

HISTORIA SOCIAL DE **LAS MÚSICAS POPULARES** LATINOAMERICANAS



Luis Omar Montoya Arias
Gabriel Medrano de Luna



Historia social de las músicas populares latinoamericanas

Una visión desde México



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO

Historia social de las músicas populares latinoamericanas

Una visión desde México



Luis Omar Montoya Arias

Gabriel Medrano de Luna

COORDINADORES

2016

Historia social de las músicas populares latinoamericanas. Una visión desde México

D.R. © Primera edición, 2016

D.R. © UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Educación

Lascuráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México.

Este libro es el resultado de la estancia posdoctoral que el Dr. Luis Omar Montoya Arias realiza en la Maestría en Artes de la División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato; recibe el apoyo de una beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Cuenta con la tutoría académica del Dr. Gabriel Medrano de Luna, profesor-investigador de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato, miembro del CAP de la Maestría en Artes y especialista en cultura oral y patrimonio intangible.

Diseño e ilustración de portada de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Formación y cuidado de la edición: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-415-8

Advertencia: ninguna parte del contenido de este ejemplar puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, fotoquímico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Editado en México • *Edited in Mexico*

CONTENIDO

INFLUENCIA MEXICANA EN LA MÚSICA BRASILEÑA <i>Gustavo Alonso</i>	9
RELACIONES CULTURALES MÉXICO-PERÚ <i>Alejandro Martínez de la Rosa</i>	49
MÚSICAS MEXICANAS DURANTE EL GOBIERNO DE PINOCHET <i>Luis Omar Montoya Arias</i>	73
BAJO SEXTOS EN MONTERREY <i>Ramiro Godina Valerio</i>	105
EL ACORDEÓN EN SAN ANTONIO (1855-1910) <i>Francisco Ramos Aguirre</i>	133
MÚSICA NARCO-LITERATURA <i>Iván Javier Mendoza Castañeda</i>	155
NARCOCORRIDOS ATÍPICOS <i>Felipe Oliver Fuentes</i>	171
CUMBIA COLOMBIANA <i>Alberto Burgos Herrera</i>	189

INFLUENCIA MEXICANA EN LA MÚSICA BRASILEÑA

*Gustavo Alonso*¹

Al final de 2012, una canción brasileña ha sonado en todo el mundo: “Ai se eu te pego”, cantada por Michel Teló. Su estribillo cantaba el amor fortuito y breve de una noche: “Nossa! Nossa! Assim você me mata/ Ai se eu te pego/ Delícia, delícia/ Assim você me mata/ Ai se eu te pego/ ai, ai se eu te pego!”. En mayo de 2013 el vídeo de “Ai se eu te pego” era el noveno más mirado de la historia de Youtube con más de 500 millones de visualizaciones.² Era el más grande éxito internacional de la música brasileña desde “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim y Vinícius de Moraes, lanzada en la primera mitad de la década de 1960.

¹ Doctor en Historia por la Universidad Federal Fluminense (UFF – Brasil). Post Doctor por el convenio UFF-UBA (Universidad Federal Fluminense-Universidad de Buenos Aires). Autor del libro “Simonal: el que no tiene swing se muere con la boca llena de hormiga” (“Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga”), lanzado en 2011; y del libro “Cowboys del asfalto: música sertaneja y modernización brasileña” (“Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira”), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira (por salir).

² “Google lança mapa de vídeos mais visualizados no YouTube”, *Veja on line*, 07/05/2013: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/google-lanca-mapa-de-videos-mais-visualizados-no-youtube>.

El éxito mundial de Michel Teló ha sido el éxtasis de un género musical poco conocido afuera de Brasil. Son pocas las personas alrededor del mundo que saben que canciones como “Ai se eu te pego” son conocidas en Brasil como *música sertaneja*. Casi nadie afuera del mundo sertanejo sabe que la *música sertaneja* ha sido muy influenciada por diversos géneros de origen mejicano, espacialmente la ranchera, el huapango y el bolero. Aunque el bolero sea originalmente cubano ha sido a través de los cantores mejicanos como Miguel Aceves Mejía y Agustín Lara, así como grupos como el Trio Los Panchos, que su influencia ha llegado a diversas generaciones de la música sertaneja brasileña.

Este artículo analiza dichas influencias mejicanas en la *música sertaneja* brasileña desde mediados del siglo xx.

El género mejicano que más ha influenciado la música brasileña ha sido el bolero. Es importante notar que no ha sido solamente la *música sertaneja* la que ha sido influenciada por este género. El bolero también ha adentrado al samba en los años 1950, creando el *samba-canción*, un tipo de samba más lento y melodioso. La entrada del bolero en la música brasileña también ha sido fundamental para la carrera de artistas que quedarían muy asociados al samba-canción, como Lupicínio Rodrigues, Nelson Gonçalves, Jamelão, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Dolores Duran y Antônio Maria, cuyo auge popular ha sido en la década de 1950.³ Hasta Ary Barroso, compositor del clásico “Aquarela do Brasil”, ha tenido canciones cuyas grabadas en la estética del *samba-canción* abolerado, como por ejemplo la famosa “Risque”: “Risque o meu nome do seu caderno/ Pois não suportó o inferno/ Do nosso amor fracassado...” Aún existen otros cantores brasileños que han tenido destaque como intérpretes de boleros en las décadas siguientes, aun cuando el género ha empezado una relativa decadencia. Entre ellos se destacan los cantantes Altamar Dutra, Nelson Ned y el Trio Irakitan.

Pero más allá del bolero la música ranchera, el huapango y la estética mariachi han adentrado en especial a la música sertaneja, y han tenido poca o ninguna influencia en otros géneros brasileños. Dentro todos estos artistas ha destacado la influencia de José Alfredo Jiménez y, una vez más, de Miguel Aceves Mejía.

³ Souza, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo, Editora 34, 2003, pp. 69-72.

¿Pero qué significa *música sertaneja* en Brasil? La música sertaneja es un tipo de música producido originalmente en la región centro-sur de Brasil. Las regiones conocidas como sertanejas (o caipiras) son áreas cuya colonización ha sido a través de olas migratorias oriundas sobretudo del interior del estado de San Pablo a lo largo de su historia, desde los tiempos coloniales. Se trata de una región cultural que ultrapasa fronteras regionales, estatales y de divisiones institucionales del Brasil actual. Son zonas tocadas por la cultura caipira/sertaneja: los interiores de los estados de San Pablo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul y norte de Paraná.

Es importante considerar que todas estas influencias mejicanas en la música sertaneja de Brasil se han fundido con otras influencias latinoamericanas, especialmente argentinas y paraguayas. De Argentina ha venido el chámame; de Paraguay, la guaranía. Ambos países son naciones limítrofes y sus influencias han ocurrido sobre todo en las regiones de la frontera con Brasil. Así, el caso de la influencia mexicana es de facto *sui generis* en razón de la distancia geográfica de los dos países.

Lo que se está contando aquí es una historia que raramente es contada, incluso en Brasil. Mi tesis de doctorado intitulada “Cowboys del asfalto: música sertaneja y modernización brasileña” ha sido la primera a tratar como tema la *música sertaneja* defendida en una universidad brasileña. La academia brasileña ha ignorado de manera sistemática tanto la importancia de este género musical, la música sertaneja, cuánto a sus influencias extranjeras y su éxito comercial y popular en Brasil. Para la gran parte de la intelectualidad brasileña ha sido más necesario estudiar las tradiciones oriundas del samba, del carnaval, de la MPB (Música Popular Brasileña) y de la Bossa Nova. Como resultado de esta postura la academia casi siempre se silencia sobre los momentos en que Brasil ha flirteado con América Latina en la construcción de su gusto musical.

Al analizar la música sertaneja brasileña se percebe que, al principio, los artistas sertanejos empezaron regrabando clásicos del repertorio latinoamericano. En seguida, han hecho composiciones propias, incorporando las influencias mejicanas, argentinas y paraguayas. Por todas estas mezclas no se puede buscar en Brasil un chámame argentino “puro”, o una ranchera igual a las producidas en México. En Brasil, todas las tradiciones extranjeras se han fundido entre sí y con las traducciones locales en un interesante hibridismo.

La influencia de la música latinoamericana en la *música sertaneja* ha sido longeva. Y ha crecido a lo largo del tiempo. Pero la repercusión de esta influencia era regionalmente limitada. De los años 1950 hasta los años 1990, la música sertaneja todavía era un producto solamente regional. Oriunda de las regiones sertanejas, ese tipo de llegaba máximo a los estados de San Pablo, Minas Gerais, Goiás, Paraná y Mato Grosso do Sul. E atingía en su mayoría al interior. En la práctica, hasta los años 1990 la *música sertaneja* tenía mucha dificultad de ser escuchada por las clases medias y altas, y quedaba así relegada al interior, máximo a los sectores más pobres de la población de las capitales. De manera que las clases medias y altas de las ciudades siempre han asociado la influencia latinoamericana en la *música sertaneja* a una cierta subalternidad estética, regional y social. Hasta fines de los años 1980, la música sertaneja no llegaba a los oídos de los que vivían en Río de Janeiro o en los estados al Norte y Nordeste del país, por ejemplo.

En Brasil, se suele decir que estaríamos “de espaldas hacia América Latina”. En parte, la crítica es válida. Nos identificamos poco con los países vecinos. La especificidad lingüística y colonial nos aleja de la América hispánica. La gran parte de los productos culturales de nuestros vecinos pasa primero por Europa y por los Estados Unidos para después llegar a Brasil. Sea el caso de Shakira o Maná, Trini López o Buena Vista Social Club, casi todos llegaron a través del aval consagrado de los países dichos del “primer mundo”. Así, este tipo de discurso crítico denuncia que nos alejamos de nuestras raíces continentales en la búsqueda por la *europización e/o americanización*.⁴

Una parte considerable de la intelectualidad brasileña reproduce dicha crítica sin darse cuenta que son también, en parte los reproductores de esta elección. Como mostraré en este artículo hubo varias generaciones de músicos sertanejos brasileños que han flirteado con la estética de los países latinoamericanos.⁵ Y exactamente por eso han sufrido críticas.

⁴ En Brasil, el término “americanización” se refiere a la incorporación de modelos culturales los Estados Unidos los. Aunque existe el término “estadunidense”, no se lo utiliza en la vida diaria.

⁵ Lo curioso es que en algunos países los géneros que han ultrapasado fronteras y llegaron a Brasil tienen también una condición subalterna en sus propios países de origen. Ese es el caso del chamamé argentino.

LA FUERZA LATINOAMERICANA

Como dicho, los géneros latinoamericanos han influenciado una parte considerable de la música brasileña como un todo hasta los años 1960. También es importante recordar que Brasil no fue el único tomado por los géneros latinos. Hubo en esta época una grande ola de consumo mundial de los géneros latinoamericanos, en especial mexicanos. El bolero, el corrido y la ranchera mejicanos se han vuelto muy populares, influenciando generaciones de artistas en todo el mundo, así como en Brasil. De estos, el primero era el más popular: el bolero se ha convertido en el género exportado para toda América Latina. La influencia del bolero se debe en parte por la influencia de Hollywood, que a meados de la Segunda Guerra Mundial incorporó la política de acercamiento a América Latina, como ha mostrado el antropólogo Alan Oliveira:

A influência do bolero estava relacionada a um fenômeno maior, à política da ‘boa vizinhança’ levada a cabo pelos EUA, a partir de 1942, na sua política externa para a América Latina. [...] A construção da figura do Zé Carioca, por Walt Disney, [foi] feita neste contexto. Ela envolveu também, por parte dos americanos, uma inserção de elementos latinos no cinema, com a produção de diversos filmes de alguma forma referentes à América Latina: seja na ambientação, seja nos personagens, seja na música.⁶

El bolero ha ganado destaque en los años 1940 y 1950 en el repertorio de famosos cantantes estadounidenses populares. Artistas como Frank Sinatra, Nat King Cole, Bing Crosby, Dean Martin y Dick Haymes han grabado boleros en sus discos. Frente al éxito de las versiones en inglés que han llegado a Brasil, han llegado también a las radios nacionales importantes nombres del bolero, como los mejicanos del Trio Los Panchos y el chileno Lucho Gatica.

En Brasil, la propagación del bolero encontraría algunos muros.

⁶ Oliveira, 2009, p. 299.

Con el advenimiento de la Bossa Nova en 1958-9 y de la MPB⁷ a partir de 1965, una grande parte de los artistas urbanos se ha alejado de las influencias latinoamericanas. Aquellos que han tenido poca influencia de la Bossa Nova y de la MPB han sido llamados “freges”, “cafonas” o “bregas”.⁸ Y entre estos “cafonas” habían aquellos que se han mantenido en la estética de países como México y Paraguay. Las carreras de artistas como Altemar Dutra, Nelson Ned, Waldick Soriano, Carmen Silva y Agnaldo Timóteo, que han tenido sus ápices entre las décadas de 1960 y 1970 han sido comprendidas como “más pequeñas” por parte de la crítica musical que se formaba.⁹ Eran todos ellos famosos boleristas y cantaban un género que cada vez menos tocaba la sensibilidad de la crítica musical especializada en Brasil. A partir de los años 1960, una gran parte de los críticos urbanos brasileños se ha vuelto adepto del patrón estético construidos a través de la trinidad samba-Bossa Nova-MPB.

⁷ El concepto de Música Popular Brasileña (MPB) ha surgido inicialmente en 1965. La MPB era resultado de una serie de luchas y batallas de la intelectualidad nacional en la búsqueda de la definición musical y legitimación del pueblo en su “esencia”. Herederos de la Bossa Nova, los artistas de la MPB han buscado vehicular canciones que juntasen el formalismo técnico del género inventado por Tom Jobim y João Gilberto con géneros musicales populares en especial el samba. EL campo de la MPB (conjunto de periodistas, músicos, investigadores y parte del público, en especial el universitario) se ha esmerado en buscar géneros que fuesen retratos fieles del pueblo brasileño, y con su poética y estética. En principio, la MPB no aceptaba la guitarra eléctrica por considerarla un instrumento “imperialista”. Así como valoraban las letras cuyo tema fuera el pueblo y su lucha contra la explotación del grande capital. A partir del movimiento Tropicalista (1967-1968) dentro de la MPB, se ha incorporado algunos valores extranjeros, en especial el rock. Se ha aceptado una más grande libertad al compositor. De la MPB han salido artistas reconocidos hasta hoy, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Elis Regina entre otros. Como ha afirmado el historiador Marco Napolitano, “o conceito de MPB, em suas variáveis ideológicas e estéticas, é inseparável de uma cultura política marcada pelo chamado ‘nacional-popular’ de esquerda”. Napolitano, Marcos. *MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira*. In: Anos 70: trajetórias. Iluminuras. Itau Cultural. São Paulo. 2005, pp. 125-129.

⁸ El termo para criticarse un género musical en Brasil como ordinario, relés, insignificante, recurriendo a instancias distintivas de clase y gusto han variado a lo largo del tiempo. En los años 1950-1960 se usaba la palabra “frege”. En los años 1970, “cafona”. En los años de 1980 la palabra más usada era “brega”. La palabra “chinfirim” también era usada en los años 1990. Un estudio más sistemático de estos termos y su aplicabilidad en cada contexto se hace cada vez más necesario.

⁹ Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record. 2004.

Los bossa-novistas y sus adeptos han criticado la *moda* del bolero en la música brasileña con mucho énfasis, y consideraban el período de esta influencia como uno de los peores de la música brasileña. En sus relatos de memorias, los bossa-novistas son unánimes en afirmar que la música popular andaba *bolerizada* en demasiado en la década de 1950.¹⁰ Era lugar común de los bossa-novistas criticar el “exagero” del bolero y su influencia en la música brasileña. La Bossa Nova, este mixto de género musical y patrón estético reformulador del patrón de gusto de las clases medias urbanas brasileñas se ha formado a través de la negación del bolero en cuanto género constitutivo de la música nacional.

Al contrario de los folcloristas, los artistas y críticos que adoraban a la Bossa Nova no eran contra la importación musical.¹¹ De hecho, el jazz ha entrado en la música brasileña en gran parte por la actuación de los bossa-novistas. Una parte de la crítica nacional ha defendido a la Bossa Nova y la influencia del jazz como sinónimos de la modernidad tan deseada.¹²

¹⁰ Mello, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Mello, Zuza Homem de. *João Gilberto*. Col. Folha Explica. Publifolha. SP. 2001; Motta, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000; Castro, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa nova*. Cia das Letras. São Paulo. 1990

¹¹ En sus relatos de memoria los bossa-novistas son unánimes en afirmar que la música popular andaba demasiadamente *bolerizada* en la década de 1950. De todas formas, parece quedar claro que el canto urbano brasileño, en especial aquellos cuyo punto de inflexión es la Bossa Nova, pasa necesariamente por la negación del bolero en cuanto género constitutivo de la música brasileña.

¹² Hubo también los críticos a esa importación estética de la Bossa Nova. El periodista José Ramos Tinhorão ha sido uno de los críticos principales de la entrada de la música americana en el samba. Para Tinhorão el samba se hubiera desvirtuado a través de la Bossa Nova, un “modismo de la clase media”. Esta mirada radical hacia el samba que defendía José Ramos Tinhorão ha sido ignorada por la crítica de manera creciente.

Si a fin de cuentas el *jazz* ha sido incorporado como una influencia extranjera legítima por el público, por los artistas y por la crítica intelectualizada, el bolero no ha tenido la misma suerte.¹³ No hubo intelectuales que hayan defendido el bolero. Tampoco a la guaranía paraguaya, o el *chámame* argentino. Y menos el *rasqueado* mejicano.

Según el historiador Marco Napolitano, la idea de que la década de 1950 ha sido un período “más pequeño” de la música nacional debe ser comprendido como una visión que ha privilegiado una determinada línea evolutiva de la música popular, ignorando así el bolero como constitutivo de la nacionalidad brasileña:

Os preconceitos em torno da década de 1950 devem ser pensados como resultado de uma ‘escuta ideológica’. [...] Escuta filtrada acima de tudo por valores ideológicos e culturais, sancionada até por cronistas e historiadores de ofício, que consagra uma forma de pensar a tradição ora catalisada pela tradição inventada do samba, pautada na década de 1930, ora filtrada pelos paradigmas da MPB ‘cultura e despojada’, produzida a partir da década de 1960.¹⁴

La MPB ha heredado esa crítica hacia el bolero hecha por los *bossa-novistas*.¹⁵ Se trata-

¹³ No ha sido sin intensas discusiones que el jazz ha logrado adentrar el escenario cultural nacional. Después de muchas batallas internas el género estadounidense ha sido finalmente incorporado al imaginario de la Bossa. La *Revista de Música Popular* de Lucio Rangel, por ejemplo, en los años 1950 poseía una columna sobre el género estadounidense, lo que ha ayudado a acomodar al nuevo sonido a los oídos brasileños. Por otro lado, el historiador José Ramos Tinhorão ha sido uno de los más fuertes opositores de la entrada de dicho género en la música brasileña. Para una discusión de la tradición en la MPB, ver: Napolitano, *Op. cit.*, 2007. Para un análisis de la obra de Tinhorão, ver: Lamarão, Luisa. *As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. 2008.

¹⁴ Napolitano, *Op. cit.*, 2007, p. 65. La música de los años 1940 y 1950 ha sido sistemáticamente ignorada por la grande parte de los escritores de la música popular brasileña. Eso viene cambiando hace unos años pero el descompás todavía es muy visible.

¹⁵ Después del advenimiento del movimiento tropicalista de Caetano Veloso y Gilberto Gil (1967-1968) se ha hecho aceptable incorporar el rock y las guitarras eléctricas a la música brasileña. pero los géneros latinoamericanos seguían en su

ba de una crítica que ha traspasado todos los géneros latinoamericanos. La herencia latinoamericana era vista como asociada al “atraso” y al “arcaico” frente a un Brasil que se modernizaba y se industrializaba en la segunda mitad del siglo XX.¹⁶ Para parte considerable de las clases medias altas urbanas de Brasil modernizarse era, en parte, abandonar el “atraso” de este continente. Por lo menos en el plan estético, eso ha sido lo que se sucedió.

Y así ha sido que los análisis críticos de las carreras de los artistas de la música sertaneja y de los “bregas” se han desarrollado: como un producto “más pequeño” a los ojos de las élites culturales, en especial aquellas que vivían en las grandes capitales culturales del país, Río de Janeiro San Pablo. Comprendida como “cafona”, afuera de la moda” y atrasada, la música sertaneja estaría condenada a desaparecer. Al flirtear con géneros musicales atrasados de la América Latina ella estaría atada al “atraso”. Eso explica, aunque de manera parcial, el hecho de que ningún académico brasileña se haya dignificado a escribir una tesis acerca del tema hasta 2011.

Y así es cuando surge el éxito de Michel Teló en 2012-3 y agarra a grande parte de la intelectualidad desprevenida. ¿Cómo puede ser que un género tan subestimado como la música sertaneja alcance éxito en todo el mundo? Las explicaciones simplistas que atribuyen el éxito popular a la simple lógica de mercado no daban cuenta del tamaño del éxito. Cuando la Bossa Nova ha logrado ser exportada en los años 1960 ha traído algún orgullo pues dicho género era un producto que se escuchaba como “refinado”, y con el cual gran parte de la intelectualidad compartía una afición. ¿Pero y la música sertaneja? ¿Encima una música que hablaba de amores fortuitos y breves? Esto ha traído mucho disgusto a los tradicionales críticos y adoradores del Brasil del samba, de la MPB o de la Bossa Nova.

gran parte y casi siempre en contra a la voluntad de los tropicalistas más radicales, afuera del patrón de “buen gusto” de grande parte de la intelectualidad nacional y del público universitario y de clase media alta.

¹⁶ Ese es uno de los motivos para que gran parte de los críticos contextualicen de manera simplificada el advenimiento de la Bossa Nova a los años del surto desarrollista que ha ocurrido en el gobierno del presidente Juscelino Kubitschek (1955-1960).

¿Cómo ha comenzado ese proceso de incorporación de la estética latinoamericana en la música sertaneja? ¿Y cómo y por qué la estética latinoamericana ha quedado asociada al “atraso” en la visión de muchos intelectuales brasileños? Eso es lo que intentaré explicar.

EL SERTÃO IMPORTADO

En el pasado preindustrial cultural brasileño hasta el inicio del siglo XX la música rural servía como canto de trabajo. También era tocada en los festejos populares y las celebraciones religiosas rurales por el interior de Brasil. Se utilizaban diversos términos para caracterizar la música del interior. Música rural, música sertaneja, música del interior o música caipira: todos estos eran términos intercambiables y buscaban retratar un tipo de música producido en el interior de Brasil.¹⁷

La música rural ha tardado en ser incorporada por la industria cultural, en especial por la industria fonográfica. La música rural brasileña solamente ha sido grabada doce años después del primer samba haber sido lanzado en disco. (el famoso “Por el teléfono”, samba de Donga, grabado en 1917). Ha sido el paulista Cornélio Pires, periodista y folclorista quien ya había escrito diversos libros sobre el universo del interior de su estado él que ha producido, lanzado y divulgado el primer disco de la música rural en 1929. El éxito regional de la obra ha hecho con que Cornélio Pires lanzara otros inúmeros discos más, en los cuáles las tradicionales dúos sertanejas contaban una canción o contaban un “causo”, una anécdota cómica del interior.

Los dúos de cantantes son una marca de la música sertaneja, En general, la primera voz suele ser la más aguda: es la que se escucha mejor e a través de la cual se identifica determinadas dúos. La segunda

¹⁷ Hasta los años 1930 el sertão brasileño no estaba dividido en diversos géneros musicales. Había en el Brasil de aquel entonces una determinada polarización entre cantos urbanos y rurales, lo que garantizaba una determinada estabilidad y unicidad cognitiva a todos los géneros del interior. Ha sido solamente a partir de la construcción cultural de Río de Janeiro como la matriz cultural del Brasil moderno que el interior ha empezado a ser dividido estéticamente. Para el surgimiento de la especificidad de los diversos sertões musicales brasileños y en especial de la matriz caipira-sertaneja-paulista, ver: OLIVEIRA, 2009.

voz, muchas veces cantadas por un hermano, es la que hace los unísonos y las terceras. Hasta los años 1950 los dúos casi siempre se presentaban con una guitarra y una *viola*, también conocida como *viola caipira*. Se trata de un instrumento de 10 cuerdas, un poco más chico que una guitarra normal, típico de las regiones de colonización indígena y jesuítica del interior de Brasil, la misma de origen paulista.

Hasta los años 1950 no había problemas en referirse a la música del interior como música caipira, *música sertaneja* o música rural: era todo lo mismo. A partir de la entrada de los géneros importados en la música del interior en los años 1950, todo ha cambiado. Unos pasaron a identificarse como “caipiras”, rechazaban a la importación y defendían las “raíces” de la música rural brasileña. Otros, a su vez, se autoproclamaron “sertanejos” y buscaron la mezcla con los sonidos que venían desde afuera.

LA INVASIÓN EXTRANJERA

Aunque fuera un fenómeno anterior, ha sido a partir de la década de 1950 que el proceso de importación estética ha acelerado mucho con la popularización de los compactos y, más tarde, de los LPs. Como menciona el historiador Marcos Napolitano:

nos anos 1930 o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros e tinha propostas ambiciosas de ‘levar cultura’ e informação às massas [...]. Nos anos 1950, o rádio buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista. [...] Este ‘triunfo’ tinha sua melhor expressão nos programas de auditório, frequentemente gravados ao vivo, com plateia numerosa, que chegava a comportar 600 pessoas.¹⁸

¹⁸ Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 58-59.

A través de la popularización de la radio hubo también el aumento de la “importación” de los géneros musicales como el jazz estadounidense y géneros caribeños como el mambo, la conga y el bolero. Y, como dicho, también la guarania paraguaya, el rasqueado mejicano y el chámame argentino cruzaran las fronteras.

Un marco de la entrada de la música extranjera fue el éxito popular de la guarania “Índia”, un clásico de los paraguayos José Asunción Flores y Ortiz Guerrero cuya versión para el portugués ha sido hecha por José Fortuna. “Índia” ha sido grabada por Cascatinha & Inhana en 1952: “Índia, seus cabelos nos ombros caídos,/ Negros como a noite que não tem luar/ Seus lábios de rosa para mim sorrindo/ E a doce meiguice desse seu olhar...” Ha sido a partir de la grabación de esta guarania que la música caipira/sertaneja ha empezado a ser un problema para los pensadores del nacional-popular.¹⁹ Parte de los músicos rurales y de la intelectualidad folclorista ha rechazado la propuesta de incorporación del género “extranjero” y ha pasado a diferenciarse de estos sertanejos autoprogamándose “caipiras”. Aquellos que defendían la música rural “auténtica” les decían a los que incorporaban el sonido de extranjeros de “alienados”, vendidos a los valores extranjeros.²⁰ Empezaba una

¹⁹ A pesar de ya haber sido grabada diversas veces por varios artistas como Amado Smendel, Antônio Cardoso, Rielinho, entre otros, ha sido con Cascatinha & Inhana que la canción se ha convertido en un marco de la cuestión de la importación de géneros extranjeros en Brasil.

²⁰ Curiosamente, la guarania que en Brasil ha sido vista por la crítica como “alienación de la clase obrera”, en su país de origen ha tenido otra lectura. El género musical guarania ha sido creado en 1925 por José Asunción Flores (el mismo compositor de “Índia”). Envuelto políticamente con el Partido Comunista Paraguayo, José Asunción Flores ha creado a la guarania a partir de la fundición de ritmos tradicionales del país con el intuito de mejor expresar a la “alma paraguaya”. En el mismo período que el samba empezaba a ser gradualmente asimilado a la identidad brasileña el proyecto de Asunción Flores de crear una música nacional para Paraguay se empezaba a forjar. Su ambición ha sido exitosa. En 24 de julio de 1944 la canción “Índia”, hecha en 1928 (en principio con letra de Rigoberto Fotaó Meza y después con la famosa de Manuel Ortiz Guerrero) ha sido decretada “canción nacional” por el gobierno paraguayo. A pesar del éxito del género las complicaciones políticas no han permitido que los homenajes tuviesen continuación. En 1949 el comunista Asunción Flores ha rechazado la condecoración “Orden Nacional al Mérito” como manera de protesta al asesinato de un joven por las fuerzas de gobierno. Ha sido considerado traidor de la patria y con instalación de la dictadura de Alfredo Stroessner en 1954, se ha convertido en exilado hasta su muerte en 1972 en Buenos Aires. Solamente en 1991, después que se ha

figurado en el campo brasileño: de una lado, los caipiras folcloristas, quienes supuestamente defendían la especificidad nacional rural; del otro los sertanejos, quienes aceptaron la importación estética.²¹

A pesar de las críticas, el compacto de “Índia” cantado por Cascatinha & Inhana ha vendido alrededor de 500 mil copias.²² En una época en que la radio todavía era el principal vehículo de la música (y no el LP que sería lanzado más tarde en aquél mismo año), la venta de 500 mil copias de un compacto es considerada espantosa, en especial si se lleva en cuenta Brasil poseía en la época alrededor de 50 millones de habitantes. O sea, 1% de la población tenía el disco de Cascadinha & Inhana con “Índia”.²³

El compacto de “Índia” ha traído al lado B otra guarania que ha sido un éxito instantáneo: “Meu primeiro amor/ Foi como uma flor/ Que desabrochou e logo morreu/ Nesta solidão, sem ter alegria/ O que me alivia são meus tristes... ais.../ São prantos de dor/ Que dos olhos caem/ É porque bem sei/ Quem eu tanto amei/ Não verei jamais...”. La canción “Meu primeiro amor” era una versión de José Fortuna y Pinheirinho Jr. de la canción original del paraguayo Hermínio Giménez.

Poco después han aparecido otras guaranias que se han vuelto clásicos del repertorio sertanejo brasileño: “Asunción”, “La paloma”, “Recuerdos de Ipacará”, entre otras, todas en versiones en portugués. Las guaranias se han vuelto muy populares, y su principal característica eran los *compasos ternarios* y la utilización de la harpía paraguaya, un instrumento que marcaría mucho a las dúos sertanejos de los años siguientes. Parecida a la harpía clásica pero un poco más chica, la harpía paraguaya era tocada en solos y acompañamientos, casi siempre ligeros y ágiles.

terminado la dictadura paraguaya, sus rastros han sido trasladados de vuelta a Paraguay.

²¹ Gran parte de los músicos caipiras e de los intelectuales folcloristas defendían la línea de argumentación de Mario de Andrade, intelectual paulista que en los años 1920 y 1930 defendía que la esencia de la música brasileña estaría en el campo y no en la ciudad.

²² Nepomuceno, *Op. cit.*, p. 317.

²³ Este número sería superado apenas en el auge de la moda sertaneja entre 1989 y 1994, cuando la media de ventas de los principales dúos ha sido de 1,5 millones de cada disco anual. En aquel entonces Brasil tenía 164 millones de habitantes.

Aunque salga del objeto de este artículo es interesante apuntar que Cascatinha & Inhana (foto) eran una dúo negra que no se adecuaba a la representación de sambistas, tan asociados a la raza negra en Brasil, un tema raras veces abordado por los investigadores académicos. El éxito de Cascatinha & Inhana apunta a que hubo en Brasil algunas generaciones de artistas negros que no se identificaban con el género creado en Río de Janeiro.²⁴

Además de la guarania, el bolero ha entrado con fuerza en la música sertaneja. Uno de los primeros éxitos de esta ola de bolero en la música sertaneja en Brasil ha sido la canción “Boneca Cobiçada” (Bolinha/Biá), en 1957, por el dúo Palmeira & Biá: “Boneca cobiçada/ Das noites de sereno/ Seu corpo não tem dono/ Seus lábios tem veneno”. Desde entonces, se ha desarrollado toda una generación de boleristas.

La incorporación del bolero mejicano ha abierto puertas para otro género de aquel país, la ranchera. En 1959 el Dúo Glacial ha grabado un compacto con la ranchera “Orgulho” el valse “O amor e a Rosa”. En los programas de la radio la viñeta que los anunciaba decía: “*Apesar do nome frio, a voz é quente...*” Después vinieron dos discos más 78 RPM: en 1960, el rasqueado “Si Quieres” y la ranchera “Desde que el día amanece”. Y en 1961 el tango “Reconciliación” y la canción ranchera “Traição”.

Entusiasmado con el éxito del bolerista mejicano Miguel Aceves Mejía, Pedro Bento & Zé da Estrada han lanzado el LP “Los amantes da rancheira” en 1961, en el cuál abrazaban la incorporación del sonido extranjero. En la portada del este LP Pedro Bento & Zé Estrada han aparecido en

²⁴ Otro ejemplo ha sido la cantora Carmen Silva, popular intérprete de los años 1970, quién ha tenido que luchar contra aquellos que exigían que grabara un samba. Su género favorito era otro, el bolero. Caso semejante era el del cantor Wilson Simonal que, aunque también cantaba samba, diversas veces ha demostrado no estar cómodo con la hiper valorización del género por la vía de la tradición respetuosa a los “padres fundadores” y se ha indignado contra el resguardo que la MPB asumía en los años 1960. Sus críticas tenían el foco en el hecho de que la MPB y el samba se habían congelado, perdiendo popularidad y conformándose en ser la banda sonora de la clase media universitaria, que era en general poco abierta a las innovaciones y al diálogo con la cultura de masas. Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 319-320. Ver también: “O preto-que-ri” IN: Alonso, Gustavo. *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

trajes de mariachis mejicanos, una marca del dúo. Para mejor se adecuar al nuevo género entre 1963 y 1971 han sido acompañado por el trompetista Ramón Pérez, con el instrumento siempre presente en la versión original. Pedro Bento ha justificado la incorporación da ranchera.

Em 1958 [...] Fazia sucesso tremendo o Miguel Aceves Mejía, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava para tentar fazer sucesso. [...] Foi quando nós colocamos pistão, harpa, baixo de pau, importamos o guitarrão, e sempre malhamos no estilo mexicano. É uma música que se assemelha muito com os nosso gosto de brasileiro. O primeiro música em 78 rotações foi *Seres-teiro da lua*, era uma rancheira brasileira, não era versão mexicana, era inédita nossa.²⁵

También influenciados por las raíces mejicanas, Nenete & Dorinho han lanzado en 1958 la música *Mexicanita*: “Nós vamos cantando/ vamos galopando/ Em Guadalajara iremos pousar...”.

La entrada de los géneros extranjeros ha causado disgusto en los guardianes de la tradición. En paralelo a este largo proceso de incorporación del sonido extranjero en los años 1950, un movimiento folclorista ha comenzado a estructurarse de manera a combatir la música “importada” y masificada que tomaba tanto el campo como la ciudad. A lo largo de la década de 1950 han empezado a surgir los primeros investigadores profesionales de la música brasileña. Vendo a sí mismos como los guardianes de la “auténtica” *tradição* popular, los investigadores folcloristas buscaban “salvar” a la “buena” música popular. La música sertaneja pasaba a ser vista como una deturpación de las “auténticas” orígenes del campo brasileño.

Entre los críticos de la importación musical estaban el investigador Almirante y el compositor Ary Barroso, este un fuerte defensor de la música nacional. Ambos militaban por la “buena” tradición musical brasileña en programas de la radio a lo largo de los años 1950. Choqueados con la in-

²⁵ Sant’Anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR. 2000, p. 358-9.

visión extranjera y la popularización del consumo de masa, Almirante y Ary Barroso buscaban dar sobrevida a un legado que entendían como “folclore urbano”.²⁶ Se trataba de militar por la pureza de un pasado de glorias. En esta espartería, ambos defendían en programas en la radio la idea de Ary Barroso, que en este entonces era concejal carioca por la UDN (Unión Demócrata Nacional), de criar un impuesto para la entrada de la música extranjera en Brasil.²⁷

Frente a esta popularidad de estética extranjera en Brasil, las fronteras se parecían fundir, asustando a los más conservadores. El éxito generó problemas para los investigadores, periodistas e historiadores que buscaban diferenciar artistas de tradición “caipira pura” y lo sertanejos “corrompidos” por la industria cultural. Esta postura ha encontrado ecos en la academia brasileña. El profesor Romildo Sant’Anna, doctor por la USP y profesor de Literatura Comparada en la UNESP de São José do Rio Preto, explicita dicha diferenciación en el libro “A moda é viola”, renegando valor a la música sertaneja:

A transformação ocorrida foi tão drástica [...] que acabou por gerar uma nova categoria de música popular, híbrida da Jovem Guarda e de certos gêneros da música popular internacional, como *mariachis*, *corridos* (usando instrumentos como os violões, violinos, baixo, trompetes, pistons e ‘tololocho’ – instrumento

²⁶ Diversos programas de Almirante en la radio a lo largo de la década de 1950 tenían esta característica pedagógica explícita. Entre ellos *No tempo de Noel Rosa* (1951), *Academia de ritmos* (1952), *Recordações de Noel Rosa* (1953), *Corrija nosso erro* (1953), *A nova história do Rio pela Música* (1955) e *Recolhendo o folclore* (1955).

²⁷ Frente a la crítica a la importación de géneros musicales, dichos investigadores e periodistas comprometidos han fundado una “tradición” musical digna. Para el historiador Marco Napolitano el movimiento folclorista anunciaba importantes construcciones que serían instrumentalizadas por la sigla MPB en la década siguiente, entre ellas la defensa y la tradición, la “búsqueda del pueblo brasileño” y la crítica al mercado: “A febre folclorista que tomava conta de diversos segmentos intelectuais potencializou a antiga preocupação de separar a música popular de “raiz” da música “popularesca” das rádios, feita sob encomenda para atender ao gosto fácil dos ouvintes. Na visão desses críticos, a nova audiência radiofônica consumia mais a vida dos seus ídolos do que a música que eles interpretavam. Aos olhos das elites intelectualizadas e dos nacionalistas, o método folclórico fornecia um olhar para legitimar a cultura popular sem os riscos de confundir-se coma cultura de massa ou nivelar-se à cultura erudita”. Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 62.

de cordas parecido com o violino, porém grande e agudo) – e boleros veiculados pelos filmes mexicanos da Pelmed, de início, e ao *country* norte-americano, hoje em dia, com simulações de Moda Caipira.²⁸

En los años 1970 el enorme éxito de estos cantores ha asustado a los conservadores estéticos. La idea de preservar a la música brasileña y “auténtica” era la contraparte estética del proyecto nacional-popular que animaba gran parte de la intelectualidad brasileña. Frente al éxito cada vez más grande de lo que consideraban “moda extranjera”, los defensores del purismo en la música rural defendían que existían diferencias irreconciliables en la música rural. Dicha división, a cada día más hegemónica, no era exclusiva solamente de un u otro crítico: ha sido resultado de una espartería de políticos, periodistas, escritores artistas, cantores, compositores. O sea, de casi todo el campo de la música popular rural. En disputa estaba lo que los folcloristas criticaban como *mexicanización* y *paraguayización* de la música brasileña. Pero no todos han optado por la reacción pura y simple. Algunos intentaron combatir a la importación sonora a través de una especie de “antropofagización”.

RESISTENCIAS

El primer intento “antropofágico” de lidiar con el sonido extranjero ha sido cuando Nono Basílio y Mario Zan han creado en 1958 un género al cual llamaron *tupiana*, inspirados en las guaranias paraguayas. La antropofagia, concepto que ha sido inicialmente elaborado por Oswald de Andrade en los años 1920, defendía la incorporación de matices extranjeras para que se produzca algo original y nacional a partir de la digestión de influencias de diversos orígenes. Diversos movimientos estéticos brasileños iban a destacarse en esta vertiente, como el tropicalismo de los años 1960 y el *mangue beat*

²⁸ Sant’Anna, *Op. Cit.*, p. 360.

pernambucano de los años 1990. Aunque tal vez de manera inconsciente, ha sido en esta línea que dichos músicos rurales han decidido actuar.

El nombre del pretendido género –*tupiana*– explicitaba la intención de el dúo: claramente se trataba de *abrasilerar* a la guaranía. El objeto era defender a la música nacional de las influencias externas a través de la incorporación de los ritmos latinoamericanos, manteniendo una mayor participación de la música de los indígenas tupi guaraníes, en compasos temarios, marcado por el tambor.²⁹ Según el propio criador Mario Zan, el género que buscaba *abrasilerar* al sonido extranjero no ha tenido éxito: “Não pegou, não teve divulgação. Naquele tempo não existia mídia, hoje qualquer bobagem que você fala tem repercussão”.³⁰ Sem sucesso na nacionalização do gênero, os boleros e guarânias continuaram a tomar conta das rádios.³¹

Dicho proceso de *mexicanización* o *paraguayización* de la música sertaneja ha llegado a su auge en la década de 1970. Y estos no eran los únicos géneros extranjeros a entrar en la música sertaneja. En los años de 1970 el rock también ha empezado su penetración. El dúo Leo Canhoto & Robertinho, pionera en la incorporación de las guitarras eléctricas, del bajo y de la batería bajo la influencia del rock de Los Beatles y de la Jovem Guarda de Roberto Carlos, han conquistado una considerable

²⁹ Nepomuceno, *Op. cit.*, 2007, p. 162.

³⁰ Testimonio de Mario Zan para el libro Nepomuceno, *Op. cit.*, p. 162. Para el folclorista José Hamilton Ribeiro el problema ha sido que Zan no habría conseguido romper la “máquina do jaba” (favorecimiento) en la música brasileña. Ribeiro, *Op. cit.*, p. 248.

³¹ No todos miraran con buenos ojos a esta propuesta “tropicalista avant la lettre” de nacionalizar el sonido extranjero. EL investigador J. L. Ferrete ha rechazado tal experiencia: “A música caipira ou rural parece ter nascido para a imutabilidade dos próprios meios. (...) É evidente que a estagnação emurchece, mas o quadro piora mais quando se acrescentam cores de bolor. (...) Aqui, houve gente de boa vontade e muitos aventureiros que notaram o declínio, os primeiros buscando soluções terapêuticas urgentes, e os outros tratando simplesmente de salvar alguma coisa para proveito próprio. (...) As irmãs Castro ingressaram a contragosto nesse campo e descobriram um meio de conciliar seu constrangimento com algo igualmente próximo de seus ideais artísticos e dos ideais do rural. Empolgadas por sucessos mexicanos e paraguaios, uns e outros voltados para as coisas do campo, começaram a introduzir na música caipira brasileira a música caipira dos outros. (...) Parece ter sido daí em diante que o tradicional caipira começou a perder o velho sentido”. Ferrete, *Op. cit.*, p. 121-122.

popularidad en el medio sertanejo. En la música sertaneja de los años de 1970 han entrado e se han mezclado las estéticas locales y la de países bastante distintos, como EUA, Paraguay y México.

PARAGUAY MILLONARIO, MÉXICO RICO

Por lo menos hasta la década de 1970 la distinción entre música sertaneja y música caipira no quedaba totalmente clara. As veces incluso los investigadores, historiadores, artistas y periodistas intercambiaban los términos.³² Pero con el gran éxito popular de Milionário & José Rico y Leo Canhoto & Robertinho en los años 1970, la diferencia quedaba cada más clara a los ojos del gran público.

Leo Canhoto & Robertinho han incorporado el rock y los lentos post Beatles en la música rural. A su vez, Milionário & José Rico eran la continuación de la tradición que se había iniciado con Pedro Bento & Zé da Estrada y Belmonte & Amaraí en los años 1950 y 1960.

La diferencia en relación a las otras dos que *mejicanizaban* el sonido brasileño estaba en lo visual: Milionário & José Rico se vestían con ropas de estética entre el hippie de los años 1970 y los hacendados ricos, con collares exagerados, gafas de sol y anillos y joyas escandalosas [como se puede ver en el LP de 1977, *Os gargantas de ouro do Brasil*, foto]. En distintas canciones José Rico, la primera voz y a la vez el compositor del dúo, decía palabras en español, llantos y gritos que simulaban un mariachi mejicano.

³² En un reportaje acerca de la música de Tónico y Tinoco el crítico Tárík de Souza ha definido en 1970 la música del dúo como “sertaneja”, “caipira” y “regionalista”. En reportaje sobre el “sonido del campo” el articulista llama a la música nordestina que hoy se conoce como forró y baião de “sertaneja”, y la música del interior de las regiones Sudeste y Sul de “caipira”. Los términos todavía tenían poca precisión sobre todo para los críticos del Sudeste, pocos abiertos a este tipo de música y que apuntaban más hacia las diferencias regionales que de estilo. “O novo som que vem do campo”, *Veja*, 29/04/1970, p. 25. Algunos reproducen hasta hoy esta “confusión”. Ayrton Mungnaini Jr., autor de la “Enciclopedia das músicas sertanejas”, publicada en 2001, mezcla músicas del Nordeste con caipiras y “breganejos” sin conseguir precisar el tema de su libro. Mungnaini Jr., *Op. cit.*

José Alves dos Satos ha nacido en São José do Belmonte, en Pernambuco, en 1946. Él ha crecido en la ciudad de Terra Rica, en el estado de Paraná y ha adoptado a su nombre artístico José Rico cuándo todavía era joven. Él ha llegado sin trabajo a San Pablo en 1970 y ha vivido con su mujer y la hija chiquita en una villa a las orillas del sucio río Tietê.

Romeu Januário de Mattos ha nacido en Monte Santo de Minas, un pueblo en la frontera de Minas Gerais con San Pablo, en 1940. Migrante, ha ido para la capital paulista dónde ha trabajado como camarero, albañil y pintor de paredes. Ha conocido a José Rico en los años 1960 en el Largo Paissandu, una región de bajo meretricio de la capital paulista. El lugar era un punto de músicos y actores de la época. Romeu esperaba a su compañero con quién hacía pequeños trabajos en el dúo Branco & Negrito, pero su compañero no llegaba, Ha sido cuándo Romeu lo ha visto a José Rico con su guitarra en las manos y empezaron a hablar.

La conexión con su nuevo amigo se ha dado por los gustos en común. Ambos eran fanáticos de Caçula & Marinheiro, y la primera música que ensayaron fue “Cantinho do céu”: “Sei que na vida perdi a minha felicidade/ Ficou somente amargura/ Paixão, tristeza e saudade”. La elección de Caçulinha & Marinheiro como referencias no fue al acaso. Desde 1962 esta era una de las dúos que grababan inspiradas en la tradición mejicana y paraguaya. En el disco que incluía “Cantinho do Céu”, Caçula & Marinheiro cantaran también versiones en portugués de canciones como “Portero suba y diga” y “El reloj”, clásicos del repertorio de los mejicanos Miguel Aceves Mejía y del chileno Lucho Gatica.³³

El dúo ha pasado a cantar en la noche de la periferia paulistas sin mucho éxito. Pobres migrantes en la gran ciudad, José Rico y Milionário pasaron a pintar paredes de edificios en construcción. Pero no han dejado el sueño de convertirse en cantantes profesionales. En 1973 han lanzado el LP “De longe também se ama” [foto]. Se trataba de un disco romántico, con onda de ranchera, guarara-

³³ Milionário & José Rico han declarado en un programa en la televisión en el canal Bandeirantes en 2000 (sin fecha definida) que “Cantinho do céu” ha sido la primera canción que han cantado: <http://www.youtube.com/watch?v=7p86jP8VzY8&feature=related>

nias, harpías paraguayas, pistones y los “uiuiuis” de la tradicional música mejicana. En el Brasil de Milionário & José Rico, México se cruzaba con Paraguay.

