

La música norteña mexicana



Luis Omar Montoya Arias
Gabriel Medrano de Luna



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO



CONACYT

LA MÚSICA NORTEÑA MEXICANA

Luis Omar Montoya Arias

Gabriel Medrano de Luna

2016

La música norteña mexicana

Primera edición, 2016

D.R. Del texto

Luis Omar Montoya Arias, Gabriel Medrano de Luna

D.R. De la presente edición:

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 de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Ilustración de portada: Felipe de Jesús Bonilla Montiel

Cuidado de la edición: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-414-1

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

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I La coyuntura de 1990	13
CAPÍTULO II El diseño gráfico en la música nortea mexicana	39
CAPÍTULO III El acordeón y sus agentes sociales en México	51
CAPÍTULO IV Las músicas mexicanas durante la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte	83
Capítulo V Hablando de música nortea mexicana	101
Capítulo VI Redowa no redova	125

CAPÍTULO VII	
México-Chile. La ruta del Pacífico	155
CAPÍTULO VIII	
Un mexicano en Medellín	197
CAPÍTULO IX	
Los chilenos aman México	201
CAPÍTULO X	
¡Arriba el Norte!	211
CAPÍTULO XI	
Música Norteña en Irapuato	217
CAPÍTULO XII	
Locución norteña mexicana	221
CAPÍTULO XIII	
La primera estación de radio en el Bajío mexicano	229
Fuentes consultadas	235
SOBRE LOS AUTORES	251

AGRADECIMIENTOS

Las deudas de gratitud contraídas para la realización de este libro son muchas, nuestro agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca y apoyo otorgado a Luis Omar Montoya Arias para realizar una Estancia Posdoctoral en la Maestría en Artes de la División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato bajo la tutoría de Gabriel Medrano de Luna.

Agradecemos a la Universidad de Guanajuato el cobijo institucional y los apoyos conferidos. Un reconocimiento a los doctores Benjamín Valdivia y Pedro del Villar Quiñones por las gestiones administrativas para poder realizar la Estancia en el posgrado en Artes. A los doctores Javier Corona Fernández, Aureliano Ortega Esquivel y Juan Martín Aguilera Morales por el apoyo económico otorgado para realizar algunas actividades académicas como parte del primer año de la Estancia Posdoctoral-CONACYT.

Gracias a la maestra Flor Esther Aguilera Navarrete por impulsar la publicación del libro y por realizar el diseño editorial, y a la diseñadora Martha Graciela Piña Pedraza por el diseño de portada.

Hacemos también público reconocimiento a todas aquellas personas que generosamente brindaron su apoyo y experiencias durante la realización de esta investigación, aunque sus nombres no aparezcan aquí, ellos saben quiénes son.

Luis Omar Montoya Arias

Gabriel Medrano de Luna

*A los compositores y músicos,
para que preserven la tradición*

*Al Sol y la Luna,
por inspirar a los músicos.*

*Para los estudiosos
de la música tradicional.*

INTRODUCCIÓN

¡ARRIBA EL NORTE! LA MÚSICA NORTEÑA MEXICANA

El texto que tienes en tus manos, afable lector, está conformado por trece capítulos que abordan la relevancia de las orquestas típicas y las bandas de viento en la configuración histórica de la música norteña mexicana, además de la riqueza de los archivos históricos para su estudio y la relación del diseño gráfico con la música norteña mexicana. La comercialización de la música popular ha requerido de especialistas de la publicidad y del diseño gráfico para concebir nuestro mundo lleno de colores, imágenes y símbolos y transmitirlo a los consumidores.

Otros aspectos abordados en este libro son el bajo sexto y el acordeón como instrumentos base de la música norteña mexicana. Pensar en el primero como el representante del rostro tradicional de ésta música y en el segundo como un símbolo del proceso de industrialización occidental durante el siglo XIX, siempre ayudará a delimitar los planteamientos.

Distintos apartados dan cuenta de diversos elementos históricos sobre las organizaciones instrumentistas que sumaron a la construcción de la música norteña géneros musicales, tal es el caso de las bandas de viento, la polka, la redowa, el huapango y el corrido entre otros más.

Además de lo anterior, se expone el estudio de las músicas mexicanas en contextos latinoamericanos, dando cuenta al mismo tiempo de otras realidades como la música y su nexos con la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, la nueva canción Chilena y la relación existente entre México y Colombia. Los siguientes capítulos explican la música norteña mexicana en el contexto nacional y esencialmente en el Bajío mexicano.