A diferencia de Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico no hacían el género *cowboy* y sus canciones versaban casi que exclusivamente sobre el amor, teniendo siempre como bases a los ritmos “importados”. A pesar de que cantaban géneros latinos, ellos también sufrían la influencia de los brasileños. El “rey” Roberto Carlos también ha dejado sus marcas en la trayectoria de el dúo: “Roberto Carlos é um ídolo nosso também. Nada que aconteça vai mudar esse fato. Nem mesmo que estejamos vendendo mais discos que ele. Como nós, ele veio de baixo. Conquistou, como nós, o sucesso através de muito trabalho e talento”, ha dicho José Rico en el auge de su éxito.³⁴ Además del “rei” Roberto Carlos José Rico ha manifestado las demás influencias de sus composiciones: “Tenho como inspiradores da minha obra Nelson Ned, Miguel Aceves Mejía, Miltoninho e Nelson Gonçalves. Fazemos uma dosagem de influências, mas a maior parte delas é do *mariachi* mexicano”.³⁵

El LP *De Longe também se ama*, de 1973, ha tenido éxito solamente regional. El éxito sólo iba a venir en 1975 cuando el LP *Ilusão Perdida* [foto] ha vendido aproximadamente 200 mil copias.³⁶ A partir de entonces sería una serie de éxitos entre las décadas de 1970 y 1980: “De longe também se ama”, “Ilusão perdida”, “Dê amor para quem te ama”, “Sonho de um caminhoneiro”, “Velho candeiro”, “Estrada da vida”, “Vá pro inferno com o seu amor”, “Tribunal do amor”, “Vontade dividida” entre muchos otros.

El apoyo decisivo para la divulgación del dúo ha sido de parte del radialista Zé Bettio, que en los años 1970 trabajaba en la Radio Record paulista, una de las más importantes radios del género.

³⁴ “Milionário & José Rico: O cinema e a cidade descobrem a música sertaneja”. O Globo, Segundo Caderno, 25/03/1981, p. 29.

³⁵ “Os reis sertanejos”. Veja, 24/09/1986.

³⁶ Nepomeceno, *Op. Cit.*, p. 183. Según Tárík de Souza el número logrado ha sido más grande, se habeno acercado a las 500 mil cópias: “A grande noite da viola: sertanejos desembarcam no Maracanãzinho (Jornal do Brasil, 12/06/1981)”. Souza, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M. 1983, p. 115.

Nombre fundamental por detrás de la escena de la música sertaneja, Zé Bettio era el intermediario ideal para aquellos que apostaban en la modernización de la música sertaneja.³⁷ Con el apoyo de su hijo José Homero Bettio, quién había empezado a ser empresario y productor de diversas dúos sertanejas, Zé Bettio padre se ha convertido en uno de los hombres más importantes de la rádio brasileña en el ramo de la música sertaneja al incorporar la modernidad que surgía en este escenario cultural. Para los sertanejos, ser moderno era también dialogar con la cultura latinoamericana.

La grabadora Continental/Chantecler, que hacía años ya venía especializándose en el mercado de la música rural, había contratado a Milionário & José Rico, aumentando la importación de sonidos “extranjeros” a la música sertaneja. El dúo se ha convertido en la más famosa representante de la fusión de géneros paraguayos y mejicanos en la música brasileña de los años 1970. La música sertaneja, que se profesionalizaba cada vez más, impulsaba un gran negocio a su alrededor. Discos, bebidas, modas, recitales, circus, instrumentos: un gran mercado se movía alrededor de los cantantes rurales modernos.

La fama de Milionário & José Rico era tanta que a principios de la década de 1980 su éxito ha atingido de manera breve a la capital carioca. Hacía poco tiempo que la película “Estrada de la vida”, dirigida por Nelson Pereira dos Santos. Nelson era un famoso cineasta, padre fundador del movimiento del Cinema Nuevo de los años 1950 y 1960, director de clásicos como “Rio 40 graus”, “Amuleto de Ogum” y “Vidas Secas”³⁸. En 1980 el director había quedado tocado con la historia de Milionário & José Rico y ha aceptado hacer una película con los propios músicos como autores, retratando su sufrida historia y sus influencias musicales. El hecho de que Nelson Pereira haya hecho esta película ha generado muchas críticas al cineasta. A la época, Nelson se ha justificado:

³⁷ “A moda da terra”, *Veja*, 07/06/1978.

³⁸ El Cinema Novo ha sido un movimiento cinematográfico brasileño iniciado por Nelson Pereira dos Santos en los años 1950 que, influenciado por el neorrealismo italiano y por la “nouvelle vague” francesa, ha buscado que las raíces el pueblo brasileño fuesen mostradas por el cine nacional. La actuación de Nelson ha encontrado eco en directores como Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni entre otros, que han dado seguimiento al movimiento en las décadas siguientes.

Um ano junto a eles, filmando e convivendo, e posso afirmar que se tratam, Milionário & José Rico, de um fenômeno não apenas musical, e sim, de um fenômeno social. São dois “Macunaímas”, com equipamento ideológico e fisiológico próprios e pertinentes à sua vida e missão. E não são nada alienados: se lhe chamam caipiras, respondem que caipira é o papel de quem chama; o que eles são “é uma dupla sertaneja”. Aprendemos com eles, eu e minha equipe, a nos despirmos daquele preconceito do homem da cidade grande, ao se deparar com as coisas ditas “do interior”.

Pero no todos pensaban así. Después de un recital en Río de Janeiro, el diario carioca *O Globo* ha reconocido la fama de Milionário & José Rico en un reportaje titulada “La música sertaneja quiere vencer en Río”. El reportaje decía que si la misma media de venta de Milionário & José Rico fuese alcanzada por astros como Gonzaguinha, Rita Lee, Milton Nascimento o Caetano Veloso, seguramente ellos serían tapa de las principales revistas semanales del país y tema constante en los diarios.³⁹ Eso era algo que no les pasaba a las dúos sertanejas porque para la grande parte de los periodistas de las capitales la música sertaneja era un género menor. Su público consumidor era en gran parte compuesto por personas que los grandes medios no solían valorar mucho.

De manera general, el público sertanejo era de la misma clase social de la cual los artistas eran oriundos, o sea, de clases inferiores de la sociedad. De origen agraria, eran campesinos pobres. En las ciudades, eran proletarios de las periferias de las capitales, que se levantaban temprano todos los días para trabajar en el centro de ciudades como San Pablo, que se urbanizaban de manera acelerada y generaban bolsones miserables a su alrededor. La memoria afectiva de una gran cantidad de los ciudadanos del interior y de las periferias brasileñas está íntimamente conectada a las canciones de amor de Milionário & José Rico, así como a otros artistas sertanejos. Ese era el público que iba a verlos en sus recitales, como ha definido José Rico en una entrevista al diario *O Globo*:

³⁹ “A música sertaneja quer vencer no Rio” *O Globo*, 20/04/1981, p. 19.

O Globo: Quem é esse público, que ouve e compra música sertaneja?

José Rico: Gente simples, como nós dois. Essa gente também compra disco, não é o mendigo que muito estudioso pensa. Nem sempre ele vive como sertanejo. A maioria desse povo está na cidade grande, para onde fugiu em busca de trabalho. Mas, por mais que fiquem na cidade grande; que envelheçam ali, criem filhos e netos, serão sempre sertanejos - jamais esquecerão o cheiro da terra, o passo do cavalo, o tempo da colheita. Essa gente tem saudade. Não aquela saudade negativa, pra baixo, como a impressão de nada ter vivido. Não! Se trata de saudade gostosa, de pessoas que tiveram que cumprir a sua sina e venceram, mesmo com o preço de não terem voltado às origens. É para esta gente que Milionário & José Rico estão aí, cantando e tocando do jeito que gostam. Graças a Deus eles compram o nosso disco. Que é música sertaneja, do homem do campo, da terra - que não quer, porque não precisa, de verdades fundamentais que não a terra e a importância do amor.⁴⁰

La diferencia entre el éxito de Milionário & José Rico en los años 1970 y, por ejemplo, el dúo Leandro & Leonardo en los años 1990, o Michel Teló en los años 2000, ha sido que en las décadas más recientes el éxito de estos artistas ha ultrapasado las barreras de clase regionales. Parte de las clases superiores y de las grandes capitales ha pasado a adoptar a la música sertaneja en la virada de los años 1980/90, haciendo con que este género salga del gueto regional y de clase, lo que prácticamente no ha ocurrido en los años 1970.

Aun siendo un fenómeno menor que el sertanejo de las generaciones siguientes no se puede despreciar el éxito de Milionário & José Rico. Ellos han moldado la afectividad de millares de brasileños. Y ayudaron a incorporar la influencia paraguaya y mejicana en la canción sertaneja, antropofagizando el legado extranjero.

⁴⁰ “Milionário & José Rico: O cinema e a cidade descobrem a música sertaneja”. O Globo, Segundo Caderno, 25/03/1981, p. 29.

Y ninguna de las canciones de el dúo ha tocado tanto al público sertanejo como la ranchera “Estrada da vida”, de 1977, que les significó el sobrenombre de “Las gargantas de oro de Brasil”:

Nesta longa estrada da vida,
vou correndo não posso parar.
Na esperança de ser campeão,
alcançando o primeiro lugar.

Mas o tempo secou minha estrada
e o cansaço me dominou,
minhas vistas se escureceram
e o final da corrida chegou.

Este é o exemplo da vida,
pra quem não quer compreender:
Nós devemos ser o que somos,
ter aquilo que bem merecer

Una típica ranchera, “Estrada da vida” tiene compas temario y solos de violeta, violines y trompetas, inspirada en la estética ranchera mejicana. La canción, que ya había sido grabada en 1970, no había tenido éxito algún. En 1977 ella fue regrabada y ha dado nombre al LP de aquel año, contando con el apoyo de la grabadora. Se ha convertido en el más grande éxito de Milionário & José Rico.

El apogeo del dúo también ha generado el aumento de la crítica. Junto a Leo Canhoto & Roberzinho, Milionário & José Rico se han convertido en el símbolo del Brasil de la periferia que, aunque mayoritario numéricamente, no tenía espacio el respaldo de las élites intelectualizadas. Al lado del Trio Parada Dura, que en aquel entonces empezaba la carrera y también eran adeptos a las importaciones estéticas, Milionário & José Rico han sido acusados de ser repetitivos y por la “destrucción”

del género caipira. En 1985 el diario *Estado do Paraná* ha señalado que el sonido del dúo no traía innovaciones:

Difícil passar um mês em que não surjam novas duplas (eventualmente trios) rurais, ampliando a já ampla discografia rural - cujo levantamento é um desafio para os pesquisadores. Há duplas consagradas, entre as de maior popularidade, como Milionário & José Rico, que (...) estão hoje entre as de maior prestígio, com agendas carregadas de shows e fazendo seus discos venderem milhares de cópias. Chegam agora ao 15º volume e, a exemplo do que acontece, na música urbana, com um Roberto Carlos, eles também não mudam o estilo, (...) [nem] o repertório. A dupla repete o esquema de romance-separação-paixão, eventualmente com alguma pitada de ação.⁴¹

Blanco de la crítica intelectualizada, Milionário & José Rico han sido acusados por Tárík de Souza, periodista musical del *Jornal do Brasil*, de ser meros productos de la industria cultural: “Esses atrevidos e resistentes sertanejos, em alguns casos [foram] forjados nos laboratórios das gravadoras, através de uma mistura de *mariachis* mexicanos e harpistas paraguaios. [...] É o caso da dupla Milionário & José Rico”.⁴²

La incorporación de sonidos extranjeros en especial los mejicanos, molestaba de verdad a los críticos. José Luis Ferrete, autor de un libro acerca de la música caipira, también ha atacado lo que él consideraba “importación” de género:

Milionário & José Rico levam a estratégia de misturar sons paraguaios e mexicanos a requintes de alienação total do gênero [...]. O Trio Parada Dura seguiria nas mesmas águas com mais sucesso ainda,

⁴¹ Tonico & Tinoco: As glórias da dupla caipira e as músicas do homem rural. Texto de Aramis Millarch, *Estado do Paraná*, 24/11/1985, p. 36.

⁴² Tárík de Souza: *Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho*, *Jornal do Brasil*, 12/06/1981, Caderno B, p. 1.

e até onde irá a influência da *rancheira* e do *mariachi* ninguém sabe. Certo nos parece, em todo caso, que a velha e obstinada música caipira brasileira se submeteu a um *make-up* generalizado, mudando até mesmo de sotaque. As novas gerações de seus apreciadores preferiram-na sem o esgarçado chapéu de palha, trocando-o por um mais vistoso de feltro, e a falta de dentes na boca foi substituída por um rosto de grandes bigodes ou barbas hirsutas. Até óculos escuros tornaram os cantores mais sofisticados.⁴³

La influencia de Milionário & José Rico ha legitimado la continuación de la fusión de ritmos paraguayos y mejicanos. El éxito de artistas como Durval & Davi, João Mineiro & Marciano y sobretudo, del Trio Parada Dura, artistas estos que con frecuencia mezclaban los géneros latinos a la tradición rural, también ha sido posible por la apertura que proporcionaron Milionário & José Rico.

El Trio Parada Dura, constituido por Creone, Barrerito & Mangabinha y que ha empezado su carrera en meados de los años 1970, también ha sido muy influenciado por los sonidos importados. A tal punto que uno de sus miembros ha cambiado su nombre para de adecuar a la estética importada. En principio el nombre artístico de Élcio Neves Borges era Barreirinho. Por la influencia de las rancheras y los boleros mejicanos, le ha parecido mejor dar una “españolada” a su nombre, y así ha pasado a presentarse como Barrerito.⁴⁴ Los éxitos en la línea de la guarania y de la ranchera han sido rápidos. En 1975 “Castelo de Amor” ha sido el primer éxito del trío: “Num lugar longe, bem longe, lá no alto da colina,/ Onde vejo a imensidão e as belezas que fascina,/ Ali eu quero morar juntinho com minha flor/ Ali quero construir nosso castelo de amor”. Desde este entonces ha sido un éxito tras otro: “Mineiro Não Perde Trem” (1976), “Casa Da Avenida” (1977), “Homem De Pedra”

⁴³ Ferrete, *Op. Cit.*, p. 123.

⁴⁴ Entrevista de Barrerito al Programa do Ratinho, sin fecha precisa: 1991/1992: <http://www.youtube.com/watch?v=fNu6ZoGWU-c>

(1978), “Fuscão preto” (1981). En 1981 la guarania “Último Adeus” daba seguimiento a las influencias extranjeras en la música sertaneja: “Não me precisa mais virar-me o rosto/ Nem tratar-me com desprezo assim/ Sei que em seu coração tem outro/ Não existe mais lugar pra mim...”. En “Telefone mudo” (1983) el destaque también era el estribillo: “Eu quero que risque meu nome da sua agenda/ Esqueça o meu telefone não me ligue mais/ Por que já estou cansado de ser o remédio/ Para curar o seu tédio/ quando seus amores não te satisfazem...”

Era exactamente esta postura de incorporación extranjera que choqueaba a los críticos. En obra del 2006 el periodista José Hamilton Ribeiro ha reproducido la crítica a la *mexicanización*: “A contaminação que mais incomoda (...) é a que vem da América do Norte. E não se está aqui falando dos Estados Unidos, mas sim do México. Pedro Bento & Zé da Estrada, Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho [sic] foram alguns dos que adotaram o estilo *mariachi*, com sombreiros, trejeitos e gritinhos próprios da tradição mexicana. (...) A mexicanização pegou (...) fundo, comeu por dentro [la música caipira]”.⁴⁵

José Rico no se quedaba callado y contestaba a las críticas: “Acompanhamos a evolução. Quem grava música folclórica hoje não vende. Tónico & Tinoco empacaram na toada e não são capazes de tocar um bolero. Nós tocamos de tudo e nos tornamos campeões”.⁴⁶

A pesar de las críticas de José Rico a Tónico & Tinoco no se puede decir que estos hayan pasado inmunes a la influencia de los sonidos extranjeros. En la mitad de la década de 1970, Tónico & Tinoco han grabado canciones usando a harpías paraguayas en el arreglo. Ellos han sido, entonces, patrullados por los críticos que estaban en desacuerdo de la “importación” estética. El historiador musical y crítico José Ramos Tinhorão, en aquel entonces columnista de *Jornal do Brasil*, ha demostrado su disgusto con la incorporación del instrumento al LP “Tónico & Tinoco 31 anos”:

⁴⁵ Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 246.

⁴⁶ “Os reis sertanejos”. *Veja*, 24/09/1986.

É de lamentar que a [gravadora] Continental (...) não tenha emprestado maior cuidado à produção desse disco (...). Apesar da boa ideia de fazer a capa e contracapa à base da montagem de velhas fotos da dupla, o repertório foi mal escolhido (há duas músicas com o nome do comerciante de discos Roberto Stanganelli, o que cheira a esperteza), e - o que é um desastre - o bom trabalho do violão e da viola de Tónico & Tinoco é inteiramente destruído pela presença de (pasmem!) uma harpa paraguaia. (...) Quando mais não seja, o disco ajudará a maioria [do público] a não ficar na condição humilhante de só conhecer *country music* dos falsos caipiras norte-americanos.⁴⁷

Conscientes de la incorporación del sonido extranjero, Milionário & José Rico militaban por esta práctica. en sus discos ellos decían algunas palabras en español. imitando a los ídolos mejicanos del bolero y sobretudo de la música ranchera, como José Alfredo Jiménez y Miguel Aceves Mejía.

No deja de ser curioso que en la música sertaneja las críticas a la incorporación del sonido extranjero sean direccionadas a países como México y Paraguay, que de hecho nunca han sido vistos como contribuyentes de la música brasileña. Las canciones de Pedro Bento & Zé da Estrada, Belmonte e Amaraí y, finalmente, Milionário & José Rico y el Trio Parada Dura parecen apuntar hacia una influencia que no pasa por Europa o por los Estados Unidos, sino que por países latinoamericanos generalmente asociados a la pobreza.

México y Paraguay eran países en condiciones económicas muy similares a Brasil, quizás peor. Si los problemas económicos los ponía en un grado crítico de desarrollo poco capaz de influenciar la economía mundial, culturalmente México y Paraguay tenían un peso importante, frecuentemente subvalorado. La exportación de ritmos y géneros musicales los ponía en un patamar de formadores de un patrón cultural continental. Este mismo rol exportador de cultura es también cumplido por el mismo Brasil. El samba y la bossa nova

⁴⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 08/02/1974.

han sido exportados mundo afuera, sirviendo de matriz para otros estilos y fusiones y siendo conocidos y reconocidos en los más diversos lugares del planeta. De la misma manera la existencia de público artistas adeptos al bolero, a las guaranias y a las rancheras en Brasil indica el grande éxito en la exportación de los géneros musicales de México y Paraguay, capaces de influenciar el país del samba, del carnaval y de la bossa nova.

El hecho de Paraguay y México no serien vistos como influentes en la cultura brasileña parece apuntar el poco apego que parte de la sociedad brasileña siente en relación a los países económicamente “poco desarrollados”. La depreciación de ritmos latinos en la influencia de la música nacional denota la asociación que se hace con frecuencia entre “deficiencia económica” y “deficiencia cultural”. En general hay entre las camadas medias y altas de Brasil una cierta *vergüenza* de determinados ritmos y géneros latinos. El bolero, la guarania, el rasqueado, el chámame y la ranchera son frecuentemente vistos como “bregas” “cafonas” o estéticamente “inferiores”. De manera que dichos géneros son casi siempre excluidos de la noción hegemónica de “buen gusto” cultivada por las élites culturales urbanas de Brasil. Los escritores nacionales, los intelectuales, los historiadores y los periodistas prefieren ver al rock, al jazz y a las matrices afroamericanas influenciando a la música brasileña. Arrebatados por sus preferencias personales nunca han percibido la fuerza de matrices paraguayas y mejicanas en toda la música y, en especial, en la música sertaneja.

El éxito creciente de la música sertaneja todavía iba a traer más “disgustos” para aquellos que poco afinidad tenían con el género. En la época de la nacionalización de la música sertaneja a partir de fines de los años de 1980, el sonido mejicano y paraguayo finalmente habían llegado a los oídos más “refinados” del sudeste y sus capitales. Ha sido la primera vez que la música sertaneja ha sido escuchada en Río de Janeiro y en el Norte/Nordeste del país, por ejemplo.

En aquella época todavía había alguna influencia de los géneros paraguayos y mejicanos en la música sertaneja. La creciente nacionalización de la música sertaneja ha empezado con el más grande éxito de la carrera del dúo Chitãozinho & Xororó la canción “Fio de cabelo” (1982), una típica guarania: “Quando a gente ama/ Qualquer coisa serve para relembrar/ Um vestido velho da mulher amada/ Tem muito valor/ Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco/ Sobre a penteadei-

ra/ Mostrando que o quarto/ Já foi o cenário de um grande amor”. Los compositores de la canción eran Darci Rossi y Marciano, este último del conocido dúo Mineiro & Marciano.

Integrantes de la nueva onda moderna de los años 1970, João Mineiro & Marciano solamente han arrancado a partir de la década d como e 1980 cuando han tenido vários éxitos “Se eu não puder te esquecer”, “A bailarina”, “Seu amor ainda é tudo” y “Ainda ontem chorei de saudade”, entre otras. Así como Chitãozinho e Xororó, ellos eran de la generación que ha comenzado en los años 1970 y se sentían muy atraídos por Leo Canhoto & Robertinho y Milionário & José Rico. Marciano escribía sobre todo los corridos, las guaranias y rancheras. El compositor también imitaba los gritos “mejicanos” presentes en las canciones de sus ídolos: “Eu adorava música mexicana, achava divertido ouvir um *mariachi* cantando, dando aqueles gritos no meio das músicas, e eu fazia isso quando cantava as minhas”.⁴⁸

El éxito vino cuándo Marciano ha encontrado a un letrista que le dio espacio a los dramas “mejicanos” de sus melodías, como ha dicho años más tarde:

Eu comecei a fazer composição boa mesmo, de verdade, quando eu conheci o Darci Rossi, já em 80. Foi com ele que eu compus “Fio de cabelo”. Eu achava que precisava ser mais incisivo, ter letras mais pesadas, pra me diferenciar do que tava acontecendo. Então a gente pegava histórias de vidas, de relacionamentos, de qualquer tipo, e partia pro lado triste. Foi proposital por achar que faltava isso, e acabou dando certo. Nossa principal composição foi “Fio de cabelo”.⁴⁹

Juntos, Marciano y Darci Rossi han hecho una serie de canciones desde aquel entonces, convirtiéndose en un dúo exigido y grabado por diversos otros dúos. Pero al principio han

⁴⁸ “Entrevista: Marciano”, por André Piunti, 22/09/2010, http://universosertanejo.blog.uol.com.br/arch2010-09-19_2010-09-25.html

⁴⁹ Ídem.

tenido dificultades en grabar hasta el que sería su más grande éxito. El propio compositor no tenía mucha fe en la composición pues a todos les parecía demasiado dramática. De forma que su propio dúo ha perdido la oportunidad de grabar aquel que ha sido junto a “Entre tapas e beijos” de Leandro & Leonardo, la música sertaneja de más grande éxito de la década de 1980.⁵⁰

Al grabar la canción Chitãozinho & Xororó han hecho pequeños cambios en la melodía. “Fio de Cabelo” ha sido grabada con arreglos de Evêncio Raña Martinez, un maestro de origen española que trabajaba con varios dúos adeptos de las guaranias y las rancheras. En la portada del LP “Fio de cabelo” ha ganado la acuña de guarania.

Las influencias latinas siguieron adelante y eran comunes también entre los grandes nombres del sertanejo de la década de 1990. En el primer LP del dúo Zezé Di Camargo & Luciano lanzado en 1991 los hermanos de Goiás grabaran la canción “Eu te amo” (Roberto Carlos). Se trataba de la regrabación de “And I love her” de Los Beatles en la forma de bolero. En el mismo disco había también la guarania “Águas Pasadas”, cantada junto a la cantante Fafá de Belém.

A pesar de que los lentos hayan superado a las canciones de influencia latina en los años 1990, los boleros, las guaranias y los rasqueados no desaparecieron. Un bolero grabado en 1994 por el dúo Zezé Di Camargo & Luciano ha tenido mucho éxito. Se trataba de la canción “Você vai ver” de Carlos Colla y Elias Muniz:

Você pode provar
Milhões de beijos
Mas sei que você vai lembrar de mim
Pois sempre que um outro te tocar

⁵⁰ Ídem.

Na hora você pode se entregar
Mas não vai me esquecer
Nem mesmo assim...

Eu vou ficar
Guardado no seu coração
Na noite fria solidão
Saudade vai chamar meu nome

El letrista Carlos Colla ha sido entrevistado para mi tesis de doctorado acerca de su trayectoria en la música sertaneja. En la entrevista le he preguntado acerca la recurrente y exagerada temática romántica de su obra. Como respuesta Colla, que es el compositor más grabado por Roberto Carlos después del propio,⁵¹ ha teorizado acerca de la aceptación del lenguaje romántico en Brasil. Su mirada es de cómo una tradición en la música popular brasileña que nos acercaría a la música latina:

O brasileiro é mexicano, né? Mas a gente dificilmente reconhece isso. A cidade não é mexicana, mas a alma brasileira é mexicana. Quando eu canto as músicas de corno o pessoal ama. Por que ninguém é sofisticado na hora do amor. Se você namorar uma mulher sofisticada vai enjoar. (...) Ela não é autêntica... A alta sociedade é sofrida e castrada porque convivem entre si não por grandes amores, mas por grandes interesses. (...) Esta polidez afasta as pessoas. Gente que pensa com a própria cabeça não é sofisticada, ela é autêntica, e gosta de música mais autêntica. (...) Atingir um coração sofisticado é impossível, pois o sofisticado só pensa nele mesmo e no medo que ele tem das pessoas.

⁵¹ Araújo, Paulo Cesar. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2007.

Entretanto, no todos aceptaban los aderezos mejicanos melodramáticos en la identidad brasileña. El periodista Nelson Motta ha sido uno de los que le ha molestado la influencia extranjera del *sertão* en los años 1990. Entonces, él ha escrito una larga columna en el diario *O Globo* en la cuál ha sido duro:

[La música sertaneja es el] ambiente musical jeca-romântico (...) vigente, depressivo, dedicado a histórias dor-de-corno e a romances mal resolvidos em meladas guarânicas e baladas sorumbáticas, destilando melancolia e sentimentalismo pra baixo, pra dentro, para trás. Como se a essas alturas de sua história de glórias a música brasileira precisasse sofrer influências da música paraguaia e mexicana. É como se aprendêssemos a jogar futebol com os norte-americanos.⁵²

Nelson Motta es uno de los críticos más importantes de la música brasileña.⁵³ Como se nota, para Motta no habría nada que aprender con América Latina en cuestión de estética. Ahí está un ejemplo de crítico musical que contribuye exactamente para lo que tanto se critica en Brasil, o sea, la idea de que “le damos la espalda para América Latina”.

⁵² “A vingadora dos ‘anos de lama”” Columna de Nelson Motta, *O Globo*, Segundo Caderno, 13/11/1992, p. 6. Lo curioso es que en los años 1990 no había tantas influencias de los géneros paraguayos y mejicanos pero sin del rock, pop, lento y country estadounidenses. De todas formas es intrigante que Nelson Motta se ponga contrario la importación estética. Justo él, quién siempre ha alabado la bossa nova y la influencia del jazz en los años 1950, ha adorado el rock en los años 1960 y a la incorporación tropicalista, ha adoptado la *disco music* en los años 1970 y ha compuesto junto a sus astros del Rock nacional de los años 1980.

⁵³ El compositor influenciado por la Bossa Nova ha participado de la MPB desde su inicio en 1965 y ha sido apoyador del movimiento del tropicalismo (1967). Ha sido Motta quién ha nombrado el movimiento por la primera vez en su columna del diario. El periodista y agitador cultural ha visto con buenos ojos el reciclaje de la propuesta “antropofágica” de los baianos tropicalistas Caetano Veloso y Gilberto Gil que incorporaban el rock y a las guitarras eléctricas a la música brasileña. Una vez incorporado el ideal de la antropofagia, Nelson Motta ha participado del rock brasileño de los años 1980 cuándo ha producido recitales de artistas de aquella generación y ha compuesto canciones con el roquero Lulu Santos. Pero habían límites para su antropofagia. Motta no veía ningún valor en la “antropofagia” que los sertanejos hacían en relación a las canciones latinoamericanas.

Quién siempre estuvo de frente, mirando, admirando y dialogando con la América Latina ha sido la música sertaneja. La trayectoria de modernización de la música sertaneja cuenta otra historia acerca de las incorporaciones estéticas que no la celebrada por las élites culturales. La escrita musical brasileña casi siempre ha aceptado al *jazz* estadounidense como integrado a la Bossa Nova y el rock al tropicalismo y los han visto como símbolo de la “buena importación” musical. Ambos géneros, el rock y el jazz, son de origen estadounidense. Ambos son vistos como una contribución de la música negra de aquel país. México y Paraguay son países de mayoría indígenas y en el caso de guarania, el género apunta exactamente a esta cuestión. Es exactamente por eso que la música sertaneja apunta a otra antropofagización cultural, otra jerarquía de valores que no la hegemónicamente aceptada como legítima por las élites culturales, sobre todo en los años 1970.

Así, la trayectoria de la música sertaneja trasparece otra historia, otras raíces, otras matrices, otras influencias, otras fusiones así como otros resultados. Los sertanejos modernos de la década de 1970 se aproximaron de importaciones tanto de los Estados Unidos (rock) como de México (ranchera y bolero) y de Paraguay (guarania). Sin distinción de orígenes, han mezclado todo en un calderón y han puesto en pie de igualdad géneros importados de países ricos y pobres.

Este texto podría parar aquí. Ya estaría comprobado para los lectores que la música sertaneja ha sido influenciada por la música paraguaya y la mejicana. Pero en los años 1990 una nueva generación de artistas sertanejos ha conseguido algo improbable. Antes de “Ai se eu te pego” ser un éxito mundial, la música sertaneja ha conseguido exportar algunos de sus éxitos en los años 1990.⁵⁴ Los sertanejos han logrado hacerse escuchar en los países desde adonde han venido sus influencias.

⁵⁴ No ha sido sólo “Ai se eu te pego” que ha logrado repercusión internacional. Canciones como “Eu quero tchu, eu quero tcha”, de João Lucas & Marcelo, y “Chora me liga”, de João Bosco & Vinícius también han sido tocadas afuera del país. Durante el período en que he vivido en Buenos Aires para mi post doctorado en la UBA he escuchado por las calles dichas canciones tocadas sea en su versión original o en ritmo de cumbia.

ÉXITO INTERNACIONAL

Artistas como Leandro & Leonardo, importante dúo de los años 90, han logrado que el éxito “Paz na Cama” haya sido grabado en más de 20 países. Hay en Brasil al menos 26 regrabaciones además de 3 en Portugal. Hay también dos versiones en español: “Paz en la cama” (con 16 regrabaciones) y “Paz en este amor” (con 50 regrabaciones). El éxito de la canción ha garantizado una vida estable al compositor Edson Mello, quién ha dicho en una entrevista: “Eu continuo compondo e minhas músicas são gravadas, o sucesso é que não tem vindo. Hoje eu me preocupo mais em cuidar de ‘Paz na cama’... Essa música é uma vaca leiteira. Toda vez que eu mando uma música para uma dupla eles pedem e gravam ‘Paz na cama’. Conseguir sucesso é mais difícil que acertar na loteria. Eu ganho mais dinheiro com ‘Paz na cama’ hoje do que na época”.⁵⁵ Según el compositor, en 2010 él ha pagado en los EUA alrededor de 9 mil dólares de impuesto, lo que permite tener una idea de la suerte grande que es tener una canción tocada mundialmente.

Para la grande industria estadounidense y mejicana la canción se escuchaba con condimentos del interior de México. Se completaba así un ciclo de la música sertaneja, que se ha convertido de importadora de valores paraguayos y mejicanos entre las décadas de 1950 a 1970 a exportadora de reformulación de este género en la década de 1990.

La primera versión bastante conocida de “Paz en este amor” ha sido la de la cantora mejicana Ana Gabriel, lanzada en 1997 en el disco *Con un mismo corazón*. La versión de Ana Gabriel ha sido grabada en el estilo ranchera. La cantora se vinculaba a la tradición norteño de dicho país, romántica, melodramática y regional.⁵⁶ Grabada con mariachis, tololoques, cipolinos y guitarras, la lectura de Ana Gabriel ha sido al sesgo de la tradición mejicana. Respaldado por el público mejicano, el CD

⁵⁵ Entrevista con Edson Mello, Maricá, 15/09/2010.

⁵⁶ CD *Con un mismo corazón*, Sony Music, 1997. A capa veiculada na foto é do CD *La reina canta a México*, BMG, 2006, editado nos EUA.

Con un mismo corazón ha estado por 35 semanas en el listado de la Billboard y alcanzando el primer lugar con el álbum “regional mejicano”.⁵⁷

El éxito de “Paz en este amor” no ha parado ahí. Diez años después, en 2007, la versión ha sido regrabada por el cantor Fidel Rueda. El éxito de la canción ha garantizado que ella se mantuviera 43 semanas en el listado de Billboard y haya alcanzado el cuarto lugar en la lista de canciones regionales mejicanas más tocadas.⁵⁸ En 2008 la música ha concurrido al premio de American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) como canción “regional” mejicana.⁵⁹ La versión de Fidel Rueda es una traducción de la canción de “Paz na cama” grabada con tubas, acordeón, trompa, caja y sousafone.

La composición de Edson Mello ha logrado concretizar algo raro en la música brasileña: se apropiarse de un género “importado”, rehacerlo y enviarlo de vuelta a sus países de origen, conquistando así éxito y legitimidad local. Antes de la música sertaneja la bossa nova también había logrado hazaña al importar el jazz y hacer una relectura que ha complacido hasta a los oídos estadounidenses.

Para más allá de la exportación de versiones en español, los propios artistas sertanejos han construido carrera en el exterior. Chitãozinho & Xororó han grabado como José y Durval para el mercado latino. Leandro & Leonardo y Zezé Di Camargo & Luciano también han hecho versiones y han grabado discos en español.

El éxito puntual del sertanejo de los años 1990 no permite comprender en su totalidad el éxito de “Ai se eu te pegó”. Pero permite ver parcialmente como Brasil se está posicionando en el mundo frente dos nuevos hibridismos globales. Incorporando y adaptando géneros exteriores los sertanejos llevan adelante, aunque al margen y más allá de lo que les gustarían los intelectuales de la

⁵⁷ Ver: <http://www.billboard.com/charts/latin-albums#/album/ana-gabriel/con-un-mismo-corazon/266448>

⁵⁸ Ver: <http://www.billboard.com/charts/regional-mexican-songs#/song/fidel-rueda/paz-en-este-amor/8656593>

⁵⁹ El CD de Fidel Rueda ha sido lanzado en marzo de 2007. Aunque no haya ganado el premio de “mejor canción regional mejicana” el hecho de que la versión “Paz en este amor” de Fidel Rueda haya sido indicada demuestra que ella no ha sido escuchada como canción sertaneja por los mejicanos mas sí como “regional”.

academia brasileira, el proyecto de antropofagización e incorporación de valores extranjeros para la gestación de valores autóctonos, tan comunes en esta sociedad.

FUENTES CONSULTADAS

Veja on line, 07/05/2013: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/google-lanca-mapa-de-vidEOS-mais-visualizados-no-youtube>.

Souza, Tárík de. Tem mais samba: das raízes à eletrônica. São Paulo, Editora 34, 2003.

Napolitano, Marcos. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: Anos 70: trajetórias. Iluminuras. Itau Cultural. São Paulo. 2005, pp. 125-129.

Araújo, Paulo Cesar de. Eu não sou cachorro, não. Rio de Janeiro: Record. 2004.

Mello, Zuza Homem de. Eis aqui os bossa nova. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Lamarão, Luisa. As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. 2008.

Araújo, Paulo Cesar de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 319-320.

Sant'Anna, Romildo. A moda é viola: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR. 2000, p. 358-9.

"A música sertaneja quer vencer no Rio" O Globo, 20/04/1981, p. 19.

"Milionário & José Rico: O cinema e a cidade descobrem a música sertaneja". O Globo, Segundo Caderno, 25/03/1981, p. 29.

Tônico & Tinoco: As glórias da dupla caipira e as músicas do homem rural. Texto de Aramis Millarch, Estado do Paraná, 24/11/1985, p. 36.

Tárík de Souza: Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho, Jornal do Brasil, 12/06/1981, Caderno B, p. 1.

Entrevista de Barrerito al Programa do Ratinho, sin fecha precisa: 1991/1992: <http://www.youtube.com/watch?v=fNu6ZoGWU-c>

"Os reis sertanejos". Veja, 24/09/1986.

Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2, 08/02/1974.

"Entrevista: Marciano", por André Piunti, 22/09/2010, http://universosertanejo.blog.uol.com.br/arch2010-09-19_2010-09-25.html

Araújo, Paulo Cesar. Roberto Carlos em detalhes. São Paulo: Planeta, 2007.

Entrevista con Edson Mello, Maricá, 15/09/2010.

CD Con um mesmo corazón, Sony Music, 1997. A capa veiculada na foto é do CD La reina canta a México, BMG, 2006, editado nos EUA.

<http://www.billboard.com/charts/latin-albums#/album/ana-gabriel/con-un-mismo-corazon/266448>

<http://www.billboard.com/charts/regional-mexican-songs#/song/fidel-rueda/paz-en-este-amor/8656593>

RELACIONES CULTURALES MÉXICO-PERÚ

Alejandro Martínez de la Rosa¹

Las tradiciones musicales que coexisten en la mayor parte de los países latinoamericanos mantienen relaciones no sólo a partir de la fuerte influencia europea que impuso su cultura; tampoco se circunscriben tales tradiciones únicamente a la mezcla esquemática entre lo indígena y lo español, sino que existen rastros que acusan la fuerte presencia africana en estas tierras. Encontrar estas relaciones son fundamentales para hermanar históricamente aquellas tradiciones relacionadas durante siglos y que hoy piden su reconocimiento como parte del alma de nuestros pueblos. Después de cientos de años aún hoy permanece la importancia del intercambio intercultural en los ámbitos musicales de este continente, por lo que en las siguientes líneas abordaré primero algunos esbozos de la influencia negra en Iberoamérica, para después enfócarme a exponer ejemplos de intercambio cultural entre México y Perú.

¹ Universidad de Guanajuato. México.

INDIANIDAD Y NEGRITUD BAILADA EN LA COLONIA

En el *Diccionario de mejicanismos*, aparece el término *zamba* definido de la siguiente manera: “Dícese del hijo de negro e india, o de indio y negra, seguramente por la comunidad de ciertos caracteres con el mono del mismo nombre”. A esta definición se puede añadir la de *zambaigo*: “hijo de negro e india, o viceversa”, o “descendiente de chino e india, o viceversa”; éste último significado tiene relación con la casta de *chino cambujo*. Asimismo, *zambaje* y *zamberío* define a un “conjunto de zambos” y, ya con referencia al género musical, *zambear* significa “bailar zambas” (Santamaría, 1959: 1143).

De tal término se desprenden descripciones de bailes y tradiciones africanas amuladas en el siglo XVII, como la que aparece en la obra *Ilustre fregona* de Cervantes de Saavedra, la cual fue publicada como parte de las *Novelas ejemplares* en 1613, donde se menciona la chacona y el zambapalo. Con respecto a la danza *zambapalo*, se encuentra mencionada ya en la ciudad de Panamá en 1539 en un manuscrito de Fernando Guzmán Mexía, junto con la zarabanda:

O estéis sobando la harina blanca
con huevos, con azúcar, con manteca,
al són de zambapalo y zarabanda,
o en el paraíso estéis ahora de Meca... (Querol, 2005: 164).

En otro verso, compuesto hacia 1629 por el maestro de capilla, nacido en Portugal, Gaspar Fernandes, se menciona el término *cumbé*, junto con la misma *zarabanda*, donde se imita el español amulado de los negros –seguramente afroportugueses– que fue un género en sí mismo.

Zarabanda tengue que tengue,
Sumbaca, susú cumbé,
cucumbé,

Esa noche branco seremo,
Oh Jesús, qué risa tenemo,
Santo Tomé.
Qué risa tenemo,
qué risa, santo Tomé,
Santo Tomé, que Santo Tomé... (García de León, 2002: 167-172).

CUMBÉS Y ZAMBOMBAS EN ULTRAMAR

Después de conocer la zambomba en España, que “junto al tambor y la pandereta [son] la trilogía de membranófonos más utilizados por los niños de esta parte del mundo” y que su “presencia es abundante en épocas como carnaval, Navidad y Reyes” (Beltrán, Díaz, Pelegrín y Zamora, 2002: 91-92), es importante apreciar que este instrumento de procedencia africana llegó a la Península por lo menos en la misma época de la llegada de los invasores a América, el cual está ya mencionado en el Entremés del conde Alarcos, impreso en 1675, donde los personajes disfrazados cantan:

Ande el baile y el concepto,
Y haga en su alabanza trova,
Y dándole a la zambomba,
Acabémosle en pandorga (Velázquez, 2005: 53).

Y también se encuentra un término parecido en una de las letrillas negras de Góngora, en cuyo diálogo entre dos negras, Juana y Crara, dice una de ellas:

La alma sá como la diente,
Crara, mana,

Pongamo fustana
E bailemo alegre;
Que aunque samo negra,
Sa hermosa tú,
Zambambú, morenica de Congo,
Zambambú (Velázquez, 2005: 53).

Así, parientes organológicos de la zambomba serán el furro o furruco, como se le llama en Venezuela, o el bote del diablo, como se le llama en la Costa Chica de México, que debe su nombre a que se usa en la danza de diablos que se interpreta en la festividad de Todos los Santos, cuando se reciben a los fieles difuntos. También cabe mencionar que el bote del diablo se usa en una zona de fuerte presencia del fenotipo africano, como lo es la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, y que esta danza, a similitud de la famosa lámina de la danza de los diablicos de Martínez de Compañón (s. XVIII: f. 145), se acompaña también de una charrasca, o quijada de burro la cual se percute con la mano cerrada y se rasguea con un palito, a la manera de un güiro, o hacia la Montaña de Guerrero con una cajita la cual se abre y se cierra para llevar el ritmo en vez de bote (González, 2005: 17).

EL TRUJILLO DE MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN

Entre 1780 y 1790 el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez de Compañón recorrió la jurisdicción a su cargo durante más de dos años para recabar información, llevando consigo a un grupo de dibujantes quienes realizaron innumerables acuarelas acerca de flora, fauna, castas, costumbres, danzas, juegos, entre otras actividades importantes en la región. Vale la pena mencionar que no existe otro acervo ilustrado de tal magnitud en la América colonial, por lo que es un referente obligado para el estudio del pasado peruano (Martínez de Compañón, siglo XVIII).

El antiguo obispado de Trujillo estaba ubicado al norte de la ciudad de Lima, conformado a finales del siglo XVIII por nueve partidos: Lambayeque, Piura, Cajamarca, Huamachuco, Chota, Moyobamba, Chachapoyas, Jaén y Maynas, desbancando en importancia a la antigua población de Zaña. En la actualidad es un departamento a medio camino entre Lima y el norte de Perú, conformada esta última zona de una fuerte raíz afrodescendiente comprendida en los actuales departamentos de Chiclayo y Piura. Lo anterior viene a colación porque es en las acuarelas coloniales donde aparecen ilustrados instrumentos musicales, vestimentas y danzas con personajes afrodescendientes a finales del siglo XVIII. Entre los instrumentos musicales encontramos una marimba, quijada de equino, cajita (idiófono), cajas (redoblantes membranófonos), flautas, arpas y guitarrillos.

Respecto a las danzas, está la imagen de bailanegritos, donde cuatro negros van ataviados con chaquetas, pantalón corto y van descalzos. Dos negros llevan pañuelos en una mano, un tercero sujeta una sombrilla roja con la que da sombra a un hombre blanco que lleva un bastón, medias, zapatillas y sombrero español, mientras el cuarto negro toca flauta y tambor (Estampa 140).

Otra ilustración, en la cual no queda claro el fenotipo pero aparecen la cajita y la carrasca (llamada así en Perú actualmente y que en México recibe el nombre de charrasca), es en la danza de los diablicos, donde aparecen varios personajes con máscaras de textura peluda con tres cuernos y barba de chivo, con pantalones con barbitas de colores y especie de suéteres de un color diferente cada uno; cuatro llevan chicotes en una de las manos.

Además, aparece un arcángel con escudo y espada, casco, alas y falda. Uno de los diablicos tiene una máscara más grande y no lleva los tres cuernos rectos sino una cornamenta caprina; además, su suéter tiene motas y es el que enfrenta al arcángel; seguramente se trata del diablo mayor. Los tres músicos no difieren en la vestimenta de los otros, son parte de la danza, además, todos llevan en los pies una especie de espuela o de cascabel arriba del talón, sujeto por un cuero. El músico a la izquierda lleva una guitarra, el de en medio lleva una quijada de equino en una mano y en la otra un palito o paleta y el de la derecha lleva una cajita sujetando con una mano la parte baja del instrumento y con la otra la tapa superior de la cajita (Estampa 145).

CUMBÉ, BAILE E INSTRUMENTO

Respecto a los *cumbées*, cabe recordar que ya están presentes como género musical en el documento que encontró Gabriel Saldívar en León, Guanajuato, con música escrita para guitarra de cinco cuerdas del siglo XVIII. Stevenson menciona al respecto: “los cumbées negros señalan a la costa de Guinea como su lugar de procedencia, con un subtítulo que reza “cantos en idioma guineo” (Stevenson, 1986: 40-42). Asimismo, el *Diccionario de Autoridades* de 1729 define *cumbé* como: “baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo a un lado y a otro”, por lo que esta danza fue llevada a España debido a que negreros portugueses vendieron a esclavos guineos en la Sevilla de finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, debido “a la fundación, en 1575, de São Paulo de loanda, factoría portuguesa, a consecuencia de la toma de São Tomé, antigua proveedora de esclavos, por los holandeses (Pérez, 2011: 113).

De esta época transcribimos algunas líneas líricas. La primera fue escrita en la ensalada *La negrita* de Mateo Flecha “el viejo” en 1581: “San Sabeya, gugurumbé, alangandanga, gugurumbé”. La segunda pertenece a una pieza teatral anónima, un entremés llamado *Los negros de Santo Tomé* de 1609, en el que unos negros fingidos bailan y cantan: “Ah, ah, ah; eh, eh, eh / todos los negros me vengan a ver / de tu bucocionto de Santo Tomé”, y la tercera pertenece al *Bayle de paracumbé á lo portugués*, de 1708, que canta: “¡Paracumbé, paracumbé! / ¡Ay, Xesú, que me mata / de amores vocé! ¡le, le, le!” (Arazandi, 2009: 5-6). Para acrecentar las relaciones, esta autora actualmente investiga acerca de un tambor cuadrado que en Jamaica lleva por nombre *gumbé*, y en la isla Annobón, en Guinea Ecuatorial, lleva el nombre de *cumbé*, y que se interpreta como géneroailable en Guinea Bissau. Cabe mencionar, para más datos, que la isla más cercana a la isla Annobón es precisamente Santo Tomé, la de los versos arriba citados, pero el tambor también se usa en Sierra Leona y en otros países de la costa (Arazandi, 2009: 14, 131-141, 202-203).