Las aportaciones brindadas en este libro son significativas para los estudiosos de las tradiciones musicales, sin dejar de lado la importancia que tuvo la música mexicana en otros países como Chile, Colombia, Bolivia, Brasil y hasta en algunos países de Europa.

La música norteña mexicana también juega un papel fundamental más allá de las fronteras mexicanas, en sus canciones se reflejan las ideas, creencias, valores, aspiraciones y sentimientos de sus compositores y los mexicanos. Por ello creemos que mientras perviva la música norteña habrá motivos para seguir cifrando las tragedias del pueblo mexicano, las creencias y anhelos de sus protagonistas, las historias de amor y la malquerencia de sus compositores, las vivencias y sucesos de una región que no se delimita por las fronteras geográficas y que da cuenta de diversas realidades.

CAPÍTULO I

LA COYUNTURA DE 1990

A finales de la década de 1980 y principios de 1990, la música nortea, por injerencia de la industria del entretenimiento (Televisa), se convirtió en sinónimo de música grupera. Organizaciones instrumentistas como Los Temerarios y como Bronco protagonizaron películas, algunas de las cuales sumaron el aporte de directores de la escena cinematográfica mexicana como Rodolfo de Anda, responsable del filme dedicado a los nativos de Zacatecas.¹ Los Tigres del Norte fueron otros artistas “gruperos” que durante esta época figuraron como actores de cutículas producidas con recursos propios. Definida como una comedia campirana, La Puerta Negra fue protagonizada por David Reynoso, Lucha Villa, Erik del Castillo y Los Tigres del Norte. Películas como La Puerta Negra sirvieron como plataformas, para difundir a la música nortea y a la banda de viento sinaloense.²

Principios de 1990, fue un tiempo en el que IMCINE vendió a naciones como Brasil, Argentina, Chile y Uruguay, derechos de películas mexicanas como La mujer de Benjamín, Danzón, Cabeza de

¹ “Los Temerarios debutan en cine”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, martes 7 de abril, 1992.

² “Los Tigres del Norte figuraron en La Puerta Negra”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, domingo 12 de marzo, 1989.

Vaca, Sólo con tu pareja y Mi querido *Tom Mix*, algo que no sucedió en la década de 1980, cuando el llamado cine de ficheras dominó el panorama.³En abril de 1992, Televisa, el emporio mexicano de los medios de comunicación, adquirió Univisión, “la cadena de televisión hispana más importante de los Estados Unidos”,⁴acontecimiento que extendió la influencia de las producciones mexicanas. Estos hechos deben entenderse como el reflejo de una bonanza artística que experimentó México a principios de la década de 1990, y que repercutió en Latinoamérica. Apoyado en el discurso cinematográfico, el movimiento grupero encabezado por Bronco y Los Tigres del Norte, formó parte de ese bienestar mediático.

El éxito de las producciones mexicanas se trasladó al mundo de las telenovelas. En septiembre de 1993, *El Porvenir de Monterrey* anunció el ingreso de Bronco a la fábrica de sueños con *Dos mujeres un camino*, teleserie que gozó de éxito mundial, al grado de ser traducida al francés, al ruso y al chino.⁵*Dos mujeres un camino* encausó el gusto de los bolivianos por la música gruper, dentro de la cual, la norteña ocupa un lugar central a través de Bronco y de Los Tigres del Norte. El 19 de septiembre de 1993, *El Porvenir de Monterrey* publicó una noticia que detalla la incursión de Bronco a las telenovelas. Por la relevancia que tuvo este acontecimiento en la nación boliviana transcribo la información:

Bronco dará a conocer a los regios, por primera vez en concierto, su tema novelero. El grupo regiomontano se presentará este 25 de septiembre en la explanada del Parque Fundidora en Monterrey para interpretar en vivo y en exclusiva el sencillo *Dos mujeres un camino*, nombre de la telenovela donde debutarán como actores. Su primera presentación del año pasado en esta ciudad, Lupe, Ramiro, Javier y José Luis, recibieron el premio Cerro de la Silla, reconocimiento que en años anteriores se otorgó a

³ “Vende IMCINE los derechos de cinco películas al extranjero”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, viernes 9 de abril, 1992.

⁴ “Televisa compra a Univisión”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, viernes 9 de abril, 1992.

⁵ “Bronco entra de lleno a telenovelas”, en *El Porvenir*, Monterrey, a 20 de septiembre, 1993.

Juan Gabriel. Al igual que en esa ocasión, se ampliará en las instalaciones del parque una hectárea más para dar cabida a cerca de cien mil admiradores, los cuales a partir de las 18 horas podrán escuchar éxitos como Zapatos de tacón, Sergio el bailarín y Mi amigo Bronco. Dos mujeres un camino es original de José Guadalupe Esparza y tema central de la producción de Emilio Larrosa que desde el 16 de agosto se transmite en la pantalla chica, marca su debut en las telenovelas. Según las listas de popularidad, esta canción se ha perfilado en sólo dos meses en una de las melodías más solicitadas en la radio nacional. En esta historia, donde predominan escenas de acción, conflictos amorosos y venganza, también da la oportunidad de que el telespectador disfrute de algunos éxitos de uno de los grupos iniciadores de la onda grupera. En uno de los capítulos grabados en Tijuana, el cuarteto de Apodaca se presenta en concierto al cual acude Tania (Bibi Gaytán), quien es una de las más fervientes admiradoras del grupo; su simpatía cautiva a los del grupo, y deciden hacerla su amiga además de permitirle subir al escenario a cantar con ellos. Recientemente el equipo de grabación de la telenovela viajó a Monterrey para realizar otras escenas, en las que el rol principal corre a cargo de los intérpretes de balada nortea, originarios de Apodaca.⁶

SÓCRATES RIZZO

La experiencia se repitió en 1996, cuando Emilio Larrosa los invitó a participar de la teleserie Tú y Yo, protagonizada por Maribel Guardia y por Joan Sebastian. José Guadalupe Esparza brindó tal seriedad a la exhortación del productor de Televisa que decidió tomar clases de expresión corporal y producción de voz con Nena Delgado, en el teatro de la ANDA.⁷ El impacto social de la música grupera fue tanto que periodistas regionomontanos se cuestionaron si la cultura reynera estaba en los

⁶ “Bronco. Presentarán aquí Dos mujeres”, en *El Porvenir*, Monterrey, 19 de septiembre, 1993.

⁷ “Toma Lupe clases con la Nena Delgado”, en *El Norte*, Monterrey, a martes 13 de agosto, 1996.

bailes regionales, en el cabrito o en el amor al trabajo. Sócrates Rizzo, gobernador de Nuevo León entre 1991 y 1996, expresó, en repetidas ocasiones, que era obligación del Estado apoyar la cultura popular; “porque es la que consumen las masas”.⁸ Como parte de su estrategia, Sócrates Rizzo apareció en numerosos actos públicos, enalteciendo la carrera del grupo Bronco, nacido en Apodaca, Nuevo León, México.

Sócrates Rizzo afirmó que las telenovelas deben entenderse como “la cultura de las masas”, no es casual que la música grupera se haya apoyado en éstas para llegar a Sudamérica. Sócrates Rizzo aseguró que el movimiento grupero existe desde la década de 1980, pero que gracias a los espacios que le ha brindado la televisora de San Ángel, se ha popularizado a nivel continental. “En la cultura popular se distinguen subculturas como la de los cumbiamberos”, sentenció Sócrates Rizzo.⁹ El político neoleonés estaba seguro que la cultura de masas era impuesta por los medios de comunicación, un ejemplo es la lucha libre mexicana que “siempre fue un deporte hasta que Televisa formó el sindicato de la AAA con 100 luchadores; entonces organizó peleas y las transmitió por televisión. Esto desvirtuó a la lucha libre mexicana. Otro ejemplo son los ídolos de papel como Cristian Castro”.¹⁰ Televisa fue un canal que transfirió a la música norteña, disfrazada de grupera, a realidades sudamericanas como la boliviana.

⁸ “Definiendo la cultura popular”, en *El Porvenir*, Monterrey, miércoles 1 de septiembre, 1993.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem. Sócrates Rizzo pregunta: ¿Se deben promover las funciones de lucha libre en las plazas? ¿Organizar certámenes de corridos? ¿Buscar al doble de Lupe, el cantante de Bronco? ¿Qué Gabriel González haga la versión opera de la telenovela María Mercedes?