Con lo anterior podemos inferir que las influencias de la zona de Costa de Marfil se presentó también en las composiciones portuguesas, de las cuales abrevaron los compositores que gustaron por explorar los ritmos y las sonoridades tanto indígenas como africanas y que fueron permitidas

hasta cierto punto por la iglesia para demostrar que todas las culturas adoraban al dios cristiano, ya sea en las procesiones de Corpus Christi o en los villancicos navideños.

TÉRMINOS TRASPLANTADOS A AMÉRICA

Partiendo de los términos referidos arriba, los géneros o ejemplos musicales de *zamba* y *maracumbé* aparecen en México (Martínez de la Rosa, 2010: 33-34). En 1864 el historiador Alfredo Chavero dejó anotado que “los jóvenes bailan en el portal la zamba cueca y la zamba chilena” acompañados por la música de “los tocadores de arpas”, ante los cuales “se coloca un gran cajón vacío, el cual se procura que sea lo más alto posible”, lo cual indica que desde los puertos se tuvo un intercambio musical desde Chile hasta la Alta California, ya que la cita se refiere al puerto de Manzanillo, Colima (Ortoll, 1987: 76-78). En ese mismo sentido, el historiador y novelista Eduardo Ruiz cita que en el puerto de Acapulco, en abril de 1866, se bailaba La zamba rumbera, cuando asistió a “un palenque en que se daba un gran baile” (Ruiz, 1969: 665). Una mención más es la de Vicente Riva Palacio quien dejó escrito en 1868 que en la Tierra Caliente ya se tocaban ciertos repertorios: “Apenas había oscurecido, cuando se oyeron los bordonazos de un arpa. Es el instrumento musical del que gustan con delirio las gentes de Tierra Caliente, además del violín y la guitarra; y una vez armonizado todo, pasan el día y la noche danzando y cantando la malagueña, la indita, el gusto, la zamba y otros sones” (Ochoa, 1997: 148-149).

Para el caso del maracumbé, es en los primeros cinco años del siglo XX en que Ezio Cusi dejó escrito que en su juventud, durante los *rodeos* o *arriadas* en la Hacienda de Úspero, municipio de Apatzingán, se hacían bailes de arpa. “El más sacrificado era el pobre arpero que no paraba de tocar; apenas terminaba un son, ya le estaban pidiendo tocara otro y otro más, como *la malagueña, el carretero, la chachalaca, el tecolote, el guaco, el mará cumbé, la palma* y otros muchos” (Cusi, 2006: 183-192). Es decir, hablamos de repertorios de la segunda mitad del siglo XIX en México.

En cuanto al nombre de este son, el etnomusicólogo Rolando Pérez Fernández apunta que el María Cumbé “es una versión del ‘Maracumbé’, descendiente del ‘Paracumbé’ afrohispanico”. Sobre

ésta danza, Rolando se basa en la musicóloga brasileña Oneyda Alvarenga, quien afirma: “el paracumbé, era tenida no simplemente por africana, sino específicamente por angolana, pues se decía el ‘paracumbé de Angola’”. A esto, Rolando Pérez continúa escribiendo sobre la abundancia de negros de origen bantú en España entre los siglos XVI y XVII, debido a “la fundación, en 1575, de San Pablo de Luanda, factoría portuguesa”, y citando al cubano Fernando Ortíz acerca de que los negros y esclavos introducidos en España fueron principalmente monicongos y angolanos, “ellos originaron los bailes que se hicieron populares” (Pérez, 1990: 196, 28).

Para el caso del género musical llamado zamba, se ha retomado durante décadas por cierta la hipótesis que postuló en México el historiador Moisés Ochoa Campos, basándose principalmente en los estudios de Benjamín Vicuña Mackenna y Antonio Acevedo Hernández acerca de que es un baile africano que llegó a Sudamérica con los esclavos de Guinea y tomó el nombre de *zamba clueca*. Al expandirse este baile, tomó diferentes nombres: *zamacueca* o *marinera* en Perú, *cueca* en Chile, *zamba* o *chilena* en Argentina, y *chilena* en México. Sobre el término *clueca*, se define como adjetivo “del ave que quiere empollar” o que está “caliente”, y para *zamba*, se retoma un trabajo de Carlos Vega, el cual menciona que “era muy popular en Chile y Argentina en 1812-13; su nombre procede del bantú ‘zambó’ que significa baile” (Ochoa, 1987: 17-34, 67-74; Vega, 1944).

Sobre la última definición, es interesante que signifique “baile”, pues no tiene que ver con el nombre de la casta durante la Colonia. La importancia del concepto radica, a decir de Vicuña Mackenna, en que “la mayor parte de lo antiguos bailes nacionales como el pericón, el aire, la perdiz, el negrito, etc., provienen de la mistión del negro y del indio, es decir, del zambo” en el caso de Chile (Pérez, 1990: 49).

INSTRUMENTOS Y VESTIMENTAS EN LOS BAILES DE PAÑO

En las láminas de Martínez de Compañón hay varias danzas que usan pañuelos, entre ellas dos versiones de pallas, y una imagen que no tiene una clara adjudicación (dice “danza de otra especie”); aunque cabe mencionar que estas danzas no son de pareja hombre y mujer, sino grupales; además,

son acompañadas por distintos instrumentos, como tambor, arpa, guitarra en forma de gota, guitarra acinturada o violín. Las pallas son mujeres bailando; en una lámina hay seis, mientras en la otra hay sólo dos. En esta última los músicos visten a la usanza española, con sombrero, saco, camisa, y zapatillas, mientras en la otra los músicos visten de poncho y están descalzos, tal vez indígenas. Resulta interesante que en la lámina de pallas donde aparecen los músicos con poncho y descalzos sea donde se usa el arpa patas arriba y el especie de laúd (Estampa 149), mientras en los ataviados a la usanza española o criolla utilicen la guitarra acinturada y el violín (Estampa 152). En la danza de otra especie, los danzantes llevan una capa de distinto color y un sombrero con una pluma de color distinto cada uno; además llevan medias, zapatillas y pantalón corto. Un músico de tambor está ataviado con la misma vestimenta más un poncho tejido de color claro (Estampa 148).

Otra imagen interesante para nuestro propósito es la de la danza del chusco, la cual muestra a un arpista tocando sentado y con otra persona tamboreando la caja superior del instrumento, además de un guitarrista sentado en otra silla a un costado. Esta imagen, que viene en la parte superior de la lámina está acompañada por lo que parece ser su ejecución dancística, en la cual dos parejas de hombre y mujer bailan frente a frente unos sujetos con ambas manos y otros sueltos, ataviados a la manera española, con zapatillas. Los tres músicos se ven criollos, pero el arpista es anciano y lleva zapatillas y medias, mientras el taboreador va descalzo y se ve joven, al igual que el guitarrista. Al arpa se le ven claramente sus dos bocas en la parte inferior de la tapa superior y en la parte cercana al diapason tiene dos efes. Su caja de resonancia es de gajos o paños, mientras la caja de resonancia de la guitarra es de gota, una especie de laúd (Estampa 159) (Martínez de la Rosa, 2013: 130).

Las imágenes restantes de danzas pertenecen a representaciones de aves (Estampas 162, 163, 167 y 169) o mamíferos (Estampas 164, 165, 166, 168, 170 y 171) principalmente; y hay otras donde aparecen personas ataviadas a la usanza de los antiguos gobernantes incas, y que todavía se preservan por su nombre en la actualidad, como la danza del chimo (Estampa 151), aunque con otras vestimentas y dotaciones instrumentales.

REPERTORIOS DE CASTAS

La lírica tradicional iberoamericana tiene obvias conexiones temáticas y de esquemas literarios; aquí mencionaremos algunos ejemplos relacionados con el término zamba. Dos de los estribillos de El toro rabón, en su versión de Tixtla, Guerrero, mencionan la palabra zamba (*Antología*, 2002), relacionada con actividades ganaderas y azucareras, precisamente donde los afromestizos se desempeñaron durante la Colonia. Las notas indican: “Es posible que la expresión ‘samba!’ en el estribillo lo relacione con los géneros sudamericanos que se dice han influenciado la música de esta región”:

Un segundo ejemplo donde aparece la palabra zamba es precisamente en la Zamba chucha, interpretada por el mismo conjunto anterior (Los Azohuastles, 2003). De esta pieza exponemos dos coplas y el estribillo:

Mi corazón a tus pies,
lo ves y no lo levantas.
Zamba ay que le da.
Pobrecito corazón,
cuántos desprecios aguanta.

Bailame la zamba chucha,
báilamela con cuidado.
Zamba ay que le da
Bailando esta chilena
y yo cantando sentado.

¿Qué es eso de mama chungu
que me anda con su matraca?
Cuando ella me dice triki,

yo le digo triki traka.

Rumbero, rumbero, rumbero ja jai,

extiende la cama me voy a acostar

Que le da, ay, que le da, ay, que le da, ay, que le da, ay

Rumbero ja jai, rumbero ja jai,

Que le da, ay, que le da, ay, que le da, ay, que le da, ay.

¡Zamba!

Resulta importante comparar esta chilena con la versión de una zarzuela del siglo XIX y que para el investigador peruano Luis Rocca es un tondero afronorteño, el cual sería “recopilado por el español Manuel Fernández Caballero e integrado a la zarzuela” (Rocca, 2010: 174-176):

Mi corazón a tus pies
lo ves y no lo levantas.
Samba que le da
samba que le da
que le da.
Pobrecito corazón
qué de desprecios aguantas.
Samba que le da
ay que le da
que le da
que le da.

Que es esto de mama chungu
que viene con su matraca
que si ella me dice triqui
yo le digo triqui traca
tondero, tondero, tondero, ja, ja.

Dale aire a tu cuerpo
y acércate acá
que le da, que le da,
tondero ja, ja
samba que le da.

Un tercer son es el Santo papa de Roma, el cual utiliza el mismo remate anterior (Los Azohuatzles, 2002). Otro son que refiere a la presencia afromestiza en Tixtla es El vapor chileno; aunque no hable de zambas también conserva la línea de salida. En las notas, el músico René Villanueva comenta:

El son tixtleco es derivado del llamado son de artesa traído de Cruz Grande, en la Costa Chica, por los músicos que en procesión llevaban a la Virgen a Chilapa y al hacer alto en Tixtla, ya no pudieron levantar la imagen, según la leyenda [...]. Lo que si nos platica el maestro arpista Don Vicente González, es que él aprendió a tocar el arpa con Don Eduardo Gallardo de Cruz Grande, quién [sic] le enseñó varias piezas consideradas del repertorio clásico del son de tarima. [...] Este son en su letra nos dice con toda claridad el origen afromestizo y la ubicación costeña del son de artesa asimilado a Tixtla y sus montañas (*Músicos y cantores*, 1997).

Históricamente, podemos ubicar El vapor chileno a mediados del siglo XIX, fecha en que aparecen barcos de vapor. Un dato importante es que en la antología que publicó Isaías Alanís, este son

lo nombra La negra, teniendo entre sus coplas una del son mencionado arriba, Santo papa de Roma: “Corazón de avellana, pico de almendra...”, y el conocido como parte de la canción El cielito lindo: “Ese lunar que tienes junto a la boca...” (Alanís, 2005: 212). Acerca de esta canción, ya Rodrigo Chocano Paredes relaciona el estribillo de esta “canción mexicana” con un tercer pie de marinera peruana:

Canta y no llores
porque cantando se alegran
los corazones (Chocano, 2012: 299).

Pero no sólo en los repertorios del estado de Guerrero aparecen ejemplos; en el estado de Michoacán aparecen tres sones que en su nombre llevan el término: la Zamba rumbera, la Zamba Amalia y el Guayme (Martínez, 2012; Antioco, 1999; Martínez, 2007). Otra aportación que podemos ofrecer para hacer análisis comparativos subsecuentes es el de una chilena que se bailaba con pañuelo en la Tierra Caliente de Michoacán, llamada La mantilla blanca, y que tiene relación con el baile’e tierra La mantilla calada del norte del Perú:

Bonita mantilla blanca
junto con la colorada
parece que voy llegando
al barrio de La enramada (*Conjuntos de arpa*, 1990).

Quieres que te ponga
la mantilla blanca
y también la colorada
quieres que te ponga
la media de seda
y también la bota calada

Quien te dio la mantilla blanca
quien te dio las botas de color
quien te dio las mantillas caladas
y las botas de charol (Rocca, 2010: 131-132).

NEGROS E INDIAS DE LA COSTA

De las grabaciones históricas que hizo Thomas Stanford en Cruz Grande en 1962, podemos ubicar también algunos versos que aluden al afroestizado, sólo que don Eduardo Gallardo, intercambiaba versos de una pieza a otra, como seguramente sucedía en los fandangos de artesa (*Maestros músicos*, 2008). Ellos aparecen en Las torcazas, en Ay Jerú, dijo David, en la Viborita de la mar, y en La petenera. Hacia el extremo oriente del estado de Guerrero, en la Costa Chica, aún se interpreta el son de artesa, en el que se conservan también algunos versos que hacen mención de las relaciones interculturales, como el caso de Mariquita María (*Soy el negro*, 1996; Ruiz, 2005: 47). De este mismo conjunto de San Nicolás Tolentinos, La india contiene un verso que muestra también el rechazo indígena al negro. Según las notas: “Desde el periodo virreinal, las relaciones interétnicas en la Costa chica han sido complejas. El trato entre *morenos* e *indios* nunca se ha caracterizado por ser cordial [...]. Son muy frecuentes las ironías y referencias a los *indios* en el habla cotidiana de los afroestizados; breve reflejo de ello son las coplas picarescas de esta ‘India’” (Ruiz, 2005: 55-56). Cabe mencionar que todas estas piezas musicales se bailaban de pareja y con un pañuelo en una de las manos. Si bien hay variantes en la forma de mover el paño, esta forma de bailar no aparece en la costa del Golfo.

DANZAS Y BAILES COMPARTIDOS MÉXICO-PERÚ

Una vez revisada la iconografía, se pueden encontrar varias danzas con similitudes en ambos países y hacer comparaciones entre ellas. En cuanto a instrumentos musicales, encontramos la cajita, la cual se usa en la danza de diablos en México, en su variante de la zona centro del estado de Guerrero, aunque no tiene el macillo con el que se percute a un costado, pues aquí en México sólo se abre y se cierra una caja pequeña. Respecto de la quijada, charrasca o carrasca, se usa también en la danza de diablos tanto del Centro como de la Costa Chica del estado de Guerrero (González Villalobos, 2005: 32-37; Chamorro, 1984: 199). El otro elemento importante es el chicote o látigo, que se usa en diversas danzas actualmente, en algunas versiones de peleas entre tigres o tecuanes, también en el estado de Guerrero (González Villalobos, 2005: 99; *Peleas*, 1987; Díaz, 2003); en danzas de diablos como la de Tanlajás, San Luis Potosí, México (Quijano, 1992: 25-29); o en danzas de negritos o morenos, donde también se pelean con ellos, como en Junín, Perú, en la provincia de Chupaca (*Rostros*, 2004; Valeriano, 2004). Asimismo, varias danzas tienen a un diablo o loco con chicote, como la de Indios Broncos del norte de Guanajuato (Martínez de la Rosa, 2012a: 70-74), y también hay danzas, como la de Pukis, donde un negro lleva un palo a manera de fuste sobre la cabeza sujeto por las orillas con ambas manos, con el cual castiga a los pukis (tigres) (Martínez Ayala, 2013; Martínez de la Rosa, 2012b).

Además de la danza de morenos de Junín, Perú, en México encontramos otros elementos compartidos con la danza de negritos que representan los totonacos de Veracruz y del norte de Puebla, quienes tienen como argumento fundamental que una víbora o culebra mordió a un hijo negro, entonces su madre captura a la culebra, va con los negros para realizar una ceremonia y curarlo mientras se zapatea, para al final matar a la culebra. La danza es de cuadrilla y tiene como personajes principales al caporal, quien lleva una cuarta, fuste o fute, y a la maringuilla, quien se viste de un vestido blanco y velo del mismo color; ella lleva en la mano un pañuelo donde lleva aprisionada a la víbora. La danza suele acompañarse de guitarra y violín (*Danzas tradicionales*, 2004; *Entre las flores*, 2008: 12-13; *Fiesta*, 1980). Lo importante, además del uso del chicote por parte del caporal y

de su interacción con la maringuilla, a semejanza de la danza o juego de diablos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, México (Ruiz, 2009: 57-63; Machuca y Motta, 1993; *Danza y música*, 2006; *La Voz*, 1994: 12-13), es el zapateado que realizan los negritos tanto cuando están en las dos hileras de la cuadrilla como en bailes entre ellos donde el zapateado se hace más rápido y virtuoso, y donde compiten “en contrapunto” con otros danzantes.

En Perú, en la región de Ica, en la provincia de Chincha, se lleva a cabo en Navidad el Hatajo de Negritos y las Pallitas o Pallas, de las cuales, la primera es bailada por hombres y la segunda por mujeres. Ambas tienen el zapateo como la expresión sonora más importante de los danzantes. La primera es acompañada por uno o varios violines, mientras la segunda usa una guitarra. En la primera es visible su relación con la danza de negritos de la Huasteca veracruzana y poblana tanto por el tipo de zapateado, de forma grupal y en exhibiciones individuales de gran complejidad rítmica, como por las evoluciones grupales que hacen con pañuelos y chicotillos. La provincia de Chincha es una zona mestizada de la costa sur central del Perú, sin embargo, en el distrito de El Carmen se conserva en algunas familias un fuerte fenotipo afrodescendiente (*Amador*, ca. 1985).²

Es interesante la relación del Hatajo de negritos y las Pallitas, pues la denominación de esta última refiere a las consortes del Inca (doncellas o pastoras en quechua), la cual se encuentra en diversas regiones del Perú, y nos recuerda las dos variantes ilustradas que recopiló Martínez de Compañón en Trujillo en el siglo XVIII, danzas de paño femeninas hasta la actualidad. Otra característica similar entre el Hatajo de negritos y la danza de negritos de la Huasteca es que en algunas versiones de ambas danzas se interpretan 24 sones. Otra similitud, ahora con la danza de diablos de Costa Chica, es que van de casa en casa pidiendo apoyo para la fiesta y para la danza. Además, existe un sistema de padrinzgo para poder bailar al Niño Dios en Navidad, por el cual son bautizados.

² Agradezco al fotógrafo Lorry Salcedo por obsequiarme la copia de este trabajo audiovisual inédito durante el V Seminario Internacional “Paradigmas culturales afrodescendientes” en Lima, Perú, en agosto de 2013. La película fue realizada en la década del ochenta por Roberto Bonilla y Micki González.

También es importante la frecuente mención de promesas hechas y cumplidas por el Niño Dios o por la Virgen del Carmen, la cual se celebra coincidentemente con las fechas navideñas, es decir, por zapatear ante las imágenes religiosas se pueden conseguir milagros de curación, aspecto que también tiene la danza de negritos de la huasteca (*El Hatajo*, 2012).

Los integrantes del Hatajo de negritos usan una campanilla para acompañar todas las evoluciones del grupo, al igual que llevan el chicotillo, adornado con listones. Tal característica se observa en otras danzas que se ejecutan en navidad, en zonas de fuerte identidad indígena (quechua). En el mismo Chincha, hay hatajos de negritos “cholos”, diferenciándolos de los de “negros”. En el trabajo escrito y audiovisual del etnomusicólogo Claude Ferrier se muestran las tradiciones en San Francisco de Querco, departamento de Huancavelica y en Ica, Perú, precisamente en las fiestas navideñas.³ Ahí también hay comparsas haciendo coreografías en cuadrilla, muy parecidas a las que se hacen en México en diversos lugares, como las funciones religiosas del sur de Michoacán (Martínez Ayala, et. al., 2005). También realizan zapateados individuales “en contrapunto” en la llamada “competencia”, acompañados de arpa o arpa y violín. En esta variante andina, en vez de zapatear con el chicotillo, como lo hacen los hombres en el Hatajo de negritos de El Carmen, las niñas o señoritas zapatean llevando un pañuelo sujeto en los extremos con ambas manos, como si fuese el chicotillo. Además, hay danzantes hombres que además de danzar en contrapunto (en competencia), hacen suertes sobre vidrios rotos y acrobacias con y sin sillas de dificultad considerable. Si los danzantes de Chincha llevan una campanita en una de las manos, en Querco llevan una sonaja o sistro pequeño, del tamaño de un palmo, parecido, aunque de menores dimensiones, al que usan los pascolas en el noroeste de México. Además, hay personajes que cuidan la danza y el buen seguimiento de la celebración, los cuales son llamados “caballos” o también caporales o morenos y llevan también un chicote (Ferrier, 2008).

³ Otra variante que no pudimos observar es la de “Las danzas de diablos y pallas en la fiesta de la Virgen del Socorro de Huanchaco” (García, 2001), al norte de Lima, precisamente provincia de Trujillo.

HIPÓTESIS ACERCA DE LA CONFIGURACIÓN DE DANZAS EN MÉXICO Y PERÚ

Después de la anterior descripción comparando varios elementos de las danzas, puedo describir el proceso que debieron pasar las danzas aquí señaladas desde un punto de vista holístico y sintético, con el afán de profundizar posteriormente en el análisis comparativo.

Varias danzas prehispánicas sobreviven durante la Colonia, las cuales se relacionan con aves y mamíferos, en las cuales se zapatea rítmicamente, pero sin mostrar gran rapidez ni afán de competencia, sino imitando a los animales. Sus resonadores serán capullos de mariposa cosidos con piedritas adentro, como los danzantes de venado y pascolas en el noroeste de México (Olmos, 1998: 51 y ss.; Sánchez, 2011; *Sonidos*, 2006) o ayoyotes (ayoyotl o “huesos de fraile”) en las danzas de concheros o aztecas en el altiplano central de México (González Torres, 2005; *Danzas*, 1967), al igual que en Perú con las danzas de aves de Colcama, Cuemal y Santo Tomás, provincia de Luya, en la región amazónica, que usan shakapas o maichiles, que son semillas cosidas a unas polainas de cuero, las cuales se colocan en los tobillos (*Danzan*, 2012), similares a los coyolis que los pascolas mexicanos portan en la cintura. Otros elementos prehispánicos compartidos serán sonajas, raspadores y caracolas.

Los peninsulares europeos trajeron danzas en formación de cuadrilla, las cuales podían cantar versos en cuartetos dirigidos a la adoración de las imágenes, además de las danzas, comparsas o cuadrillas de diablos, que formaban parte de las procesiones de Corpus Christi por lo menos desde los siglos XII y XIII, y que tendrán su auge en los siglos XV y XVI también en los carnavales (Del Pino, 2002). Tales danzas de diablos fueron enseñadas en tierras americanas, fomentando la relación de diablos con negros, siendo estos últimos antiguos infieles o seres propensos a la hechicería y al pecado, según la imaginería medieval (Ayala, 2010: 168-221). Además, el uso del chicote, cuarta, fuste o fuste denota un símbolo de flagelación traído por los europeos, el cual se mezclará con significados amerindios relacionados con el trueno y el rayo, para hacer llover, y con el subsecuente papel de caporales de algunos afrodescendientes durante la Colonia.

Para finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se concretaron formas híbridas entre los elementos de los tres grupos culturales, indios, negros y europeos, donde aparece un zapateado vi-

goroso y competitivo de raigambre afro, y que puede usar resonadores de antiguas danzas indígenas como el caso de los pascolas modernos e instrumentos europeos como el arpa y el violín, conviviendo a su vez con danzas de origen prehispánico, como la del venado, y con formatos de cuadrilla europeos como la danza de matlachines, en las cuales se recuperan elementos carnalescos de la “Commedia dell’Arte” renacentista europea, unidos a las representaciones medievales de Moros y cristianos o de los Doce pares de Francia. También cabe aclarar que las cuadrillas de negros o diablos, simbolizando al maligno y sus secuaces, pasarán en algunos casos a denotar a las milicias de mulatos, primero como parte de las procesiones de corporaciones coloniales, y después como parte de los desfiles patrióticos en la época ya independiente, con cargos militares específicos (soldados y oficiales), emulando en su organización a las antiguas cofradías pero bajo el nombre de asociaciones cívicas, como se observó en Junín, Perú.

Una vez que se sabe bailar con pañuelo, gracias a las danzas de cuadrilla, y se zapatea grupal o individualmente ante una imagen, los afrodescendientes producen con sus pies o manos sobre cajones cuadrados, arpas o guitarras los ritmos que realizaban antiguamente en tambores, que fueron prohibidos desde la Colonia. Así, una vez que se deja la celebración católica, los bailes de pareja unirán estos elementos: los juegos con pañuelo, los zapateados virtuosos, los instrumentos de cuerda europeos, los respuntes de las danzas cortesanas europeas, imitaciones de animales antes rituales que se vuelven eróticas o chuscas, aderezados con versos originados o compuestos con las temáticas y métricas del Siglo de Oro español.

CONCLUSIONES

Una vez terminado este largo y sintético recorrido, queda por último aclarar que varios de los elementos citados se encuentran en varias tradiciones dancístico-musicales del Pacífico mexicano, formas de ejecución de baile como el zapateo, la imitación de animales, así como la ejecución de instrumentos europeos con técnicas afroamericanas como el cacheteo de arpa, tanto en Perú (*Música*, 1992) como en México (*Maestros*, 2008) de extraordinaria similitud, junto a coplas com-

partidas (Rocca, 2010; Chocano, 2012: 291-315) las cuales muestran los complejos intercambios compartidos. Las temáticas del siglo de Oro español concuerdan con la lírica de todo el mundo hispánico del siglo XVIII, los versos coloniales que emulaban palabras y contextos en los *negritos* y *guineos* hablaban del negro ya colonizado a la luz de los prejuicios e ignorancia de portugueses y españoles. Por otro lado, las funciones religiosas y los grupos de danza continúan aún hoy realizando coreografías idénticas acompañándose de conjuntos de cuerda que tienen reminiscencias de la época colonial.

Por supuesto, estas influencias se sucedieron en distintos momentos y en distintos grados, por lo que es difícil concluir orígenes específicos relacionados con transmisiones unilineales directas de lo negro, lo europeo o lo indígena. Para el caso específico de los repertorios musicales, dancísticos y líricos de las costas del Pacífico, aparecen relaciones entre México y Sudamérica, tanto en el formato y coreografía del baile como en rítmicas musicales, en formas de ejecución de instrumentos y en la propia lírica, las cuales son distintas a las de la Costa del Golfo mexicano, independientemente de que haya negros o no. Por ello, los ejemplos de la lírica nos muestran claramente que los repertorios de zambas, en cada una de sus variantes, forman un circuito cultural paralelo al de otras regiones costeras del Caribe, como lo demuestran las citas de la segunda mitad del siglo XIX. Con las anteriores observaciones queda demostrado el intercambio cultural en la lírica y en la organología, donde son evidentes elementos afrodescendientes, indígenas y europeos afincados en América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- Alanís, Isaías (2005), *La música de Guerrero, del surco a la guitarra, conjunro y memorial*, México: Hojas de amate / Gobierno de Guerrero.
- Arazandi, Isabela de (2009), *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Madrid: APADENA.
- Ayala Calderón, Javier (2010), *El diablo en la Nueva España*. León: Universidad de Guanajuato.

- Beltrán, J. M., Díaz, J., Pelegrín, A. y Ángel Zamora (2002), *Folklore musical infantil*, Madrid: Ediciones Akal.
- Cusi, Ezio (2006), *Memorias de un colono*, Morelia: Morevallado Editores.
- Chamorro Escalante, Arturo (1984), *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán
- Chocano Paredes, Rodrigo (2012), *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*, Lima: Ministerio de Cultura.
- Del Pino Díaz, Fermín (2002), *Demonio, religión y sociedad entre España y América*. Madrid: CSIC.
- Díaz Vázquez, Rosalba (2003), *El ritual de lluvia en la tierra de los hombres tigre*. México: Culturas Populares / Conaculta.
- Ferrier, Claude (2008), *Navidad en los Andes. Arpas, comparsas y zapateo en San Francisco de Quercu, Huancavelica*. Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- García de León Griego, Antonio (2002), *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*, México: Siglo XXI / Gobierno de Quintana Roo / UNESCO.
- García Gutiérrez de Barriga, Carmen Rosa (2001), *Las danzas de diablos y las pallas en la fiesta de la Virgen del Socorro de Huanchaco*. Perú: Biblioteca Nacional del Perú.
- González Torres, Yolotl (2005), *Danza tu palabra. La danza de concheros*. México: Plaza y Valdés.
- González Villalobos, Santano (2005), *Danzas y bailes tradicionales del estado de Guerrero*, México: Conaculta.
- Machuca, Antonio y Arturo Motta (1993), "La danza de los diablos en Collantes, Oaxaca". *Antropología. Boletín del INAH*, núm 40.
- Martínez Ayala, Jorge Amós (2013), "Danza y memoria histórica. Los *pukes* de Tiríndaro, Michoacán". *Antropología. Boletín del INAH*, núm 95.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, et. al. (2005), *La tambora de Arteaga. Manual para la música y la danza de las funciones religiosas de Arteaga*. México: El Colegio de Michoacán / Ayuntamiento de Arteaga / Música y baile tradicional A. C.
- Martínez de Compañón (s. XVIII), *Trujillo del Perú, volumen II*, Madrid: Biblioteca Cervantes.

Martínez de la Rosa, Alejandro (2007), *La fiesta del baile de tabla en Churumuco y Huacana*, Morelia: Culturas Populares / Morevallado editores.

----- (2010), “De Cocula a Tierra Caliente: Reminiscencias de repertorios musicales antiguos” en Camacho, Arturo (coord.), *El mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación*, Guadalajara: Gobierno de Jalisco.

----- (2012), *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay, que le da*, México: INAH.

----- (2012a), *Indios broncos del noroeste de Guanajuato*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato / Ediciones de las Sibilas.

----- (2012b), “Entre tigres y machetes. Violencia lúdica en la danza tradicional mexicana”. Ponencia presentada en el XVIII Congreso Internacional de Antropología Iberoamericana, San Luis Potosí.

----- (2013), “El arpa cacheteada del sur-occidente de México. Su técnica, su historia y su leyenda en el Pacífico americano”. Camacho Becerra, Arturo (coord.). *El mariachi. Patrimonio Cultural de la Humanidad*. Jalisco: El Colegio de Jalisco.

Ochoa Campos, Moisés (1987), *La chilena guerrerense*, México: Gobierno de Guerrero.

Ochoa Serrano, Álvaro (1997), *Afrodescendientes*, Zamora: El Colegio de Michoacán.

Olmos Aguilera, Miguel (1998), *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahíta-tarahumara*. México: INAH.

Ortoll, Servando (comp.) (1987), *Por tierras de cocos y palmeras*, México: Eosa / Instituto Mora.

Pérez Fernández, Rolando (1990), *La música afroestiza mexicana*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

----- (2011), “Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango”, en Gutiérrez Rojas, Daniel (coord.), *Expresiones musicales del occidente de México*, Morelia: Morevallado editores.

Querol Gavaldá, Miguel (2005), *La música en la obra de Cervantes*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

Quijano Castelló, Paloma (1982), “Los diablos de Tanlajás: la toreada sagrada de la Huasteca”. *México Desconocido*, núm. 182.

Rocca Torres, Luis (2010), *Herencia de esclavos en el norte del Perú*, Lima: CEDET.

Ruiz, Eduardo (1969), *Historia de la guerra de intervención en Michoacán*, México: Balsal Editores.

Ruiz Rodríguez, Carlos (2005), *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica*, México: Conaculta / Colmex.

----- (2009) “La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes”. Híjar Sánchez, Fernando. *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. México: Conaculta.

Sánchez Pichardo, Pablo César (2011), *La inversión del cosmos. Danzas, rituales y mitos en la región yoreme*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Santamaría, Francisco J. (1959), *Diccionario de mejicanismos*, México: Editorial Porrúa.

Stevenson, Robert (1986), “La música en el México de los siglos XVI a XVIII” en Estrada, Julio, *La música en México, I. Historia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Valeriano Tula, Emmo E. (2004), *Origen de la danza de los morenos*. Perú: SOBOCE S. A.

Vega, Carlos (1944), *Panorama de la música folklórica de Argentina*, Buenos Aires: Centurión.

DISCOGRAFÍA

Es Amador (ca. 1985), Perú: inédito.

Antioco Garibay y su conjunto de arpa grande (1999), *La polvadera*, México: Corasón.

Antología del son de México (2002) México: Discos Corasón.

Los Azohuatzles (2003), *Fandango en Tixtla, Guerrero. Sonos de tarima*, México: Sony Music.

Conjuntos de arpa grande de la región planeca (1990), México: INBA / Conaculta.

Danza y música de los diablos de Guerrero y Oaxaca (2006), México: UAEM / Ayuntamiento de Cuajinicuilapa.

Danzan las aves. Música, fiestas y rituales de Luya (2012), Perú: Ministerio de Cultura.

Danzas tradicionales de la Huasteca Poblana (2004), México: Conaculta.

Danzas de la conquista (1967), México: INAH.

Entre las flores y los tres corazones. Música indígena del estado de Puebla (2008), México: CDI.

Fiesta del señor Santiago apóstol (1980), México: Instituto Nacional Indigenista.

El Hatajo para el Niño (2012), Perú: Ministerio de Cultura.

Maestros músicos guerrerenses (2008), México: Urttext.

Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca (1977), México: Fonoteca del INAH.

Músicos y cantores de Guerrero (1997), México: Instituto Politécnico Nacional.

Peleas de tigres (1987), México: Instituto Nacional Indigenista.

Los rostros de Santiago. Patrón, ganadero, callejero... (2004), Perú: IPANC / Instituto Nacional de Cultura.

Sonidos de mi tierra (2006), México: Serie Testimonios Musicales, CDI.

Soy el negro de la Costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica (1996), México: Fonoteca del INAH.

La Voz de la Costa Chica (1994), México: Instituto Nacional Indigenista.

MÚSICAS MEXICANAS DURANTE EL GOBIERNO DE PINOCHET

Luis Omar Montoya Arias¹

El período histórico conocido como “La dictadura”, inició el 11 de septiembre de 1973 con el golpe de Estado dirigido por Augusto Pinochet Ugarte y terminó el 11 de marzo de 1990 con la concertación. La dictadura militar chilena duró 17 años, condicionando la presencia y evolución de la música nortea en Chile, de acuerdo con las fuentes consultadas. Para Nibaldo Valenzuela Fernández, reconocido por la Embajada de México en Chile como el más importante coleccionista de músicas mexicanas en esta nación sudamericana, “cuando sucedió lo del golpe militar, dictaron toque de queda, así que no podías salir a la calle a partir de las 6 de la tarde. En el encierro, nuestra única compañera, nuestra incondicional siempre fue la música mexicana. Me acuerdo de duetos norteaños como *Ray y Lupita* con su *Pelo de oro*. Hubo días que no funcionaban las radios ni los televisores, en-

¹ Licenciado en historia por la Universidad de Guanajuato (UG), maestría en historia por la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS) y doctor en historia por el CIESAS-Peninsular, México.

tonces los discos de música mexicana cambiaron nuestra amargura por un inmensa felicidad, porque a pesar de todo seguíamos vivos y escuchando la música que más amamos, la mexicana”.²

El coleccionista chileno de música mexicana, Nibaldo Valenzuela Fernández, recuerda que el golpe militar empezó a las 8 de la mañana del 11 de septiembre de 1973. Él iba a trabajar y de pronto comenzó a ver militares por todos lados, aviones sobrevolando Santiago. Las radios informaron que La Moneda estaba rodeada desde las 6 de la mañana. Al llegar a la fábrica donde laboraba, Valenzuela Fernández encontró la entrada bloqueada por militares y carabineros. Como a las 10 de la mañana se avisó por la radio: “nos hemos dado cuenta que hay un golpe militar, el gobierno de Salvador Allende será derrocado por las fuerzas militares”.³ Los aviones por el aire y los tanques por las calles. “En la Alameda se había empezado a construir la línea 1 del metro, entonces había un manso hoyo. No era la misma tecnología que ahora, en ese entonces hicieron el hoyo y después pusieron bloques de cemento, y sabes que tú mirabas al otro día y dentro de esa fosa estaba cualquier gallo muerto, familias completas y todas las tiraban adentro de esa cuestión. Luego, el genocidio se extendió a todo Chile, hubo poblaciones enteras que desaparecieron en el sur”.⁴

REPRIMEN A LA MÚSICA NORTEÑA

El 29 de junio de 1973 ocurrió el primer intento de derrocamiento contra el gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende. Al acontecimiento se le conoce como “Tanquetazo” o “Tan-

² Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

³ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

cazo”. En esa ocasión, la sublevación fue sofocada por el General Carlos Prats. Sirva la efeméride para materializar la relación que existe entre la música norteña y el gobierno popular de Salvador Allende. Una semana después de acontecido el Tanquetazo, el dueto norteño chileno conocido como *Los Texanos de América* y su disquera Sol de América, pusieron a circular el corrido *Gesta Heroica*. Nibaldo Valenzuela Fernández opina que “esta historia debe servir a los cabros que hablan a la ligera, sin haber vivido la dictadura. Que se cuestionen qué tan cierto es aquello que la música norteña es derechista y conservadora. En esos momentos de agitación social y violencia política, fue la música mexicana la que dio la cara por Chile, la que registró los acontecimientos del primer intento del golpe militar”.⁵ El compositor de *Gesta Heroica* es Luis Vega Alfaro. El corrido dice textualmente: Un 29 de junio sin que nadie lo creyera / un regimiento blindado formaba una balacera / los tanques que dirigía un jefe insubordinado / disparaban a matar a civiles y soldados / A derrocar el gobierno salieron una mañana / pero las tropas leales les quitaron esas ganas / dos horas de balacera y momentos de tensión / pidiendo los insurgentes a La Moneda su rendición / A la mierda el enemigo, nadie nos puede vencer.⁶

La norteña fue una música que incomodó al gobierno militar. El corrido *Gesta heroica* estuvo prohibido durante el gobierno de Augusto Pinochet. Los temas norteños que fueron vedados por el gobierno militar fueron: *Gesta Heroica* de *Los Texanos de América* en 1973, *El Animalito* de *Los Luceros del Valle* en 1975 y *La Pirilacha* de *Las Hermanas Moya* en 1978. *Gesta heroica* (1973) es un corrido, *El Animalito* (1975) una cumbia y *La Pirilacha* (1978) una canción ranchera. Para don Fernando “El Huaso” Méndez, coleccionista de música mexicana radicado en Santiago, “la música norteña llamaba a la desobediencia civil, a la rebeldía. Los momios culiaos siempre nos han llamado huasos porque amamos la música mexicana. ¿Y qué? Nosotros nacimos en el campo, desde niños le cantamos a México. No me avergüenza decirlo porque gracias a la música mexicana he llorado y he

⁵ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁶ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

sido feliz; gracias a la música mexicana conquisté a mi esposa. Por amar a México me llaman huaso. No importa, pues aunque huaso, siempre fui enemigo de la dictadura”.⁷

La música norteña no estuvo exenta de la represión militar pinochetista. Llamativamente, el corrido no fue el único género censurado durante el gobierno de Augusto Pinochet Ugarte; por increíble que resulte, *El Animalito*, una cumbia, también fue vetada y sus intérpretes acosados. El corrido de la *Gesta heroica* fue censurado por cuestiones políticas, mientras que la represión de la que fueron objeto *El Animalito* y *La Pirilacha*, obedeció a temas morales. “La composición del *Animalito* fue la primera en su especie, y el gobierno militar la censuró porque en esos tiempos la Iglesia Católica tenía mucho poder. Luego vino *La Pirilacha*. Otra canción prohibida fue *El chinito constructor* con *Los Luceros del Vallé*”.⁸

CHILENOS AL GRITO DE GUERRA

Nibaldo Valenzuela Fernández no fue el único personaje relacionado con la música norteña que padeció las consecuencias de la dictadura. Don Fernando Bustos, acordeonista del dueto norteño conocido como *Los Hermanos Bustos* narra su experiencia:

Nosotros nos quedamos con todo listo para ir a México, fue cuando el golpe militar. Don Pinocho no dejó salir a nadie. Me acuerdo que cuando hubo el golpe seguimos trabajando. El golpe afectó a los músicos porque teníamos permiso de trabajar solo hasta las seis de la tarde. Mi hermano Ismael iba a sacar los permisos municipales y siempre ponían obstáculos. Nosotros, *Los Hermanos Bustos*, fuimos acusados de traición a la patria por cantar música mexicana. Los milicos nos dijeron que nosotros éramos unos

⁷ Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁸ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

traidores por cantar música de un país que había roto relaciones con Chile. Nosotros nos defendimos, les dijimos que eso no tenía nada que ver porque la música es cultura. Nosotros nos encargábamos de llevarle alegría a la gente. Nos daban los permisos, pero al actuar siempre había patrullas vigilándonos. Durante la dictadura sufrimos persecución. La gente entraba al concierto y se iba. Los milicos creían que nosotros andábamos metiendo política y nada que ver. Nosotros nunca relacionamos el canto con la política, para evitarnos problemas. En esos años no se podía hacer nada. Con el tiempo se dijo que *Los Hermanos Bustos* fueron amigos cercanos de Pinocho, lo que es mentira, pues cuando nos tocó irle a trabajar, siempre lo hicimos bajo amenazas de muerte. Nosotros, *Los Hermanos Bustos*, nunca fuimos comparsas de la dictadura, nosotros siempre estuvimos contra ella. Le digo don Luis, íbamos a ir a México por medio del sello Asfona, en 1973, pero ya no fuimos porque el viaje estaba programado para el 28 de septiembre y el golpe se dio el 11. Ese maldito suceso nos cambió la vida. La dictadura nos afectó porque se terminó la bohemia, no había trabajos por las noches. A las disqueras las afectó porque dejaron de vender. Nosotros de buena gana nos hubiéramos exiliado en México, pero mi hermano Ismael no quiso.⁹

Fernando Méndez, coleccionista de música mexicana radicado en Santiago y compadre de Fernando Bustos, es una fuente clave para el estudio de la música norteña mexicana en Chile. Fernando Méndez narra un episodio en el que estuvo a punto de perder la vida:

Por desgracia, a los dos días del golpe yo trabajaba como chofer en la línea Pedro Valdivia, donde el gerente era un milico. Este asesino mandaba dos máquinas para que transportaran al personal del Ministerio de Defensa a las 6 de la tarde que era el toque de queda, por lo que había que estar a las 5 muy puntuales. Resulta que en una oportunidad iba con dos pelados arriba de la liebre, de repente salen los milicos y me ponen una metralleta, me preguntan santo y seña. Comencé a sudar, menos mal que uno

⁹ Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

de los tripulantes de la liebre grito el santo y seña fuerte. Ese día salvamos la vida. La orden que tenían los milicos era: primero dispare y después diga alto. Después del toque de queda, disparaban a todo lo que se movía. Después de tantos años sigo teniendo pesadillas, siempre revivo ese momento.¹⁰

A raíz del golpe militar, el coleccionista de música mexicana, Nibaldo Valenzuela Fernández, estuvo a punto de exiliarse en México. En 1973 Valenzuela Fernández pasaba mucho tiempo con un compañero de trabajo, con quien acordó irse de Chile y establecerse en México. Fueron a hablar con un sacerdote católico, le explicaron las razones por las que se querían ir de Chile. A principios de la década de 1970 era común que la leche se repartiera en triciclos. La Iglesia Católica vio en la repartición matutina de leche, un medio eficaz para lograr el exilio de cientos de chilenos. “Te fingías vendedor de leche, conseguías un triciclo, pasabas frente a la Embajada de México, tocabas la puerta y entrabas. Una vez adentro de la Embajada, carabineros no podía hacer nada”.¹¹ De último momento, Nibaldo Valenzuela se arrepintió, su amigo se exilió en México y él se quedó en Santiago, preocupado por el delicado estado de salud que enfrentaba su madre. “El golpe fue en septiembre y el gallo se fue en noviembre. La Embajada de México siempre apoyó al pueblo chileno, pues esta cuestión fue muy dura. A lo mejor por eso los chilenos amamos tanto a México, porque cuando la dictadura, se comportó como el hermano mayor”.¹²

El 16 de noviembre del 2012 en Rancagua, Chile, entrevisté a Oscar Inzunza Soto, que junto a Rafael Alcaino Leyva, forma parte de Los Luceros del Valle, uno de los duetos de música norteña más influyentes de Chile. La primera grabación de Los Luceros del Valle tuvo lugar en 1974, en plena dictadura. Por consiguiente, las opiniones de Oscar Inzunza Soto son importantes. Oscar Inzun-

¹⁰ Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹¹ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹² Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

za Soto compartió algunas anécdotas como que en 1975 El Animalito fue prohibido por la esposa de Augusto Pinochet argumentando que “atentaba contra la moral y las buenas costumbres”.¹³ La mujer del dictador le dio tanta importancia al tema que incluso giró un comunicado de prensa para que todas las radios se dieran por enteradas de la prohibición. El resultado fue la adquisición compulsiva del material discográfico, al punto de tener que premiar a Los Luceros del Valle por las altas ventas de su LP. El Animalito es una canción en ritmo de cumbia, llena de picardía y albur chileno que enarbola la capacidad adivinatoria de un homosexual llamado Tereso.

EL DISCO

La dictadura afectó a la música norteña en Chile, pues modificó los circuitos a través de los cuales se movía ésta en el país andino. Esa misma circunstancia llevó al cierre de las disqueras trasnacionales establecidas en Santiago, que hasta antes del golpe eran las principales distribuidoras de discos de músicas mexicanas en Chile. A raíz del golpe militar dejaron de llegar discos de músicas mexicanas a Chile, incluida la norteña. “Los discos que podías conseguir era porque habían ingresado a Chile antes de la dictadura y se encontraban en las bodegas de las tiendas de discos”.¹⁴ Nibaldo Valenzuela Fernández, coleccionista de músicas mexicanas recuerda que en el año de 1975, en plena dictadura, pudo conseguir un LP de *Los Tremendos Gavilanes*, el que fue traído desde California, en un lote ingresado a Chile en el año de 1972. “Las disqueras sacaron lo último que les quedaba para venderlo todo e irse de Chile. Para 1980 los discos de música mexicana estaban agotados”.¹⁵

¹³ Inzunza, Oscar [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹⁴ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹⁵ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Para 1973, año en que comienza la dictadura pinochetista, el gusto por la música norteña mexicana, y en general por todas las músicas hechas en la nación azteca, estaba extendido del sur al norte chileno. En términos comerciales, existía un mercado consumidor de las músicas mexicanas, el que se vislumbraba como un potencial negocio. En ese contexto socio político, la industria del disco chileno se consolidó. Si bien, sellos como Asfona y Sol de América nacieron en 1963 y 1972, respectivamente, fue en la dictadura que alcanzaron sus niveles más altos de productividad. El sello Asfona tenía como su carta más fuerte a *Los Hermanos Bustos*, dueto pionero de la música norteña en Chile, integrado por Ismael y Fernando Bustos; mientras que Sol de América presumía de la exclusividad de *Los Luceros del Valle*, dueto norteño chileno originario de Rancagua, ciudad localizada a dos horas de Santiago, hacía el sur de Chile. El dueto de *Los Hermanos Bustos* definió su estilo con total apegado al cultivo de la canción ranchera-norteña promovida en la década de 1950 por duetos iconos como *Los Broncos de Reynosa* y *Los Alegres de Terán*. Por su parte, *Los Luceros del Valle* deben ser considerados los padres de la cumbia ranchera en Chile.