DUELO DE GIGANTES

1992 estuvo cargado de las mejores noticias para Los Tigres del Norte. En febrero de ese año, los oriundos de Rosamorada, Sinaloa, fueron nominados al *Grammy* que otorga la Academia Nacional de Artes y Ciencias Fonográficas de los Estados Unidos. Los Tigres del Norte estuvieron acompañados por Los Bukis con A través de tus ojos y por Alejandra Guzmán con Flor de papel. Los Tigres del Norte, Los Bukis y Alejandra Guzmán eran exclusivos del sello Melody (Televisa). El Grammy no era algo nuevo para Los Tigres del Norte, pues en 1988 lo obtuvieron con su álbum América sin fronteras.¹¹ La de 1992 fue su sexta nominación en la categoría de Mejor Álbum de Música México-Americana con su disco Para adoloridos.¹² A finales del mismo febrero de 1992, Los Tigres del Norte se reunieron en la Ciudad de México con Marco Rubí, Director General de Melody, para estampar firmas y extender su contrato. “La familia Melody se honra en mantener entre sus filas al conjunto norteño de mayor tradición”, afirmó José Luis Ramírez, jefe de prensa de la disquera.¹³

En abril de 1992, Los Tigres del Norte anunciaron un viaje a Alemania:

Los Tigres del Norte viajarán a Alemania el próximo 4 de mayo para ofrecer cuatro conciertos a la comunidad latina que radica en Europa. Hablamos con Eduardo Hernández durante su estancia en Monterrey. Eduardo es acordeón y saxofonista del grupo norteño más galardonado de México. Los Tigres del Norte fueron elegidos para actuar en Alemania durante los festejos del 5 de mayo que tradicionalmente realizan los mexicanos radicados en Alemania. Fueron invitados por los latinos que trabajan en las cinco bases militares que tiene Estados Unidos en Alemania. En esa base militar trabajan más de 25 mil soldados.¹⁴

¹¹ “Alejandra Guzmán, Tigres del Norte y Los Bukis disputarán Grammy”, en *Noroeste*, Mazatlán, a martes 4 de febrero, 1992.

¹² “Los Tigres del Norte renovaron contrato con Melody”, en *Noroeste*, Mazatlán, a jueves 27 de febrero, 1992.

¹³ Ídem.

¹⁴ “Viajan Los Tigres del Norte a Alemania: ofrecerán cuatro conciertos”, en *Noroeste*, Mazatlán, a miércoles 8 de abril, 1992.

Bronco no se quedaba atrás. En 1991 estrenaron su disco *Salvaje y tierno*, en donde gozaron del acompañamiento del Mariachi Vargas de Tecalitlán, además de su ya conocida instrumentación norteña. Fueron galardonados con los premios Estrella de Jalisco, El Cerro de la Silla como el grupo más taquillero y Lo Nuestro a la música latina. En octubre de 1991, viajaron a España donde promocionaron su música en prensa, radio y televisión. Para noviembre de 1991, los puestos de revistas comercializaron el *comic* Bronco, y en diciembre los nativos de Apodaca colapsaron las salas de cines, donde presenciaron la película homónima.¹⁵

En 1992, Bronco recibió por segundo año consecutivo El Cerro de la Silla, premio que los distinguió como el mejor grupo de música popular mexicana. El reconocimiento fue entregado por Sócrates Rizzo García, gobernador constitucional de Nuevo León. La premiación ocurrió durante el baile masivo y los festejos por la inauguración de la Explanada del Parque Fundidora de Monterrey. Del evento participaron el Grupo Mazz, Tropical Panamá, Los Barón de Apodaca y La Sonora Santanera; los comensales ascendieron a 80 mil.¹⁶ El baile se desarrolló el sábado 4 de abril de 1992, desde las 18:00 horas. A la misma hora y en la misma ciudad, Los Tigres del Norte dieron un concierto en la Expo de Nuevo León.¹⁷ Esa noche se escribió uno de los capítulos más polémicos de la historia de la música grupera.

UN BAILE HISTÓRICO

El sábado 4 de abril de 1992, el estado de Nuevo León escribió uno de los capítulos más decisivos para la historia de la música norteña contemporánea. Eran dos los proyectos musicales que se dis-

¹⁵ “Galopa triunfal sin barreras”, en *El Porvenir*, Monterrey, 19 de enero, 1992.

¹⁶ “Bronco recibe el máximo galardón de Monterrey: El Cerro de la Silla”, en *Noroeste*, Mazatlán, miércoles 8 de abril, 1992.