El sello Sol de América se ubicaba sobre la gran avenida. Gracias a esta empresa chilena, un número considerable de la música mexicana que había entrado a Chile antes del golpe, fue regrabada en formato casete. Nibaldo Valenzuela recuerda haber comprado casetes de Antonio Aguilar y de Mercedes Castro, editados por Sol de América durante los años de la dictadura. Hubo radios como Sargento Candelaria que pusieron a la venta del público su acervo de música mexicana. El coleccionista Fernández Méndez compró discos de *Los Hermanos Banda de Salamanca*, *Las Hermanas Galván*, *Las Malenas* con *Los Leones de Huetamo* y Ramón Ayala, a Radio Sargento Candelaria en el año de 1976.¹⁶ Por su parte, Nibaldo Valenzuela Fernández adquirió un número importante de discos, a través de compañeros de trabajo que con frecuencia viajaban a México. Lo narra así:

¹⁶ Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Es que tenía amigos, a mí me regalaban música en mi trabajo. Yo trabajaba en una empresa farmacéutica, entonces venían muchos químicos de afuera, entonces iban y volvían y ahí yo les encargaba música mexicana. Incluso le encargué a un guatemalteco que me trajo música de *Las Palomas* y del *Dueto América*. Era un químico fanático de la música norteña de México, tenía cualquier música. También tenía un amigo que fue a la Argentina y me trajo discos de música mexicana, en Buenos Aires me compró discos de Antonio Aguilar. Mi hermana también me mandó discos desde México porque se casó con un español. Mi hermana vive actualmente en Suiza. Ella venía cada dos años a Chile. Me acuerdo que en 1964 aparecían personas en revistas que deseaban entrar en contacto con personas de otros países, entonces le escribí y me salió una niña hija del presidente municipal de Valle Hermoso, Tamaulipas. Conversamos por cartas, y ella me mandó un disco de *Las Hermanas Padilla* y otro de *Las Jilguerillas* que traía dos canciones por cada lado: *Ojitos encantadores*, *boquita coloradita*, *Ojitos aceitunados* y *Llorar y llorar*. Esos los deje en Curicó, mi hermano como no tenía música, sacaba los discos a sus fiestas y después no los regresaba. Esos discos que mandó la mexicana se perdieron por culpa de mi hermano.¹⁷

Éstas no fueron las únicas formas de resistencia que encontraron los chilenos para seguir teniendo en sus vidas a las músicas mexicanas, incluida la norteña. Nibaldo Valenzuela Fernández, por ejemplo, se apoyó en una de sus hermanas exiliada en Europa. A través de ella, Nibaldo Valenzuela Fernández pudo disfrutar de la música de duetos como *Alma Norteña*, *Las Palomas* y *Las Jilguerillas*, y de solistas como Mercedes Castro. En sus viajes por México y por España, la hermana de Nibaldo Valenzuela compró discos de música norteña que luego envió a Chile. “Con la dictadura llegaron algunos pocos discos mexicanos, los que eran introducidos por medio del contrabando. Nunca pude hacerme de ninguno porque eran carísimos, te costaban 12 veces más que antes del golpe militar”.¹⁸

¹⁷ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹⁸ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

La dictadura no solo trajo el florecimiento de la industria discográfica chilena, por lo menos la especializada en las músicas mexicanas, también motivó el surgimiento de un número considerable de duetos norteños como *Los Luceros* y *Los Reales del Valle*, los que se hicieron de un lugar en la escena mediática. Existía una necesidad, la gente quería escuchar música mexicana, entonces “si alguien tenía un acordeón y una guitarra, comenzaba a cantar y la gente ávida de momentos felices, lo tiraba para arriba”.¹⁹ Desde el punto de vista económico, una clave que explica el auge y masificación de los duetos norteños chilenos en la década de 1970, son los numerosos festivales que se organizaban a lo largo de todo Chile, durante los meses de enero y febrero, que para el cono sur es verano. Casi todos los festivales tenían que ver con el campo, por eso algunos se llamaban Festival del Choclo y Festival de la Sandía, por citar dos ejemplos. “En enero y febrero está el furor de las cosechas y por eso, en esos meses se organizan los festivales. Hay dinero para gastar, para comer y pagarle a los duetos norteños”.²⁰ Los espacios brindados por estos festivales, sirvieron como escaparate para todo aquel dueto norteño que deseaba brindar entretenimiento. La mayoría de los duetos norteños que participaron de estos festivales lo hicieron por diversión, aunque muchos lograron trascender en la escena discográfica.²¹

LA RADIO

En pleno auge de la dictadura y ante la imposibilidad de hacerse de más música mexicana, decenas de trasandinos encontraron respaldo en locutores de programas radiofónicos especializados en las

¹⁹ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

²⁰ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

²¹ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

músicas del país azteca. Manuel Luco y Jorge Inostrosa, son recordados como los más importantes locutores de programas de música mexicana en Chile; también son respetados porque ellos se erigieron como una puerta de acceso de las músicas mexicanas, a la nación chilena, en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet. Tanto Manuel Luco como Jorge Inostrosa residieron en Santiago hasta el día de su muerte. Luco e Inostrosa se hacían de novedades musicales por intermedio de familiares y amigos exiliados en México. Nibaldo Valenzuela Fernández habla sobre estos locutores chilenos:

Manuel “Charro” Luco falleció en el año del 2006. Jorge Inostrosa tenía un puesto por el río Mapocho, él vendía ropa, y de repente se puso a vender música mexicana. De repente puso un programa en Radio Yungay, entonces como él no tenía mucha música, comenzó a pedir por la radio que le prestaran o vendieran música cuando recién empezaba. Entonces yo le pase para que le sacara copia a los discos y a los casetes. Luego él también me pasó música. Él era la segunda persona que tenía más música mexicana porque tenía que sostener un programa. Luego hizo un programa de radio sólo para la Comuna de Puente Alto. Jorge Inostrosa murió en el año del 2011 y con su muerte se terminó un gran programa de música mexicana, en el que la norteña que tú estudias ocupaba un lugar central. Hoy Jaime Mora tiene un programa de radio, igual que Hugo Olivares, pero nada que ver con la selección y la calidad en repertorio que manejaban Jorge Inostrosa y Manuel “Charro” Luco.²²

Con la dictadura militar, los programas radiofónicos de novedades musicales mexicanas se vieron afectados. La escasez de discos determinó la permanencia de los programas sobre música mexicana que existían hasta antes del golpe militar de 1973. Fueron contados los programas de músicas mexicanas que siguieron ofreciendo novedades al público chileno, quizás el ejemplo más connotado y emblemático sea el de Manuel “Charro” Luco. “Muchos de los programas de música mexicana

²² Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

que estaban antes del golpe, luego del golpe pasaron a convertirse en programas del recuerdo de la música mexicana”.²³ Para coleccionistas chilenos como Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez, las músicas mexicanas ocupan un lugar importante en la memoria del pueblo chileno porque “representan el anhelo del ayer, una vida linda que nos arrebató la dictadura”.²⁴ La radio chilena sufrió un cambio radical con la llegada del régimen militar encabezado por Pinochet, pues a partir de él, “todas las estaciones dejaron de ser onda corta y se convirtieron en frecuencias de onda media”.²⁵ Nibaldo Valenzuela Fernández es generoso y comparte los recuerdos de su memoria:

En 1964 yo vivía en Curicó, había radios de onda larga y onda corta. Todas las radios de Santiago se escuchaban para el sur. Así que en la década de 1960, escuchabas un programa, se terminaba y te pasabas a otra radio y seguías con la música mexicana, y luego a otra, y así todo el día. Cuando llegó el golpe, todas las radios fueron puestas en onda media para que no salieran las señales fuera de Santiago y así, los demás chilenos no se enteraran de las barbaridades que el gobierno militar cometía en Santiago, porque en la capital fue lo más terrible del golpe militar. Cuando el golpe yo estaba soltero, vivía por la Alameda, en el cuarto piso, así que nosotros veíamos cuando recogían a los muertos usando maquinaria pesada de construcción, con eso pescaban a la gente y la tiraban en tolvas. El golpe afectó a la música norteña, claro, porque fue bajando, ya no llegaron las novedades.²⁶

²³ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

²⁴ Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

²⁵ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

²⁶ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

LAS CARAVANAS

Con la dictadura, los espectáculos radiales y televisivos se fueron muriendo, entonces para sobrevivir, los humoristas, intérpretes rancheros y duetos norteños comenzaron a organizar caravanas en poblaciones de todo Chile. Las caravanas fue otra forma de resistencia. Uno de los más importantes patrocinadores de las caravanas-norteñas fue Radio Colo Colo de Santiago de Chile. Radio Colo Colo se consolidó, durante la dictadura, como la estación más importante de la música mexicana en Chile. Radio Colo Colo nació como tal, en el año de 1974. Antes de llamarse Radio Colo Colo, la estación tuvo el nombre de Radio Luis Emilio Recabarren Serrano, en honor al padre del movimiento obrero chileno. La Radio Emilio Recabarren comenzó transmisiones en 1971, por órdenes del gobierno de Salvador Allende. “Desde entonces transmitía pura música mexicana”.²⁷ Nibaldo Valenzuela recuerda con lágrimas en los ojos a la Radio Emilio Recabarren, “porque cuando empezó el golpe, mataron a mucha gente, entonces había un corrido de *Las Jilguerillas* que se llamaba *El desertor*, en él se habla de que los militares se llevan al hijo. El corrido lo tocaban todo el día en Radio Emilio Recabarren, porque muchos padres perdieron a sus hijos”.²⁸ Resulta pertinente compartir con el lector la letra del corrido interpretado por *Las Jilguerillas*.

Salió Don José María
subiendo y bajando lomas
iba a ver morir a su hijo
al rancho de Las Palomas.

Don José María le dijo
al general afamado
si no me matan a mi hijo
lo peso en oro sellado.

²⁷ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

²⁸ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

El general le contesta
no sea tan desesperado
que mañana muy temprano
su hijo será fusilado.

En 1976 Fernando Trujillo, Los Reales del Valle y Guadalupe del Carmen recorrieron el sur de Chile con su caravana de artistas. Se cumplían con tres funciones diarias en distintas ciudades. Esas caravanas daban comienzo a las 7 de la tarde y terminaban a las 12:30 de la noche, con dos intervenciones de cada artista involucrado. Generalmente esas caravanas se hacían en gimnasios y eran las radios quienes se encargan de absorber los gastos. El 13 y el 14 de febrero de 1976 se presentaron en Talca y en San Clemente, aconteciendo lo siguiente: las presentaciones se alargaron por la demanda de personas que fueron a verlos, así que los productores pidieron autorización al Intendente para que éste ampliara el horario del toque de queda. Al final los militares resolvieron colocar un timbre en la mano izquierda de las personas que fueron al concierto para evitar ser detenidos y sancionados.²⁹

CONTRA LA DICTADURA

El locutor Hugo Olivares Carbajal, especialista en músicas mexicanas, nació el 4 de junio de 1962, en Ovalle, norte de Chile. Migró a Santiago en el año de 1967, junto a sus padres. Actualmente produce y conduce dos programas de músicas mexicanas: Despertar Ranchero y Los Capos de México. El primero es transmitido de lunes a viernes por las mañanas en Calipso FM, perteneciente al grupo Radio Colo Colo. Despertar Ranchero inició en el año 2000 como una idea original del

²⁹ Inzunza, Oscar [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

acordeonista nortea, Juan Contreras, fundador de *Los Rancheros de Río Grande*. “Juan me enseñó el valor de la música mexicana. Fue Juan Conteras quien me dijo que pusiera música 100% mexicana, yo no tenía nada entonces, así que él traía todo, por eso lo quiero”,³⁰ sentenció el locutor Hugo Olivares Carvajal.

En sus inicios, Despertar Ranchero se transmitió desde la Comuna de Maipú, la más importante de Santiago, en términos demográficos. Por su parte, Los Capos de México, es emitido los sábados por las tardes desde Radio Santiago Bueras, ubicada en la Comuna de Maipú. Hugo Olivares se inclinó por el nombre de Los Capos de México “porque en Chile un capo es el mejor, el bueno, el número uno. A través del nombre la gente sabe que va a escuchar lo mejor de la música mexicana”.³¹ Olivares aprovechó la música del grupo nortea, Los Capos de México para “armar las cortinas”. El programa, Los Capos de México fue transmitido por primera vez, el 1 de mayo del 2004 en Radio Estación Cuatro de Santiago de Chile. El espacio radiofónico sigue ampliando sus zonas de influencia.

Cuando el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, el locutor chileno, Hugo Olivares Carvajal tenía 11 años de edad. Por el amplio conocimiento que posee de las músicas mexicanas, y por haber sido testigo presencial del evento que cambió para siempre la historia de Chile, Hugo Olivares Carvajal es una fuente confiable que nos puede brindar luces sobre los nexos de las músicas mexicanas en general, y sobre la nortea en particular, con la dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte. Desmenucemos sus reflexiones.

De acuerdo con Hugo Olivares, actualmente las grandes radios de Chile no tocan músicas mexicanas porque las consideran del pueblo, “vulgares, sin clase, y sobre todo, las ven como una música que trajo Pinochet. Momios ignorantes, no saben nada de su historia, pues lo único que trajo Pinochet fue muerte, desesperanza. Todo lo contrario, la música mexicana nos regresó la esperanza cada día de su-

³⁰ Olivares, Hugo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

³¹ Olivares, Hugo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

frimiento en tiempos de la dictadura”.³² Olivares Carvajal asegura que Pinochet nunca promovió a las músicas mexicanas en Chile. Compartimos íntegramente con el lector, un fragmento donde Olivares explica a detalle lo sucedido con las músicas mexicanas en el marco de la dictadura militar:

Durante el golpe militar hubo artistas que no quisieron venir a Chile. Durante la época de Pinochet surgió Radio Colo Colo, se hizo harta música ranchera, lo que pasa es que la música mexicana de esos años hablaba de amor, de regiones geográficas, pero no de problemas sociales, por eso Pinochet la dejó. Eso no significa que Pinochet adoctrinara al pueblo chileno con la música mexicana. La ranchera estaba en Chile mucho antes que Pinocho tomara el poder, así que es mentira que la dictadura promoviera la ignorancia del pueblo chileno con la difusión de la ranchera. Durante el gobierno militar la música mexicana se veía como algo inocente, inofensivo, pero eso no significa que directamente el gobierno militar haya promovido a la música mexicana. Eso sí, recuerdo que durante la dictadura de Pinocho un locutor de Santiago puso al aire temas de Amparo Ochoa y de Oscar Chávez, el valiente locutor fue asesinado por la dictadura. Durante la dictadura, la radio que más destacó en la difusión de la música mexicana fue Radio Colo Colo. Radio Colo Colo nació el 12 de octubre de 1974. Radio Colo Colo era música popular todo el día, ha sido la madre de todas las radios actuales. Claro que antes de Radio Colo Colo hubo otras frecuencias que difundieron la música mexicana como por ejemplo, Radio Serrano de Melipilla que fue una de las más importantes difusoras de música mexicana durante la década de 1960. Hoy Radio Colo Colo está en manos de Omar Garate, que fue quien me dio la oportunidad de trabajar en Calipso FM. En Radio Colo Colo se promocionó harta música nortea de México, recuerdo al dueto de Carlos y José con su canción *Amores fingidos*. En 1975, Radio Colo Colo tenía un programa de música mexicana, uno por la mañana y otro por la noche, lo recuerdo como si fuera ayer. A pesar de todo, durante la época de Pinocho, hubo harta música ranchera, harta porque salieron Los Luceros del Valle,

³² Olivares, Hugo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

Los Amigos de Loica, Los Llaneros de la Frontera, Los Reales del Valle y Eliseo Guevara; continuaron Los Hermanos Bustos, Guadalupe del Carme, Fernando Trujillo y Roberto Aguilar.³³

Un dato anecdótico que puede resultar interesante para los lectores es que Augusto Pinochet era hincha o aficionado del Colo Colo, equipo de fútbol profesional de la primera división chilena. El tema no es menor, sobre todo para Luis Urrutia Onell, periodista chileno, quien afirma en su libro *Colo Colo 1973*, que la participación del equipo chileno en la Copa Libertadores de ese año, retrasó el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

En un país dividido por las ideologías, Colo Colo constituyó un punto de unión y de alegría para el pueblo chileno, en el año de 1973. Augusto Pinochet no era el único hincha del Colo Colo, también Salvador Allende, al grado que siendo presidente de Chile, recibió al equipo albo el 3 de abril de 1973, en La Moneda, antes de viajar a Río de Janeiro donde enfrentaron al Botafogo.³⁴ Hubo un segundo encuentro. El martes 22 de mayo de 1973, luego del juego entre Independiente de Avellaneda y Colo Colo, el presidente Salvador Allende recibió al equipo albo, en la Embajada de Chile en Buenos Aires³⁵. Colo Colo era (sigue siéndolo) el equipo del pueblo chileno, por lo tanto del gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende Gossens, sentencia Luis Urrutia Onell.

La historia del Colo Colo 1973, está lejos de agotarse en los límites de un campo de fútbol. Los triunfos en esa Copa Libertadores sostuvieron al gobierno de la Unidad Popular unos meses, antes de que llegara el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.³⁶ Los jugadores del Colo Colo 1973, estaban comprometidos con la realidad nacional, muchos participaron de la efervescente vida política chilena. “Había una actitud consciente, incluso burlesca, de todos los jugadores identificados

³³ Olivares, Hugo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

³⁴ Urrutia Onell, Luis, *Colo Colo 1973*, Santiago, Ediciones B, 2012, p.55.

³⁵ Urrutia Onell, Luis, *Colo Colo 1973*, Santiago, Ediciones B, 2012, p.88.

³⁶ Urrutia Onell, Luis, *Colo Colo 1973*, Santiago, Ediciones B, 2012, p.12.

con el gobierno de Salvador Allende”.³⁷ Para Luis Urrutia Onell, la filiación de los jugadores del Colo Colo con el gobierno de la Unidad Popular, se erigió en el factor que lo convirtió en un equipo inolvidable para los chilenos.

Luego de perder la final de la Copa Libertadores contra Independiente de Argentina, Chile Films solicitó al grupo de rock chileno conocido como *Los Jaivas*, musicalizar un documental que recogió la aventura del Colo Colo en la edición de la Copa Libertadores 1973. El conjunto de *Los Jaivas* no disponía de tiempo y ofreció *Marcha al interior del espíritu* para que los productores musicalizaran su trabajo. El mensaje de *Marcha al interior del espíritu* es que el pueblo chileno se convierta en hermanos y amigos.³⁸

El documental sobre el Colo Colo, musicalizado por *Los Jaivas*, no fue el único trabajo artístico que rindió tributo al equipo de fútbol más popular de Chile. Los Hermanos Bustos, el dueto de música norteña más antiguo de Chile hizo lo propio con su disco, *Campeón de campeones*. Los Hermanos Bustos siguen en activo y están integrados por Ismael y Fernando Bustos. Originarios de Curacavi, *Los Hermanos Bustos* nacieron musicalmente en el año de 1965, en Radio Ignacio Serrano de Melipilla. La carrera musical de *Los Hermanos Bustos* comenzó con la interpretación de rancheras, cuecas y tonadas.³⁹

Desde 1968, año en que grabaron su primer sencillo, y hasta 1978, *Los Hermanos Bustos* estuvieron trabajando con el sello Asfona. En 1973 grabaron el corrido *Campeón de campeones*, mismo que vendió 2 millones de copias. La fábrica de la RCA-Víctor fue la responsable de maquilar ese, como todo los discos comercializados por el sello Asfona en Chile. El tema *Campeón de campeones* fue compuesto por Fernando Bustos y Patricio Morales. El corrido fue grabado “porque es el equipo

más popular de Chile, el equipo del pueblo. También lo hicimos como un homenaje a nuestro eterno presidente, Salvador Allende quien era hinchas del Colo Colo, el equipo albo”.⁴⁰ Fernando Bustos recuerda que en esos años no existía el pirateo, por lo que “había gente que compraba de a cinco ejemplares, ahora compran uno y lo reproducen”.⁴¹ Ese respeto por el Colo Colo y por el jefe de la Unidad Popular, Salvador Allende Gossens, motivó a Ismael y Fernando Bustos a grabar en 1991, el corrido *Eterno campeón*. “Cada que interpretamos *Campeón de campeones* y *Eterno campeón*, hacemos un homenaje al mejor equipo de Chile que es el Colo, y al mejor presidente que ha tenido Chile, don Salvador Allende Gossens”.⁴²

Es el señor Fernando Méndez, coleccionista de músicas mexicanas radicado en Santiago, compadre de Fernando Bustos, seguidor y conocedor de la evolución de la carrera de *Los Hermanos Bustos*, la persona indicada para definir la importancia histórica del dueto pionero de la música norteña mexicana en Chile. Fernando “El Huaso” Méndez expresó:

Los Hermanos Bustos siempre fueron sencillos y buenos. Nunca fueron gallos creídos, los conozco desde hace muchos años. Cuando ellos empezaron su carrera yo llegué a Santiago. A los pocos meses cuando grabaron su primer disco yo llegué al taller donde me arreglaban la liebre donde yo trabajaba y fue bastante cómico lo que me pasó con Los Hermanos Bustos. Resulta que uno de los mecánicos me dijo que si me gustaría conocer a uno de Los Hermanos Bustos, que en ese momento hacían furor con *Mis siete mujeres*. Estamos hablando de 1968. Me dijo: oye Méndez, a ti que te gustan tanto los mexicanos no te gustaría conocer a uno de Los Hermanos Bustos. Hasta ese momento estaba convencido

³⁷ Urrutia Onell, Luis, *Colo Colo 1973*, Santiago, Ediciones B, 2012, p.10.

³⁸ Urrutia Onell, Luis, *Colo Colo 1973*, Santiago, Ediciones B, 2012, p.155.

³⁹ Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴⁰ Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴¹ Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴² Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

que Los Bustos eran mexicanos porque lo hacían muy bien. Entonces yo le respondí al amigo mecánico que esos huevones nunca habían venido a Chile. Yo pensaba que eran mexicanos porque los tocaban duro y parejo en las radios, y nunca decían de dónde eran. Me dijo mi amigo que estaba loco, que Los Bustos eran de Curacaví y ahí tienes a uno. Le habló a Fernando, conversamos y al tiempo nos hicimos compadres. La canción que hizo famosos a Los Bustos fue *Mis siete mujeres*, un tema mexicano. Los Bustos partieron fuerte apoyándose en repertorio mexicano, grabaron también *Ando tocando puerta*. Luego grabaron *Juan Pistolas*, composición chilena de Jorge Landy, productor. Los Hermanos Bustos son tan importantes para la música norteña que se hace acá en Chile que cuando visitaron el país mexicanos de renombre como Pedro Vargas y Tito Guizar en 1968, Los Hermanos Bustos los acompañaron. Luego vino Miguel Aceves Mejía y Lola Beltrán, a quienes también acompañaron. Los Bustos son de lo más grande de Chile.⁴³

À FAVOR DE LA DICTADURA

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

⁴³ Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

De acuerdo con Ingrid Guzmán, esposa y manager de Sergio Zúñiga Cortés, la vida de sus suegros estuvo en peligro cuando en 1980, un capitán cercano a Pinochet descubrió que el señor Sergio Zúñiga Soto y su esposa, Hipólita Cortés, tenían un dueto de música norteña. En la era de la dictadura estaba prohibido que los militares realizaran actividades artísticas, “porque el militar está hecho para obedecer, no para crear”.⁴⁴ Sergio Zúñiga Soto e Hipólita Cortés iniciaron su carrera artística en Radio Yungay, en el año de 1974 con el nombre artístico de Sergio y Polita. Fue en 1979 que el dueto Sergio y Polita grabó su primer casete con el apoyo de la disquera Surko, en plena dictadura militar. La recopilación se llamó, *Corridos y rancheras*. Durante seis años, Sergio y Polita cultivaron a la música norteña mexicana clandestinamente, hasta que en 1980 fueron descubiertos y confrontados. Les perdonaron la vida porque Sergio Zúñiga Soto era uno de los allegados a Pinochet. De acuerdo con Ingrid Guzmán, sus suegros dejaron de cantar porque “salieron pillados por uno de los jefes militares. El capitán le dijo que lo dejaran hasta ahí, que Pinochet no se enteraría y que no mencionaran más el tema. Iban a morir por cantar música mexicana”.⁴⁵

Sergio Zúñiga Cortés afirma que el gusto de los chilenos por la música norteña no tiene que ver con ser de izquierda o con ser derecha. Tampoco está asociada con el gobierno de Salvador Allende, ni con el de Augusto Pinochet Ugarte. “El gusto por las músicas mexicanas posee mucha historia y se remonta a principios del siglo XX”.⁴⁶ La dictadura militar incentivó a las músicas mexicanas

⁴⁴ Guzmán, Ingrid [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴⁵ En 1980 Surko vendió los derechos del casete a CBS-México. Gracias a este convenio, el casete fue reeditado en el año 2000, en Perú. El casete se reeditó en formato-disco en España, Colombia, Bolivia, Argentina y México, en el año 2010. Sergio Zúñiga Soto de jubiló con el grado de sargento, luego de servir a la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte. Actualmente tiene 65 años de edad. En pleno 2013, el dueto Sergio y Polita se encuentra en el estudio de grabación con miras a sacar dos nuevas producciones. Guzmán, Ingrid [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴⁶ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

y también las prohibió. Augusto Pinochet Ugarte alentó a las músicas que llegaron de México en tanto les sirvieran para reforzar el estereotipo del huaso ligado al campo, a los caballos y a la cueca. No es casualidad que uno de los grupos consentidos de la dictadura fueran *Los Huasos Quincheros*. Se estereotipo al huaso con el apoyo de la radio y la imagen del charro mexicano ayudó para reforzar al estereotipo del huaso, de acuerdo con Hugo Olivares Carvajal, locutor de Maipú.⁴⁷

Sergio Zúñiga pondera que músicas como la norteña sirvieron de distractores, igual que algunas películas. Las películas mexicanas sin contenido político eran las que se transmitían en Chile, mientras que las que planteaban el tema de la revolución mexicana eran censuradas.⁴⁸ La música mexicana ayudó a reforzar el poder de la dictadura con la gente del campo que es donde más enraizado está el amor por México y por sus músicas. “Si vas para el campo chileno, las personas que entrevistes se sabrán las letras del *Caballo blanco* y de *La yegua colorada*, e ignoraran *Si vas para Chile*”,⁴⁹ acota Sergio Zúñiga.

MÚSICA DERECHISTA

Por las razones expuestas, los chilenos que no vivieron la dictadura, es decir los jóvenes, adjetivan a las músicas mexicanas como derechistas y conservadoras. Es necesario precisar que la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte promovió ciertas músicas mexicanas para reforzar su estereotipo del huaso, pero ello no significa que todas las músicas mexicanas sean apolíticas. La llegada de Augusto

⁴⁷ Olivares, Hugo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴⁸ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴⁹ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Pinochet Ugarte a la presidencia de Chile, mediante el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, coincidió con el protagonismo del corrido político en la música norteña. La década de 1970 significó el auge del narcotráfico en Sinaloa, con él nacieron *Los Tigres del Norte* y sus corridos de narcotráfico. En la década de 1970 la figura de Paulino Vargas Jiménez detonó en su faceta de compositor. Es decir, no porque no llegaran propuestas contestarías a Chile, producidas al interior de la música norteña, significa que no hayan existido: su ausencia no implica su inexistencia.

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

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

había animales para comer. Rancagua es un pueblo agricultor, entonces había lugares que tenían puro maíz para comer y otros sólo carne. Entonces, si lo ves como un campesino, para la gente fue un mal que les prohibiera que sus productos no pudieran ir a otros lados. Para el agricultor eso fue pésimo, para el ganadero fue igual de pésimo. Ahí está el origen y el porque la gente del sur ve negativamente al gobierno de Salvador Allende y ven con buenos ojos al gobierno de Augusto Pinochet Ugarte. Esa gente del sur de Chile, es la que se divertía viendo películas mexicanas. Las películas se arraigaron por la similitud del caballo, la misma forma de ser. Cuando pasó todo el tema del golpe, mucha gente del campo pidió que se derrocaria al gobierno de Salvador Allende. Si tú lo ves de esa manera, el país se dividió. Por eso cuando Pinochet estereotipó la cueca impulsó a *Los Huasos Quincheros*. Mucha gente en el sur que es partidaria de Pinochet, lo ve como algo positivo porque en menos de una semana pudo vender sus animales y sus productos del campo a otras regiones. Por eso son partidarios de la derecha, pero ojo, el asunto de la música mexicana es meramente circunstancial, la música mexicana no se hizo expresamente para que Pinochet la usara, él la vio y percibió que podía servirle. Todavía hoy la gente del sur prefiere a la derecha sobre la izquierda. En el sur están los chilenos más mexicanos, te lo aseguro. Bien, sobre la visita de *Los Huasos Quincheros* al Festival de Chanco en febrero del 2013, no olvidar que la alcaldesa es de derecha. Chanco es históricamente de derecha. El grupo de *Los Huasos Quincheros* grabó muchísima música mexicana, ese dato es relevante.⁵⁰

Sergio Zúñiga Cortés tiene razón. El 18 de septiembre de 1979, Augusto Pinochet Ugarte promulgó el decreto número 23, el que envistió a la cueca como la danza, baile y la música nacional de Chile. El decreto sostiene que “la cueca constituye en cuanto a música y danza, la más genuina expresión del alma nacional chilena”; “que en su letra alberga la picardía del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía”; y “que se ha identificado con el pueblo

⁵⁰ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

chileno desde los albores de la independencia y celebrando con ella sus gestas más gloriosas”⁵¹. Patrimonializar a la cueca significó también destacar las virtudes de la sociedad rural chilena, la del sur.⁵² Al hacerlo se incluyó en su proyecto de nación a los inmigrantes alemanes que desde el siglo XIX llegaron a Chile.⁵³

EL REY

Se debe precisar que la cueca ya formaba parte de la identidad chilena. Bernardo Subercaseaux menciona en su libro sobre la historia del libro en Chile que desde 1880 con los excedentes salitreros, el Estado chileno promovió la zarzuela y la cueca en espacios públicos de la ciudad de Santiago.⁵⁴ La cueca también fue difundida mediante la literatura. En 1885, por ejemplo, se escribió *El huaso en Santiago* de Mateo Martínez Quevedo, relato costumbrista que puso en el centro al huaso y a la cueca, su música. “Es una obra musicalizada que narra las peripecias de un huaso que visita a sus familiares en Santiago. La obra concluye con una zamacueca que se baila en el escenario”.⁵⁵ El dictador Pinochet retomó elementos de la cultura popular chilena como el huaso y como la cueca para tener alineados a los campesinos, actores sociales identificados con estos símbolos. Las medidas formaban parte de una estrategia política que buscaba ganar la simpatía popular.⁵⁶

⁵¹ Información proporcionada por Fabio Salas Zúñiga.

⁵² Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.169.

⁵³ Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008, p.92.

⁵⁴ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.98.

⁵⁵ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.102.

⁵⁶ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Aunque la cueca fue decretada como la música nacional de Chile, el dictador Pinochet exigía mariachis en los aeropuertos para cada uno de los viajes que hacía al extranjero. Los mariachis debían estar presentes al despedirlo y al recibirlo. Incluso, “la canción más representativa del gobierno militar fue *El Rey* de José Alfredo Jiménez. En la actualidad ofrezco serenatas en las que se me prohíbe cantar *El Rey*”,⁵⁷ asegura Sergio Zúñiga. Augusto Pinochet fue un apasionado de México, “en sus fiestas siempre llevaba a *Los Huasos Quincheros*, quienes le cantaban *México lindo y querido, Paloma querida y Cielito lindo*. No hay duda que México es el país más presente en Chile”.⁵⁸ Para el locutor de Radio Colo Colo, Hugo Olivares, “Chile le debe todo a México porque ustedes nos heredaron una música, incluso hasta un idioma si pensamos en Cantinflas y en El Chavo del 8. Los chilenos llevamos tatuado en el corazón a nuestro México. No te miento si te digo que millones de chilenos nos sentimos orgullosos de México, porque también es nuestra patria”.⁵⁹ México “para nosotros los chilenos es una mezcla de sentimientos. México nos evoca la niñez, nos hace vivir momentos felices. México me recuerda cuando fui niño, cuando estaban mis padres. México para mí es la felicidad completa. Te amo México”.⁶⁰

⁵⁷ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁵⁸ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁵⁹ Olivares, Hugo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁶⁰ Olivares, Hugo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

ALEMANES Y MAPUCHES.

Importantes colonias de alemanes se establecieron en el sur de Chile, en la ruralidad. Miembros de estas comunidades alemanas adoptaron a la ranchera como una de sus músicas, “se encantaron con la norteña y su acordeón diatónico por la evocación de recuerdos que les proporcionaba el instrumento. Era como estar en casa”.⁶¹ El sur de Chile concentró las migraciones alemanas desde finales del siglo XIX. Es sabido que el dictador chileno, Augusto Pinochet Ugarte sintió gran fascinación por el nacional socialismo del alemán Adolfo Hitler.⁶² No se debe omitir que por más de 20 años, “los principales maestros del Instituto Pedagógico (creado en 1889 luego de la misión de Valentín Letelier por Alemania) que labraron generaciones de intelectuales chilenos fueron alemanes”.⁶³ El sur de Chile representa el mestizaje, en esa región se bebe cerveza alemana y se baila al ritmo de la norteña, del mariachi, de la ranchera y de los corridos mexicanos.

El componente indígena, el pueblo mapuche, fue incorporado al proyecto de nación durante el gobierno de Augusto Pinochet Ugarte a través de un equipo de fútbol, el Colo Colo, asociado con el pueblo. Colo Colo fue un guerrero mapuche que intervino en las primeras batallas contra los españoles, acompañado por Lautaro, Fresia y Caupolicán. La herencia mapuche fue exaltada por Pinochet, para lograrlo se valió de un equipo de fútbol. Lo indígena fue incorporado en la construcción nacional de Chile recurriendo a una diversión de masas: el fútbol. El club de fútbol Colo Colo, representa el blanqueamiento de Chile, la incorporación, y a la vez, banalización de una herencia india.⁶⁴ Pinochet fue hábil porque logró politizar el fútbol soccer al mostrarlo como una represen-

⁶¹ Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008, p.92.

⁶² Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.263.

⁶³ Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.263.

⁶⁴ Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008, p.50.

tación genuina de la herencia indígena.⁶⁵ De esa manera previno que su proyecto de construcción nacional se desestabilizara. En pleno siglo XXI, existen chilenos que simpatizan con Augusto Pinochet Ugarte arguyendo que éste se declaró hincha del Colo Colo.⁶⁶ El equipo de fútbol juega, además, en Santiago, la capital de Chile, un hecho que denota incoherencia y centralismo político. Siendo congruentes, el Colo Colo debería jugar en el sur de Chile, tierra de los mapuches, grupo étnico a quienes en realidad evoca el equipo de fútbol santiaguino.⁶⁷

CONCLUSIONES.

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

A la par de este fenómeno, los grupos más valorados, en términos artísticos, por las élites intelectuales chilenas como Violeta Para, Víctor Jara, Quilapayún y Mauricio Redolés Bustos, han interpretado y grabado música norteña. Desde esta perspectiva, Sergio Zúñiga tiene razón cuando argumenta que las músicas mexicanas en Chile, son anteriores a los gobiernos de Sal-

vador Allende y de Augusto Pinochet. Están más allá de derechas y de izquierdas; tampoco son privativas de los huasos, es decir de la gente pobre e iletrada. La realidad que un servidor observó en Chile es muy diferente a la que pasa por los canales oficiales chilenos. Durante mi estadía en Chile conocí gente humilde que ama a las músicas mexicanas, pero también tuve encuentros con gente de mundo que respeta y entiende la importancia que ha tenido México en la construcción histórica de la nación chilena.

Las élites chilenas, que son quienes finalmente escriben la historia de la nación trasandina, se han empeñado en olvidar un pasado estrechamente ligado con México. Niegan la actualidad de prácticas musicales como la norteña mexicana, arguyendo que “las músicas mexicanas son del sur de Chile”, donde habitan sólo huasos, gente sin educación ni cultura. En Santiago gustan de lo europeo, dicen, porque los chilenos somos europeos en América. No es así. En Santiago radican coleccionistas y locutores; se encuentran frecuencias difusoras de músicas mexicanas como Radio Colo Colo, y cineastas como Christian Maldonado, quien en su documental *Norteños del sur*, da cuenta de la presencia de la música norteña en la capital de Chile. La realidad que vive la música norteña en Chile, es diferente a lo reproducido por los medios oficiales, por eso debe ser estudiada.

En los inicios de la década de 1990, Chile pasó a formar parte de una comunidad internacional selecta. Entonces el Fondo Monetario Internacional le asignó la tarea de asumirse como uno de los países latinoamericanos en vías de desarrollo más exitosos.⁶⁸ Las etiquetas semánticas que se usaron en la campaña publicitaria de principios de la década de 1990, adjetivando a Chile como jaguar, puma, líder y desarrollado, forman parte de una estrategia de exaltación que busca fabricar un nacionalismo económico, a partir de la idea: “somos triunfadores”.⁶⁹ Fue en esa encrucijada que, hacia el exterior, el Estado chileno comenzó a vender un estereotipo de blancura, y una visión

⁶⁵ Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008, p.65.

⁶⁶ Olivares, Hugo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁶⁷ Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008, p.65.

⁶⁸ Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.258.

⁶⁹ Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.164.

racista sobre los mapuches y sobre los negros. “En Chile, mientras más oscura la piel, más baja la clase social”.⁷⁰

Si la presencia, vigencia y actualidad de la música norteña es definitiva en Chile, se debe, en gran medida, al papel desempeñado por el Estado mexicano desde el siglo XIX. El diálogo cultural entre Chile y México se remonta a principios del siglo XIX, en la coyuntura de las guerras de independencia de las naciones hoy latinoamericanas, cuando Bernardo O’Higgins envió una tropa naval a Acapulco, en respuesta a la petición de apoyo solicitada por Vicente Guerrero. Continúo con el respaldo sistemático del gobierno mexicano al pueblo chileno, siempre que han ocurrido terremotos en la nación trasandina. Por supuesto que la música norteña es solo una de varias aportaciones culturales que México ha hecho al pueblo chileno, también está el mariachi, el huapango y la ranchera.

FUENTES CONSULTADAS

Valenzuela, Nivaldo [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
Inzunza, Oscar [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
Olivares, Hugo [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Urrutia Onell, Luis, *Colo Colo 1973*, Santiago, Ediciones B, 2012, p.55.

Guzmán, Ingrid [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

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

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

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

⁷⁰ Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.232.

BAJO SEXTOS EN MONTERREY

Ramiro Godina Valerio¹

Cuando Luis Omar Montoya Arias me alentó a elaborar una propuesta para Las Primeras Jornadas sobre la Música Norteña Mexicana, del 1er Congreso Internacional Del Folclor “GUANAJUATO 2014”, *El folclor y la música norteña tradicional*, no dudé en dirigir mi esfuerzo hacia un elemento que llama mi atención como músico y como estudioso de la música popular, el bajo sexto.

Ya volcado a la indagación, me percaté de que aunque “la norteña” es una de las músicas que conforman ese rasgo de la mexicanidad a nivel internacional, solo en años recientes se han incrementado las investigaciones especializadas sobre ella. Pero si se ha estudiado “poco” sobre la música norteña tradicional, lo que respecta al bajo sexto es menor. En el plano nacional estudiosos como Luis Díaz Santana, Víctor Hernández Vaca y el mismo Luis Omar Montoya, han labrado en este rubro actualmente. La literatura sobre el pasado y el presente de este instrumento musical sigue engrosándose poco a poco.

¹ Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), Facultad de Música. México.

Ante este panorama de escasa literatura sobre el bajo sexto empezó a tomar cauce el enfoque de mi “aproximación primera”, opté por realizar un trabajo etnográfico que mostrara la actual situación del instrumento en la ciudad de Monterrey, específicamente su construcción. Decidí llamarlo así, “aproximación primera”, ya que este trabajo coloca las bases para regresar al cordófono en futuros proyectos desde otros enfoques.

El presente trabajo muestra a los actuales creadores de bajo sextos y bajo quintos en Monterrey y su área metropolitana; identifica las características que predominan actualmente en estos instrumentos; y aborda la actualidad del oficio ante la creciente competencia. Por consiguiente, las cuestiones principales a responder son ¿Quiénes construyen este tipo de instrumentos que actualmente se venden en el área metropolitana de Monterrey? ¿Cuáles son las principales características que presentan los instrumentos construidos? ¿Está amenazado el futuro de este oficio localmente?

Nuestro trabajo de campo consistió, como primer paso, en recorrer las principales casas de música del municipio de Monterrey y su área metropolitana para observar que tipo de “bajos”, como comúnmente se les llama, son los que se ofrecen; conocer su procedencia; y detectar su aceptación en el mercado. Fueron once casas de música abordadas (Gama Music, Top Music, Fag Music Center, Distele, Rovi Music, Centro Musical Montebelo, Durc Instrumentos Musicales, Repertorio Musical del Norte, Allegro, Sala Beethoven y Backstage). Se seleccionaron las de más arraigo de acuerdo a mi experiencia como músico y se optó por elegir solo una sucursal en aquellos negocios que cuentan con más de una. Nuestro segundo paso consistió en ubicar a los constructores de bajo sextos y bajo quintos que actualmente radican en Monterrey y su área metropolitana; se realizaron entrevistas en profundidad; se observaron sus creaciones, las características de éstas y su demanda en el mercado. Finalmente, y no en el trabajo de campo, se hizo un análisis cualitativo de los datos registrados.

Cabe mencionar que se tomó en cuenta al bajo quinto debido a su protagonismo en la producción, circulación, y consumo de este tipo de instrumentos. Por otra parte, aunque no se encontró información de la existencia de otros constructores de “bajos” en la localidad ni se mencionó algo en las entrevistas realizadas, no descartamos su presencia.

En cuanto a la delimitación espacial ésta se encuadró al municipio neoleonés de Monterrey y su de área metropolitana. La delimitación temporal comprendió los meses de noviembre y diciembre del año 2014. Las limitaciones que aparecieron en el trabajo de campo las estaré mencionando en su momento.

ACERCA DEL BAJO SEXTO

Como a lo largo del texto se estarán empleando algunos términos que hacen referencia a las partes físicas del bajo sexto y el bajo quinto, es pertinente brindar información al respecto aunque sea de una manera breve. Hay que mencionar que los términos y significados aquí expuestos están basados en las explicaciones de los constructores abordados, esto durante las comunicaciones personales. Basándonos a su disponibilidad en cuestión de tiempo, nos apoyamos con más frecuencia en los constructores José Juan Hernández Loredó y Jesús Reyes Badines.

En la *Figura 1* tenemos la parte frontal de un bajo sexto, la cual nos servirá de apoyo para las descripciones que estaremos realizando. Esta fotografía muestra uno de los trabajos de la firma Hernández, específicamente de los señores José y Salvador. La elección de la imagen no persiguió otro fin más que el de facilitar visualmente las partes del bajo sexto.

Señalada con el número 1 está lo que se conoce como *cabeza, palma, o pala*. Es en esta parte donde se coloca generalmente la “marca” del instrumento al escribir el apellido del constructor mayormente en concha nácar o abulón. La *cabeza* suele ser una pieza que el constructor aprovecha para crear sus propios diseños. Además, es aquí donde se encuentra la *maquinaria*, la cual tiene la función principal de tensar las cuerdas durante la afinación.

La *cejilla superior* está marcada con el número 2. Esta pieza está colocada entre la *cabeza* y el *brazo*. Hecha de hueso de res, su función principal es la de elevar las cuerdas en relación con la madre del *diapasón*. Esto evita el “trasteo”, el cual ocurre cuando las metálicas cuerdas golpean los *trastes* (piezas de metal) del *diapasón* por una altura incorrecta.

El número 3 corresponde al *diapasón*. En esta parte generalmente se emplean maderas muy resistentes, ya que ahí es donde se ponen en contacto las cuerdas de metal con la madera. El ébano y el granadillo son maderas comunes para esta pieza. Las líneas de metal incrustadas a lo largo del *diapasón* están colocadas de acuerdo a un sistema de afinación en el cual no ahondaremos. Este acotado recibe el nombre *puntuación*. Las cuerdas también se postran a lo largo del *diapasón*, las cuales están tensadas del *punte* a la *maquinaria*.

El *resaque* está indicado con el número 4. Inexistente en los tradicionales bajos de *cuerpo completo*², este *resaque* está presente mayormente en los actuales bajos y es llamado *resaque* de *gancho* o de *pico*. Esta curvatura tiene su lado convexo dentro del cuerpo del instrumento, mientras que su lado cóncavo queda en la parte exterior. Esta curva le permite al músico llegar a notas más agudos. Actualmente, tanto bajo quintos como bajo sextos cuentan con 19 *trastes*.

El número 5 está colocado en el orificio por donde se proyecta el sonido tras ser amplificado en la *caja de resonancia*. Este orificio se llama *boca*. Alrededor de ésta se incrustan ornamentaciones hechas mayormente de madera, abulón o concha nácar, llamándole a esta ornamentación *roseta*. La *roseta*, que está indicada en la *Figura 1* con el número 6, es otro espacio donde el constructor emplea su creatividad. Otros adornos pueden ser agregados alrededor de la *roseta*, los cuales pueden ser *hilos*, que son unas largas y delgadas tiras de madera, o *collarines*, que asemejan también a unas tiras pero de abulón. Los bajos más económicos, que generalmente se manejan en las llamadas casas o tiendas de música, tienen por *collarines* mica plástica.

Otro de los elementos donde se refleja la originalidad del constructor es la *mica*, que es un elemento de material plástico. Indicada con el número 7, la *mica* está colocada para evitar que se raye la madera al momento de que el músico hace movimientos con su mano derecha. Por otro lado, la *mica* puede ser utilizada en más porciones de esta parte del bajo poniendo a prueba la imaginación del constructor.

² En la *Figura 8* se muestran dos bajos, uno de *cuerpo completo* y uno con *resaque*.

El número 8 indica la parte llamada *punte*. Esta es una de las partes de más tensión en el instrumento, ya que es donde se lanzan de un extremo las cuerdas para posteriormente llevar el otro extremo hasta la *maquinaria*. Una vez colocada la cuerda se tensa para obtener la afinación. El *punte* generalmente se hace de las maderas palo escrito, nogal, o palo de rosa. Esta pieza puede hacerse de tipo *cejilla*, que en este caso se llamaría *cejilla inferior*. Éste se distingue por el empleo de una *cejilla* de hueso de res para ganar altura entre las cuerdas y el *diapasón*; el otro tipo es el *doble hueso*, el cual se basa en los orificios que se realizan en el *punte* para lograr la altura deseada entre el *diapasón* y las cuerdas. En este tipo se utiliza hueso de res por ambos lados del *punte* pero no para ganar altura entre el *diapasón* y las cuerdas sino para evitar el desgaste de la madera. En el caso del bajo, de las *Figuras 1* y *2*, es un *punte* de *doble hueso*. Esta pieza es otra oportunidad para que el constructor emplee su destreza.

La *tapa superior* está indicada con el número 9. Su función principal es la resonancia y generalmente es hecha con madera de pinabete. Esta *tapa* tiene en la parte interior unas barras de madera que son diseñadas y acomodadas según cada constructor. Este conjunto de maderas llamado *barrotos* o *barrotaje* brinda rigidez a la *tapa* y cualidades al sonido. En esta *tapa* es donde se colocan la *roseta*, el *punte* y las *micas*.