¹⁷ Ídem.

putaban la cúspide del éxito: Bronco (Nuevo León) y Los Tigres del Norte (Sinaloa). La noche del 4 de abril de 1992, el noreste (Bronco) y el noroeste (Los Tigres del Norte) se batieron en un duelo para demostrar quién era el máximo estandarte de la música grupera. Ninguno ofreció ventajas. La competencia se dio también en el plano tecnológico; Bronco, por ejemplo, recurrió al uso de luces, de pantallas gigantes y de una coreografía estructurada con cantinas, cerros de la silla e imágenes caricaturizadas de sus cuatro integrantes retomadas de Los castigados y Cuatro caballos.¹⁸ El dinero recaudado durante el concierto en el Parque Fundidora de Monterrey, Bronco lo donó al DIF, como parte de su estrategia.

En punto de la media noche del sábado 4 de abril de 1992, los cuatro músicos de Apodaca, Nuevo León, salieron cobijados por un espectáculo de luces multicolor, juegos pirotécnicos y la dedicatoria del concierto al señor Homero Hernández, su otrora representante artístico. Fue tanta la pompa que Apodaca Representaciones del señor Oscar Flores, contrató a la empresa norteamericana *Reelsound Recording* para que grabara el evento. “Era la primera vez que la mencionada empresa grababa a un grupo mexicano, pues sólo había trabajado para Michael Bolton y Alice Cooper”.¹⁹ Al finalizar el baile, los integrantes de Bronco y el Director General de su sello discográfico, declararon a los medios de comunicación que fue la noche más importante de sus carreras porque grabaron disco y video en vivo; porque fueron premiados por el gobierno de Nuevo León y porque aportaron dinero al DIF estatal.²⁰

Servando Cano, dueño de SERCA Representaciones, afirmó que en 1988, él y Oscar Flores, se asociaron para organizar bailes en Monterrey. “En aquella época Oscar Flores manejaba los destinos de Bronco y un servidor el de Los Tigres del Norte”.²¹ El primer inconveniente surgió cuando Oscar

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ídem.

²¹ Schkolnik, Katia, *Servando Cano. Impulsor y visionario de la música norteña*, México, Lago Ediciones, 2011, p. 103.

Flores quiso organizar un baile en la Expo de Guadalupe a espaldas de Servando Cano, en 1991. Posteriormente, y a sabiendas de que Cano ya tenía programado un baile con Los Tigres del Norte, Oscar Flores calendarizó un concierto con Bronco, en el parque Fundidora de Monterrey.²² La publicidad hecha por Oscar Flores fue más agresiva que la montada por Servando Cano. El dueño de Apodaca Representaciones convocó a medios internacionales con el objetivo de brindarle una mayor proyección a su evento.²³

Llegó el sábado 4 de abril de 1992, Servando Cano ofreció a Los Tigres del Norte, a Los Humildes, a Los Invasores de Nuevo León y a La Mafía; por su parte, Oscar Flores propuso a Bronco y al Mariachi Vargas como bocado principal. Desde muy temprano arribaron al baile de Los Tigres del Norte más de 50,000 personas. Seguramente contribuyó que “la gente estaba prendida, pues se creó una cosa de escándalo. Por primera vez en la historia, el periódico El Norte tenía contadores en los dos bailes. Eran como cinco reportees, todas llevando el conteo con contadores”.²⁴ Las cifras definitivas dijeron que al baile de Los Tigres del Norte acudieron 90,000 personas y al de Bronco 35,000 individuos.²⁵ El Noroeste de Mazatlán detalló lo sucedido la noche del 4 de abril en la siguiente manera:

Los Tigres del Norte le ganaron a Bronco en su propio establo. De acuerdo con la encuesta levantada por los periodistas de El Norte de Monterrey, se corroboró el doble de afluencia para presenciar el baile de Los Tigres del Norte, despreciando el espectáculo de Bronco que estaba airado de victoria. Bronco, al igual que Los Temerarios, surgió en esa región del país, donde empresarios y promotores han enaltecido la fama de ambos grupos de música popular mexicana de balada chicana. Los Bukis y Los

²² Ídem.

²³ *Ibid.*, p. 104.

²⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

Yonics que una vez fueron los primeros en las listas de éxitos y encabezaron bailes populares, quedaron atrás. Los Tigres del Norte se han establecido en la cima del éxito gracias a sus continuas producciones discográficas con canciones surgidas desde el seno de su cultura nacional norteña. Oscar Flores Elizondo, empresario del baile de Bronco, se negó a hablar de cifras. Bronco no pudo con Los Tigres del Norte ni recurriendo al mismo Juan Gabriel, ni a Sócrates Rizzo García, gobernador de Nuevo León, quienes fueron invitados por Oscar Flores para que le entregaran un reconocimiento a Bronco, como el grupo más taquillero de 1991. Antes de que Bronco terminara su presentación, hizo su aparición el Mariachi Vargas de Tecalitlán, para interpretar Hazme soñar y Déjame amarte otra vez. Ambos bailes terminaron a las siete de la mañana.²⁶

A partir de esa noche “Bronco ya no funcionó igual”.²⁷ En 1996 se desintegró, dando por finalizada la relación laboral que guardaban con Oscar Flores, desde 1982. En el 2003 regresaron a los escenarios como El Gigante de América, trabajan poco en México y demasiado en Sudamérica.²⁸ Aunque *la garra* haya hecho garras a Bronco la noche del 4 de abril de 1992, los originarios de Apodaca, Nuevo León, dejaron una huella imborrable en el sur del continente americano, pruebas contundentes son los conciertos que El Gigante de América sigue ofreciendo en Corrientes, Argentina, Santa Cruz, Bolivia y Asunción, Paraguay.²⁹

El conflicto entre Servando Cano y Oscar Flores continuó. El lunes 13 de abril de 1992, el Noroeste de Mazatlán denunció que Bronco y Los Tigres del Norte eran víctimas del pique entre los empresarios regiomontanos quienes los obligaban a trabajar el mismo día, a la misma hora y en las mismas ciudades. Por ejemplo, el sábado 11 de abril de 1992, Bronco estuvo en Naucalpan, acompa-

²⁶ “El rugido del grupo de Sinaloa fue más fuerte que el relincho de Bronco”, en *Noroeste*, Mazatlán, jueves 9 de abril, 1992.

²⁷ Schkolnik, p. 108.

²⁸ Ídem.

²⁹ Arteaga, Eusebio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamericana o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

ñado de La Sonora Santanera, de Los Yonics y de Los Barón de Apodaca; mientras que en Atizapán de Zaragoza, Los Tigres del Norte amenizaron un baile con La Mafia, Los Bravos del Norte, Los Invasores de Nuevo León y Carro Show.³⁰

BRONCO VS *DER LEPPARD*

El 20 de noviembre de 1993, El Porvenir de Monterrey invitó “a mover el esqueleto” en el baile que se celebró el 25 de septiembre del mismo año, en la explanada del Parque Fundidora. Como patrocinador de Bronco, El Porvenir regaló boletos de entrada, alcancías con el logotipo de la agrupación, casetes de los oriundos de Apodaca por el mundo y playeras autografiadas por Ramiro, Guadalupe, Choche y José Luis.³¹ El baile de Bronco volvió a generar polémica. Éste se programó junto al concierto de la banda inglesa *Def Leppard*, en idéntico día y en el mismo complejo de la Fundidora.³² Menos mal que la hora no se empalmó, pues de haber sido así, los problemas a resolver hubieran sido considerables. De acuerdo con la Jefa de Prensa de Apodaca Representaciones, Bronco presumía de un “sonido más poderoso y moderno que el de *Der Leppard*”.³³ El concierto de los ingleses inició a las 20:30 horas y el de Bronco después, “cuando el entusiasmo de los rockeros pasó y la euforia por la música grupera llegó”.³⁴

El “baile histórico”, como fue catalogado por la prensa, se realizó en la Explanada del Parque Fundidora de Monterrey. Del mismo participaron Emilio Navaira, Mazz, La Sombra, Mandingo

³⁰ “Están enfrentando empresarios a Bronco y a Los Tigres del Norte”, en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 13 de abril, 1992.

³¹ “Y para los gruperos Bronco”, en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.

³² “Llegó la onda inglesa”, en *El Porvenir*, Monterrey, sábado 26 de septiembre, 1993.

³³ “Bronco tendrá baile histórico”, en *El Porvenir*, 25 de septiembre, 1993.

³⁴ Ídem.

y Los Fantasmas del Caribe, agrupación venezolana. El evento fue aprovechado para que Televisa grabara algunos pasajes de su telenovela *Dos mujeres un camino*; melodrama estelarizado por Bibi Gaytán. Una de las escenas que se grabaron durante el baile fue la protagonizada por Bibi Gaytán, cuando ésta canta a dúo con Guadalupe Esparza el tema *Libros tontos*. Con esto, Emilio Larrosa pretendía darle más realce a la teleserie y aprovechar espacios como *Furia Musical* para compartir los pormenores del concierto encabezado por Bronco, Emilio Navaira y Mandingo.³⁵ Al baile asistieron más de 80,000 personas ³⁶