En el número 10 se indica la unión de la *tapa* con las maderas laterales llamadas *duelas* o *aros*. En este caso la unión está sellada, y a la vez estilizada, con *cordón*. El *cordón* está compuesto por pequeñas piezas de madera que son incrustadas una a una en las ranuras de dicha unión. Generalmente se alternan piezas de madera de dos diferentes colores, como es el caso del bajo en la imagen de apoyo. El *cordón* es usado también en la unión de la *tapa* trasera llamada *fondo* y los *aros* o *duelas*. Otro tipo de sello y estilo es el llamado *filete*. El *filete* es una sola pieza de madera que abarca la unión entre *tapas* y las *duelas*. Tiene las mismas funciones que el *cordón*, sellar y estilizar.

En la *Figura 2* tenemos la imagen de la parte posterior del mismo bajo sexto. Con los números 1 y 2, respectivamente, están indicadas la *cabeza*, *pala*, o *palma*, y la *maquinaria*. Con el número 3 está el *brazo*, el cual une la *cabeza* con la *caja de resonancia* y sirve de soporte al *diapasón* que está por la parte frontal. El punto de unión de la *tapa principal*, el *fondo*, y las *duelas* o *aros*, es la parte del *brazo*

llamada *tacón*. Esta es indicada en la imagen con el número 5. Finalmente, tenemos con los números 4 y 6, la vista posterior del *resaque* y el *fondo*. Se aprecia también el *cordón* alrededor del *fondo*.

APROXIMÁNDONOS AL CONCEPTO *CONSTRUCTOR*

En mi andanza como vihuelista de mariachi y como guitarrista clásico he podido estar cerca de creadores de instrumentos. En la etiqueta de la vihuela que compré al sr. Roberto Morales en el año 2001, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, se puede observar “Fabricante de instrumentos de cuerda”. Por otra parte, en las etiquetas de las guitarras número 4 y número 113 que adquirí del sr. Manuel Fernández, en Monterrey, Nuevo León, se puede apreciar la leyenda “Constructor de guitarras”. Pero ¿cómo se autodefinen los *constructores* de bajos en Monterrey? ¿Es apropiado nuestro concepto de *constructor*?

Los constructores de bajos entrevistados se definen de las siguientes maneras. José Hernández García, quien es referencia en este rubro a nivel internacional, nos comenta “para mí, siempre le he llamado [al oficio] fabricante de instrumentos finos”.³ Así es como aparece la descripción en sus etiquetas, al igual que en las de su padre y las de sus hijos, pero *fabricante* queda como “la acción de” mientras que *luthier* (laudero) aparece como título de su oficio. De acuerdo al diccionario de música que consultamos, la palabra *lutherie*, que está en francés, significa “arte de hacer laúdes o instrumentos de cuerda, en general”.⁴

En el caso del constructor Vicente Acosta, comenta “la ‘mera’ verdad yo no entiendo. Unos me dicen que soy ebanista y últimamente he escuchado que soy laudero... yo les digo que soy carpintero, no les digo que yo hago guitarras”.⁵ En sus etiquetas no se aprecia algún título en específico, solo

³ Hernández, José [Entrevista], 2014, por Ramiro Godina Valerio [trabajo de campo], Constructores de bajo sextos en Monterrey. Mi aproximación primera.

⁴ Rander, Don Michael, Diccionario Harvard de la música, México, Ediciones Diana, 1999, p. 282.

⁵ Acosta, Vicente [Entrevista], 2014, por Ramiro Godina Valerio [trabajo de campo], Constructores de bajo sextos en Monterrey. Mi aproximación primera.

la descripción “reparación de instrumentos de cuerda”.

Por su parte, Agustín Herrera Equihua y Agustín Herrera Amezcua se consideran lauderos. Agustín Herrera Equihua menciona “laudero [el oficio] le abarca la fabricación de muchos [tipos de] instrumentos... [Mientras que] el constructor... se dedica a una sola línea de instrumentos de cuerda”.⁶ Padre e hijo se dedican a reparar y crear instrumentos de cuerda, el segundo más enfocado al bajo sexto. Estos constructores no contaban con etiquetas para sus instrumentos en los días de trabajo de campo.

Jesús Reyes Badines, constructor michoacano al igual que los Herrera, menciona “[la palabra] laudero abarca muchos instrumentos, hay veces que ni yo mismo los conozco... si me traen un violín ¡no se! Soy constructor de guitarras, bajo sextos, bajo quintos, mandolinas, requintos, eso es lo que yo fabrico. Constructor es una rama de la laudería”.⁷ Aunque en su etiqueta no se especifica nada más allá de su nombre, dirección y teléfono, este constructor también repara instrumentos.

Hasta ahora, tres de las cuatro firmas conciben la palabra *fabricar* como la acción que les caracteriza laboralmente pero el título empleado para definir su oficio difiere un poco. Al respecto, en una firma se definen como constructor, en dos firmas más como lauderos, y una última no ha reflexionado en ello. Ante esta interrogante en cuanto al oficio, me permito citar a Víctor Hernández Vaca quien asevera

Laudería es un término europeo que hace referencia al instrumento musical conocido como *laúd*, ejecutado principalmente durante la Edad Media... En la actualidad [el año de la publicación fue en 2011], a pesar de que en México no se construyen tradicionalmente *laúdes*, a los constructores de instrumentos musicales de cuerda se les identifica como *lauderos*, y al oficio que ejercen se les denomina *laudería*.

⁶ Herrera Equihua, Agustín [Entrevista], 2014, por Ramiro Godina Valerio [trabajo de campo], Constructores de bajo sextos en Monterrey. Mi aproximación primera.

⁷ Reyes, Jesús [Entrevista], 2014, por Ramiro Godina Valerio [trabajo de campo], Constructores de bajo sextos en Monterrey. Mi aproximación primera.

Es pertinente decir que el término se usa más en el ambiente académico, porque en el contexto creativo de los pueblos se autonombran guitarreros, ebanistas, carpinteros, artesanos constructores, etcétera⁸

Tomando en cuenta la propuesta de Hernández Vaca, que distingue la *laudería tradicional* de la *laudería académica*, y al corroborar que nuestros constructores entrevistados han aprendido su quehacer prácticamente de manera no academizada, consideramos que la elección de llamarlos constructores fue un acierto. Solamente los constructores Badines y Hernández García tomaron un curso pero su mayor aprendizaje ha sido fuera de la academia. Con el término constructor, en el contexto de instrumentos musicales, entendemos principalmente que la persona puede “fabricar” diferentes instrumentos de cuerda y que su oficio es más tradicional que academizado. Esto no indica que no sea de calidad.

LOS BAJO SEXTOS EN LAS CASAS DE MÚSICA

Cuando se quiere adquirir un instrumento musical una de las cosas más comunes es acudir a una de las llamadas casas de música, en especial, cuando se está iniciando la aventura musical o cuando no se tiene mucho presupuesto. En lo que respecta al área metropolitana de Monterrey ésta cuenta con un número considerable de este tipo de negocios.

Como mencionamos anteriormente, para nuestro trabajo de campo seleccionamos las casas de música de mayor tradición, además de seleccionar solo una sucursal en los casos necesarios. De igual manera, se mencionó que también se registraron los llamados bajo quintos. Estos instrumentos solo eliminan el par de cuerdas número seis del bajo sexto. Seguiremos utilizando el término bajos para referirnos a ambos, el bajo quinto y el bajo sexto.

⁸ Hernández, Víctor, “Laudería tradicional de la cuenca del Tepalcatepec. Una historia que se empieza a construir”, en Esteban Barragán López, Raúl Eduardo González Hernández & Jorge Amós Martínez (Editores), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011, pp. 237-238.

La casa de música que se abordó en el inicio del trabajo de campo fue “Gama Music”. Esta se encuentra en el 810 de la avenida Francisco I. Madero, en la colonia Centro, al poniente del municipio de Monterrey. Esta tienda solo contaba con bajo quintos, los cuales estaban hechos con maderas de nogal, palo de rosa, palo escrito, maple y cedro. El bajo quinto más costoso era el de palo escrito, el cual costaba 4002 pesos; mientras que el más económico era el de cedro al cotizarse en 3195 pesos. Todos estos instrumentos son de la marca “Jaramillo”, a la que se identifica como michoacana. Jesús Reyes Badines, uno de nuestros constructores entrevistados y de quien hablaremos más adelante, nos comenta “él [el dueño de la marca] vende en las tiendas... es vendedor [no constructor]”.⁹ Todos los bajo quintos en este lugar presentaban un *resaque*. Algunos contaban con *cordón* otros con *filete*, también encontramos unos con *mica* y otros sin ella. La venta anual de bajos oscila de 50 a 100 unidades, de las cuales el 85 por ciento son bajo quintos.

La segunda casa de música en la lista fue “Top Music”, la cual se encuentra en el 1040 de la avenida Francisco I. Madero, en la colonia Centro, al poniente del municipio de Monterrey. En este lugar solo se encontró un bajo quinto, el cual no contaba con una etiqueta de fabricación. Una nota con el apunte “B.C.C.-SM” es lo único que se observaba en su interior. La persona que nos atendió nos comentaba que los bajo quintos que ellos venden se crean en Michoacán y que son de “maquila”.¹⁰ Este bajo quinto contaba con *resaque* y *cordón*, las *micas* estaban ausentes. 3962 pesos era el costo de este instrumento de cedro. Se nos informó que la venta de bajo quintos no sobrepasa las dos unidades al año.

El tercer negocio en nuestro itinerario fue el llamado FAG Music Center. El 218 oriente de la calle Reforma, de la colonia Centro, del municipio de Monterrey, es donde se localiza este comercio. Observamos un bajo sexto y un bajo quinto en exhibición, la etiqueta exterior en uno de ellos mostraba la marca *Classic*, la cual es de Paracho, Michoacán. Hechos de cedro blanco, estos instrumentos se venden en 1800 pesos. Las unidades vendidas anualmente son de 25 a 30, de las cuales un

⁹ Reyes, Jesús, entrevista citada, nota 6.

¹⁰ Este término de “maquila” es empleado cuando se hace referencia a algo que es hecho en fábrica.

80 por ciento son bajo quintos. Estos instrumentos que estaban en exhibición contaban con *rasque*, *cordón*, y no contaban con *micas*.

Distele fue la cuarta casa de música visitada. El número 100 oriente de la avenida Cristóbal Colón, en la colonia Centro, del municipio de Monterrey, es donde se localiza este negocio. Aunque ocupada, la persona que nos atendió nos pudo brindar algunos datos. Mencionaba que en ese preciso momento no contaban con bajo sextos. Mencionó que no vendían bajo quintos y que el origen de su mercancía era China, sin embargo, no se especificó la marca. El precio de estos bajo sextos, contruidos de cedro, era de 1800 pesos. Un aproximado de 60 unidades son las que se venden en esta casa anualmente.

El comercio Centro Musical Motebelo fue el quinto en nuestra lista. El 605 de la avenida Pro-longación Madero, en la colonia Centro, al oriente del municipio de Monterrey, es donde se encuentra este negocio. Cuatro bajo quintos y un bajo sexto eran los instrumentos en exhibición. Contruidos de palo escrito, cedro, palo de rosa, y sapelli, estos instrumentos varían en precio, siendo el de palo de rosa el más económico, 4250 pesos, y los más costosos otro de palo de rosa y uno de palo escrito, 5950 pesos cada uno. Las etiquetas de los constructores son varias en este caso, ya que se pueden observar “Classic” y “Medina Cardiel”, que son de Parácho, Michoacán; “La Rosa”, que solo específica hecho en México; y “Washburn”, procedente de China, de acuerdo a lo comentado por su gerente. El *rasaque* y la ausencia de *mica* es común denominador en todos los bajos. El uso de *cordón* está en la mayoría. Lo que hay que mencionar es que a simple vista las dimensiones de los bajos son más variadas en este caso, además de que es el primer lugar donde encontramos los instrumentos con aditamentos de ecualización. 100 unidades son las que esta casa vende anualmente, de las cuales, aproximadamente el ochenta por ciento son bajo quintos.

En el 327 de la avenida Manuel Gómez Morín, en la colonia Valle de Santa Engracia, del municipio San Pedro Garza García, se ubica Durc Instrumentos Musicales. En este establecimiento no se observaron bajos en exhibición pero se nos mostró el modelo que se ofrece comúnmente al público, el cual estaba en bodega. Se trataba de un bajo sexto de la marca michoacana “Gilb”, el cual estaba contruido de cedro. Presentaba *rasaque* y *cordón*, además de la ausencia de *mica*. Estaba a la venta en 3496 pesos. Este negocio

vende alrededor de cinco unidades por año, de las cuales tres son bajo sextos y dos son bajo quintos.

En Repertorio Musical del Norte, séptimo lugar visitado, entre risas de desdén se me informó escuetamente que del total de unidades vendidas la mitad son bajo sextos y la otra son bajo quintos. Se me indicó que la marca de sus bajos es de la marca michoacana “La Española”, aunque pude corroborar que el bajo sexto en exhibición era marca “Frontera”. Este bajo sexto mantiene la tendencia del *rasaque*, *cordón*, y la ausencia de *mica*. La avenida Juan Ignacio Ramón, entre las avenidas Cuauhtémoc y Benito Juárez, en el municipio de Monterrey, es donde se localiza este negocio.

La octava en la lista fue Backstage, que se localiza en el 456 sur de la avenida José Eleuterio González, del municipio de Monterrey. La persona que nos atendió especificaba que no tenían mucha venta de bajos, solo recordaba que en algún mes llegaron a vender seis instrumentos. El bajo quinto o bajo sexto que ofrecen a su clientela no cuenta con una marca. Lo que sí se sabe es que son de origen michoacano.

La última casa de música visitada fue Sala Beethoven. Esta se ubica en el 114 oriente de la calle Río Amazonas, en la colonia del Valle, del municipio de San Pedro Garza García. Se nos informó que a este negocio no se le distingue por la venta de bajos y que solamente los consiguen sobre pedido. Los instrumentos que ellos ofrecen, cuando se lo solicitan, son los contruidos en Michoacán, aunque reconocen que se pueden ajustar a las necesidades del cliente. Recuerdan que han “triangulado” entre consumidor-constructor-casa de música cuando se ha requerido. Entre estas triangulaciones han negociado con las firmas de bajo sextos Acosta o Herrera.

También se acudió a las casas de música Allegro y Rovi Music, ambas en el centro de Monterrey, pero no pudimos realizar las preguntas correspondientes porque no coincidimos en horarios las personas encargadas y quien escribe. La información que se pudo recabar a simple vista es que en Allegro se venden bajo sextos y bajo quintos de la marca “Classic”. Estos presentaban *rasaque* y *cordón*; mientras que en Rovi Music, de acuerdo en lo observado en su página web, cuentan con bajo quintos y bajo sextos de las marcas “Classic” y “Washburn”. Las maderas de estos instrumentos son el maple, cedro, y sapelli. Todos los bajos presentan un *rasaque*. En todos, aparentemente, hay ausencia de *micas* y *cordón*. Los precios oscilan entre los 2400 y los 7300 pesos. Uno de los instru-

mentos presenta ecualizador, “sintonizadores de lujo y un puente de palo de rosa único”¹¹ es lo que se lee en su promoción.

Estos datos nos muestran que la música tradicional norteña está presente en el circuito “musical” de Monterrey, si usted gusta a nivel amateur, pero esto es resultado del arraigo de esta música en la sociedad regiomontana, ya que el bajo sexto y el bajo quinto están en exhibición en la mayoría de las casas de música y donde no lo hay se consigue sobre pedido. Lo más interesante de esto es que no importa la zona socioeconómica donde se sitúa la casa de música, en todas se consume el instrumento. Quizá no en la misma proporción pero la “norteña” es consumida en todos los niveles.

Otro dato relevante es que la gran parte de la mercancía que se ofrece en las casas de música es de origen michoacano, y si no es de Michoacán es de China. Al tener en cuenta que la casa de música debe tener una ganancia al vender algún bajo y que la mayoría de ellos negocios se localizan en sectores populares, es normal que busquen instrumentos de bajo costo. Aunque, como ya mencionamos, se pueden ajustar a lo que el cliente pida. El punto es que estos instrumentos son mayormente hechos en fábrica y cuentan con limitaciones sonoras, amén de las maderas. Pero es verdad que por 1800 pesos el interesado ya puede adquirir su instrumento. La única competencia de los bajos michoacanos, en cuestión de precio, son los que vienen de China.

Según a los datos encontrados, el bajo quinto es más consumido en estos negocios que el bajo sexto. Esto pudiera obedecer a la influencia de las agrupaciones que aparecen en los medios audiovisuales, sin embargo, esto solo lo podría abordar seriamente en una “aproximación” futura. El hecho es que la tipología del bajo que circula y se consume mayormente en las casas de música de Monterrey y su área metropolitana, presenta las siguientes generalidades: son bajo quintos, presentan un *resaque*, tienen *cordón*, y en cuanto a la *mica*, esta es opcional. De esta manera se comprueba que el bajo sexto de *cuerpo completo* no circula en este tipo de negocios actualmente.

¹¹ Recuperado de <https://rovimusic.com/bajo-sexto-electro-acustico-oscar-smidth-con-funda-oh52se>

A continuación entramos en el circuito de los constructores de bajos que radican actualmente en el área metropolitana de Monterrey. Será importante conocer su entorno y su expectativa ante esta competencia comercial.

LOS CONSTRUCTORES

José Hernández García

Quiero comenzar este apartado mencionando que la entrevista realizada a este reconocido constructor se vio limitada en tiempo, esto debido al itinerario del propio entrevistado. Esto evitó profundizar con más énfasis en algunos aspectos.

Nacido en Monterrey, Nuevo León, José Hernández García, que actualmente tiene 84 años de edad, es un referente necesario cuando se habla de la actualidad del bajo sexto. Este regiomontano, que aún se encuentra en activo, comenzó en este quehacer construyendo guitarras a los doce o trece años de edad. Al ser hijo del constructor José Hernández Rosales, no resultaba extraño que el oficio le sonriera a temprana edad. Desde sus primeros recuerdos de infancia su padre ya construía bajo sextos. Esto en los años treinta del siglo pasado.

Hernández García recuerda que sus primeros bajos eran de una hechura sencilla. Construidos de cuerpo completo, las maderas que se empleaban en ellos eran cedro, caoba, palo escrito, entre otras. De las primeras agrupaciones afamadas que le compraron bajo sextos fue la de los Alegres de Terán, en 1958, posteriormente, Los Rancheritos del Topo Chico, Los Cadetes de Linares, entre otros. Hernández García comenta “a todos los que estaban aquí en Monterrey [conjuntos] les hice instrumentos”.¹²

¹² Hernández, José, entrevista citada, nota 2.

Salvador Hernández, quien es hijo de José Hernández y quien participó en la entrevista precisando detalles, comenta “en la década de los sesenta se comenzaron a hacer los *resaques*... y ya en la época de los setentas comenzaron a hacer *bajo quintos* [esto en el taller Hernández]”.¹³ Salvador asegura que desde el año 1950 ya visitaban a su padre clientes procedentes de los Estados Unidos.

José Hernández considera que un aspecto importante en los instrumentos es su construcción interior, lo que en el bajo sexto se le llama *barrotaje*. Este constructor agrega “para un instrumento ‘bueno’ el *armazón* [barrotaje o barrotés] es muy necesario... hay que saber cómo se va a colocar, para que el instrumento tenga más sonido”.¹⁴ El sonido del instrumento es lo que generalmente busca un cliente que conoce de esto, además de evaluar el acabado. Los bajo sextos Hernández, de acuerdo con algunos amigos músicos, se distinguen en ambos rubros.

En cuanto al sonido, hay diferentes aspectos en la construcción actual de los bajos que infieren directamente en ello. Aquí mencionamos dos de los más trascendentes, amén de la elección de las maderas. De los 25 a 30 bajos que construye Hernández García anualmente el cien por ciento lleva *pastilla*. Así se llama al dispositivo electrónico que se coloca en la *boca* del instrumento para amplificar el sonido. El segundo aspecto es cuando el cliente solicita que su instrumento sea totalmente blanco, rojo o de cualquier otro color. Este proceso de “cubrir” la madera con algún color disminuye y/o modifica las cualidades sonoras de la madera. Siempre se busca que la madera quede lo más resonante posible. Solo el treinta por ciento de su trabajo es pedido con color. Maderas, armazón, amplificación y acabado, son factores que se reflejan en el sonido de cada instrumento.

Además de bajos, Hernández García construye requintos y guitarras clásicas, muchos de ellos con maderas nacionales e importadas. José Juan, otro de sus hijos, nos comentaba que las guitarras de su padre incrementaron su calidad después que se le facilitaron los planos de una guitarra no

¹³ Hernández, Salvador [Entrevista], 2014, por Ramiro Godina Valerio [trabajo de campo], Constructores de bajo sexto en Monterrey. Mi aproximación primera.

¹⁴ Hernández, José, entrevista citada, nota 2.

especificada. Estos planos se los facilitó un amigo cercano, el guitarrista Arturo Jasso, que también lo inscribiría en una escuela en Nueva York. El mismo Jasso traía la madera de Estados Unidos para que Hernández le construyera sus instrumentos.¹⁵ Cabe destacar que no se especificó que escuela ni la especificidad del curso.

La influencia laudera de su padre, una experiencia academizada, el análisis de otros planos, y su intuición, le han valido a Hernández García ser uno de los iconos en este campo. Actualmente su taller se encuentra en su casa, en la colonia La Pastora, del municipio de Guadalupe.

José Juan Hernández Loredó

José Juan es hijo de José Hernández García. Nacido en Monterrey el año de 1960, José Juan comenzó en esto ayudando a su padre a la edad de catorce años. A los quince años construyó su primer instrumento, una guitarra. A los 17 años comenzó a construir bajo sextos.

José Juan recuerda que en sus años iniciales como constructor, la década de los setentas, los bajos sextos eran grandes en cuerpo y las maderas más usuales eran el cedro y la caoba; un poco menos el ojo de pájaro y el palo de rosa. Su primer bajo sexto fue uno con *resaque*, el cual fue adquirido por José Rodríguez, del conjunto Carlos y José. A la lista de clientela se agregarían Los Invasores de Nuevo León, Los Trailereros del Norte, Pesado, entre otros. Sería en esa década de los setentas cuando los Hernández comenzarían a construir bajo quintos.

Hay dos cosas que este constructor destaca en su quehacer. José Juan ha creado cuatro acomodos de *barrotés* para sus instrumentos. Como mencionábamos anteriormente, el acomodo del *barrotaje* es clave para el sonido del instrumento. Por otro lado, hay que mencionar que este constructor

¹⁵ Hernández, José Juan [Entrevista], 2014, por Ramiro Godina Valerio [trabajo de campo], Constructores de bajo sexto en Monterrey. Mi aproximación primera.

agregó el *traste* 19 en el instrumento. El constructor menciona que su padre había agregado del *traste* once al dieciocho.

En cuanto al sonido del instrumento y los aspectos que lo modifican, Hernández Loredó recuerda que en 1990 le comenzaron a pedir instrumentos de un solo color, el aceptaría por satisfacer al cliente aunque sabe de las limitaciones sonoras que esto representa. Sobre la amplificación, José Juan refiere que el mismo José Rodríguez fue el primero en llevarles a los Hernández una conexión Jack, y gracias a esta petición ellos empezarían a instalarlas. Agrega “nosotros empezamos a ponerlos [las conexiones “Jack”] en el *tacón* en 1979... las *pastillas* eran de la marca Harmon”.¹⁶ Actualmente ya no ponen la conexión en el *tacón*, ahora queda cerca de la unión de ambas *duelas*.

Este constructor vende aproximadamente de 35 a 40 bajos al año, de los cuales diez son cubiertos de un solo color y la mayoría incluyen *pastilla*. El consumo mayor son bajo quintos. Sus trabajos son de madera nacional e importada, que actualmente la consigue por internet.

Hernández Loredó nos comenta que en los últimos años su hijo Juan Neri se ha venido involucrado en la elaboración de los bajos. Su taller se encuentra en su propio hogar, en el fraccionamiento Jardines de la Pastora, en el municipio de Guadalupe. Sus trabajos incluyen la construcción de guitarras, salterios, requintos y más.

Salvador Hernández Loredó

Debido a los compromisos laborales de este constructor no se pudo establecer una entrevista más profunda. Breves comunicaciones personales y su participación al precisar detalles durante la entrevista de su padre, fueron los momentos en que se obtuvo información.

Hijo de José Hernández y hermano de José Juan Hernández, este constructor nació en el estado

¹⁶ Hernández, José Juan, entrevista citada, nota 14.

de Nuevo León el año 1969. Las unidades que este constructor vende al año son alrededor de veinte, siendo la mayoría bajo quintos. Entre las agrupaciones afamadas de su trabajo destacan Pesado, Duelo e Intocable. Salvador trabaja en el mismo taller que su padre en el municipio de Guadalupe.

Vicente Acosta e hijo

De origen Potosino, y nacido en 1944, Vicente llegaba a la Sultana del Norte a la edad de cuatro años. A los diez años comenzaría a trabajar con su padre, el cual era carpintero. Por la necesidad de tener más ingresos, su padre, Guadalupe Acosta, y su tío, Darío Acosta, comenzaron a construir guitarras. Vendiendo sus guitarras a mueblerías locales, entre ellas la Gándara, comenzarían a establecerse como constructores.

Acosta recuerda que en esas primeras guitarras, y poco después bajo sextos, eran muy austeras, no tenían ni *abanico* (como se le llama a los *barrotes* en la guitarra) ni *barrotes*, respetivamente. Con *tapa superior* de madera de pino, y las *duelas* y *fondo* de triplay, los instrumentos Acosta se empezaron a comercializar.

Ya separados de su tío Darío lograron una producción de seis bajo sextos por semana, su padre y él surtían mueblerías y pedidos en ciudades de Tamaulipas y San Luis Potosí, como Laredo y Valles, respectivamente. Tiempo después Vicente comercializaría sus propios bajos con casas de música locales como Centro Musical Montebelo y Gama Music, actividad que ya no es llevada a cabo.

En sus inicios su padre y él construían sus instrumentos con maderas compradas en madererías locales, al paso de los años lograrían comprar sus maderas en otras entidades nacionales y hasta extranjeras. Desde hace 20 años estas maderas extranjeras le son enviadas específicamente desde los Estados Unidos.

En cuanto al sonido del instrumento y los factores que lo determinan, Acosta nos menciona que él comenzó a colocarles *barrotaje* a sus instrumentos hasta mediados de los setentas. Ya iniciado el nuevo siglo comenzó a poner de un solo color sus instrumentos, esto solo en los casos donde se especificaba la petición del consumidor. Para mediados de los noventa Acosta comenzó a construir bajo quintos.

Su producción anual está cerca de los veinte bajos, de los cuales el ochenta por ciento son bajo quintos. La petición de *pastilla* llega al noventa por ciento de su producción, y uno que otro “zafado”,

como él les llama, quiere su bajo de un solo color. Dentro de los personajes más afamados que han consumido su trabajo se encuentran Jesús “Chuy” Scott, ex integrante de Los Cachorros de Juan Villarreal; y Rosendo Cantú, de Los Cadetes de Linares; entre otros.

Actualmente su hijo, Vicente Acosta, trabaja con él. Vicente hijo aprovecha los ratos libres o las horas posteriores a la jornada laboral para construir los instrumentos que vende por sí mismo. Este taller está dentro de su casa, en la colonia Esmeralda, en el municipio de Guadalupe.

Agustín Herrera Equihua

En el local 77 del Mercado Díaz Ordaz, de la popular colonia Independencia, en el municipio de Monterrey, se encuentra el michoacano Agustín Herrera Equihua. Oriundo de Parácho, este hombre de 57 años de edad llegó a tierras regias en 1994.

De abuelos y padres constructores, a sus diez años comenzó en ese oficio y fue hasta los quince que comenzó a construir formalmente. Agustín recuerda que su padre ya construía bajo sextos en su natal Parácho, en la década de los sesentas. Los iba a vender a la ciudad de Guadalajara, específicamente a mercados y casas de música. Alguna vez comercializó su mercancía en las ciudades de Monterrey, Santiago de Querétaro y México. De cuerpo completo y con *guanoco* (*barrotes* o *barrotaje*) en su interior, esos bajo sextos no contaban con *pastilla* ni eran de un solo color.

Para 1977 Agustín comenzaba a construir bajo sextos, las maderas más comunes eran el pino, la caoba, el cedro, el palo escrito, entre otras. Toda la madera era de Michoacán. El *cordón* estaba ausente en esos bajos, solo se hacía *filete*. Herrera Equihua recuerda que la demanda de bajos era poca. Tres o cuatro señores se dedicaban a construir bajos en Michoacán, la familia Córdoba era la más reconocida en este rubro.

Herrera Equihua comenta que a su llegada a Monterrey le sorprendió la demanda de bajos. Aunque atendió los pedidos, su hijo, Agustín Herrera Amezcua, es quien se dedicó más a este tipo de instrumentos. A pesar de ello, Herrera Equihua construye diez unidades anuales.

La principal característica de sus instrumentos es que son lo más tradicional posible, ya que no cubre de algún color uniforme, además de seguir la tendencia del bajo de un solo *resaque*. El ochenta por ciento de la producción de este constructor cuenta con *pastilla*. Él comenzó a incluir *pastilla* hasta el inicio del nuevo siglo. Herrera comenzó a construir sus bajo quintos en la década de los noventa.

Con ventas a nivel local y a nivel nacional, gracias a su peregrinaje por ferias y demás, sus bajos poco a poco son más conocidos. Este constructor también fabrica otros instrumentos y repara lo que llega a su taller.

Agustín Herrera Amezcua

Este michoacano de 33 años de edad, hijo del constructor Herrera Equihua, llegó a Monterrey en el año 2001. Comenzó en la laudería a los quince años, con su padre y su abuelo, en la ciudad de Parácho, Michoacán. En su terruño se desempeñó como constructor de guitarras.

Ya establecido en la ciudad Monterrey comenzó a construir bajo sextos y bajo quintos por petición de su clientela. Recuerda que músicos como Ricardo Robles o Eliseo Robles llegaron a buscarle, primero para la reparación de algunos instrumentos y después para la construcción de otros. Estudiando las medidas de los bajos que le llevaban a reparar, comenzó a profundizar en la construcción de este tipo de instrumentos. Herrera Amezcua comenta “comencé a tomar medidas para hacer copias de esas marcas”.¹⁷ Entre lo que aprendió con su padre y lo que pudo comprender como reparador y copista, este constructor enfocó su trabajo al bajo sexto y bajo quinto.

En cuanto a los factores que modifican el sonido de un instrumento, Herrera Amezcua comenta que hace tres años, aproximadamente, empezaron algunos clientes a pedirle sus bajos de un solo

¹⁷ Herrera Amezcua, Agustín [Entrevista], 2014, por Ramiro Godina Valerio [trabajo de campo], Constructores de bajo sextos en Monterrey. Mi aproximación primera.

color. No importando la madera los clientes querían el bajo en cierto color. En cuanto a la implementación de la *pastilla*, esto lo realiza desde que llegó a Monterrey. La mayoría de sus bajos la incluyen. La madera que utiliza para sus construcciones es de origen nacional y también satisface a los clientes que quieren maderas exóticas (por ejemplo la de maples), y las importa de Estados Unidos.

Este constructor considera que para el año 2008 la demanda de bajo quintos se incrementó notablemente en comparación con la del bajo sexto. Sus ventas rondan las 30 unidades anuales, de las cuales 24 son bajo quintos. El treinta por ciento de su trabajo es pintado, mientras que la demanda de *pastillas* representa el sesenta por ciento.

En el local 81 del Mercado Díaz Ordaz, de la colonia Independencia, en el municipio de Monterrey, está el taller de este constructor. Frecuentemente se ve a su esposa ayudándole.

Jesús Reyes Badines e hijo

Nacido en Parácho, Michoacán, este constructor llegó a Monterrey para fabricar bajos en la marca “Cascabel”, en 2010. Jesús, quien actualmente cuenta con 54 años de edad, inició en la construcción de instrumentos a los catorce años, aunque en ese entonces no le gustaba. Sus padres no tenían el oficio de construir instrumentos pero le enviaban con un amigo para que aprendiera. Su primer guitarra la construyó a los quince años de edad.

En su pueblo natal la familia Córdoba era referencia en la elaboración de bajos, el sr. Leucadio Córdoba llegó a construir doce bajos por semana. Reyes recuerda que Patricio Córdoba tenía entregas para la ciudad de Monterrey cada mes, esto en la década de los setentas. En ese entonces, Jesús comenta que en Michoacán solo había bajo sextos, los más comunes eran hechos de cedro y contaban con *resaque*. La madera era nacional. Los bajos eran de cuerpo grande obedeciendo a las condiciones laborales del músico ambulante, la resonancia era necesaria.

Salió de Parácho para ir a trabajar a la ciudad de Toluca, tiempo después regresa nuevamente a Parácho. Ahí fue donde lo contactó el dueño de marca de bajos Cascabel, y lo llevó a Monterrey.

Tras dos años de laborar para esa marca prefirió independizarse. Reyes argumenta que la calidad que se le solicitaba en esta marca era muy baja. A esto se sumaba un roce entre ambos debido a que el constructor tomó un curso de laudería con su colega Carlos Piña. Reyes resalta que este curso cambió su vida como constructor.

Aunque actualmente sigue realizando trabajos para algunas marcas, pero no los bajos completos, este michoacano ya puede observar su apellido en sus creaciones, las cuales son elaboradas sobre pedido. Su venta anual ronda las seis unidades, prácticamente puro bajo quinto. La mayoría cuenta con *pastilla* y son color natural. Sus ventas son a nivel local y nacional.

Su taller se encuentra en la colonia Sierra Ventana, al sur del municipio de Monterrey. En ese espacio Reyes y su hijo Luis Enrique construyen y reparan bajos, esto se ha convertido en un negocio familiar.

Antes de iniciar con las conclusiones sobre este apartado, quiero mencionar que en el municipio de Santiago, el cual no está dentro del área metropolitana de Monterrey, se ha tenido a reparadores y constructores de bajos, aunque no del alcance de los antes mencionados. Desde el siglo pasado Hipólito Gloria reparaba bajos, mientras que Juan Aguirre llegó a construirlos. Actualmente Atilano Ochoa Castro es el único constructor de bajos en el nombrado Pueblo Mágico.¹⁸ Ochoa fue discípulo de su padre, el sr. Atilano Ochoa Tamez, que a su vez aprendió el oficio de Mario Dávila, habitante del municipio de Allende.¹⁹ Ochoa Castro ha construido quince instrumentos en veinte años,²⁰ esta es una actividad breve en comparación con los otros constructores.

Hasta aquí podemos mencionar que la fabricación de bajo sextos y bajo quintos construidos en el área metropolitana de Monterrey se resume en cuatro firmas. La firma Hernández es la más reconocida a nivel nacional e internacional. El camino que comenzó desde los años treinta del siglo pasado, por

¹⁸ Ayala, Alfonso, “Música popular”, en Hernán Palma Meza y Espinoza (coord. del proyecto), Santiago, México, 2014, p. 142.

¹⁹ *Ibidem*, p. 143.

²⁰ *Ídem*, p.

lo menos, ha rendido frutos al grado de que sus instrumentos han marcado la pauta a seguir en muchos rubros. La firma Acosta goza de un privilegio que ha ganado al paso de los años. Sus trabajos ya han alcanzado el mercado internacional. Las firmas Herrera y Badines son las más recientes, al menos en el ámbito local. Se encuentran en pleno crecimiento. Sus trabajos se consumen a nivel local y nacional. La calidad de cada instrumento es lo que le da a la firma un posicionamiento diferente, por otro lado, el estatus pareciera ir de la mano por las agrupaciones afamadas que consumen sus instrumentos.

Una de las cosas que llamó nuestra atención fue que mayormente los constructores se adaptan a las peticiones de los clientes. Por más descabellada que parezca una idea, el constructor busca satisfacer al consumidor. Las maderas más tradicionales como la caoba, el nogal, o el palo escrito, siguen empleándose, aunque las maderas como los maples parecen estar de moda. Pero para qué pedir un instrumento de determinada madera si se va a cubrir de cierto color, no se aprecia. Por otro lado, todos los constructores coincidieron en que la madera maple es de las más bellas a la vista pero de las menos sonoras. Si a esto agregamos que el sonido se ve afectado cuando *la caja de resonancia* se ve reducida, en comparación con la de un bajo sexto tradicional, ya suman tres factores que determinan la sonoridad de un instrumento. El único justificante es que estos instrumentos mayormente son amplificadas. Un ejemplo de estas peticiones es el caso de un cliente de uno de los constructores abordados, el cual le pidió al mismo hacer un bajo de acuerdo a las medidas de un estuche que había adquirido previamente.

A pesar de estas peticiones hay dos elementos que parecen estar arraigados en la actual construcción de bajos en Monterrey. La primera es que el bajo quinto es más solicitado que el bajo sexto. Esto obedece, en opinión de los constructores, a que el *brazo* del bajo quinto es más cómodo para los músicos, además de que la inclusión del bajo eléctrico en las agrupaciones simplifica el trabajo del bajo sexto o bajo quinto. Un segundo factor es la presencia mayoritaria del *resaque* en el bajo. El bajo de *cuero completo* prácticamente no es solicitado en los talleres, se observó solo uno en el taller Badines (ver *Figura 8*) y otro en el taller Acosta. Los acabados que se hacen en los talleres incluyen lo mismo *cordones* que *filetes*. Las *micas* también son opcionales, aunque cabe mencionar que en el caso de los Hernández ésta es un sello de distinción, ya que Badines comenta que algunos clientes llegan a su taller para reparar sus bajos y al final le piden que les elabore *micas* al estilo Hernández.

Una empresa académica posterior sería ahondar en todos esos detalles que le dan identidad a cada firma. En los talleres, en comparación con las tiendas de música, el cliente puede influir en las especificaciones de su instrumento, eso sí, el precio más caro de un bajo en la casa de música es el más barato en el taller de un constructor.

En los talleres no todo es construcción, también reparan instrumentos. El costo de los bajos de un constructor varía de una firma a otra. Algunos se pueden dar el lujo de dedicarse exclusivamente a la construcción y reparación de sus creaciones, mientras que los constructores que tienen más necesidad le entran a todo. Para los que gozan de un buen prestigio no es fácil reparar instrumentos de otras firmas, lo ven como dar importancia a trabajos que no lo merecen. Por otro lado, para los que tienen la necesidad más cercana, la reparación de instrumentos de otras firmas es una fuente de ingreso extra y a veces hasta principal. Lo importante es que muchas veces los bajos que se reparan en los talleres son los bajos que se compran en las casas de música. Un ejemplo de ello es el bajo de la *Figura 9*. Este bajo fue llevado al taller Herrera Amezcua. El problema que presentó este instrumento es que la tensión de las cuerdas venció la posición del *brazo* al grado de que una tabla se podría incrustar entre el *diapasón* y las cuerdas con facilidad. Esta enorme distancia entre *brazo* y cuerdas se convierte en un martirio para la mano izquierda del músico al interpretar música.

En las cuatro marcas pudimos observar que este oficio sigue pasando de generación en generación. Las cuatro firmas pueden subsistir de ello, lo que nos indica que este oficio continuara llevándose a cabo a pesar de la creciente competencia, de la cual abordamos a continuación.

LOS CONSTRUCTORES Y LA COMPETENCIA

En el trabajo de campo del presente texto pudimos constatar que la competencia en la venta de bajos en Monterrey está creciendo.

La primera opción generalmente es recurrir a las casas de música. Como ya lo pudimos comprobar los bajos que ahí se ofrecen son de calidad limitada pero su costo es muy accesible. Generalmente

acaban en los talleres de los constructores locales. Por otra parte están las marcas revendedoras, de acuerdo a los constructores la más famosa es Cascabel, la cual es regiomontana. Como ya se expuso, los constructores mencionan que actualmente esta marca solo compra y revende, obviamente ya con su etiqueta. En su página web se pueden apreciar los trabajos,²¹ estos pueden llegar a costar lo mismo que los de un constructor afamado. Al respecto de las marcas revendedoras, quiero mencionar un caso extraordinario que sucedió en el trabajo de campo. Cuando se buscaba información sobre los constructores visité una página sitio en la red,²² me contacté al número telefónico del “fabricante” de bajos y a fin de cuentas resultó ser un ex compañero músico. El no fabrica un solo instrumento, solo revende. Realmente eran bajos de Michoacán a precios accesibles, aunque no se observaron los trabajos la calidad quedaba indicada con el precio. Finalmente, y como ya corroboramos, los trabajos de los constructores comienzan desde los cinco mil pesos hasta lo que el cliente desee. Podría decirse que hay precios y calidades para todos los gustos. Pero ¿qué opinan los constructores acerca de esto?

José Hernández García considera que “muchos de los instrumentos [de Michoacán] son pura pacota [de poco valor en cuanto a calidad], hacen por cantidad pero no es calidad”.²³ Por su parte, Salvador Hernández nos mencionaba que muchos de sus modelos son copiados por otros constructores. A esto obedece que él sea más cauteloso. Este constructor agrega, al respecto de reparar otras firmas, “ya no queremos arreglar otras marcas porque no nos conviene. Le estamos dando valor a algo que no”.²⁴ José Juan Hernández comenta que actualmente son pocos los constructores que hacen un bajo de inicio a fin, específicamente los hechos en Michoacán. Agrega “la punta del tren es don José Hernández, es la 501 [refiriéndose a que su padre es quien ha puesto pauta a seguir]”.²⁵ Vicente Acosta considera que “la competencia mayor esta ante marcas como Cascabel,

u otros revendedores”.²⁶ Agustín Herrera Equihua considera que “la competencia es buena porque obliga a los demás a esmerarse en sus trabajos”.²⁷ Jesús Badines menciona que “los clientes son los que te recomiendan, aparte que el precio de un instrumento te dice todo”.²⁸

CONCLUSIONES

Cuatro firmas de constructores de bajo sextos y bajo quintos son las que emergen en la Sultana del Norte. El prestigio de cada una parece estar ligado a la longevidad de la firma, la calidad de sus trabajos y la legitimación que puede surgir cuando una agrupación afamada adquiere sus instrumentos.

Hernández, Acosta, Herrera y Badines, son las familias que mantienen activo este oficio en la localidad. Algunas con ramificaciones bien establecidas a través de su descendencia y otras donde se inician los retoños, garantizan que este oficio pueda llevarse a cabo en los siguientes años. Mientras el circuito comercial de la música “norteña” este activo no faltará quien esté interesado en iniciar su aventura por esta música o alguien que desee tener otro instrumento en su colección.

En este trabajo se observó que el bajo sexto está perdiendo la batalla, por no decir que ya la perdió, ante el bajo quinto. Las ventas del bajo quinto superan a las del bajo sexto tanto en casas de música como en los talleres de los constructores. Esto está relacionado con la inclusión del bajo eléctrico a las agrupaciones, facilitando así la función del bajo. Adherido a esto se encuentra el discurso que puede dar las agrupaciones afamadas al implementar el bajo quinto y desplazando al bajo sexto. La firma Hernández, que es la local más longeva, comenzó a elaborar bajo quintos en la década de los setentas del siglo pasado.

²¹ <http://www.bajosextoascabel.com/#instrumentos/cee5>

²² <http://guadalupe.anunciosya.com.mx/bajo-quinto-de-cedro-en-guadalupe-hnhd>

²³ Hernández, José, entrevista citada, nota 2.

²⁴ Hernández, Salvador, entrevista citada, nota 12.

²⁵ Hernández, José Juan, entrevista citada, nota 14.

²⁶ Acosta, Vicente, entrevista citada, nota 4.

²⁷ Herrera Equihua, Agustín, entrevista citada, nota 5.

²⁸ Reyes, Jesús, entrevista citada, nota 6.

También quedó demostrado que el bajo con un *resaque* es el que predomina tanto en las ventas de casas de música como en los talleres de constructores. El bajo de *cuerpo completo* se realiza únicamente sobre pedido en los talleres. La implementación de *resagues* comenzó a emplearse en el taller Hernández en la década de los sesenta del siglo pasado.

La competencia en venta de bajos parece definirse en los rubros calidad y precio. Los bajos de precio reducido parecen ofrecer al consumidor alegría por un tiempo y enseguida disgusto. Vencidos por su calidad, que generalmente se relaciona a la tensión de las cuerdas, estos instrumentos acaban en los talleres de constructores locales. Con un precio más elevado, los instrumentos de firma son una inversión que da tranquilidad al consumidor. La ventaja es que se puede influir en las especificaciones del instrumento, además de estar cerca del constructor para corregir alguna situación.

La presencia de bajos hechos por manos michoacanas en la ciudad de Monterrey no se inició con la llegada de los constructores Herrera o Badines. Ambos mencionan que algunos colegas suyos ya tenían circuitos de ventas a Monterrey desde la década de los años sesenta del siglo pasado. La presencia de esta entidad también domina lo ofrecido en las casas de música locales y los revendedores que ofrecen sus productos en la red.

Finalmente, esta aproximación primera nos sugiere una aproximación a futuro desde un enfoque histórico, el cual nos permita ahondar al respecto de este oficio. Por otro lado, un enfoque histórico social nos podría indicar como ha sido el proceso de adaptación tanto de los músicos, como el de los constructores, dentro del discurso comercial de la música tradicional mexicana.

REFERENCIAS

Entrevistas

Acosta, Vicente. 22 de noviembre de 2014. Guadalupe, Nuevo León.

Hernández, José. 22 de noviembre de 2014. Guadalupe, Nuevo León.

Hernández, José Juan. 25 de noviembre de 2014. Guadalupe, Nuevo León.

Hernández, Salvador. 22 de noviembre de 2014. Guadalupe, Nuevo León.

Herrera Amezcua, Agustín. 2 de diciembre de 2014. Monterrey, Nuevo León.

Herrera Equihua, Agustín. 24 de noviembre de 2014. Monterrey, Nuevo León.

Reyes, Jesús. 27 de noviembre de 2014. Monterrey, Nuevo León.

Otras fuentes

Ayala, Alfonso, “Música popular”. En Hernán Palma Meza y Espinoza (Coordinador del proyecto), Santiago, México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2014, pp. 113-143.

Casa de música Rovi Music. Recuperado de <https://rovimusic.com/bajo-sexto-electro-acustico-oscar-smidth-con-funda-oh52se>

Hernández, Víctor, “Lauderia tradicional de la cuenca del Tepalcatepec. Una historia que se empieza a construir”, en Esteban Barragán López, Raúl Eduardo González Hernández & Jorge Amós Martínez (Editores), Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011, pp. 237-252.

Instrumentos Cascabel. Recuperado de <http://www.bajosextoascabel.com/#instrumentos/cee5León,2005>.

Pacota. Recuperado de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=LpaUndwI6DXX2JplyoIW>

Rander, Don Michael, Diccionario Harvard de la música, México, Ediciones Diana, 1999.

Venta de bajo sextos. Recuperado de <http://guadalupe.anunciosya.com.mx/bajo-quinto-de-cedro-en-guadalupe-hnhd>



EL ACORDEÓN EN SAN ANTONIO (1855-1910)

Francisco Ramos Aguirre

Hace pocos años, la ausencia de textos y archivos sobre las músicas nortteñas, representaba un factor determinante para un estudio más profundo sobre ese tema. Probablemente, esto se debe a que la mayoría de los musicólogos y etnomusicólogos, tradicionalmente concentraron sus estudios, en los géneros que para ellos merecen más atención: sones de mariachi, ranchera, huapango, músicas autóctonas, bolero, danzón, corridos y otros. Más todavía, las recientes publicaciones acerca de la música mexicana, nos muestran un análisis superficial y un enfoque limitado, sobre su desarrollo histórico. Por ejemplo, en el libro: *La Música en México. Panorama del Siglo XX*,¹ apenas se mencionan algunas reflexiones sobre las aportaciones del norte a la música mexicana.