LOS TIGRES DEL NORTE

El sábado 11 de marzo de 1989, Los Tigres del Norte se presentaron en el Club Deportivo Muratalla de Mazatlán como parte de una gira por el Pacífico mexicano que organizó Pepe Cabrera, su promotor. Antes del baile, Jorge Hernández, líder de la banda, declaró que sus corridos siempre han abordado problemas sociales y que la música norteña se divulga poco en la televisión porque hay intereses de clase que la relegan a un tercer plano. Denunció que a mediados de la década de 1980, Televisa sabotó el Concurso de la Canción Ranchera, inaugurado en 1979, y que vetó “con lujo de despotismo” a Lucha Villa por defender los intereses del gremio artístico al manifestarse contra la decisión de la televisora de San Ángel.³⁷

Los oriundos de Rosamorada, Sinaloa, nacieron profesionalmente en 1966, pero su carrera artística se consolidó a mediados de la década de 1970 con *La banda del carro rojo* y *Camelia la texana* (*Contrabando y traición*). Después del éxito inicial, Los Tigres del Norte recibieron ofertas

³⁵ Ídem.

³⁶ “¡Que Broncos!”, en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 27 de septiembre, 1993.

³⁷ “Los Tigres del Norte. Una leyenda de la música norteña”, en *Noroeste*, domingo 12 de marzo, 1989.

de directores que los incorporaron al discurso cinematográfico mexicano, logrando filmar más de 14 películas. Jorge Hernández rememoró que en sus inicios eran llamados “Los de Chihuahua” y aseguró que cuando niño ejecutaba el acordeón con su abuelo. A los 12 años aprendió a tocar la guitarra con un músico peruano que se radicó en Sinaloa.³⁸

En 1989, Los Tigres del Norte se presentaron en el Palacio de los Deportes de la Ciudad de México.³⁹ Eran los productores de Chavela y su Grupo Express, grababan para Musivisa (Fonovisa-Televisa) y fueron nominados junto a Linda Ronstadt al *Grammy*, premio que a la postre sería otorgado a la nacida en Tucson, Arizona, Estados Unidos. Los Tigres del Norte registraron su nombre en el año de 1968, por indicaciones de Arturo Walker, productor inglés de sus primeras grabaciones: *De un rancho a otro* y *Juanita la traicionera*.⁴⁰

En 1992, Los Tigres del Norte se posicionaron en el gusto de los bolivianos con *El celular*, acompañando al brasileño Raimundo Fagner con *Burbujas de amor*, a Luis Miguel con *Usted*, a Lucero con *Llorar* y a Gloria Trevi con *Tu ángel de la guarda*.⁴¹ El 28 de marzo de 1992, Los Tigres del Norte alternaron con Los Recoditos, con *El Mexicano* (promotores de la banda sintetizada) y con Los Yonics, en la plaza de toros La Sinaloense de Culiacán. Quizás lo más relevante de la noticia es que al baile acudieron 30 sudamericanos, quienes gracias a una promoción de la cerveza Tecate, “pudieron viajar desde sus hogares para disfrutar a todo color a sus ídolos mexicanos que en sus penas los han acompañado con canciones”.⁴² Entre los asistentes se contabilizaron a seis bolivianos, todos originarios de Santa Cruz de la Sierra.

³⁸ Ídem.

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ “El celular”, en *Noroeste*, Mazatlán, a domingo 12 de abril, 1992.

⁴² “El Mexicano y Los Yonics en baile masivo”, en *Noroeste*, Mazatlán, martes 24 de marzo, 1992.

BRONCO

La relevancia de Bronco fue tanta que en 1992, el artista Ulises Pineda expuso en la galería Stendhal de Broadway, Nueva York, su colección “Pintando a Bronco”, como parte de los festejos de la Independencia de México en los Estados Unidos. Ulises Pineda contactó a los integrantes de Bronco cuando la editorial donde laboraba comenzó a publicar la revista Sensacional de Bronco. Originario de Monterrey, Nuevo León, Ulises Pineda fue etiquetado como uno de los máximos representantes del arte pop mexicano a comienzos de la década de 1990. La exposición fue inaugurada por Jorge Pascual Rubio, Subsecretario de Recreación y Cultura del PRI, Manuel Alonso, Embajador de México en la ONU, y por Jorge Montano, Cónsul de México en Nueva York. “Son pinturas coloridas de gran tamaño que explotan el sentido del humor como las historietas”, acotó Ulises Pineda, creador de la obra artística.⁴³