En los últimos veinte años, este vacío se ha ido cubriendo paulatinamente con la aportación de historiadores profesionales, académicos, musicólogos, investigadores aficionados y cronistas. Por ello podemos afirmar, que la construcción historiográfica de las músicas nortteñas, camina por buen

¹ Aurelio Tello, *La Música en México. Panorama del siglo XX*, FCE/CONACULTA, México, 2010.

rumbo. En esta dinámica, juegan un papel protagónico, un grupo de investigadores, acaudillados por los doctores Omar Arias Montoya y Jorge Amos Martínez Ayala, pertenecientes al CIESAS Peninsular y la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, respectivamente. Con enorme entusiasmo, profesionalismo y persistencia, en los últimos años han organizado coloquios, seminarios y congresos internacionales sobre la música de acordeón y bajo sexto. Además de fomentar la publicación de libros y artículos en revistas especializadas.

El más reciente libro: ¡Arriba El Norte! Música de Acordeón y Bajo Sexto (2 tomos), fue coordinado por Omar Arias Montoya. En sus páginas, se consignan 15 ensayos, dos discos y numerosas gráficas representativas del quehacer musical del norte de México y su expansión en toda la República, en especial en el bajío. Además de convertirse en una fuente importante sobre este tema, en su narrativa se aprecian rasgos amenos, sencillos y una buena documentación en cuanto a fuentes de consulta. Por tanto, contribuye a enriquecer y divulgar el conocimiento de nuestra música tradicional y popular. Como se señala en uno de los apartados, la transnacionalización de la música nortea mexicana, es un hecho y se ha convertido en un objeto de la historia. Así lo demuestran las investigaciones realizadas en Colombia, Chile, Bolivia, Estados Unidos y Holanda.

Sobre el tema del origen del acordeón en México que ahora nos ocupa, menciono las valiosas investigaciones del joven jalisciense Juan Frajoza, recientemente expuestas durante el Coloquio Internacional de la Música Nortea en Tacámbaro, Michoacán (mayo de 2014). Dicho ensayo, será publicado en poco tiempo por la Universidad Michoacana de San Nicolás. Las aportaciones de Frajoza, son de los pocos estudios mexicanos sobre dicho apartado, porque están dedicados a los orígenes del instrumento alemán y su influencia en la música nortea. Como es sabido, históricamente el acordeón es imprescindible en el desarrollo de las músicas de América y desde luego en la nortea.

Aunque de manera secundaria, la presencia del acordeón en el norte de México, se menciona en los libros: *Breve Historia Gráfica de la Música en Monterrey* (2004) de Alfonso Ayala Duarte, *Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte* (1989) y *Un Barrio Lleno de Música* (1998), del cronista Juan Alanís Tamez, donde aparece una fotografía (1886) en la cual se aprecia a un joven

que ejecuta un acordeón. La imagen pertenece a Villa de Santiago, Nuevo León. Existe otro texto: *The Accordion in Americas* (2012) editado por Helena Simonett, donde se consignan ensayos sobre el tango, conjunto texano, la polka nortea, el vallenato colombiano, el cajún de Luisiana y otros ritmos tradicionales, interpretados con acordeón y que de enorme presencia en América.

Respecto a este ensayo denominado: *El Acordeón: Origen y Presencia de la Música Mexicana en San Antonio, Texas (1855-1910)*, es resultado de una investigación, basada principalmente en fuentes hemerográficas y referencias, localizadas en las colecciones: The Portal The Texas History, De igual manera, se consultaron los archivos digitalizados de la Universidad Metodista del Sur de Texas y la Hemeroteca Nacional de México.

Espero que los lectores de estas páginas, encuentren en ellas, alguna aportación que pueda servir al conocimiento de los orígenes de la música tradicional del norte de México. En este sentido, aclaro que estas reflexiones, se circunscriben únicamente al estado de Tamaulipas y una parte de Texas. Reservamos para otra ocasión, lo correspondiente al resto de las entidades norestenses de la República Mexicana: Nuevo León, Coahuila, Chihuahua y Sonora, donde el florecimiento de las músicas y bailes norteos, adquirieron características propias. Sobre todo a partir de las primeras décadas del siglo xx, cuando aparecen innumerables músicos que divulgaron los diversos géneros norteos que caracterizan esa música.

EL ACORDEÓN EN AMÉRICA

No se puede hablar sobre la presencia del acordeón en México, sin considerar su desarrollo en otros países europeos, en especial Alemania, Francia, Italia y Rusia. El libro: *The accordion in the 19th Century*, es una de las investigaciones más acuciosas, la cual aporta interesantes datos, respecto a la historia del acordeón a nivel mundial. En lo que referente al territorio americano, su autor Gorka Hermosa, refiere la introducción y comercio de este instrumento en Canadá, Estados Unidos, Argentina y Brasil. Bajo estas circunstancias, los primeros registros sobre su presencia en Estados

Unidos, los encontramos en 1835 en Buffalo, Nueva York.² Es muy probable que los migrantes europeos, trajeran consigo el instrumento que más tarde se popularizó en Chicago, Cincinnati, Boston, Louisiana y otras ciudades de la Unión Americana. Una década más tarde, lo encontramos en Quebec, Canadá, Argentina y Brasil. Desde entonces, gracias a los métodos y presencia de diversos géneros musicales, sus ejecutantes se multiplicaron extraordinariamente, hasta convertirlo en un instrumento de moda.

Precisamente por ese motivo, en las dos últimas décadas del siglo XIX, surgieron en España, numerosos métodos didácticos para tocar acordeón. Por citar algunos ejemplos, entre los más populares destacan: *La Colección de Piezas Escogidas para Acordeón: (sistema alemán) al Alcance de Todas las Inteligencias y Sin Necesidad de Maestro* (1882); *Gran Método Práctico para Acordeón: Hecho Expresamente para Aprender sin Maestro* (1887) de Celestino Pérez; *El Universal. Nuevo y Sencilísimo Método para Aprender a Tocar por Cifra Numeral el Acordeón de un Teclado, de 8, 10 y 12 teclas, sin Necesidad de Maestro* (siglo XIX) de Manuel Baquero Lezaun y *Nuevo, Completo y Sencillo Método para Tocar el Acordeón de Dos Teclados, sin Necesidad de Maestro* (1886) de Juan Requena Sáinz.

A finales de la década de los cuarenta del siglo XIX, se establecieron en San Antonio, Texas y sus alrededores, un nutrido grupo de inmigrantes europeos de origen germano. Entre ellos figuraban: comerciantes, amas de casa, artesanos, jornaleros y campesinos. Algunos, habían participado en la fallida revolución alemana de 1848, en la cual se pretendía acabar con el régimen oligárquico que prevalecía en aquella región. A estos se les denominaba: "...freidenker o libres pensadores, (que) fundaron las poblaciones de Sisterdale y Comfort, al noreste de San Antonio."³

Después de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, esa camarilla generó una estrecha relación con la comunidad mexicana, quienes, a pesar de las presiones sobre el reconocimiento de su ciudadanía

² Gorka Hermosa, *The accordion in the 19 th. Century*, 2013, p. 45. www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20

³ David Montejano, "La Identidad y la Construcción de una Nación. Reflexiones Fronterizas sobre México y Texas", en: Isabel Ortega Ridaura, en: *Noreste Reflexiones*, Universidad Autónoma de Nuevo León, p. 93.

y pertenencia de la tierra, decidieron continuar en territorio norteamericano. Frederick Law Olmsted, investigador y viajero antiesclavista, opina sobre los rasgos solidarios de la comunidad teutona con los latinos: "...los alemanes de San Antonio, que constituían ahí la tercera parte de la población a mediados del siglo XIX, impidieron la expulsión de mexicanos de la ciudad, porque pesaban: "... que no era la forma correcta y republicana de proceder."⁴ En esa época, radicaban en Texas al menos 25 mil habitantes mexicanos, concentrados principalmente en San Antonio, Goliad, Galveston, el Valle de Texas, Laredo y El Paso.⁵

En un afán de fortalecer el repoblamiento del extenso territorio texano, el gobierno estadounidense otorgó a los extranjeros, todo tipo de facilidades para que, mediante una ocupación laboral, permanecieran en ese lugar: "A los Emigrantes, Hacendados, Alemanes y Mejicanos. Un trecho extenso de Mezquital, el más rico y mejor en Tejas, con bastante agua, a menos de doce millas de San Antonio, se arrendará en los términos acostumbrados en el país. Se cercará cualquiera cantidad de veinte y cinco acres por arriba, con un jacal, y se fuera necesario, se arará por primera vez el terreno."⁶

El proceso migratorio alemán durante las primeras décadas del siglo XIX, no fue privativo del estado de Texas. En 1825, desembarcaron en Pueblo Viejo de Tampico, los primeros alemanes que radicaron en la República Mexicana.⁷ La mayoría, se dedicaban a las actividades mercantiles. Dadas las condiciones favorables que el puerto ofrecía, en la siguiente década se conformó la colonia germana, de la cual formaban parte unos 15 ó 20 elementos, entre ellos un matrimonio de músicos, quienes radicaban en Tampico.⁸ A este grupo de extranjeros, se sumaban otros tantos, originarios de Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Francia.

⁴ *Ibid.*

⁵ David Montejano, *Anglos and Mexican in the Making of Texas*, Universidad de Texas, 2003, p. 31.

⁶ "Aviso", periódico *El Bejareño*, San Antonio, Texas, vol. 2, Núm. 18, Ed. 1, Saturday, mayo 3 de 1856, p. 4.

⁷ Verena Radkau, Brígida Von Mentz y Guillermo Turner R., "Segunda Parte", en: *Los Pioneros del imperialismo alemán en México*, México, CIESAS, p. 137.

⁸ *Ibid.*, p. 142.

Durante el auge mercantil en la década de 1830, al menos un par de viajeros alemanes que visitaron Tampico, dejaron testimonios de sus impresiones sobre el puerto y vida cotidiana de sus paisanos en la misma ciudad. Uno de ellos fue el Barón Von Racknitz, quien describe la población, desde su óptica de agente colonizador y promotor para traer de su país, una remesa de colonos pobres, con la finalidad de establecerlos en las orillas del río de Las Nueces.

[...] relata que los alemanes en el puerto viven sumamente unidos entre sí, conservando las costumbres y el idioma de sus hermanos en la patria. Relata además este autor, interesado en animar con su libro a los emigrantes alemanes a venir a México, que en las veladas nocturnas, algunos señores como Baum-busch, Droege, Renner y Zinn cantan alegremente y tocan instrumentos musicales haciendo aquellas fiestas inolvidables...el invierno se caracteriza por lujosos bailes casi diarios.⁹

En el contexto del tráfico mercantil europeo, sobresale la importación de numerosos productos: -azogue, textiles, alimentos, vinos, mercería, quesos, mantequilla, lana, ferretería, etc...- que llegaban en barco a las costas tamaulipecas, procedentes de Hamburgo, Le Havre, Bordeaux y otros puertos. Uno de los principales comerciantes, era el cónsul español, Pablo Sastre y Mazas, quien visionariamente realizó actividades entre Tampico y Tabasco. Probablemente se trata de uno de los primeros importadores de acordeones en México. A finales de 1848, recibió en Tabasco, además de otros artículos, procedentes de Burdeos, Francia, una caja de acordeones.¹⁰ En tanto, a principios de enero de 1850, los comisionistas Dickinson y García, desembarcaron en Tampico: “Plumeros, cristalería, sacos de noche, vasos y jarros de cuero, útiles de casa, juegos de distracción, acordeones...”¹¹

⁹ Verena Radkau, *op. cit.* p. 40.

¹⁰ “Don Pablo Sastre Mazas”, periódico *El Siglo Diez y Nueve*, México, D.F., diciembre 17 de 1848, p. 4.

¹¹ “Comercio”, periódico *El Siglo Diez y Nueve*, México, D.F., marzo 16 de 1850, p. 4.

Además, en 1844 existió en esa población, una modesta fábrica de instrumentos musicales para bandas militares, atendida por Jaques Ribott, un artesano francés que un año antes, entró a dicho puerto, procedente de Nueva Orleans. De acuerdo al periódico (*El Boletín*/abril/28/1844), citado por José Castañeda, el taller estaba localizado en la Calle Aurora.¹² Es probable que este personaje, tuviera alguna relación con Ignacio Ribott, un educador quien años atrás, fundó la primera escuela normal lancasteriana en Ciudad Victoria. Así las cosas en 1850 el Congreso de la Unión recibió una iniciativa sobre la fundación de una colonia alemana. La noticia fue recibida con beneplácito, porque: “..daría infinitos bienes al país, no sólo por las artes y la industria que estos hombres traerían sobre nosotros, sino también porque su ejemplo a otros y otros inmigrados.”¹³ Finalmente el gobierno imperial de Maximiliano, autorizó a Ritter Von Borvaus, la autorización de varias de ellas.

Uno de los establecimientos comerciales de Tampico, donde vendían acordeones y diversos productos extranjeros, era *La Fama*, propiedad de Pedro Peredo. A finales del siglo XIX, esa negociación se convirtió en ferretería. En dicho centro mercantil, se concentraban clientes de todos los niveles sociales en tiempos del porfiriato. Era tan prestigiada, que el nombre de esta empresa, salió a relucir en una nota periodística. Su contenido, narra la aprehensión de dos negros que tocaban el instrumento en plena vía pública:

El jueves a las nueve de la noche, se hallaban dos negros de los de Tamos tocando un acordeón, cuando llegó un policía y les preguntó con permiso de quién andaban divirtiéndose en la calle; los interrogados contestaron que no sabían que necesitaban permiso para tal cosa; pero que no seguirían cantando ni tocarlo si el hacerlo era una infracción al bando de policía.

¹² José Castañeda, *Cancionero Marino del Siglo XIX*, Tampico, inédito, 22 pp.

¹³ “Colonia Alemana”, *El Universal*, México, D.F., febrero 16 de 1850, p. 4.

En seguida nuestro auxiliar pidió a los negros el recibo que comprobara que el acordeón era suyo; los interesados dijeron que no lo tenían, pero que lo habían comprado en “La Fama”; de nada sirvieron las razones, el acordeón les fue quitado a los dueños y llevado al cuartel de la policía municipal.¹⁴

Probablemente, se trataba de algunos integrantes del mismo grupo de quinientos negros jamaicanos quienes, durante la presidencia del general Manuel González, llegaron a Tampico, procedentes del Caribe, con motivo de la construcción del ferrocarril entre el puerto y San Luis Potosí.¹⁵

De acuerdo a lo anterior, y con base a documentos que se consignan más adelante, podemos inferir que el acordeón apareció en Tampico y Texas, más o menos en la misma época. En este sentido, habríamos que considerar el fomento de las buenas relaciones entre alemanes-texanos y mexicanos, lo que probablemente redundó en el intercambio de elementos culturales, entre ellos la música y baile. En el ámbito del entretenimiento, no está muy alejado de la realidad que los pobladores mexicanos, se sintieron atraídos por los bailes y festejos que la comunidad alemana, amenizaba con orquestas o grupos integrados por músicos europeos.

Una de los primeros testimonios sobre el acordeón en Texas, se establece en 1855, y se refiere al ingeniero J. George Woldert, nativo de Sajonia. Este personaje, operaba un almacén en la Calle del Comercio de San Antonio, Texas, donde vendía juguetes alemanes, franceses e ingleses, instrumentos de música, cuerdas de violín y guitarra, acordeones, fusiles y pistolas.¹⁶ Esto nos hace pensar, sobre el origen de un movimiento musical de carácter popular, que trascendió con nuevos aientos, hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Otro establecimiento sobre este ramo era el de los alemanes Erhard Pentenrieder y Blerch, el primero originario de Munich, Bavaria. La tienda estaba ubicada enfrente de

¹⁴ “Abuso”, *El Monitor Republicano*, México, D.F., 16 de julio de 1882, p.3. Esta fuente me fue proporcionada por Juan Frajoza.

¹⁵ “500 negros”, *El Semanario*, Tampico, Tamaulipas, 28 de enero de 1882, p.3.

¹⁶ “J. George Woldert”, periódico *El Bejareño*, San Antonio, Texas, volumen 1, número 26, edición 1, Saturday, December 15 de 1855, p. 2.

la plaza principal de San Antonio, donde vendían: “Guitarras, flautas, acordeones, flautinas, violines... Música para piano, guitarra y canto, incluyendo las canciones más modernas.”¹⁷

La migración alemana, checa y polaca, convirtió el acordeón, en uno de los instrumentos musicales más populares de San Antonio, el Valle de Texas y noreste mexicano. Lo mismo sucedió en Francia, donde la oferta de este instrumento creció notablemente, al grado que en 1898, se vendieron en dicho país, cerca de 70 mil unidades, procedentes de Italia y Alemania.¹⁸ En esa misma época, los agentes mercantiles Torre Fischer y Compañía, introdujeron a México algunos cargamentos de acordeones y otros productos.¹⁹

Rápidamente la colonia alemana se diseminó por todos los rincones de Texas. En 1848, Henry Miller, construyó un hotel en Brownsville, Texas. En tanto Mara Wagner, se estableció con sus hijos en Galveston en 1863. Algunas de las fotografías más antiguas que documentan la presencia del acordeón en Texas, se pueden consultar en los archivos de la Universidad Metodista del Sur. En efecto, la primera de ellas fue tomada entre 1865-1872, donde sobresale un joven acompañado de una dama. Al mismo tiempo, ejecuta el instrumento musical.²⁰ En otra se observa a un grupo de residentes México-texanos en una casa de madera. Al fondo se aprecia a un hombre, pulsando un acordeón.²¹

La presencia de alemanes en los Estados Unidos, se extendió hacia Nueva Orleans y otras comunidades situadas en las orillas del Río Mississippi, donde celebraban anualmente el Volksfest o Festival de Mayo. Los migrantes instalaban: “...carpas, banderas, y quioscos de música, mucha gente vestida con ropa típica, se colocan alrededor de un quiosco para escuchar la música de una

¹⁷ “!Aguinaldos Aguinaldos!” periódico *El Bejareño*, San Antonio, Texas, diciembre 15 de 1855, p. 2.

¹⁸ “Acordeones”, *El Correo Español*, México, abril 14 de 1899, p. 2.

¹⁹ “Aduana de México”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, julio 31 de 1880, p. 3.

²⁰ “Hombre y mujer con acordeón, instrumento musical”, Colección, Lawrence T. John III, digitalcollections.smu.edu/sdm/ref/collection/jtx/id/1874, consulta en internet, 4 de agosto de 2014.

²¹ “Grupo en una tienda del sur de Texas”, Colección, Lawrence T. John III, digitalcollections.smu.edu/sdm/ref/collection/jtx/id/1900-1909, serie 4, locaciones y gente de Texas, consulta en internet, 4 de agosto de 2014.

banda...”²² En el ámbito del entretenimiento, los alemanes de Nueva Orleans, organizaron coros, bandas, orquestas y conciertos de música. De igual manera: “...muchos músicos alemanes que emigraron a los Estados Unidos se establecieron como los editores de la música. Emile Johns, la impresora más antigua de partituras de Nueva Orleans, nació en Polonia y se educó en Viena.”²³

En Texas, la apertura de los salones de baile auspiciados por empresarios alemanes, se convirtió en un factor relevante en el ámbito recreativo. Uno de esos espacios, era el A. Hartmann’s Dancing Hall, donde ofrecían conciertos de música y baile todos los domingos.²⁴ En cambio, ajena al ámbito del espectáculo, *The Turner Hall Orchesta*, dirigía su publicidad a la impartición de lecciones de flauta y piano.²⁵ Está claro que los alemanes tenían sus propios edificios, a donde solamente ingresaba un círculo social restringido, compuesto sólo por germanos. Por su parte, la Sociedad Alemana Turner Verein, construyó a todo lujo un local en la calle Nocogdoches, dedicado a las actividades deportivas, sociales y celebración de bailes.²⁶

En la última década del siglo XIX, la fusión entre los gremios de músicos de origen italiano y mexicanos, también estuvo presente en San Antonio. La Orquesta Italo-Mexicana, era una de las más reconocidas. La dirección estaba a cargo del violinista Pablo Persia, quien ofrecía sus servicios profesionales para bailes, serenatas y toda clase de festividades. La integraban entre dos y diez filarmónicos, quienes podían ser contratados en la calle Monterrey.²⁷

²² Véase algunos registros en: “Inmigración en el Siglo XIX”, The Historic Nueva Orleans Collection, whnoc.org//colections/gerpath/gersect2.html, consulta 7 de agosto de 2014.

²³ “Música y Socialización”, “Inmigración en el Siglo XIX”, The Historic Nueva Orleans Collection, whnoc.org//colections/gerpath/gersect2.html, consulta 7 de agosto de 2014.

²⁴ *San Antonio, Daily Laigh*, San Antonio, Texas, volumen 5, número 321, ed. 1, Friday, jaunery 15, 1886, p. 2. The Portal to Texas History.

²⁵ *San Antonio, Daily Laigh*, San Antonio, Texas, volumen 5, número 321, ed. 1, Friday, jaunery 15, 1886, p. 4. The Portal to Texas History.

²⁶ “Noticias Varias”, *El Regidor*, San Antonio, Texas, vol. 4, No. 153, Ed. 1, saturday, febrero 6 de 1892, p. 1.

²⁷ “Orquesta Italo-Mexicana”, *El Regidor*, San Antonio, Texas, vol. 3, núm. 112, edición 1, 4 de abril de 1891, p. 4.

En tanto, sin especificar el género musical y nombre de la orquesta, el gremio mexicano, también exploraba este tipo de convivencia. En septiembre de 1890, organizaron un baile en el *Salón El Mutualista* de San Antonio, Texas.²⁸ Uno de los grupos musicales que amenizaba bailes, fiestas y conciertos a finales del siglo XIX, era la Orquesta Solís, dirigida por el profesor Aurelio L. Solís,²⁹ autor de la polka: *Rosas de Invierno*, quien llegó a San Antonio, Texas, procedente de Nuevo Laredo. Se le recuerda por su brillante participación, durante la conmemoración de la Batalla del Cinco de Mayo. También realizó actuaciones en The Opera House de Hempstead y en Marlin, Texas.

Sin embargo, no todos los sectores sociales de las comunidades texanas, estaban de acuerdo con la música de acordeón y la alegría contagiosa que el instrumento generaba. Walterio S. Scorr, pastor de la Iglesia Presbiteriana, establecida en San Marcos para atender feligreses México-texanos, rindió un informe en el cual menciona que luego del bautismo de ocho nuevos miembros y un casamiento, se llevó a cabo una fiesta, a la que llegaron: “...algunas gentes inconversas, provistas de un acordeón, creyendo que, por supuesto, habría baile; pero en lugar de baile, se les predicó un sermón evangélico que les impresionó muchísimo.”³⁰ Algunas iglesias protestantes lo aceptaban, siempre y cuando, su ejecución en los templos, se relacionara con cánticos religiosos, propios de su fe. Incluso, a finales del siglo XIX, se editaron algunos libros o manuales especializados para sus feligreses.

El proceso de acercamiento de los mexicanos con el instrumento alemán, dio muestras de consolidación a finales del siglo XIX. Para entonces, la presencia de los músicos empíricos que lo ejecutaban, podía observarse no sólo en los salones de baile, plazas públicas, calles y celebraciones, sino también en diversos ámbitos de la vida cotidiana. Otro de los aspectos que debemos tomar en cuenta en este fenómeno, es la popularización de numerosas canciones y melodías mexicanas que empezaron a escucharse entre los México-texanos.

²⁸ “Localidades”, *El Regidor*, San Antonio, Texas, vol. 2, No. 87, Ed. 1, septiembre 27 de 1890, p. 4.

²⁹ “La Orquesta Solís”, *El Regidor*, San Antonio, Texas, vol. 16, No. 716, Ed. 1, thursday, mayo 21 de 1903, p. 1.

³⁰ “Nueva Iglesia Presbiteriana en Texas”, *El Faro*, México, mayo 1 de 1897, p. 69.

En 1893, el tamaulipeco Regino Vela, llegó a Lockhart, Texas, procedente de Laredo. En esta ciudad, consiguió trabajo en la construcción de la vía del Ferrocarril Missouri. Al poco tiempo, se reencontró con su amante Julia *Zesped*. Ese mismo año, por motivo de celos y desavenencias conyugales, Vela la asesinó a puñaladas, motivo por el cual, fue condenado a muerte. Antes de ser conducido a la horca, solicitó a uno de los presos llamado Pedro: "...que estaba en el interior de la jaula de fierro, que tocara *La Golondrina* en el acordeón, y al estarla ejecutando dijo: "...voy a cantarla yo por última vez" y en efecto, al son del acordeón cantó *La Golondrina*."³¹

En esa época, las riñas de cantina y pleitos domésticos, eran frecuentes entre la comunidad mexicana. Durante el juicio de Vela, otros paisanos suyos, vivieron circunstancias similares: "Vicente Hernández fue asesinado en Kennedy por dos bárbaros negros.... A la última pena fue condenado Francisco Rejona, por el homicidio del ex-sheriff Aorby.... Por violaciones a las leyes de neutralidad, fue encarcelado Eugenio Hinojosa."³²

Algunas canciones tradicionales, como la que recordó Vela, minutos antes de su muerte, ayudaron a la comunidad mexicana a mitigar, no solo la nostalgia sentimental por su terruño, sino también a reforzar su carácter de migrantes. Por supuesto, la música popular, contribuyó al reencuentro cultural y unión del paisanaje lejos del terruño. Poco antes del nacionalismo auspiciado por Manuel M. Ponce, la música y baile, se convirtieron en el mejor antídoto y refugio, contra la marginación y actitudes discriminatorias anglosajonas. En ese momento, los músicos mexicanos, radicados en Texas, empezaron a organizarse en orquestas y bandas.

En general, en casi todas las poblaciones texanas donde radicaban mexicanos, existían pequeñas orquestas de músicos latinos, encargados de amenizar las reuniones y fiestas de sus compatriotas. Por ejemplo, en Lockhart celebraban cada septiembre el aniversario del inicio de la Guerra de Independencia en México. La parte artística, correspondía a Santiago Morales, joven filarmónico

³¹ "Crónica del Crimen", *Diario del Hogar*, México, D. F., 15 de diciembre de 1894, p. 1.

³² "De San Antonio, Texas", *La Patria*, México, D.F., 18 de octubre de 1893, p. 3.

que dirigía una pequeña orquesta.³³ En González, Texas, radicó desde 1892 el regiomontano Agustín Gutiérrez, miembro de una banda musical.

Una de las primeras agrupaciones musicales de San Antonio, es la *Orquesta González*, dirigida por Hermenegildo González. A finales de 1903 se estableció en esta población. En ella participaron varios de sus hijos, quienes ejecutaban: pistón, violín, guitarra, mandolina y flautín. La familia de filarmónicos, originarios de Chihuahua, ofrecía sus servicios para amenizar: "bailes, serenatas, comedias, felicitaciones, etc..."³⁴ En un afán de sobrevivencia, pero sobre todo de divulgar la música de su país, también se dedicó a impartir clases de solfeo y sobre varios instrumentos.

En este contexto, las diversas giras artísticas de la *Orquesta Típica Mexicana* de Miguel Lerdo de Tejada en Nueva Orleans, San Antonio, Brownsville y Laredo, Texas, (1885, 1890, 1895, 1907), ayudaron a la divulgación de la música y el cancionero tradicional. En una de las presentaciones en la frontera, intervino el violinista Juventino Rosas. Su amplio repertorio durante los conciertos, incluía no sólo melodías clásicas, sino también algunas de corte popular: *Perjura*, *Tu Bien lo Sabes*, *La Paloma* y *La Golondrina*.³⁵ A ello, sumamos la presencia de Ricardo Castro, representante de México en Exposición Algodonera Internacional, celebrada en Nueva Orleans en 1884.

Los primeros años del siglo XX, se caracterizaron por la constante creación de bandas y orquestas en el centro y sur de Texas. En noviembre de 1905, el director Armando R. Ayala, publicó en el periódico de Laredo, Texas, un anuncio sobre los servicios de cierta agrupación musical, "... para cualquier trabajo a precios económicos."³⁶ Ese mismo año, las bandas de Adolfo Maldonado y Bustamante, comunicaron que en lo sucesivo, formarían la Banda Laredo: "...la que bien uniformada

³³ "El 16 en Lockhart", *El Regidor*, San Antonio, Texas, Vol. 12. No. 514, Ed. 1 Thursday, June 29 de 1889, p. 1.

³⁴ "Orquesta González", *El Regidor*, San Antonio, Texas, vol. 16, No. 744, Ed. 1, sábado, diciembre 3 de 1903, p. 2.

³⁵ "Program For Tonight's Concert", *Brownsville Daily Herald*, Brownsville, Texas, Vol. 15, Núm. 257, abril 30 de 1907, p. 1.

³⁶ "Banda y Orquesta" periódico *El Demócrata Fronterizo*, Laredo, Texas, vol. 8, no. 427, ed. 1, sábado noviembre 11 de 1905, p. 3.

y reforzada con nuevos ejecutantes y con sus constantes estudios, se propone satisfacer las exigencias del ilustrado público.”³⁷

En esa época se distribuía en el Valle de Texas, el Semanario Musical *La Lira Zacatecana*, con partituras escritas especialmente para banda, orquesta y piano. La revista se podía adquirir en el periódico: *El Demócrata Fronterizo* o directamente con el editor Ignacio Villalpando en la ciudad de Zacatecas.³⁸ Este personaje, era hijo de Fernando Villalpando, director de la Banda de Música de Zacatecas, compositor de marchas, himnos, polcas, redovas y arreglista musical de la célebre marcha que compuso Genero Codina, con el título de aquella entidad. Algunas de sus partituras, fueron publicadas en la imprenta de Modesto González, quien radicó a principios del siglo XX en Matamoros y Ciudad Victoria, Tamaulipas.

Es importante señalar, que en este contexto, algunos mexicanos aficionados a la música y el baile, se organizaban para pagar los honorarios de alguna orquesta de la localidad. En ciertos casos, alguna banda de filarmónicos tocaba en la cantina de Scheffler, ubicada en la calle Comercio, cerca de la Plaza del Mercado de San Antonio, Texas.³⁹ Años más tarde, en los inicios de la posrevolución, el nacionalismo musical rebasó la frontera. Bajo estas circunstancias, la empresa Columbia, fabricó las Grafonolas, reproductoras de discos, en correspondencia a las Victrolas y Fonógrafos de la Casa Víctor. En 1917, puso a la venta una serie de discos que contenía los temas: *La Paloma*, *La Golondrina*, *La Cucaracha*, *Saludo Campesino*, *La Chinaca*, *Que Chulos Ojos*, *El Pajarillo Errante*, *Alejandra*, *Adiós* y otras piezas.⁴⁰

Definitivamente, entre los elementos que contribuyeron de manera notable a la difusión de los géneros musicales, fueron el gramófono y el fonógrafo, -especiales para cilindros Columbia-.⁴¹

³⁷ “Banda Laredo”, periódico *El Demócrata Fronterizo*, Laredo, Texas, vol. 8, no. 406, ed. 1, sábado 17 de junio de 1905, p. 3.

³⁸ *La Lira Zacatecana*. Semanario Musical, periódico *El Demócrata Fronterizo*, Laredo, Texas, vol. 8, no. 406, ed. 1, sábado junio 17 de 1905, p. 3.

³⁹ “Comunicado”, periódico *El Regidor*, San Antonio, Texas, vol. 16, núm. 736, ed. 1, octubre 8 de 1903, p. 1.

⁴⁰ “Grafonolas Columbia”, periódico *El Paso Morning Star*, El Paso, Texas, febrero 24 de 1918, p. 4.

⁴¹ “La Mejor Máquina que Habla”, periódico *El Regidor*, San Antonio, Texas, vol. 11, no. 448, noviembre 10 de 1898, p. 4.

Estas exóticas máquinas parlantes, alcanzaron una rápida distribución en la mayoría de los países y ciudades americanas. Para ello, la compañía promotora anunciaba sus productos en los periódicos de las poblaciones más importantes de Estados Unidos, entre ellas San Antonio, donde operaban acreditados almacenes que vendían estos aparatos, donde también se podía escuchar discursos.

El surgimiento del disco, es otra singular contribución en el ámbito de la canción mexicana en los Estados Unidos. “¡México para los Mexicanos!” era el lema nacionalista que la empresa Hermanos Calderón, utilizaba en 1917, para la comercialización de discos de acetato, entre los conacionales del sur de los Estados Unidos. Además de algunos cantos y valsos, sus títulos eran muy sugestivos para los paisanos que llegaron a ese país, con motivo de la construcción de los ferrocarriles: “*Bajo la Doble Águila* (marcha), *El Borracho Gritón*. *Con Gritos*, *Baile de Rancho* (vals), *La Cabeza de Pancho Villa* (hablado) y *La Reección* (hablado)...”⁴²

Uno de los grandes impulsores de la música mexicana en Estados Unidos, y probablemente el primer folclorista del país fue Julio Bertman, a quien debemos, junto a Salvador G. Sifuentes, el arreglo de la letra del coro escolar: *La Enseña Patria*, adaptado a finales del siglo XIX a la *Marcha Zacatecas*.⁴³ De acuerdo a comentarios consignados en la publicación *El Gráfico*, se trata de un músico mexicano que llegó a la Unión Americana en 1916, con el propósito de dar a la publicidad: “... sus colecciones de música popular, de suerte que ha traído consigo materiales muy variados. Entre las piezas escogidas por La Columbia Graphphone Co. figuran, como era de esperarse, canciones tan conocidas como *La Valentina* y *La Juanita*.”⁴⁴ Piezas surgidas durante la Revolución Mexicana.

De igual manera, numerosos maestros de origen mexicano, establecieron academias de música en diversas poblaciones de Texas. Es el caso de J. Alvarado, un profesor de la ciudad de Laredo

⁴² “México para los Mexicanos”, periódico *El Paso Morning Times*, vol. 1, año 38, ed. 1, septiembre 16 de 1917, p. 4.

⁴³ Diario Oficial de la Federación, #88, octubre 12 de 1897, libro electrónico, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, p. 285.

⁴⁴ *El Gráfico*, Estados Unidos, Vol. 1-2, 1916, p. 508.

que impartía clases de música y solfeo a domicilio: "...piano y toda clase de instrumentos, tanto de Banda como de orquesta."⁴⁵ En tanto, Adolfo Bustamante, además de dirigir su propia orquesta, se ganaba la vida enseñando cátedra a los neolaredenses. En 1906, Alvarado redactaba el periódico musical *La Lira* y vendía partituras musicales. Por lo general se trataba de piezas para piano: valeses, mazurcas, pasos dobles, polcas, danzones, mazurcas y schottishes, de la autoría de Alvarado, Ignacio Rodríguez, Agustín R. Alaníz, José M. Herrera y otros compositores.⁴⁶

Al paso del tiempo, el gremio de filarmónicos mexicanos, creó sus propios conjuntos y transformaron a su estilo, algunos géneros musicales. La convivencia, representó un factor importante en el proceso de mestizaje cultural. Para ello, organizaban bailes en espacios adaptados para este fin. En este ámbito se inscriben las orquestas de Santiago Morales y Carlos Bautista que tocaban en San Antonio. Estos y otros ejemplos, se consideran un referente en el inicio de la fusión o asimilación de polkas, valeses, redovas y chotises de origen europeo. En este sentido, la actual música nortea de acordeón y bajo sexto, debe mucho a sus antecesores.

Entre 1890-1910, encontramos evidencias de la fundación de numerosas orquestas en Texas, integradas por músicos mexicanos, la mayoría de ellos migrantes de Chihuahua, Nuevo León y Tamaulipas. Para ganarse la vida, estos conjuntos, realizaban actividades en numerosas poblaciones, localizadas entre San Antonio y Laredo, Texas. Además, algunos de sus integrantes impartían clases en academias de música particulares. No fue el caso de Alfonso y Martín: *Los Hermanos Chavarría*, hijos de Cayetano Echavarría, un violinista de pastorelas y danzas de matlachines, originario de Parras, Coahuila. A principios del siglo xx, emigró con su esposa a la ciudad de San Antonio, Texas, donde nacieron sus hijos en 1901 y 1908. Ellos fundaron un dueto de música mexicana que realizó grabaciones a principios de la década de los treinta. No ejecutaban el acordeón, únicamente la guitarra.⁴⁷

⁴⁵ "J. Alvarado", periódico *El Demócrata Fronterizo*, Laredo, Texas, vol. 9, núm. 492, ed. 1, febrero 16 de 1907, p. 3.

⁴⁶ "La Lira", periódico *El Demócrata Fronterizo*, Laredo, Texas, vol. 8, núm. 481, ed. 1, diciembre 1 de 1906.

⁴⁷ www.elcuerpoaguanteradio.com.mx/programa-08-de-agosto-2014-dos

Con motivo de la Revolución Mexicana, varios acordeonistas y violinistas empíricos de origen campesino, emigraron a Estados Unidos por razones de seguridad y laborales. Particularmente, ellos se asentaron en Texas y California. Lo más seguro es que dichos filarmónicos, lograron contacto con sus colegas radicados en aquellos territorios. En ese proceso de fusión cultural, asimilaron el estilo de interpretar diversas piezas musicales. Se infiere que dicho contacto, derivó en el mestizaje de lo que actualmente llamamos: la música nortea de acordeón y bajo sexto.

Algunos músicos pertenecientes a la generación de principios del siglo xx fueron: Santiago Jiménez Sr, Narcizo Martínez *El Huracán del Valle*, Santiago Almeida, *El Ciego* Melquiades Rodríguez, Antonio Tanguma, Jesús Casiano *El Gallito*, Bruno Villarreal *El Azote del Valle*, Patricio Jiménez y Valerio Longoria. A finales del siglo xix, este último tocaba polkas, redovas y mazurcas, para el divertimento de los inmigrantes alemanes en San Antonio, Texas. Él heredó el virtuosismo del acordeón a su hijo Santiago, padre de Santiago Jiménez Jr. y Leonardo *El Flaco* Jiménez, último exponente de esta generación de músicos populares, quien ha logrado reconocimientos internacionales por su singular estilo. Sin lugar a dudas, estos artistas impulsaron el gusto por la música popular mexicana.

A partir de la tercera década del siglo xx, la aparición de los géneros: nortea, conjunto y tex-mex, cobró enorme auge entre un sector de la población texana. Como hemos mencionado, esto se debió en primer término, a la popularización del fonógrafo y la victrola, pero sobre todo a la industria discográfica y en especial a los sellos: Ideal, Falcón, Bluebird, Vocalion, Decca, Columbia, Okeh y otros. Sin embargo, para la divulgación de la enorme variedad de temas y géneros, fue determinante la participación de los trabajadores agrícolas que llegaron a la frontera, para dedicarse al cultivo y cosecha del algodón. La mayor parte, eran originarios de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas. Por ello, además de considerarse un factor imprescindible en el baile, entretenimiento, cultura y relaciones sociales; la música nortea, floreció paralelamente en el ámbito económico de la región. Es el caso de Tanguma, quien con el producto de su trabajo en un rancho del sur de Texas, adquirió en diez dólares su primer acordeón en Laredo.

Debemos señalar que para el proceso de surgimiento, legitimidad y consolidación de la música nortea, tex-mex y conjunto texano, debieron transcurrir en su proceso evolutivo, al menos siete

décadas. A esto sumamos, que debido a su origen popular-campesino, su aceptación era muy limitada en el ámbito de ciertas jerarquías sociales, quienes la consideraban una música decadente, propia de cantinas y arrabales; aunque no estaba prohibido tocarla. Sin embargo, su aprobación y consenso masivo, se logró apenas en las últimas décadas del siglo xx.

El actual poder de la música norteña, se refleja en la generación de abundantes recursos económicos, logrados a través de espectáculos masivos, conciertos, televisión, bailes y la industria discográfica. Es decir, este género se transformó en un artículo de consumo apreciable. No es que no lo haya sido desde sus orígenes, sino que ahora, como dice Jacques Attali: “Cuando el dinero aparece... La música se ha convertido en una mercancía, un medio de producir dinero. Es vendida y consumida. ¿Qué mercado tiene? ¿qué beneficios produce? ¿qué estrategia industrial requiere?”⁴⁸

Los datos arrojados en esta investigación, sobre la presencia de músicos mexicanos en el sur y centro de Texas, nos lleva a pensar sobre su notable influencia en el origen y desarrollo de la música norteña en Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. Algunos ejemplos que ilustran y dimensionan la unión entre la música norteamericana y los ritmos norteños son: *Turkey in the Straw -El Pavo en el Heno-* canción norteamericana surgida en la década de los treinta del siglo XIX. Al paso del tiempo, esta pieza derivó en polka, grabada en 1942. En la década posterior, *El Conjunto de Paulino Bernal y Tony de la Rosa* la llevaron al acetato bajo el título: *El Guajolote*.⁴⁹

Hablamos también de la polka-marcha: *Alabama Jubilee*, creada a principios del siglo XX. La versión norteña es la movidísima pieza *El Circo*, que se atribuyen Armando Almendárez y Tony de la Rosa. No debemos pasar por alto la mazurca: *La Varsoviana* de enorme popularidad en la frontera tamaulipeca, así como las polcas: *La Bella Italia*, grabada entre 1928-1935 en discos *Vocalion*, por el

⁴⁸ Jacques Attali, *Ruidos*, México, Editorial Siglo XXI, p. 58.

⁴⁹ “El Guajolote”, Tony de la Rosa, polka instrumental, Discos Lira, San Antonio, Texas, LI 1972-A. [The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican.frontera.library.ucla.edu](http://www.frontera.library.ucla.edu)

acordeonista Bruno Villarreal.⁵⁰ Respecto a la polca: *El Barrilito Cervecero*, originalmente se pensó que era de origen alemán. Los germanos se la adjudicaron y la bautizaron: *Rasamunden*. En realidad la autoría corresponde al compositor checo: Jaromír Vejvoda. Una de las primeras grabaciones mexicanas de este tema, corresponde a las voces del trío integrado por Pepe, *Chabela* y Ernesto Cortázar, para la marca de discos Bluebird, filial de la casa RCA Víctor.

La transculturización de estas y otras melodías y canciones, nos remonta a la actividad de los trovadores y juglares ambulantes del medioevo europeo. Durante sus frecuentes recorridos por calles, plazas y castillos de pueblos y aldeas; además de interpretar sus propias composiciones, adaptaban a su repertorio cantos y poesías de tradición oral, recogidas entre los habitantes de aquellos territorios. Al hacer una analogía, encontramos que Tony de la Rosa, Paulino Bernal y otros músicos de origen mexicano, hicieron arreglos a melodías pegajosas que alguna ocasión escucharon, durante sus numerosas giras por la Unión Americana. El mérito de estos músicos ambulantes, radica en que las adaptaron al estilo norteño de acordeón y bajo sexto.

El florecimiento y efectos de la música norteña, se inscriben en el ámbito de los elementos de identidad, propios del noreste de México. Por ello, es necesario entender que una buena parte de sus raíces y desarrollo, se localiza en Texas y en la influencia de los instrumentos europeos, básicamente el acordeón y la guitarra o bajo sexto. Los músicos que inicialmente la promovieron, eran por lo general campesinos migrantes y obreros de origen humilde. Por ejemplo, entre los pizcadores de algodón, la música norteña les reanimaba en sus difíciles tareas cotidianas, pero sobre todo en algunas situaciones afectivas.

En el ámbito de la cultura musical popular, los intérpretes se consideran empíricos porque no conocían una sola nota del pentagrama. Sin embargo, aunque sólo tocaban de oído, se convirtieron en profesionales, desarrollando a lo largo de su vida, una exitosa carrera artística, porque su música ejercía cierta influencia y poder entre quienes la escuchaban. Inicialmente, además de fama y pertenencia, les proporcionó elementos económicos para la supervivencia en un país, ajeno a su identidad.

⁵⁰ Juan Tejeda y Abelardo Valdez (editores), *Puro Conjunto*, ACEMAS BOOK, USA, 2001, p. 301.

FUENTES CONSULTADAS

Internet

“Hombre y mujer con acordeón, instrumento musical”, Colección, Lawrence T. John III, digitalcollections.smu.edu/sdm/ref/collection/jtx/id/1874, consulta en internet, 4 de agosto de 2014.

“Grupo en una tienda del sur de Texas”, Colección, Lawrence T. John III, digitalcollections.smu.edu/sdm/ref/collection/jtx/id/1900-1909, serie 4, locaciones y gente de Texas, consulta en internet, 4 de agosto de 2014.

Véase algunos registros en: “Inmigración en el Siglo XIX”, The Historic Nueva Orleans Collection, whnoc.org//collections/gerpath/gersect2.html, consulta 7 de agosto de 2014.

“Música y Socialización”, “Inmigración en el Siglo XIX”, The Historic Nueva Orleans Collection, whnoc.org//collections/gerpath/gersect2.html, consulta 7 de agosto de 2014.

www.elcuerpoaguanteradio.com.mx/programa-08-de-agosto-2014-dos consulta 23 de diciembre de 2014.

ww.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20.

Periódicos

El Bejareño, San Antonio, Texas, diciembre 15 de 1855.

El Bejareño, San Antonio, Texas, mayo 3 de 1856.

El Siglo Diez y Nueve, México, D.F., diciembre 17 de 1848.

El Universal, México, D.F., febrero 16 de 1850.

El Siglo Diez y Nueve, México, D.F., marzo 16 de 1850.

El Monitor Republicano, México, D.F., 16 de julio de 1882.

El Semanario, Tampico, Tamaulipas, 28 de enero de 1882.

El Bejareño, San Antonio, Texas, diciembre 15 de 1855.

El Correo Español, México, abril 14 de 1899.

El Siglo Diez y Nueve, México, julio 31 de 1880.

San Antonio, Daily Laigh, San Antonio, Texas, volumen 5, número 321, ed. 1, Friday, January 15, 1886, p. 2. The Portal to Texas History.

San Antonio, Daily Laigh, San Antonio, Texas, volumen 5, número 321, ed. 1, Friday, January 15, 1886, p. 4. The Portal to Texas History.

“Noticias Varias”, *El Regidor*, San Antonio, Texas, febrero 6 de 1892.

El Regidor, San Antonio, Texas, abril 4 de 1891.

El Regidor, San Antonio, Texas, septiembre 27 de 1890.

El Regidor, San Antonio, Texas, junio 29 de 1889.

El Regidor, San Antonio, Texas, mayo 21 de 1903.

El Faro, México, mayo 1 de 1897.

Diario del Hogar, México, D. F., 15 de diciembre de 1894.

La Patria, México, D.F., 18 de octubre de 1893.

El Regidor, San Antonio, Texas, diciembre 3 de 1903.

Brownsville Daily Herald, Brownsville, Texas, abril 30 de 1907.

El Demócrata Fronterizo, Laredo, Texas, noviembre 11 de 1905.

El Demócrata Fronterizo, Laredo, Texas, junio 17 de 1905.

El Demócrata Fronterizo, Laredo, Texas, junio 17 de 1905.

El Regidor, San Antonio, Texas, octubre 8 de 1903.

El Regidor, San Antonio, Texas, noviembre 10 de 1898.

El Paso Morning Times, septiembre 16 de 1917.

El Demócrata Fronterizo, Laredo, Texas, febrero 16 de 1907.

El Demócrata Fronterizo, Laredo, Texas, diciembre 1 de 1906.

El Paso Morning Star, El Paso, Texas, febrero 24 de 1918.

BIBLIOGRAFÍA

- Attali, Jacques. *Ruidos*, México, Editorial Siglo XXI, reimpresión 2011, 228 pp.
- El Gráfico, Estados Unidos, Vol. 1-2, 1916.
- Hermosa, Gorka. *The accordion in the 19 th. Century*, 20013, p. 45, libro digitalizado, [www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%](http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20).
- Ortega Ridaura, Isabel. *Noreste. Reflexiones*, México, Fondo Editorial Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006, 238 pp.
- Montejano, David. *Anglos and Mexican in the Making of Texas*, USA, Universidad de Texas, 2003.
- Tejeda Juan. Abelardo Valdez (editores), *Puro Conjunto*, ACEMAS BOOK, USA, 2001.
- Tello, Aurelio. *La música en México*. Panorama del siglo XX, FCE/Conaculta, México, 2010, 758 pp.
- Von Mentz, Brígida, et. al., *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, México, Ediciones de la Casa Chata, CIESAS, 1982, 526 pp.

MÚSICA NARCO-LITERATURA

Iván Javier Mendoza Castañeda

El tema de la narcoliteratura es un tema reciente y una atracción para los novelistas que ven este género una oportunidad para salir de las sombras y del anonimato, aprovechando oportunamente la novedad del género. Como es natural, al surgir un nuevo género surgen también los críticos de dicho género, críticos de inteligencia crítica y aguda que han encontrado en este género un terreno fértil para consolidarse como voces autorizadas en el tema. En los últimos años se ha generado una polémica respecto a la literatura del norte propiciado por la violencia que se ha generado en nuestro país en los últimas décadas. Dicha polémica, a todas luces, producto más por vanidad que por otra cosa, enfrascó a escritores que arguyen donde se hace mejor literatura: si en el norte o en el centro del país¹.

¹ En una de las novelas más emblemáticas de este género, *Balas de plata*, del escritor sinaloense, se consigna este debate: "...Bueno son chilangos, que esperaba, no tienen idea de lo que ocurre en ninguna parte que no sea la ciudad de México". Véase Mendoza, Elmer. *Balas de plata*, México, Tusquets, 2008, p. 147.

Una situación es clara: no hay consenso para categorización de esta narrativa. El problema comienza desde cómo llamar a éstas nuevas novelas: que si literatura del norte o narcoliteratura o narconovelas. El escritor chihuahuense, Ramón Gerónimo Olvera en su libro *Solo las cruces quedaron*, propone llamar a estas narrativas literatura de la violencia. Tiene cierta razón si analizamos la etiqueta de literatura del norte, pues es bastante arbitraria ya que no todos los escritores de aquellas latitudes escriben sobre la violencia y hay escritores no nortños que escriben sobre la literatura de la violencia. Es sencillo llegar al origen del motivo: los intereses editoriales que buscan le consolidación de escritores que escriben sobre el narcotráfico.

La problematización de catalogar a recientes narrativas ya se ha suscitado en el pasado; así aconteció con el surgimiento de las novelas históricas surgidas en los años setentas. Algunos proponían llamar a este nuevo género “novela histórica posmoderna”, Brian McHale, “metaficción historiográfica”, Linda Hutcheon, “Nueva Novela Histórica”, Fernando Aínsa y Seymour Menton, “novela histórica de fin de siglo” o “novela contemporánea”, María Cristina Pons. Asimismo el asunto del consumismo también se ha hecho presente con anterioridad, con el surgimiento del Boom latinoamericano donde sobrevino un repentino éxito editorial de escritores como Alejo Carpentier, García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, entre otros.

Mucho se comenta sobre la dudosa calidad de los escritores de novelas sobre el narcotráfico y su dudosa permanencia en el candelero editorial. Algunos opinan que el lugar de dónde es escritor pronto no importará una vez que ya no estén de moda estas novelas: “[...] cuando el público se aburra de este norte monocromático, la región probablemente volverá a ocupar un lugar subestimado en las letras mexicanas”²; en cambio otros señalan que estriba la vigencia no por el tema sino por la calidad del escritor: “[...] el tema por sí no garantiza nada, es su tratamiento lo que vuelve literaria una obra. De esta manera pareciera que algunos escritores creen que la relevancia literaria se gana con mezcla de balas, denuncia de la corrupción polí-

² Zavala, Oswaldo (compilador). *Tierras de nadie*, México, Tierra Adentro, 2012, p. 11.

tica, sangre, mucha sangre”³. Esta nos parece una declaración atinada ya que dentro de una amplia baraja de narconovelas, por mencionar solo alguna, está *Corazón de Kaláshnikov*, del periodista Alejandro Páez Varela, en cuya novela se desarrolla la violencia en una trama bien llevada. Ante su obra el periodista apunta que menciona la violencia porque es el contexto en el que se encuentran sus personajes, contexto de violencia de la cual no se pueden abstraer: “[...] dentro de diez años le voy a preguntar a la literatura de Michoacán si no se ve impactada por el fenómeno del narcotráfico que ahora tiene lugar ahí”⁴. En líneas más adelante fija su postura con respecto a la literatura del narco: “Me rehúso a pensar que se esté haciendo una literatura del narco, eso no existe, lo que hay es una literatura, buena literatura, que se está alimentado de lo que hay alrededor. Por ejemplo, yo no hablo de descabezados, porque esos empezaron a aparecer después; yo narro los años ochenta y situaciones muy particulares de ese momento a través de historias de amor de mujeres generosas, [...]”.

En esta misma línea se encuentra el tema del corrido que habla sobre el tema de narcotráfico, ha sufrido una evolución en su significación; a principios de los noventa se le conocía como corrido de narcotráfico o corrido de traficantes. En su libro *Cantar a los narcos*, el investigador Juan Carlos Ramírez Pimienta aclara que el factor que detonó el cambio a su concepto actual fue el caso del agente antidrogas estadounidense, Ricardo Kiki Camarena, secuestrado y posteriormente ejecutado por el ahora libre Rafael Caro Quintero: “Este caso en mi opinión fue la causa del cambio que precipitó el género a su vertiente de narcocorrido”⁵. En palabras de este investigador, al mismo tiempo que el pueblo tomó conciencia de tipos como Caro Quintero podían significar un agente de cambio para el país, al mismo tiempo se configuró el héroe del corrido en su versión actual. Igualmente la evolu-

³ Olvera, Ramón Gerónimo. *Solo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*, Chihuahua, Facticia, 2013, p. 174.

⁴ García Hernández, Arturo. *Corazón Kaláshnikov retrata una Ciudad Juárez que se perdió. La Jornada*. <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/27/cultura/a04n1cul>. Recuperado el 8 de noviembre de 2013.

⁵ Ramírez Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos*, México, Planeta, 2011, p. 14.

ción definitiva del término se llevó a cabo cuando “... el corrido de narcotráfico se fue convirtiendo en narcocorrido en la medida en que la temática pasó del narcotráfico, sus peligros y aventuras para convertirse en el corrido que enfatiza la vida suntuosa y placentera del narcotraficante”⁶.

Son dos las líneas sobresalientes que señalan los antecedentes de las narconovelas. La primera apuesta por La guerra en el paraíso de Carlos Montemayor y La guerra de Galio de Héctor Aguilar Camín; la segunda sostiene que fue con El Zarco y Los bandidos de Río Frio. Nos decantamos como antecedentes de éste género a ésta última línea por tratarse de “libros escritos al calor de la incertidumbre del día noticioso y de los balazos”⁷.

Factor importante para que el movimiento de novelas sobre el narcotráfico siguieran tomando fuerza y el morbo continuara acrecentándose fue el “sexenio sangriento” cuyas repercusiones alcanzaron a quienes ejercen el periodismo. Son varias las voces que externan su opinión en contra del otrora presidente que le declaró la guerra al narco, Felipe Calderón. En esta línea se apunta la novela Noticias de un secuestro⁸ del recién fallecido García Márquez, como la “primera novela donde la realidad del narcotráfico se narra como un híbrido entre el periodismo y literatura”⁹.

Los emisarios de la información no se escaparon de la ola de violencia desatada, a decir de ellos, en dicho sexenio que pese a los esfuerzos pregonados de la lucha frontal contra la delincuencia, sirvieron de poco o nada: “El sexenio de Calderón estará marcado por la sangre y no por triunfo alguno, porque no hay analista, sociólogo o especialista que crea que esta guerra será ganada por el Estado; la evidencia tampoco hace sugerirlo. Los muertos seguirán acumulándose incluso después

⁶ Ídem.

⁷ Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de narcoliteratura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2013, p. 13.

⁸ Es muchas veces insoslayable señalar las semejanzas o puntos de encuentro entre las narrativas colombianas y las mexicanas. Algunos señalan como unión la destrucción del cuerpo y otros la relación con la muerte, la figura del sicario y el callejón sin salida. Para mí la en ambas está, en unas narrativas más que otras el tema del poder y la violencia.

⁹ Olvera, Ramón Gerónimo. *Op. cit.* p. 40.

de este presidente”¹⁰. Páez Varela escribió esto en La guerra por Juárez, libro basado en el periodo del 2006 al 2009 y hoy en el 2014 el clima de violencia no se ha disipado.

David Piñón Balderrama, periodista quien en Conversaciones con la muerte. Memorias de la ola de violencia, relata cómo se acercaron a él los narcos con la intención

intercambiar dólares por la omisión de datos en su; y que les echara la mano difundiendo rumores o “quemando” a quienes ellos querían mantener en la atención de la autoridades:

—Nosotros conocemos cómo es usted para trabajar, patrón, por eso le pedimos que nos vayamos por las buenas, al fin que pues no le caería nada mal una ayudadita para su casa, su familia [...], si tienen algún problema con alguien, si lo andan molestando, quien sea, nomás me dice y nosotros nos encargamos, sin que usted se manche las manos.¹¹

Las dimensiones del derramamiento de sangre son descomunales: “Nunca hubo una matanza tan grotesca y tan sangrienta en este país. Nunca en México moderno. Esta enorme cicatriz marcará a la nación en todas sus expresiones. Lo reflejarán en el futuro inmediato la sociedad, el periodismo y la literatura”¹². En este último rubro somos testigos de la fecunda producción de obras, entre buenas y malas.

La escala de violencia y sus cicatrices tienen parangón con dos hechos que sacudieron y marcaron la conciencia nacional por la cantidad de sangre que se derramó: “[...] durante el llamado “sexenio de la guerra”, la etapa más oscura que ha vivido el país y la peor que se recuerde después de la Revolución mexicana y la matanza estudiantil de 1968”¹³.

¹⁰ Páez Varela, Alejandro, (coordinador). *La guerra por Juárez*, México, Planeta, 2009, pp. 13-14.

¹¹ Piñón Balderrama, David. *Conversaciones con la muerte. Memorias de la ola de violencia*, Ficticia, México, 2010, pp. 48-49.

¹² Páez Varela, Alejandro (coordinador). *Op. cit.* p. 14.

¹³ Ravelo, Ricardo. *Narcomex*, México, Random House Mondadori, 2011, p. 12.

Nuestro estudio trata sobre la música norteña y la violencia en las narcoliteratura, principalmente en dos novelas: *Idos de la mente* de Luis Humberto Crosthwaite y *Trabajos del reino* de Yuri Herrera. Dos novelas representativas del género las cuales abordan de manera singular la música y la violencia.

A decir de Olvera, hay dos corrientes muy importantes de narcocorridos: una que tiene calidad, representada por Paulino Vargas, Ángel González y Teodoro Bello y otra, de los que componen por encargo:

[...] quienes ante la dolorosa realidad, han ido más allá del retrato para ofrecer una crítica profunda¹⁴. Atendiendo a esa clasificación podemos decir que Cornelio, personaje de *Idos de la mente* pertenece a vieja escuela, a la de don Paulino; por otro lado, Lobo antes de ser el Artista engrosa la segunda corriente. Al pasar al formar parte del círculo del Rey, Lobo, ahora transformado en el Artista, pasa a ser de los “jilgueros de paga que son los voceros o, en el mejor de los casos, los rapsodas del hampa.¹⁵

Es evidente que en novelas en las cuales el protagonista es encarnado por un sicario o narcotraficante entra en la categoría de antihéroe por ser un “personaje protagonista cuyo aspecto, psicología y comportamiento son opuestos a los del héroe tradicional”¹⁶. A todas luces se pone en tela de juicio si cuentan con la honestidad y nobleza, cuyas características le son propias al héroe. En otras palabras, un antihéroe es un protagonista que vive por la guía de su propia brújula moral, esforzándose para definir y construir sus propios valores opuestos a aquellos reconocidos por la sociedad en la que vive. Adicionalmente, la obra puede representar cómo su personaje cambia a través del tiempo, ya sea tendiendo al castigo, el éxito no heroico, o la redención, tales características son: valiente, equilibrado, honesto, juventud valor, nobleza. A estas características se agrega el hecho de

¹⁴ Olvera, Ramón Gerónimo. *Op. cit.*, p. 161.

¹⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹⁶ Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2007, p. 46.

ser personajes “a veces degradados hasta niveles paródicos y grotescos, o que mediante actitudes displicentes, muestran su desprecio o rebeldía frente a la sociedad en la que viven”¹⁷.

Trabajos del reino. Es una novela del escritor nacido en Hidalgo, Yuri Herrera, la cual relata las vicisitudes de un corridista llamado Lobo quien se gana la vida en una cantina interpretando corridos a los parroquianos. En cierta ocasión se cruza en el camino un narcotraficante llamado el Rey, quien lo recluta para ser miembro de su “realeza” y con su arte propagar las noticias de su imperio.

En un primer momento los corridos del Artista enaltecen el valor de su grupo delictivo o mejor dicho del Rey y sus cortesanos, son una apología¹⁸ de éstos y una afrenta para sus contrarios. Pero ¿qué es lo seductor de pertenecer al grupo del Rey? Es el poder. A su vez el Artista se siente en deuda con el Rey por haberlo rescatado de una atmósfera en la que socialmente es poco menos que nada y su manera de retribuirle es componerle corridos en el que lo enaltezca. Situarlo en la cima de todos y de todo: “No hubo cortesano a quien negara sus dones, pero el Artista cantaba la hazaña de cada cual sin olvidarse de quien la hacía posible. Si eres chilo, porque te lo permite el Rey. Si, qué valiente eres, porque te inspira el Rey”¹⁹.

Como punto de unión entre las narrativas mexicanas y colombianas se subraya el tema del poder. El cual a mi parecer se fundan la mayoría de las narrativas de la narcoliteratura. En la música, es a través del corrido transformado en narcocorrido que los sin voz, detentan y pregonan su poder a través del narcocorrido. Es una especie de consubstancialidad o tríada entre la violencia el poder y el narcotráfico.

¹⁷ Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 40.

¹⁸ Al respecto de si los corridos son una apología del delito, Monsiváis refiere: “¿Hay en los corridos una apología del delito y la delincuencia? Más bien son formas de nota roja, recordaciones irónicas y funerarias de los que, para abrirse paso hasta el palacete que les toque, violan la ley y disminuyen en lo que pueden el crecimiento demográfico”. Véase *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Random House Mondadori, 1994, p. 168.

¹⁹ Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*, España, Periférica, 2004, p. 34.

Así como las Nuevas Novelas históricas dan una nueva visión o reinventan la Historia con mayúscula o cuentan la Historia como pudo haber ocurrido, es decir, una visión distinta o alterna de la historia oficial, del mismo modo el narcocorrido da una visión diferente sobre el estado de cosas que reinan en el país: “particularmente los corridos, señalan una situación concreta de lo que está viviendo el mundo”²⁰.

En Trabajos del reino es evidente que el poder está encarnado por el Rey, un personaje parco que inspira respeto a través del temor: “[...] el poder del Rey se hace visible en medio de un árido paisaje que termina por meterse en el fuero interno de los personajes”²¹. Y en dicha novela existe una crítica hacia el poder, al poder del Estado. De acuerdo con Olvera: “La violencia siempre ha sido un discurso que abona a la preservación del poder, ya que todo acto violento viene acompañado del miedo y el justo el Estado el gran administrador, agiotista, padrote o soñador de los miedos sociales”²². Y ésta crítica hacia el poder va encaminada hacia la postura de un Estado que dictamina lo que sus conciudadanos deben escuchar. Y en Trabajos del reino mediante los títulos nobiliarios se intentan legitimar el poder de un personaje dentro de la diégesis.

Atendiendo a la propuesta de Álvaro Enríque quien señala que “el cacique y el caudillo tienen en común la omnipresencia del poder encarnado en un individuo capaz de dirigir arbitrariamente los destinos de toda una población”²³, con evidente uso de la violencia. En Trabajos del reino donde la descripción, aunque escueta, nos sugiere un ambiente seco donde se instaura el poder por la fuerza de Rey. Al respecto de la detención del poder es apropiado lo que menciona Enrique González Pedrero respecto al poder, dice que el poder que posee el caudillo “[...] es un poder que le viene de él mismo y que no es responsable ante nadie... Aquel poder desbordado se ejerce en un

²⁰ *Ibid.*, 164. Entrevista a Elmer Mendoza.

²¹ *Ibid.*, p. 173.

²² *Ibid.*, p. 162.

²³ Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Op. cit.*, p. 15.

territorio impreciso donde sólo truenan los chicharrones del único que tiene voluntad... las acciones del caudillo son porque son (del caudillo). Hoy pueden perseguir una finalidad y mañana otra. Varían según su estado de ánimo”²⁴. En muchas de éstas novelas (narconovelas) donde las protagonizan narcotraficantes, sicarios encarnan la figura de un caudillo, la investigadora ecuatoriana Gabriela Polit localiza un rasgo en común, el caudillo a la vez detestable y sin embargo seduce por su “hipermasculinidad que todo lo puede, el poder que tiene”²⁵. Para Polit se relaciona el caudillo con lo narco, no sin haber en el proceso una diferencia a los ojos de las obras de mujeres a la de los hombres. Mientras que a las primeras el personaje autoritario se va construyendo poco a poco, para los segundos es una condición que nace con el personaje; y añade a este tema: “diría que el caudillo es un arquetipo masculino que después se reproduce con otras características, en lo narco”.

Las similitudes entre el narco y el caudillo tenemos claro es la permanencia, él detenta el poder, sin embargo existen una diferencia entre ellos, mientras el caudillo busca el poder por el poder el narco pretende crear un estado paralelo. A decir de especialistas es el poder que obtienen estas bandas delincuenciales es gracias “al gran ausente”, es decir el mercado consumidor estadounidense que permite “que se afirmen como hombres de gobierno capaces de imponer a la sociedad un modo de proceder”²⁶, esto es la creación de un Estado paralelo del narco.

No es ningún secreto que el dedicarse al narcotráfico permite la movilidad social, como lo refieren varios corridos, el dedicarse al narcotráfico vuelve poderosa a la persona, lo cual le posibilita “hacerse” de medios para acceder a lo que anteriormente por falta de economía le estaba vedado. El que exista un Estado bicéfalo conlleva el surgimiento y aumento de la violencia: “los conflictos entre gemelos, entre *similares-diferentes*, solo hacen crecer la violencia alrededor suyo. Cada uno bus-

²⁴ González Pedrero, Enrique. *País de un solo hombre: El México de Santa Anna. La ronda de los contrarios*, vol. I, FCE., México, 1993 (XLVII-XLVIII).

²⁵ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4368-2011-08-16.html>

²⁶ http://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/813/AP%202008-2%20SEM%2013_El%20narco.pdf?sequence=2

ca la eliminación del otro aplicando una fuerza mayor, utilizando cada vez mayores medios para ello. Pero lo que consiguen no es la muerte del otro sino el crecimiento exponencial de la violencia”²⁷.

En la actualidad el norte, donde se concentra la violencia que acapara las noticias, puede representar música norteña, violencia y anarquía. Es en esta atmósfera donde surge el proceso creador del corridista, y en concreto del Artista donde el corrido da cuenta de la mezcla del poder y la violencia. En este clima aflora el quehacer del sujeto lírico que se asume como una especie de cronista, aunque sin llegar a serlo, si cuenta la verdad pero intervienen el proceso creativo:

—La historia se cuenta sola, pero hay que animarla —respondió—, uno agarra una o dos palabras y las demás dan vueltas alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera cosa de chismear, para que se hace una canción. El corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia [...]”²⁸

En el corrido “gallitos en ascenso en el negocio, bien en línea se veían, se dejaban caír los batos, y así, mezclados entre la burguesería, se amarraban a dos fresitas ricas y adineradas, que era el título de la canción,... y los gallitos empezaban a sacar provecho de las lanudas y conquistadas como mulas de aquí pallá, [...] Así que, ni modo, ¿qué se les va hacer?, los gallitos subían a un camión a las nenas y Ahorita las alcanzamos, se bajan tras lomita, [...], y se quedaban tristes, mifrando al camión que se iba, pero, como no, el trabajo es el trabajo”²⁹. Habla de dos bandos que pertenecen a clases sociales diferentes, una es económicamente privilegiada y la otra desfavorecida; esta para salir de la pobreza recurre a la violencia, el fin justifica los medios. Acerca de la “igualdad” que logran los marginados con los ricos: “Más que la celebración del delito, los narcocorridos difunden la ilusión de las sociedades donde los pobres tienen derecho a las oportunidades delincuenciales de Los de Arriba. En la leyenda

²⁷ Ídem.

²⁸ Herrera, Yuri. *Op. cit.*, p. 87.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

ahora tradicional, los pobres, que en otras circunstancias no pasarían de manejar un elevador, desafían la ley de miedo incesante. El sentido de los corridos es dar cuenta de aquellos que por vías delictivas alcanzan las alturas del presidente de un banco, de un dirigente industrial,...”³⁰.

Dentro de la historia el Artista busca permanecer divulgar su quehacer artístico con la ayuda del Gerente y con el Periodista, cada uno cubriendo el rol específico al que su mote refiere. Con la música, con el corrido, el Artista detenta el poder: “[...] La métrica de una canción se vuelve mecanismo para perpetuarse en la gente, es la sonoridad y no el peso del significado lo que permite la crítica al poder”³¹.

Es justamente ese trato innovador de Herrera de nombrar a sus personajes con títulos de nobleza donde radicó en gran parte de su aceptación ante la crítica, por tratarse de una novela del género que trata de soslayo el tema de la violencia explícita. Su novela representó innovadora por salirse de la regla clásica.

En *Idos de la mente* describe las biografías de Ramón y Cornelio, dos amigos quienes están formar un dueto norteño, no sin amores, éxitos y fracasos en el camino teniendo como desarrollo la ciudad de Tijuana. Es una novela que “tiene las dimensiones y estructura de un corrido” en palabras del propios Crosthwaite. Novela con evidentes referencias reales con dos ídolos de la música norteña mexicana; a pesar de esto Crosthwaite advierte: “Los personajes de este libro, así como el narrador, el autor, los amigos del autor, incluso la presente nota, son ficticios. Sólo la música es real”.

Estamos ante una novela lúdica y experimental donde se hace presenta la intertextualidad y que mejor ejemplo que el pasaje que relata cuando decidieron llamarse los Relámpagos de Agosto: “—Pues nos íbamos a llamar Los Relámpagos del Norte, pero ya había un grupo con ese nombre. Pensamos en rayos y truenos y centellas, pero nos gustaba más relámpago. Y como lo decidimos

³⁰ Monsiváis, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Random House Mondadori, 1994, pp. 169-170.

³¹ Olvera, Ramón Gerónimo. *Op. cit.*, 179.

en agosto, pos ahí está”³². En otra evidente marca intertextual la presenciamos desde el título: La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio en clara alusión a la obra del desaparecido García Márquez. Esta obra es considerada una de las obras más representativas de la literatura posmoderna³³ en México. Esta intertextualidad se hace presente asimismo en la inclusión de la música norteña comenzando con el título de la novela *Idos de la mente* y los apartados de la misma como la emblemática Tú y las nubes

La música norteña dentro de la novela le confiere festividad y fuerza:

-Celebra la vida en sus distintas dimensiones. No es un tango. La tragedia misma en nuestra música del norte se maneja con cierta alegría. Un corrido, así hable de un homicidio masivo como *Sólo las mujeres quedan*, esailable. El género norteño me parece trascendente, el registro que hace por ejemplo de la vida de los indocumentados en Estados Unidos no tiene par. Todavía no contamos con estudios sociológicos serios sobre esa realidad y ya la música nos ha dado crónicas magníficas de lo que es la vida de frontera o de la inmigración. Este género es una de las primeras manifestaciones de transculturación.³⁴

Casi al inicio de la novela nos dan los personajes la línea a seguir durante de la misma, donde el personaje se niega a cantarle a los narcos, porque los corridos hablan de hombres intrépidos y osados: “Enciende la radio. La pinche música que están haciendo ahora... Estos mocosos no saben lo que tocan, yo me acuerdo de la mera época de los Relámpagos, entonces si sabíamos lo que era

³² Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente*, México, Tusquets, 2001, p. 61.

³³ La posmodernidad es definida por Amalia Pulgarin como “la marca de distinción de una época tras el ocaso de las vanguardias artísticas y las ideologías políticas”. Véase Pulgarin, Amalia. *Metaficción, la novela histórica en la narrativa hispanoamericana posmoderna*, ed. Espiral Hispanoamericana, España, 1995, p. 11; y por Juan José Barrientos como “la crisis de la modernidad originada en la creciente conciencia del deterioro ecológico y la sobrepoblación del planeta”. Véase Barrientos, Juan José. *Ficción-historia, la nueva novela histórica hispanoamericana*, México, El estudio, 2001, p. 18.

³⁴ <http://www.jornada.unam.mx/2002/01/26/07an1cul.php?origen=cultura.html>

una canción norteña. Los corridos hablan de hombres valientes no de narcotraficantes culeros”³⁵. Más adelante Cornelio no le augura nada éxito a los Tigres del norte cantando canciones de narcos. Advertimos que la trama sigue la línea del corrido de la Revolución y no cantar a los narcos. Los creadores de corridos en Trabajos del reino y en *Idos de la mente* son distintos, uno busca lo heroico del narco, en cambio el otro lo rechaza.

Hay quienes afirman que para leer a Crosthwaite se debe tomar en cuenta su origen tijuaneño: “*Idos de la mente* debe leerse tomando en cuenta la condición tijuaneña de su autor, rasgo que no es un mero adjetivo, su condición fronteriza es un elemento casi obligado para irrumpir en su obra creativa,..”³⁶. Creemos que no necesariamente, la obra puede leerse al margen de estas condiciones de origen del autor, pero sin perder de vista el carácter lúdico impreso en la totalidad de la novela ni por supuesto el rasgo intertextual a través del cual no se compromete con ningún discurso en particular, la intertextualidad “diversifica las miradas”. No obstante, pese al encasillamiento de la novela en la narcoliteratura, y al iniciar la obra con las noticias de asesinatos de narcos, los personajes no cantan las hazañas de quienes protagonizan los corridos, si no se van más por el lado lírico.

La realidad que viven los protagonistas de estas dos novelas no son muy dispares, mientras Lobo, al no tener un ingreso seguro y depender de la voluntad de los parraquianos, no duda al ingresar a las filas narco ante lo seductor que representa tener un ingreso seguro.

En una muestra de agradecimiento y respeto hacía el Rey, el Artista le explica a pregunta explícita del Periodista, como nace en sus mentes el corrido; imprescindible es reconocer al Rey: “—La historia se cuenta sola, pero hay que animarla —respondió—, uno agarra una o dos palabras y las demás dan vueltas alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera de chismear, para qué se hace una canción. El corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia. Por eso es tan bueno

³⁵ Crosthwaite, Luis Humberto. *Op. cit.*, p. 177.

³⁶ Olvera, Ramón Gerónimo. *Op. cit.* p. 190.

para honrar al Señor³⁷". Observamos en esta cita que ésta implícito una especie de compromiso por parte del Artista, como creador y al servicio se su soberano.

CONCLUSIÓN

El género de la literatura del narco está en boga y como tal hay una vorágine de producción y de crítica en la cual abundan las obras buenas y malas, además de los nombres sobrevalorados que han hecho de ésta narrativa su mina de oro. Ante aquella sentencia extremista y fatalista de "Es imposible huir: el narcotráfico lo avasalla todo y toda escritura sobre el norte es sobre el narcotráfico" alzan la voz los discordantes que encuentran en este género un obstáculo que les impide que su obra de temas salga a la luz por el acaparamiento de los medios y los intereses de las editoriales. ¿Seguirá la violencia? Tal vez y con ello la proliferación de esta narrativa, o pudiera ser que tan habituados estemos a ello que resulte intrascendente la literatura. Sin embargo, en esta prolija producción del momento, el grueso de las narrativas tiene la violencia como tema central de su diégesis, y en menor medida la música y el corrido, pero estas dos novelas son un ejemplo de la discursividad que tienen la música nortea mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia, la nueva novela histórica hispanoamericana*, México, El estudio, 2001.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente*, México, Tusquets, 2001.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 40.

³⁷ Yuri, Herrera. *Op. cit.*, p. 87.

- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de narcoliteratura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2013.
- García Hernández, Arturo. Corazón Kaláshnikov retrata una Ciudad Juárez que se perdió. *La Jornada*. Recuperado el 8 de noviembre del 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/27/cultura/a04n1cul>
- González Pedrero, Enrique. *País de un solo hombre: El México de Santa Anna. La ronda de los contrarios*, vol. 1, FCE., México, 1993.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*, España, Periférica, 2004.
- Mendoza, Elmer. *Balas de plata*, México, Tusquets, 2008.
- Monsiváis, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Random House Mondadori, 1994.
- Olvera, Ramón Gerónimo. *Solo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*, Chihuahua, Facticia, 2013.
- Páez Varela, Alejandro. *Corazón de Kaláshnikov*, México, Planeta, 2009.
- Páez Varela, Alejandro (coordinador). *La guerra por Juárez*, México, Planeta, 2009.
- Piñón Balderrama, David. *Conversaciones con la muerte. Memorias de la ola de violencia*, Ficticia, México, 2010.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2007.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos*, México, Planeta, 2011.
- Ravelo, Ricardo. *Narcomex*, México, Random House Mondadori, 2011.
- Seydel, Ute. "Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y ficciones", en *Escritos*, UAP, 2003.
- Zavala, Oswaldo (compilador). *Tierras de nadie*, México, Tierra Adentro, 2012.
- <http://borderzine.com/2011/12/la-narco-guerra-mexicana-da-auge-a-la-narco-literatura/>

NARCOCORRIDOS ATÍPICOS

Felipe Oliver Fuentes¹

Para entrar directamente en materia, transcribo a continuación la letra del “Corrido del ovni” de Jesús Palma:

Una noche de loquera // andaba echando cerveza
de repente se paró // una nave en mi cabeza
pero a mi me valió madre // le eché un trago a mi cerveza
me aventó una lucesota // se me aguadieron las piernas
sentí ganas de correr // y nomas me fui de jetas
mis piernas no se movían // me sudaban las orejas

me subieron a su nave // y me esculcaron la ropa

¹ Universidad de Guanajuato, México.

quién sabe como me hablaban // pues no movían la boca
me encontraron una bolsa // repleta de pura coca

te hemos estado siguiendo // queremos que nos expliques
por qué comes con la boca // y también con las narices
a como serán pendejos // con la mente se los dije

y les dije más feo
nomás que aquí no puedo decirlo

presta pa`ca la bolsita // que ahorita voy a enseñarte
voy a bajarle el pedote // que hace rato me sacaste
con esto vuelo más alto // que tú en tu chingada nave

me avente 3 pericazos // y me sentí como nuevo

les dije pruébenla weyes // ¿o acaso no tienen huevos?
se acabaron la bolsita // aquellos mis clientes nuevos
de ahí no fuimos pa` Colombia // por que quedaron picados
llegamos en dos segundos // yo por poquito y me cago

esa pinche navecita // traía el motor alterado

aprovechando la vuelta // me traje una tonelada
trabajamos en Chicago // no hubo retenes ni nada
a ellos les di varios kilos // por que esa fue su mochada

ahora me buscan seguido // y cada vez vienen más

hasta una nave me dieron // pa` que pueda trabajar
ahora son clientes y amigos // quién se lo iba a imaginar
los ovnis vienen conmigo // y un consejo voy a dar
si los miran por los cielos // no se vayan a espantar
andan llevando perico // a su planeta natal

ya no peleo con soldados // ni ando comprando al gobierno
ya no lo temo a embajadores // con esta nave que tengo
de los que debo cuidarme // es de los hombres de negro

A todas luces nos enfrentamos a un cruce atípico, por decir lo menos. El corrido sobre el narcotráfico, portador de una larga tradición popular, celebra un curioso maridaje con los platillos voladores a los que tanto debe la ciencia ficción, el cine de la “Serie B”, y la literatura paranormal. Sin embargo, al analizar con detenimiento la letra de esta curiosa pieza, emerge una lectura sugerente en varios sentidos. En las próximas líneas quisiera esbozar algunas reflexiones.

En primer término, llama poderosamente mi atención la caracterización del protagonista de esta singular narración. En su conocido ensayo *La jaula de la melancolía* (1983), Roger Bartra deconstruye las representaciones arquetípicas sobre la mexicanidad. Para tal efecto, se detiene en la figura del *pelado*, personaje emanado de la cultura popular que encierra en su vestimenta, lenguaje, hábitos y conductas el drama del mexicano atrapado en la eterna disyuntiva entre la tradición y la modernidad. Vayamos por partes: de acuerdo con Bartra, el nacionalismo decimonónico buscó en el espacio rural el último asilo para salvaguardar la “identidad verdadera”, para preservar la mexicanidad destinada a perecer en las zonas metropolitanas. Para comprobarlo, basta con recordar novelas icónicas finiseculares como *Los parientes ricos* (1901) de Rafael Delgado o la famosísima *Santa*

(1903), de Federico Gamboa, en donde el campo efectivamente funciona como un Edén amenazado por la urbe. El argumento de *Santa*, para no ir más lejos, puede leerse como la expulsión del paraíso y el largo tránsito por el infierno, que no es otro que la Ciudad de México.

Al llegar al siglo XX el idilio entre los intelectuales y el mundo rural comenzó a desdibujarse. El fracaso de las reformas agrarias, la lenta pero sostenida industrialización del país, y la emergencia de una clase media esencialmente urbana y mestiza canceló la funcionalidad del sujeto rural como el depositario de la “verdadera” mexicanidad. Así, siempre siguiendo a Bartra, la élite ilustrada de entonces, me refiero a figuras como Samuel Ramos y Octavio Paz entre tantos otros, buscaron en la incipiente clase media del centro del país un nuevo prototipo para entender (¿inventar?) lo mexicano. El propio Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* (1950) después de pasearse por el Pachuco y los hijos bastardos de Cortés y la Malinche, terminó por aceptar que la soledad del mexicano es la soledad del hombre moderno, y que a través de ésta los mexicanos “somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres” (210). Durante décadas la representación hegemónica sobre lo mexicano repetirá entonces de forma obsesiva la imagen del sujeto pasivo e inmóvil, aquejado por un complejo de inferioridad, “agachado”. O bien, se deleitará en el folclor campirano del charro prepotente, valentón antes que valiente, capaz tanto de llorar en público por un amor fracasado como de batirse en duelo a la menor ofensa. Dichas representaciones, por dispares e incluso antagónicas que puedan parecernos, responden a un mismo fenómeno: la necesidad de localizar lo “nacional” en un México que se concibe como moderno sin haber dejado de ser tradicional. Así, mientras el sujeto agachado representaría nuestra supuesta modernidad, el charro vendría a encarnar lo tradicional.

A las representaciones del mexicano propuestas por la ciudad letrada, la cultura popular propondrá su propio sujeto arquetípico. Ante el pelado nos enfrentamos a una representación hipercondificada de un Adán mestizo que ha sido expulsado de su mítico Edén pero no termina de insertarse ni mucho menos adaptarse a la ciudad. Oscila entre ambos polos sin pertenecer a ninguno; el campo lo desterró hace rato, la urbe no termina de absorberlo. El pelado más que pasivo es receloso, y debajo de su aparente inmovilidad subyace un carácter violento y explosivo. Siendo inevitable caer en el

lugar común, basta con recordar al primer Cantinflas, el de “blanco y negro” como suele decirse por ahí, para reconocer un modo de vida en contante tránsito entre lo legal y lo ilegal. La precariedad en la que se inserta su existencia obliga al pelado a improvisar en todo momento, posibilitando la celebración del famoso ingenio mexicano que en la mayoría de los casos produce resultados desastrosos, si bien es cierto que en ocasiones consigue fórmulas bastante originales para revertir el infortunio. Por último, y aquí repito una vez más lo que ya ha sido dicho hasta el cansancio, el pelado exhibe una enorme capacidad para acordar sin comprometerse, para decir sin explicar, para utilizar el lenguaje no para transparentar o exponer sus sentimientos sino para ocultarse detrás de la verborrea.

La efectividad del pelado como exponente de lo mexicano explica su notable pervivencia. La enorme cantidad de personajes ficticios que en el devenir del tiempo lo reproducen, deformándolo o actualizándolo según el caso, así lo corrobora. Para probarlo, basta con pensar en personajes contemporáneos como Brozo o Aaron Abasolo (mejor conocido como “Pregúntame caon”). Por supuesto, es justo reconocer que dichas representaciones se han alejado bastante de las formas primeras. Sin embargo, su funcionalidad está garantizada gracias a lo que acaso pudiésemos denominar como un fenómeno de meta-representación. Me explico: como mexicano al mirar a Brozo no me identifico con él, pero sí lo identifiqué como una supuesta representación de lo mexicano pues detrás él descansa una larga lista de personajes más o menos con las mismas características; detritos urbanos, recelosos y al mismo tiempo desparpajados, dotados de una sabiduría de “la calle”.

Para finalizar el recuento sobre los arquetipos mexicanos, es necesario dedicar unas líneas al bato norteño. Como Juan Carlos Ramírez Pimienta sostiene con lucidez en “Chicago lindo y querido si muero lejos de ti: el pasito duranguense, la onda grupera y las nuevas geografías de la identidad popular mexicana”, si durante décadas el charro mexicano del bajío se erigió como uno de los paradigmas de lo nacional, en los últimos años ha ocurrido un desplazamiento al norte del país e incluso a los Estados Unidos. Hoy lo mexicano pareciera identificarse preferentemente con la troca, la cerveza Carta Blanca y el acordeón antes que con el caballo, el tequila y la guitarra. Los motivos detrás de este desplazamiento del Bajío a la frontera son numerosos. El Tratado de Libre Comercio, la consolidación del narcotráfico como una gran industria transnacional, la apertura indiscriminada

de maquiladoras en las ciudades fronterizas, y la migración masiva de familias a los estados del norte y más allá del Río Bravo, trasladaron el epicentro de la mexicanidad. El charro, durante décadas depositario de los supuestos valores tradicionales, pareciera haberse congelado en el pasado al tiempo que un nuevo prototipo de lo nacional mucho más vinculado a la (sub)cultura narca que a la charra se robó la escena.

Esta larga digresión ha sido necesaria para entender de dónde sale el singular personaje del “Narcocorrido del ovni”. Al ver el videoclip, la identificación del narrador y protagonista con el bato norteño se produce casi de manera instantánea gracias a la torca y la chela. La coca y el narcotráfico corroboran la imagen. Estos elementos revisten de una mexicanidad exacerbada al singular personaje abducido por los extraterrestres. Por lo demás, superado el desconcierto inicial, se conduce con la valentonería habitual del charro al retar a los alienígenas a probar la droga poniendo en entredicho su “masculinidad” con la tradicionalísima frase “¿o acaso no tienen huevos?”. Pero más allá del decorado, el carácter del personaje reproduce también los códigos del pelado. Al mirar el ovni por primera vez, minimiza el prodigio

de repente se paró // una nave en mi cabeza

pero a mi me valió madre // le eché un trago a mi cerveza

Más adelante, usando la telepatía, atrapa en su verborrea a los alienígenas para engancharlos en las “bondades” de la coca.

a como serán pendejos // con la mente se los dije

y les dije mas feo

nomás que aquí no puedo decirlo

presta pa`ca la bolsita // que ahorita voy a enseñarte

voy a bajarle el pedote // que hace rato me sacaste

con esto vuelo más alto // que tu en tu chingada nave

Más adelante arregla una ida a Colombia para improvisar un lucrativo negocio, y en la parte final del corrido el personaje domina el mercado sin tener que enfrentarse a los militares o sin recurrir a los sobornos a políticos y embajadores. Es decir, domina el narcotráfico al margen del sistema, pues a pesar de la ilegalidad el contrabando funciona a partir de permisos, jerarquías, acuerdos y protocolos. El narcotráfico contiene sus leyes aun cuando la Ley no pueda (por ahora) reconocerlas. Aquí es donde la “peladez” del personaje emerge con plena claridad pues al parecer su ambición no apunta a crecer en el narcotráfico dentro de los canales regulares. No los reconoce o, lo que es peor, no lo incluyen. En síntesis, el protagonista de la balada logra dominar el narcotráfico al margen del sistema, reproduciendo así el drama del pelado obligado a sobresalir al margen de las instituciones,

El “Narcocorrido del ovni” fusiona entonces dos paradigmas en torno a lo mexicano. El primero de ellos vincula lo nacional con el norte del país a través del “reciente” fenómeno del narcotráfico. Es, por decirlo de algún modo, el decorado que aporta un marco referencial para que la anécdota cobre cuerpo y forma. El segundo celebra el desparpajo, el ingenio y la capacidad de improvisación características del pelado. Esta asociación entre el bato norteño como una actualización del charro del Bajío, y el pelado urbano no es casual. Después de todo, ya fue mencionado, el pelado surgió como una respuesta al dilema de la modernidad. Atrapado en un espacio nacional que comenzaba a urbanizarse (modernizarse) sin dejar de ser rural (tradicional), el pelado escenificó el drama del sujeto flotando entre dos aguas. Hoy el bato norteño pone en escena un conflicto similar. Durante décadas el norte del país jugó un rol periférico en los discursos en torno a la mexicanidad. Ahí en donde termina el guisado y empieza la carne asada termina la cultura, palabras más o palabras menos afirmó en su momento José Vasconcelos (al menos de acuerdo con la cultura popular). El Norte era el desierto, el prostíbulo de los gringos, la zona de tránsito entre el México de “a de veraz” y los Estados Unidos. Sin embargo, la paulatina importancia industrial del Norte vino acompañada por un empuje cultural que lentamente modificó la percepción hasta entonces más o menos generalizada en torno a su supuesta aculturación. El creciente interés por la música y la narrativa norteña, por la frontera y el spanglish, por mencionar sólo algunas manifestaciones culturales, así

lo atestiguan. Por lo demás, en los últimos años hemos visto aparecer una enorme cantidad de ensayos, antologías literarias y textos de carácter crítico sobre la narrativa del norte, cuyo enfoque por lo regular gira en torno a la necesidad de defender la especificidad de dicha literatura en relación con la producida en el resto del país. En el caso de la música, estudios como el de Elijah Wald, *Narcocorrido, una viaje dentro de la música de drogas, armas y guerrilleros* (2002), libro pionero en su disciplina, o los recientes trabajos de José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de jefes, corridos y narcocultura en México* (2003), y *Cantar a los narcos, voces y versos del narcocorrido* (2011) de Juan Carlos Ramírez Pimienta² evidencian la existencia de artistas consagrados, valorados y ampliamente difundidos en el norte del país y los Estados Unidos, pero poco menos que desconocidos en el centro.

Una vez más, el papel que históricamente ha jugado el norte de México en los discursos sobre la mexicanidad, la recepción en el centro de sus manifestaciones literarias y musicales, y la existencia de una cultura norteña más o menos homogénea y como tal diferente y diferenciadora, son temas que rebasan los objetivos de este trabajo y mis capacidades profesionales. Sin embargo, creo que no estar del todo errado cuando sostengo que el creciente interés por los estudios de la frontera, la música norteña y la narrativa de figuras como Daniel Sada, Elmer Mendoza, Marco Antonio Parra, David Toscana y tantos otros, reside en una encrucijada similar a la que en su momento posibilitó la emergencia del pelado. La existencia de un México situado más allá del Río Bravo, el Tratado de Libre de Comercio, la ilusión de democracia que en su momento desató la victoria electoral de Vicente Fox, la presencia capital del narcotráfico en la agenda política y su protagonismo absoluto en los medios masivos de comunicación, entre tantos otros factores, obligan a repensar lo mexicano a partir de su estrecha vinculación con el poderoso vecino del norte. Así lo entiende el novelista y ensayista Heriberto Yépez, quien en *La increíble hazaña de ser mexicano* (2010), sostiene la imposibilidad de seguir pensando lo nacional como la fusión entre lo hispano y lo indio. Esta afirmación no pretende negar nuestra historia o nuestras raíces culturales, sino redirigir la mirada hacia un nuevo

² Véase la bibliografía.

e intenso proceso de hibridación entre lo mexicano y lo norteamericano. Aunque el ensayo de Yépez deja mucho que desear en su malogrado intento por imitar la penetración psicológica y el repertorio de referencias pop de Slavoj Žižek, acierta cuando señala que el mestizaje que en este momento nos (re)define en todos los niveles, racial, cultural, lingüístico, etcétera, involucra los cruces, prestamos e influencias entre lo mexicano y lo norteamericano.

El bato norteño funciona entonces como el enlace que conecta a México con los Estados Unidos. Sin pertenecer realmente a ninguna de las dos culturas, posee sin embargo las claves para entender los complejos procesos de hibridación entre ambos países. Así, aunque el drama que escenifica el bato norteño pareciera alejarlo del pelado, ambos arquetipos comparten el desarraigo, la ausencia de un origen claro y definido y la incertidumbre en torno al destino. Surgidos en contextos muy diferentes, ambos personajes son respuestas de la cultura popular para representar las radicales transformaciones políticas, económicas y culturales de su tiempo. De ahí que el bato norteño herede con plena naturalidad muchos de los rasgos esenciales del pelado, como el desparpajo, el ingenio, la improvisación y el afán por conducirse al margen de las instituciones y los cuases legales. La diferencia entre ambos reside en todo caso en que bato norteño tiene a su disposición al narcotráfico para revertir su infortunio y consolidar una posición de poder. Habrá que añadir, una posición de poder que trasciende cualquier frontera vecinal o regional para alcanzar dimensiones galácticas. ¿Por qué conformarse con ser el Rey del barrio cuando es posible dominar el universo?

“NEGRO Y AZUL”

Es momento de analizar un nuevo corrido, seguramente mucho más conocido que el anterior. Me refiero a “Negro y Azul” (también conocido como el “Corrido de Heisenberg”) de *Los Cuates de Sinaloa*:

La ciudad se llama Duke, Nuevo México el Estado
entre la gente mafiosa, su fama se ha propagado

causa de una nueva droga, que los gringos han creado.

Dicen que es color azul y que es pura calidad
esa droga poderosa, que circula en la ciudad
y los dueños de la plaza, no la pudieron parar.

Anda caliente el cartel,
al respeto le faltaron
hablan de un tal Heisenberg,
que ahora controla el mercado
nadie sabe nada de el,
porque nunca lo han mirado.

el cartel es de respeto y jamás ha perdonado
ese compa ya está muerto, nomás no le han avisado

La fama de Heisenberg ya llegó hasta Michoacán
desde allá quieren venir a probar ese cristal
ese material azul ya se hizo internacional.

Ahora si le quedó bien, a nuevo México el nombre
a México se parece en tanta droga que esconde
sólo que hay un capo gringo, por Heisenberg lo conocen.

Anda caliente el cartel,
al respeto le faltaron

hablan de un tal Heisenberg,
que ahora controla el mercado
nadie sabe nada de el,
porque nunca lo han mirado.

A la furia del cartel,
nadie jamás ha escapado
ese compa ya está muerto,
nomás no le han avisado.

Esta singular pieza preparada para la exitosa serie de televisión estadounidense *Breaking Bad* se apega a la estructura convencional del corrido. Los primeros versos, al más puro estilo de Paulino Vargas, crean un marco espacial concreto para el ulterior despliegue de la narrado:

La ciudad se llama Duke, Nuevo México el Estado.

El corrido, de igual modo, posee un estribillo que ayuda a consolidar el ritmo. Pero al analizar el contenido de la letra, salta a la vista de inmediato que estamos lejos de la figura del traficante mexicano ingenioso y valiente capaz de burlar los cuerpos de seguridad de los Estados Unidos. De hecho, lo narrado en “Negro y azul” nos enfrenta al escenario opuesto, pues es un “capo gringo” quien “ahora controla el mercado”. Un capo cuyo poder no reside en su riqueza o crueldad para sobornar o amenazar (términos intercambiables) a las autoridades de ambos lados de la frontera, sino en su invisibilidad:

Nadie sabe nada de él
porque nunca lo han mirado.

Estamos lejos también del corrido sobre contrabandistas mexicanos cruelmente ajusticiados por los *rinches*, temática por lo demás habitual y de larga raigambre histórica cuyos orígenes acaso

sean los corridos sobre tequileros durante la Ley Seca a principios del pasado siglo. Al contrario, el ajusticiamiento que anuncia el corrido vendrá supuestamente de manos de los mexicanos, específicamente de un cartel que en última instancia no podrá argüir su legítimo derecho a hacer prevalecer la Ley y defender su territorio de la amenaza exterior. Lo que pretende el cartel es justamente lo contrario: defender su emporio delictual de un enemigo interior que comienza a desplazarlos.

“Negro y azul” propone entonces un escenario novedoso dentro del mundo del corrido sobre el narcotráfico; la presencia de un gran capo norteamericano capaz de desafiar y burlar a la mafia mexicana. El contrabando adquiere entonces una dimensión bastante más compleja y, me atrevería a decir, apegada a la realidad por varios motivos. En primer término, esta pieza rompe con el maniqueísmo que mucha veces encontramos en el corrido. En efecto, aún cuando el contrabandista admita dedicarse a una actividad ilegal, en un buen número de corridos tiende a exculparse aludiendo a las difíciles circunstancias biográficas (pobreza, marginación, discriminación) que lo orillaron a delinquir. Otra fórmula bien conocida consiste en contrarrestar el carácter delictual del contrabando con la generosidad, el arrojo y la fidelidad del contrabandista. O bien, por dar un último caso, la crueldad con la que los *rinches* norteamericanos masacran a los mexicanos en varios corridos desplaza el foco de “maldad” a los vecinos del norte, relegando a un segundo plano el que los protagonistas mexicanos intentasen introducir contrabando a los Estados Unidos. En “Negro y Azul” el conflicto binacional del narcotráfico no establece una división entre buenos y malos según el lado de la frontera en que se habite. Aquí un gringo elabora un producto de primera calidad con el que eventualmente monopoliza el mercado, por lo que la contraparte mexicana se ve obligada a tomar cartas en el asunto. Por decirlo de algún modo, no hay paliativos morales sino una simple necesidad de controlar un negocio.

En segundo lugar, la existencia de un capo norteamericano es por sí misma muy significativa. No soy el primero en afirmar que el estudio en torno al fenómeno del narcotráfico presenta un gran vacío que podemos resumir en la siguiente pregunta: ¿qué sucede con la droga una vez que cruza la frontera? Al sur del Río Bravo existe información suficiente sobre la siembra, cosecha, elaboración y distribución de cualquier droga, sobre los carteles que la comercializan y las rutas de transporte

que emplean, sobre los ingeniosos métodos utilizados para introducir clandestinamente la mercancía, sobre las disputas por los territorios, sobre el soborno y la coerción empleados por las mafias y así un lago etcétera. Del otro lado de la frontera, lo único que se nos dice es que la droga inunda las calles y millones de norteamericanos la consumen. El vacío es evidente: una vez que la droga ingresa a los Estados Unidos, el rastro desaparece y sólo volvemos a saber de ella cuando llega a manos del consumidor. Mientras la cultura popular latinoamericana crea mitos en torno a ciertos narcotraficantes bien conocidos, del otro lado de la frontera parecieran no existir capos, ni distribuidores, ni mulas o burreros, sólo *dealers* de poca monta parapetados en los barrios y guetos marginales y, eso sí, muchos consumidores. El corrido que ahora nos ocupa reconoce entonces la existencia de al menos un sujeto nativo operando en los Estados Unidos. De hecho, el corrido contiene unos versos bastante enigmáticos al respecto:

*Ahora si le quedo bien, a nuevo México el nombre
a México se parece en tanta droga que esconde
sólo que hay un capo gringo, por Heisenberg lo conocen.*

Nótese que la letra afirma que el Estado norteamericano a México se parece por la enorme cantidad de droga que esconde, no que consume. En efecto, una de las grandes justificaciones “morales” para explicar y tolerar la existencia del narcotráfico en México consiste en transferir el daño al vecino del Norte afirmando que después de todo ellos son quienes la consumen. Ellos son los enfermos, ellos son los adictos, aquí sólo abastecemos una demanda. Así, lo que aquí se establece al afirmar que “a México se parece de tanta droga que esconde”, es la existencia nativa de grupos o sujetos de poder organizados en torno a la industria clandestina del narcotráfico. El problema reside en la jerarquía:

sólo que hay un capo gringo, por Heisenberg lo conocen

El negocio en México necesita obviamente de una contraparte norteamericana para funcionar, pero el orgullo no permite que ésta la supere en poderío. De ahí que el cartel deba de enviar a sus sicarios a restablecer su posición.

Pero en definitiva, la mayor novedad y atipicidad de este corrido reside en el contexto en cual ha sido producido y distribuido. Se trata de un corrido preparado especialmente para una exitosa serie de televisión vista por millones de televidentes en decenas de naciones. Este hecho en sí mismo no es novedoso; me refiero a los préstamos, cruces y correspondencias entre el corrido y otras formas de expresión cultural, como el cine y la televisión. Para probarlo, basta con recordar que la famosísima “Contrabando y traición”, para muchos pieza inaugural del narcocorrido moderno, fue llevada al cine bajo la dirección de Arturo Martínez y la actuación estelar de Valentín Trujillo, y la no menos famosa e importante “La Banda del Carro Rojo” que fue a su vez adaptada a la gran pantalla por los hermanos Almada. La novedad reside en que *Breaking Bad* no es un producto “serie B”; todo lo contrario, de trata de una multipremiada serie anglosajona con millones de televidentes alrededor de mundo y acreedora de decenas de premios y reconocimientos. Con esta singular pieza, el corrido sobre el narcotráfico sale de su condición periférica como género consumido por la comunidad mexicana instalada en las ciudades fronterizas y norteamericanas, distribuido en mercados y ferias callejeras, y difundido por estaciones de radio locales, para alcanzar un espacio central, incluso global.

Dentro del mundo ficcional de *Breaking Bad*, el corrido cumple con una función muy específica. Aunque quizá no sea necesario resumir el argumento de la serie de televisión dada la enorme popularidad de la misma, considero necesaria una breve recapitulación: un profesor de química apático y más bien amargado al que le diagnostican cáncer en el pulmón, comienza a cocinar y vender metanfetamina para asegurar el futuro económico de su familia. Después de una larga serie de tropiezos y retrocesos, Walter White (Heisenberg), eventualmente logra posicionar su producto y monopolizar el mercado. Como bien afirma el corrido, esto genera un profundo malestar entre la mafia mexicana y en lo sucesivo el antihéroe deberá de enfrentar y burlar al cartel para sobrevivir. Y es en este punto de la serie, cuando la ficción sale de los pequeños y precarios laboratorios clandestinos en donde el antihéroe comienza su incursión al narcotráfico para mostrar un conflicto de intereses que involucra

a capos norteamericanos con sus pares mexicanos, que el corrido “Negro y Azul” abre el séptimo episodio de la segunda temporada. La pieza musical legitima entonces a Heisenberg y le confiere una estatura poco menos que mítica.

El uso (¿o abuso?) del narcocorrido como un instrumento de legitimación no es novedoso. En las últimas décadas en ciertos contextos el corrido sobre el narcotráfico pareciera cumplir la singular función de establecer jerarquías y encumbrar a ciertas figuras dentro del mundo delictual. Ser objeto de un corrido confiere un capital simbólico, como si la grandeza de tal o cual capo en particular fuese proporcional al número de corridos inspirados en su persona. En *Cantar a los narcos, voces y versos del narcocorrido*, Juan Carlos Ramírez Pimienta explica este fenómeno a partir de la figura de Rafael Caro Quintero. De acuerdo con Pimienta, el polémico narcotraficante que en su momento se ofreció a pagar la deuda externa como moneda de cambio para negociar su libertad, supuso un giro óptico en la percepción de la ciudadanía respecto al contrabando de narcóticos. En un país sumido en una profunda crisis económica y cuyas instituciones por lo general inspiran desconfianza, Quintero propuso al narcotráfico como la alternativa. El corrido sobre el narcotráfico que alertaba al público sobre los riesgos del negocio e invitaba a alejarse de la tentación de riqueza que emana de la ilegalidad comenzó a retroceder para dar paso a una nueva generación de corridos que aceptan y celebran el contrabando. En palabras de Ramírez Pimienta,

el caso de Rafael Caro Quintero fue el catalizador que inició el cambio epistemológico que precipitaría el género a su vertiente de narcocorrido. Explicar en detalle el *affaire* Caro Quintero-Camarena es basal para tratar de dar sentido al fenómeno del narcocorrido, para entender cómo evolucionó en el tejido mental de la sociedad mexicana esta nueva noción de (anti)heroicidad, pues ahí, repito, precisamente radica la clave del surgimiento y proliferación del narcocorrido *duro*, así como de su permanencia en el gusto popular (121).

Dadas las condiciones sociales en juego, al celebrar antes que condenar al narcotráfico, el narcocorrido se convirtió en un instrumento de legitimación. Ser objeto de un corrido confiere un capital simbólico, algo así como una llave a la inmortalidad. Como bien explican Rubén Tinajero y María del Rosario Hernández,

En primer término se puede señalar el simple hecho de que a alguien se le mencione, hable o dedique específicamente un corrido, esto implica de por sí el inicio de un probable mito, dado que esa persona es digna de ser mencionada por algún acto heroico o acción digna de ser contada; esto conlleva a posicionar a dicha persona en un estatus más elevado al común de los mortales, es decir, se sublima el deseo de ser popular e inmortalizarse, o bien, pasar a la posteridad en una especie de monumento o busto musical (135).

Si en el pasado los poetas cantaron las hazañas de griegos y troyanos, hoy los músicos parecieran hacer lo propio con los capos. No es un accidente entonces que dentro del mundo ficticio de *Breaking Bad*, el ingreso a las “grandes ligas” de Heisenberg fuese precedido por un corrido. Por decirlo de algún modo, capo sin corrido no es capo. El caso es, sin embargo, atípico pues se trata de una pieza preparada para una serie de televisión distribuida y admirada en docenas de países alrededor del mundo. Y lo más importante: aunque los versos que celebran a Heisenberg han sido escritos y cantados en español, el universo ficticio en el que se desenvuelve el personaje pertenece al mundo anglosajón. La utilidad del corrido como instrumento de legitimidad se mantiene, con la salvedad que el (anti)héroe homenajeado es ficticio y pertenece a un contexto sociocultural y lingüístico ajeno al espacio habitual de producción y recepción del corrido. Este hecho extiende los códigos del corrido más allá del norte de México y de la comunidad mexicana en los Estados Unidos para circular en un espacio bastante más amplio, conservando la función legitimadora de la pieza pero inserta en un universo ficcional y sobre todo comercial. Dicho con otras palabras, un capo norteamericano (poco importa que se trate de un personaje ficticio) es elevado a dimensiones míticas a partir de instrumentos emanados de la cultura popular mexicana.

REFLEXIONES FINALES

Ambas piezas rompen con el programa habitual del corrido sobre el narcotráfico. A pesar de la singularidad de la anécdota, “El corrido del ovni” pone en escena una serie de arquetipos en torno

a lo mexicano. El narrador y protagonista de la melodía fusiona la picardía y el ingenio del pelado tradicional con la valentía y el machismo del charro, perpetuando así la funcionalidad de un nuevo estereotipo. En el pasado las discusiones en torno a la identidad nacional erigieron ciertos arquetipos que lograron representar la entonces vigente tensión entre tradición y modernidad. Hoy, la necesidad de definir y simbolizar “lo nacional” no ha cambiado. Los profundos cambios económicos, políticos, sociales y culturales experimentados en las últimas décadas exigen, sin embargo, nuevos significantes. La importancia del norte del país como gran centro industrial, la migración masiva de familias mexicanas a los Estados Unidos y la omnipresencia del narcotráfico en los medios masivos de comunicación, la música y la literatura, entre tantos otros factores, posibilitaron la emergencia del bato norteño como supuesto depositario de la identidad mexicana, y del narcocorrido como uno de sus principales vehículos de expresión cultural. En palabras, una vez más, de Rubén Tinajero y María del Rosario Hernández,

en el corrido de fin de milenio permanece una mexicanidad que se resiste a perderse, tal vez distorsionada por el contexto histórico que le toca vivir, pero esta probable distorsión será decantada por el inexorable correr del tiempo que la ubicará en su justa dimensión [...] Aparecerán y desaparecerán temas, sucesos, personajes; pero indudablemente –claro está– que esa esencia genérica establecida como parte inseparable de la mexicanidad, perdurará (148).

Así, aunque en la superficie la pieza es sin duda atípica en la medida en que reúne a los extraterrestres con el narcotráfico, al analizar con mayor profundidad la letra queda en evidencia que el platillo volador es sólo pretexto para destacar la importancia del narcotráfico como un factor que potencia la búsqueda de nuevos significantes para definir “lo mexicano”

“Negro y Azul”, refleja igualmente la presencia abrumadora del narcotráfico a ambos lados de la frontera. Lo anterior con una mirada exenta de maniqueísmos que ayuda a complejizar el fenómeno el contrabando como un intrincado conflicto de intereses comerciales en donde el deslinde entre buenos y malos no es fácil de detectar. Aunque la temática de no es ni mucho menos tan pintoresca o exótica como el “Corrido del ovni”, sí llama de inmediato la atención que se trate de una pieza compuesta para un episodio de la que acaso sea la serie de televisión más exitosa de los últimos años. El

tradicional corrido mexicano es absorbido por un producto cultural anglosajón, ampliando con esto los horizontes de producción, distribución y recepción del corrido sobre el narcotráfico.

Sirvan este par de ejemplos para afirmar que el narcocorrido comienza a expandir su repertorio. Ya sea por su temática o por los medios de producción que intervienen en su génesis y distribución, este par de ejemplos demuestran nuevas posibilidades para la ulterior evolución del género. Desde luego, puede objetarse que dos casos no constituyen ni mucho menos una tendencia. Estoy de acuerdo, este trabajo debe ampliarse con una muestra mucho mayor de piezas para analizar con mejor eficacia la evolución del corrido sobre el narcotráfico. De ahí que, como una primera exploración, prefiera por ahora catalogarlas como casos atípicos.

BIBLIOGRAFÍA

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2002.

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México DF: Planeta, 2011.

----- . “Chicago lindo y querido si muero lejos de ti: el pasito duranguense, la onda grupera y las nuevas geografías de la identidad popular mexicana”. *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*. Vol 26. Issue 1 (Winter 2010) , pp, 31-45.

Tinajero Medina Rubén y María del Rosario Hernández Iznaga. *El narcocorrido. ¿Tradición o mercado?* Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004.

Valenzuela Arce, José Manuel. *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2003.

Wald, Elijah. *Narcocorrido. A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrilla*. New York: HarperCollins Publishing, 2002.

Yépez, Heriberto. *La increíble hazaña de ser mexicano*. México: Planeta, 2010.

CUMBIA COLOMBIANA

Alberto Burgos Herrera¹

Siempre se ha aseverado que la palabra cumbia viene de la raíz africana cumbé, que significa “jolgorio o cierto baile de negros”. La palabra cumbiamba no significa cumbia, sino el lugar donde se baila la cumbia. Se puede decir que la cumbia es de origen mestizo, y se da cuando se encuentran las melodías de nuestros indígenas interpretadas con flautas de caña, con los tambores de los esclavos africanos. Ha pasado este ritmo por sucesivas etapas de evolución, pero su esencia está en el gemido de las flautas indígenas y en el acento negro de los tambores. Su inicio se encuentra en el contacto de indios y negros durante la servidumbre colonial.

Dice la folcloróloga, bailarina y escritora Delia Zapata Olivella:

El tráfico organizado de esclavos procedentes de África hacia Europa, tuvo su punto de partida alrededor de 1441, o sea medio siglo antes del primer viaje de Cristóbal Colón hacia el desconocido oeste.

¹ Investigador colombiano.

Durante los siglos xv y xvi ese tráfico negrero alcanzó gigantescas proporciones, y continuó hasta mediados del siglo xix, ya en vísperas de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos. Esta costumbre era una feria de ganado humana.

Por su parte, los indios libraron una cruenta y desigual lucha contra el invasor español, y al fin vencidos y diezmados esos antiguos dueños de la tierra, fueron despojados de ella y sometidos a los nuevos amos; y fue así como los indios que llegaban a Cartagena desde diferentes sitios con sus flautas, se unieron a los negros y a sus potentes tambores”.

Y cuando se construyeron las grandes murallas de esta ciudad del Caribe colombiano, negros e indios comenzaron a improvisar ese ritmo que ellos llamaron cumbia, y que en nada se parece a lo que hoy en día suena y resuena en el continente con el mismo nombre.

Y con el porro ocurrió algo similar, pues también tiene un origen biétnico; en él se dieron cita lo negro y lo indígena, pero no se encontraron en Cartagena, sino en las sabanas del departamento de Bolívar, que era llamado El Gran Bolívar; y se dice que el porro también nació en los grupos de flautas y tambores, y únicamente en el siglo xix pasó a las bandas de vientos, y solo en las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado se incorporó a las orquestas y conjuntos.

Mi país, Colombia, es un país de regiones, donde cada una se comporta de un modo diferente, donde cada una parece un país independiente. Los de una región colombiana somos muy distintos a nuestros paisanos de otra región; por ejemplo, el colombiano de la costa norte, el Caribe, es un personaje alegre, festivo, amable, que recibe con los brazos abiertos, es musical, dicharachero, pero se identifica más con los cubanos, dominicanos, boricuas, que con sus paisanos del interior del país.

En la costa norte de Colombia predomina la raza negra, y por eso la música de la costa norte de Colombia tiene ascendencia y relación con lo africano, con lo negro de nuestra mezcla de razas.

En la costa norte colombiana, en el Caribe colombiano, nacieron muchos de nuestros ritmos alegres y bailables: La cumbia, el porro, la gaita, el mapalé, el fandango, la puya, el paseo vallenato, el son vallenato, el merengue vallenato, el bullerengue, el cumbión, el paseaíto, el chiquichá, el merrecumbé, el jalaíto y muchos más; pero en el centro del país, en la zona andina de nuestra nación,

que es una región donde la influencia de nuestras mezclas raciales fue sobre todo española, blanca, católica y aristocrática; aquí, donde todavía nos creemos blancos, hasta 1950 estábamos convencidos que esa música de la costa norte colombiana, no era música, y sosteníamos que era un ruido de “esos negros desgraciadamente paisanos de nosotros”; y si en ese entonces un negro tenía bonita voz o era músico virtuoso, no se admitía en el interior del país, primero porque era negro y segundo porque era costeño, que así es como todavía llamamos a los caribes colombianos.

En el interior del país en esos tiempos, queríamos el pasillo ecuatoriano, la ranchera y el corrido mexicanos, el tango y la milonga de Argentina, el pasaje venezolano, el son, la guaracha y el bolero cubanos... y todo lo que fuera extranjero; pero ritmos como la cumbia, el porro y la gaita, para nosotros eran música de negros...y así fue por mucho tiempo. Lo curioso es que a nuestro país, a Colombia, en el continente únicamente se le ha conocido por tres ritmos: primero fue el porro, luego la cumbia, y ahora es el vallenato...y todos tres son de negros, todos tres tienen origen en la zona negra de Colombia... la costa norte, la que da al mar Caribe.

Pero todo empezó a cambiar cuando en 1939 o 1940, un músico, clarinetista, arreglista y compositor de la costa norte colombiana, formó una agrupación musical tipo jazz band a la que llamó Orquesta del Caribe, y con ella fue a cumplir un contrato a la capital colombiana, a Bogotá, al interior del país, donde los aires del Caribe eran rechazados por ruidosos y negros. Y en el interior del país, este músico con su orquesta interpretó los porros, las cumbias, las gaitas y hasta los mapalés; y los bogotanos no bailaban, pues no tenían idea de cómo bailar estos aires...y únicamente con oídos asombrados escuchaban el cadencioso sonar de saxofones, clarinetes, trompetas y sobre todo de la incomparable percusión que mucho tenía de africano.

Terminado el contrato los músicos de la Orquesta del Caribe regresaron a Cartagena, pero su director, el maestro Lucho Bermúdez, se quedó en Bogotá y allí sembró la semilla definitiva de nuestra maravillosa músicaailable colombiana, de nuestra música costeña en el interior del país. Al poco tiempo en la radio bogotana ya existía un programa llamado *La hora costeña*, que era sintonizado sobre todo por caribes residenciados en la capital; en 1950 esta ciudad ya tenía el primer grupo de música de acordeón llamado Los Alegres Vallenatos, que era dirigido por el guitarrista Julio Torres

Mayorga, oriundo de Bogotá; y ya por lo menos, algunas agrupaciones del interior del país habían puesto en su repertorio uno o dos porros; estas fueron: Orquesta de Milciades Garavito, Orquesta de Emilio Sierra y la Orquesta de Efraín Orozco; pero esos porros únicamente los interpretaban cuando actuaban para el pueblo, ya que en los grandes clubes sociales y en fiestas de la aristocracia estaban completamente vetados.

Entonces ocurrió lo inaudito. La orquesta del maestro Efraín Orozco fue contratada para actuar en Valparaíso, Chile; el repertorio de esta agrupación se componía de música internacional, valeses, foxes, pasodobles, marchas, boleros, guarachas, sones cubanos, y lo colombiano era representado por el pasillo fiestero, el bambuco y como dijimos, dos o tres porros de la costa norte colombiana. Esta orquesta tuvo tanto éxito en Chile que inmediatamente fue contratada para Buenos Aires, Argentina; y allí triunfó tan rotundamente que se quedó dieciocho años en la capital de ese país. El vocalista de la orquesta del maestro Orozco era Carlos Julio Ramírez, barítono máximo colombiano en todos los tiempos y luego famoso en el continente y Europa.

Estando en Buenos Aires, la orquesta del maestro Orozco interpretó los dos o tres porros colombianos que se sabía, los dos o tres porros de los negros de la costa norte colombiana...y ¿quién lo creyera?...los argentinos se los hicieron repetir muchas veces, y les preguntaron:

- ¿Qué ritmo es ese tan sabroso?
- Se llama porro.
- ¿Y cómo se toca?Nosotros estamos interesados en el porro.

Estos señores argentinos se comunicaron entonces con Jack Glottman, representante de las grandes casas disqueras en la capital colombiana, y éste, para sus pretensiones de grabar porros, les recomendó al joven clarinetista costeño y Caribe que vivía en Bogotá. Era 1946 cuando Lucho Bermúdez, ese jovencito instrumentador y director de orquesta, en compañía de la cantante Matilde Díaz, viajó a Buenos Aires. Iba con el saco lleno de partituras de porros y melodías colombianas, y con inmensos deseos de triunfar. Allá en la capital del Río de la Plata fueron recibidos por dos

músicos muy profesionales, ambos violinistas, directores de orquesta, integrantes de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, también de la tanguera Orquesta Típica Víctor, y los dos tenían grupos de jazz...pero de porro y música colombiana no sabían nada. Estos dos señores se llamaban Eugenio Nóbile y Eduardo Armani.

Los dos maestros argentinos le armaron a Lucho Bermúdez una tremenda orquesta de veinte músicos, todos lectores, todos maestros para el tango, el fox, el jazz y en general para la música internacional, pero completamente novatos para la música colombiana, que hasta ese momento era completamente desconocida en el continente. Ellos leían las partituras, las interpretaban, pero no tenían ni el swing, ni el sabor, ni el gusto que tiene nuestra música de la costa norte colombiana; y para acabar de ajustar en ese momento en Buenos Aires no había percusionistas que tocaran nuestro porro, nuestra cumbia y nuestros aires como debe ser.

De todas maneras y con vocalistas como Matilde Díaz, Eduardo Farrel, Luján Cardillo, Johnny Álvarez y el colombiano Jorge Monsalve “Marfil” (del interior de Colombia), se grabaron unas setenta melodías, de las cuales más de cuarenta fueron en ritmo de porro; pero era un porro internacional, “cachaco”, “gallego”, hecho con percusión cubana o boricua, ya que faltaban los tamboreros y bateristas de la costa norte colombiana. En esos porros no suena un platillo, un bombo, un redoblante o un ton ton, que son básicos en la interpretación del porro auténtico colombiano...y por alguna razón extraña los argentinos en esa época no grabaron ninguna cumbia.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *La buchaca*. Porro colombiano de Pedro Salcedo interpretado por la orquesta argentina de Eduardo Armani, dirigida por Lucho Bermúdez.

De todas maneras, los rioplatenses después de grabar **nuestros** porros, pues eran de la autoría de Rafael Campo Miranda, Pedro Salcedo, Pacho Galán, Lucho Bermúdez, Jorge Monsalve, Crescencio Salcedo y otros, consagrados compositores colombianos, nos enviaron los discos de 78 rpm,

con un sello verdecito muy bonito, muy aparente, y de esa manera el porro colombiano, quién lo creyera, se bailó y se cantó en los grandes clubes y salones sociales de las principales ciudades del interior del país:

-Claro, si el porro venía de Argentina...y allá no eran negros.

La dimensión musical de Lucho Bermúdez comenzó a ser conocida en el continente, y en 1952 este gran músico fue invitado por el maestro cubano Ernesto Lecuona a unos encuentros que hacía en La Habana, con los mejores músicos del continente; y Lucho viajó a Cuba y allí, dirigiendo la Orquesta de Bebo Valdés y la Orquesta Lecuona Cuban Boys y con sus partituras, tocó porros y cumbias de su inspiración, y actuó en Radio Progreso y en el Cabaret Tropicana, y su música fue interpretada por grandes agrupaciones en esa isla caribeña.

De Cuba, el maestro Lucho Bermúdez pasó a Ciudad de México, donde fue recibido con honores por un gran músico natural de Tuxtla, estado de Chiapas, llamado Rafael de Paz; un músico que quiso mucho nuestra canciónailable colombiana, un músico que amó nuestras melodías negras del Caribe colombiano; y Rafael de Paz, que era director artístico de la disquera RCA Víctor Mexicana, que era compositor e instrumentador, puso al servicio de Lucho Bermúdez veinte músicos de primera categoría, y con ellos el director colombiano grabó melodías nuestras como la cumbia *Danza negra*, el porro *Me duele aquí*, el porro *Salsipuedes*, el mapalé *Prende la vela*, el porro *Marbella*, el porro *Borrachera*, el porro *Linda caleñita*, la cumbia *Mi cumbia*, el porro *Plinio Guzmán* y el porro *E o no e*, todos de la autoría de quien dirigía la orquesta...y nuestros porros y nuestras cumbias, ahí si retumbaron en todo el continente, y toda América por fin se dio cuenta de que la cumbia y el porro existían.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *Danza negra*. Cumbia colombiana de Lucho Bermúdez interpretada por la Orquesta de Rafael de Paz con la voz colombiana de Matilde Díaz.

Sin embargo ahí no paró la ayuda que el maestro Rafael de Paz dio a nuestra música colombiana, a nuestra bella música costeña y sobre todo al porro y a la cumbia. El maestro Rafael de Paz posteriormente acogió a un espectacular cantante colombiano oriundo de Barranquilla, en la costa Caribe, llamado Luis Mateo Meyer Castandet, pero conocido como Luis Carlos Meyer. Este vocalista no había podido triunfar en Colombia y había sido menospreciado en Bogotá, Medellín y hasta en su propia tierra; pero el maestro Rafael de Paz creyó firmemente en él y otra vez organizó la gran orquesta con su nombre, y veinte músicos de primerísima categoría acompañaron al que después llamarían “El rey del porro”; y con Luis Carlos Meyer cantando y en la batuta el maestro de Chiapas, México, grabaron cumbias y porros que todavía recuerdan las personas mayores del continente: *Mañanita*, porro de Ramón Ropain; *La historia*, porro de Rafael Escalona; *La puerca*, porro de Gustavo Rada; *Entre palmeras*, porro de Rafael Campo Miranda; *La mano descompuesta*, porro de Luis Carlos Meyer; *Cumbia cienaguera*, cumbia de Andrés Paz Barros; *Micaela*, porro de Luis Carlos Meyer; *El gallo tuerto*, porro de José Barros; *Danza negra*, cumbia de Lucho Bermúdez; *Vallenata*, paseo de Luis Carlos Meyer; *El hijo de mi mujer*, porro de Luis Carlos Meyer y *Caprichito*, porro de Lucho Bermúdez, entre otros.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *Micaela*. Porro de Luis Carlos Meyer cantado por el propio Meyer con la orquesta del director mexicano Rafael de Paz.

En ese mismo periodo de tiempo el maestro Rafael de Paz acompañó con su orquesta a la cantante colombiana Sidney Pernet, conocida continentalmente como Carmencita Pernet y todavía residente en Ciudad de México; con ella grabó melodías nuestras como *Callate corazón*, de A. Fernández; *Ven ven*, porro de Pacho Galán; *Sebastián rompete el cuero*, de Daniel Lemaitre; *039*, paseo de Alejo Durán; *Cosita linda*, merecumbé de Pacho Galán; *Mi gallo tuerto*, porro de José Barros y *Tus besos*, de Pacho Galán, entre otras. A Carmencita se le llamó “La reina del trópico” y también grabó con la Orquesta de Dámaso Pérez Prado.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *039*. Paseo de Alejo Durán, interpretado por Carmencita Pernet con la orquesta del director mexicano Rafael de Paz.

Y para complementar la jugada, el querido maestro Rafael de Paz y su orquesta grabaron con Tony Camargo (Antonio Camargo Carrasco), cantante natural de Guadalajara, México, melodías colombianas como *La llorona loca*, porro de José Barros; *Mi cafetal*, porro de Crescencio Salcedo y el éxito mundial *El año viejo*, también de la autoría de Salcedo; y así, lentamente y con la colaboración de maestros como Eugenio Nóbile, Eduardo Armani y Rafael de Paz, nuestros porros y nuestras cumbias fueron conocidos en el continente y en nuestras ciudades blancas del interior del país. *El año viejo* es un porro que suena en toda América al final de todos los años y el propio Tony Camargo cuenta como en esa época en su casa de Mérida, Yucatán, recibe infinidad de llamadas telefónicas de muchos países felicitándolo por su interpretación. En Colombia, donde ese porro tenía versiones anteriores, pensamos que se hizo grande por la interpretación de Camargo, pero más grande por el arreglo del maestro Rafael de Paz.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *El año viejo*, porro de Crescencio Salcedo interpretado por Tony Camargo con la orquesta del director mexicano Rafael de Paz.

En esos años iniciales de la década de los cincuenta, fueron apareciendo nuestras grandes orquestas porreras y cumbiamberas, las que sí sabían tocar el porro y la cumbia como se debe hacer; porque si nos ceñimos a lo auténtico, a lo autóctono, a lo nuestro, lo que tocaron, la Orquesta de Eduardo Armani, la Orquesta de Efraín Orozco, Orquesta de Eugenio Nóbile, Orquesta de Emilio Sierra, Orquesta de Milciades Garavito, Orquesta de Rafael de Paz y otras más... ¡eso no es porro y mucho menos cumbia!; cómo esto va a ser porro o cumbia, si ninguna de esas orquestas tenía percusionistas que

tocaran el verdadero porro y la verdadera cumbia. Si a una melodíaailable se le cambia su percusión y su ritmo... suena otra cosa; y en el caso del porro y de la cumbia, el cambio de percusión lo aceptamos los que vivimos en el interior del país, donde no sabemos percudir estos ritmos, pero para un Caribe nuestro, para un costeño nuestro, ese sonido internacional ¡nada tiene que ver con el porro y la cumbia! Es que si nos ceñimos a lo auténtico, en la única parte del mundo donde se toca una cumbia y un porro auténticos, es en la costa norte colombiana; es que ni siquiera en el interior de Colombia sabemos tocar el porro y la cumbia bien, como se deben tocar; y si alguien del interior los interpreta bien, es que tuvo como profesor a un costeño o está influenciado por un Caribe colombiano.

Como decíamos, en los años cincuenta del siglo pasado, fueron apareciendo nuestras grandes orquestas porreras y cumbiamberas; orquestas que interpretaban estos aires con todo su sabor, con todo su gusto y con toda su sabrosura; orquestas que tocaban la cumbia recordando a sus ancestros africanos y que gozaban el porro con sus golpes sincopados; orquestas como:

- Pedro Laza y sus Pelayeros, que en alguna época fue la reina del porro cartagenero.
- La Sonora Cordobesa, que nació en Montería y su director fue el maestro Simón Mendoza.
- Orquesta de Rufo Garrido, que tenía un sabor único y siempre fue dirigida por este saxofonista endiablado.
- Orquesta Atlántico Jazz Band, que fue dirigida por el italiano Guido Perla, por Pacho Galán, y que interpretaba el porro lento y cadencioso de los años cuarenta del siglo pasado.
- Orquesta de la Emisora Fuentes, la de músicos brillantes como Lucho Bermúdez, Juancho Esquivel, Manuel de J. Povea, Pacho Galán, el cubano Armando Cartaya, Remberto Bru y otros.
- Orquesta de Pedro Salcedo aquella que hizo la máxima cumbia de todos los tiempos, *La pollera colorá*.
- Orquesta de Manuel Villanueva, que tenía como estrella del clarinete al cumbiambero Leopoldo Cogollo.
- Y muchas y muchas más... pero todas de la costa norte colombiana.

Claro que también hubo otra, tipo big band y formada en el interior del país pero con bastantes músicos caribes... ¡y llegó a ser la máxima!, ¡la de los grandes maestros!, la de percusionistas colombianos de porro y cumbia como Reyes Cervantes, Andresito Ramos, “El Mono” Díez y Manuel Gómez “Viroli”... se llamó Orquesta Sonolux y su residencia era la ciudad de Medellín. Con estas agrupaciones sentíamos y vivíamos la cumbia y el porro auténticos... pero ninguna de estas agrupaciones viajó al exterior, ninguna recorrió Centroamérica, ninguna vino a México, ninguna fue a Argentina, a Chile, Ecuador o Venezuela. Estas maravillosas agrupaciones porreras y cumbiamberas fueron muy locales, nos hicieron bailar a nosotros ¡y nada más!...en el exterior no se les conoció; mejor dicho, los extranjeros no gozaron del ritmo auténtico del porro y la cumbia; y estas orquestas grabaron en casas disqueras muy locales, y hoy en día las grabaciones de estas agrupaciones cada día se vuelven más escasas.

Pero en 1958, en Medellín, ciudad colombiana del interior del país, donde no tenemos el sabor y el swing de nuestros negros caribes, se inició un movimiento musical que mucha gente de otros departamentos (estados), y hasta de nuestro propio departamento, despectivamente llamaron “chucuchucu”, pero que nosotros conocemos como la revolución musical juvenilailable máxima que se ha hecho en Colombia en todos los tiempos; cuando en Medellín apareció un grupo de jóvenes llamados Los TeenAgers, que fue seguido por otro que conocimos como Los Falcon’s, y luego aparecieron Los Golden Boys, Los Black Stars, Conjunto Miramar, Sexteto Miramar, Orquesta New Stars Club, Los Claves, Los Éxitos, Los Grecos, Los Rockets, Los Hispanos, Los Graduados, Los Picapiedra, Los Ídolos, Los Soberanos y muchos más. Todos eran del interior del país y estaban conformados por jóvenes empíricos o estudiantes de conservatorio...no eran músicos formados, pero encantaban con su juventud y con su estilo sencillo... ¡todo lo tocaban igual!, un bajo monótono y muy sonoro, que en la mayoría de los casos era acompañado por solovox, tumbadora, batería, guitarra eléctrica, dos saxofones y dos cantantes que interpretaban canciones fáciles.

Como decíamos, el sonido de estos grupos era simple, ¡pero el éxito fue arrollador! Esos grupos actuaban y trabajaban en todo el país, eran llamados de todos los sitios importantes de Colombia y rápidamente estaban viajando por el continente, Estados Unidos, Centro y Suramérica; y este estilo

sencillo que no ofrece grandes dificultades y que se apoya totalmente en el bajo, rápidamente fue tomado como el estándar de la músicaailable colombiana; y en todo el continente creyeron que lo interpretado por estos grupos juveniles colombianos, era cumbia y porro, y todo el continente creyó que esos esbozos de porro y cumbia, eran el verdadero porro y la verdadera cumbia.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *Cumbia negra*, melodía de Adolfo Echeverría interpretada por el conjunto juvenil colombiano Los Graduados, cantando Gustavo Quintero.

A estos grupos, todos nativos del departamento de Antioquia, les resultaron imitadores en todo el país: Los Bobby Soxers en el Valle del Cauca, Los Univox en Bogotá, Los Dangers en Tunja, Alirio y sus Inquietos en Pereira, La Sonora Universitaria en Manizales, y muchos más, y como ese modo “gallego”, “cachaco” de interpretar la música colombiana, en este caso el porro y la cumbia, es tan sencillo, rápidamente pasó a otros países vecinos, y aparecieron orquestas venezolanas tocando así: Billo’s Caracas Boys, Los Melódicos, Orlando y su Combo, Nelson Henríquez y su Combo, Pastor López y su Combo, Willy Quintero y su Combo, Orquesta La Playa, Supercombo Los Tropicales... y a todo eso lo llamaron porro, cumbia y paseo...¡pero todo sonaba igual!; y luego los ecuatorianos tocaron así de sencillo, y apareció la cumbia peruana también así de sencilla, y la cumbia argentina, y la cumbia boliviana, la mexicana, etc.; y en cada país le hicieron modificaciones que todos los días, aunque se llame cumbia, la van alejando de la hermosa cumbia primitiva de nuestros antepasados.

Todavía en nuestro país hay eventos donde la cumbia es la reina, donde se toca la cumbia folclóricamente, como en el Festival de Gaitas de Ovejas, Departamento de Sucre, o el Festival de la Cumbia en El Banco, Departamento del Magdalena, tierra del compositor de grandes cumbias y porros José Barros. También hay un gran festival de porro folclórico llamado Festival del Porro de San Pelayo, Departamento de Córdoba; allí durante tres días las bandas recrean porros inéditos maravillosos, que se pierden, que se olvidan, porque nunca se graban. En esos festivales todavía se

escucha la cumbia como es y cómo debe ser, y el porro como es y cómo debe ser; pero en las orquestas y conjuntos que animan los bailes y fiestas populares, que son las que con frecuencia graban, ya estos aires no son tenidos en cuenta, pues al decir de los negociantes del disco, “el porro y la cumbia no son comerciales”; y por eso los compositores actuales de músicaailable colombiana, los que todavía quedan, hacen primero una salsa extranjera, un son o cualquier otro ritmo, antes que una cumbia o un porro.

Además, ya pocas personas saben bailar un porro o una cumbia como se debe; pues en Medellín, Colombia, en el interior del país, en los años setenta del siglo pasado comenzó a institucionalizarse un modo de bailar el porro, la gaita y la cumbia, al que llaman “porro marcado” o “porro moderno”, que es un híbrido copiado de la salsa de Puerto Rico, el pasodoble, el fox y el tango, que uniforma todos los ritmos, y donde el bailarín sin interpretar lo que suena, baila igual un porro, una cumbia, una gaita, un merecumbé, un son, o un paseaíto... ¡sin discriminar, todo lo baila igual!; y lo increíble es que este modo de bailar lo comenzaron a enseñar las academias de baile de Medellín, pero se ha ido generalizando en Colombia; o sea que la regla es: ¡todo se baila igual!, pero recuerden que los grupos de cumbia y porro actuales también todo lo tocan igual.

La melodía que van a escuchar, es un verdadero porro interpretado por orquesta. La percusión que hace el baterista, es la verdadera percusión del porro colombiano.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *El abejón*, porro colombiano de Marcial Marchena, interpretado por la orquesta de este maestro.

La melodía que escucharán ahora es una cumbia auténtica colombiana, interpretada por orquesta y con la percusión verdadera de la cumbia, que en este caso es ejecutada por el músico Nicolás Cervantes.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *La luna y el pescador*, cumbia de H. Domínguez y Edmundo Arias, interpretada por la orquesta del propio Edmundo Arias con la voz de Rómulo Caicedo.

Ahora escucharán la que para nosotros los colombianos es la reina de las cumbias con orquesta; aquí debemos observar la verdadera percusión de cumbia, la importancia del clarinetista y la vigorosa voz del cantante.

EJEMPLO MUSICAL.

Título: *La pollera colorá*, cumbia de Juan Madera y Wilson Choperena, interpretada por la Orquesta de Pedro Salcedo con la voz del propio Choperena.

Otra cosa es que, sobre todo la cumbia, la mezclan dizque con salsa, con merengue dominicano, con hip hop, con rock norteamericano, con corridos mexicanos y hasta con tangos argentinos; y no sabe a nada parecido a esos ritmos... ¡y mucho menos a cumbia!

Cuando uno visita la ciudad de San Pelayo, departamento de Córdoba, Colombia, en tiempo del Festival Nacional del Porro, como decíamos, disfruta de tres días de verdadero porro, del porro folclórico, el de las bandas de vientos; pero si usted visita esa ciudad en tiempo frío, es decir, cuando no hay festival porrero; ellos, que se precian de ser la capital mundial del porro, están escuchando y bailando la salsa y el reguetón de Puerto Rico.

En cierta ocasión visité la ciudad de Montería, Departamento de Córdoba en Colombia; y se supone que en tierras muy cercanas a ella fue donde nació el porro, el verdadero porro colombiano. Yo iba a ofrecer una conferencia en esa ciudad pero como llegué la noche anterior, a eso de las 9 de la noche me fui a recorrer la Avenida Primera, la que está por toda la orilla del río Sinú; allí están ubicados los restaurantes, cafés, bares y tiendas de más ambiente de la ciudad, y como supuestamente es una ciudad porrera y vecina de San Pelayo, capital mundial del porro, me dije:

-Voy a recorrer esta avenida y donde escuche el primer porro lo voy a celebrar tomándome un ron. Caminé casi quince cuadras...y no me lo pude tomar; únicamente sonaba reguetón, salsa y vallenato. También estuve hace tres meses en la bella ciudad de Cartagena, en el Caribe colombiano; permanecí allí veinte días y utilicé el servicio de taxis unas treinta veces; y a todos los taxistas les pregunté: -Señor, usted que todos los días recorre esta ciudad y la debe conocer tan bien, ¿podría llevarme a algún lugar donde yo escuche o baile los viejos porros y las viejas cumbias de ustedes? Y todos esos taxistas se quedaban pensando y después de unos segundos de silencio, me respondían: -No señor... aquí en Cartagena no existe ese lugar.

Y qué va a existir, si en todos los rincones de la “Ciudad Heroica”, únicamente se escucha la salsa de Puerto Rico, las orquestas cubanas, el reguetón, el vallenato colombiano, y ahora la música de todas las islas del Caribe y hasta la música africana. Ya melodías como la que van a escuchar no se oyen en Cartagena.

EJEMPLO MUSICAL

Título: *Rosa de los vientos*, cumbia interpretada por la Orquesta de Tomás Burbano con la voz del gran barítono colombiano Carlos Julio Ramírez.

De manera que en Cartagena, Colombia, las orquestas y conjuntos populares ya no tocan el ritmo de la cumbia, ya se calló el tambor que se conoce como llamador y casi no suena el tambor alegre. Las orquestas de porro y cumbia, prácticamente se acabaron.

En Medellín, Colombia, ciudad del interior del país y cuna del sonido fácil de los conjuntos juveniles, curiosamente todavía la gente veterana cultiva el porro viejo, el porro auténtico, el porro y también la cumbia; pero a excepción de la orquesta del maestro Óscar Velásquez, las demás no ofrecen una cumbia nueva y con sabor a cumbia.

La cumbia auténtica y lo mismo el porro son ritmos lentos, cadenciosos, que se bailan sin tomar la pareja por la mano; y tienen que ser lentos, pues ambos expresan el lamento del negro africano maltratado, el lamento del negro que fue separado de su familia, de sus padres, de sus hijos, de su mujer, de su región y de sus costumbres; la cumbia y el porro eran el canto triste del africano que jamás volvería a su tierra y que había sido llevado a un mundo nuevo y hostil donde no tenía ninguna esperanza.

El maestro José Barros, gran compositor de porros y cumbias y defensor de nuestro folclor, algún día dijo que la cumbia en sus inicios era un ritual y no un baile; decía que era un ritual que se realizaba cuando alguien fallecía.

Así que la cumbia y el porro originalmente fueron lentos y tristes. No es sino escuchar los clarinetes en el los auténticos porros palitiados, y nos daremos cuenta que están llorando, ¿quién lo creyera?, pero el porro y la cumbia en épocas remotas fueron tristes y evocadores de un tiempo duro para nuestra raza negra Caribe.

Fue mucho después, hace unos setenta u ochenta años, cuando a estos ritmos se les imprimió algo de velocidad y se les puso letras insulsas, pero con el único fin de introducirlos en el interior del país y luego llevarlos al exterior. El porro y la cumbia inicialmente carecían de letra... todos los porros y las cumbias eran instrumentales... y el sentimiento estaba en el llanto de los clarinetes.

De todas maneras, y quiero quede bien claro, que todo eso que actualmente se canta y se baila en el continente con el nombre de cumbia, nada tiene que ver con el bello invento de mis antepasados hace más de cuatrocientos años, y que también se llamó cumbia... y lo mismo sucede con el porro.

También quiero dejar claro, que una cumbia y un porro bien interpretados, que conserven sus características naturales, únicamente es posible escucharlos en la costa Caribe colombiana... y en ese lugar ya poco los interpretan.

El porro y la cumbia auténticos, se están muriendo... y lo que hoy se escucha en el continente y en la propia Colombia como porro y como cumbia, ¡ni es porro, ni es cumbia!

Historia social de las músicas populares latinoamericanas. Una visión desde México
del Departamento de Educación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato, se terminó de digitalizar en abril de 2016 en las oficinas de Enlace Editorial de dicha División. La formación de Flor E. Aguilera Navarrete y el diseño de portada de Martha Graciela Piña Pedraza.





UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO