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

El Bravo al mejor actor de radio le fue entregado a Julio Alemán, por su labor en la radionovela histórica Cristóbal Colón. El de Alemán fue un premio especial. La mejor actriz de 1992, en el mismo rubro fue Marina Isolda que participó en la misma radionovela. En televisión el mejor actor cómico lo recibió Héctor Suárez por su programa La Cosa. Amaranta Ruiz obtuvo el galardón como mejor

⁴³ “Bronco se presentará en Museo de Nueva York”, en El Porvenir, 6 de septiembre, 1992.

actriz cómica por la misma serie. La terna estuvo integrada por Alejandra Meyer (Cándido Pérez) y María Alicia Delgado (Anabel). Jaqueline Andere obtuvo el premio a la mejor actriz de serie dramática en televisión por su actuación en *Mujer casos de la vida real*. Rafael Baledón fue en ese rubro el mejor actor por su labor en *La Telaraña*. Los premios a las mejores actuaciones infantiles en telenovelas fueron para Anahí (*Ángeles sin paraíso*) y Gael García Bernal (*El abuelo y yo*). Itatí Cantoral fue la revelación femenina en telenovelas por su participación en *De frente al sol* y Ariel López Padilla recibió el premio como revelación masculina en la misma telenovela. En papeles de cuadro de telenovela los galardonados fueron Adalberto Martínez Resortes por *El abuelo y yo*; Carmen Salinas por su participación en *María Mercedes*. Por sus coactuaciones recibieron premio José Elías Moreno por *De frente al sol* y Silvia Pasquel por *Las secretas intenciones*. Como mejores actores estelares de telenovela los premiados fueron Eduardo Capetillo (*Baila conmigo*) y Thalía (*María Mercedes*) en la categoría juvenil. En este mismo rubro la mejor actriz del año fue María Sorté por *De frente al sol* y Jorge Martínez de Hoyos por su interpretación en *El abuelo y yo*. En la categoría de música, Bronco fue el grupo más exitoso de 1992, y como precursores de los grupos tropicales recibió el premio Rigo Tovar. Antonio Aguilar Barraza obtuvo el galardón por toda una vida dedicada a cantar música ranchera. Luis Miguel y Lucero, ausentes en la ceremonia, fueron premiados como los vocalistas de 1992, y el grupo de rock *La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio* recibieron la presea como testimonio de reconocimiento al dominio de instrumentos.⁴⁴

Los integrantes de Bronco eran requeridos para inaugurar eventos culturales como sucedió el 25 de septiembre de 1993, con la Expo Apodaca de Nuevo León. Bronco se hizo acompañar de personalidades del mundo político como Ramiro Garza Villarreal y Raymundo Flores, presidente municipal de Apodaca. También estuvieron los actores Erik Estrada y Bibi Gaytán, protagonistas de la telenovela *Dos mujeres un camino*. “Luego de cortar el listón, los aplausos no se hicieron esperar al

⁴⁴ “Premios lo mejor de 1992”, en *El Porvenir*, 9 de septiembre, 1993.

momento que eran lanzados al aire globos y fuegos pirotécnicos. Un mariachi entonaba fanfarrias y música mexicana para alegrar a la gente”.⁴⁵

BANDAS DE VIENTO SINALOENSES

El auge de la llamada “música grupera”, coincidió con el *boom* de la banda de viento sinaloense, a principios de la década de 1990. La influencia de las bandas de viento sinaloense en la música nortehña ha sido tan constante como vigente. Así lo demuestra el fenómeno comercial acaecido a finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990, al que Helena Simonett bautizó como “tecno banda” y que el Noroeste de Mazatlán llamó “banda sintetizada”.

A principios de 1988, se anunció un homenaje a Cruz Lizárraga, líder de la Banda El Recodo. La noticia va más allá de lo anecdótico si ponderamos que ésta banda sinaloense es considerada “La banda de México”, “La madre de todas las bandas” o “La banda más mediática de México”. Para marzo de 1988, la Banda El Recodo estaba lejos de incorporar vocalistas, aunque sí basaba su éxito y trascendencia artística en el mercadeo de grabaciones discográficas, como lo demuestra el LP *15 Éxitos con la Banda Sinaloense El Recodo de Cruz Lizárraga*, editado en 1984, por la RCA Víctor. El registro fonográfico es importante porque demuestra que para 1984, la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga interpretaba repertorio ranchero como *Por una mujer casada* de Felipe Valdés Leal y *La ley del monte* de Ferrusquilla.⁴⁶

Una noticia publicada por el Noroeste de Mazatlán ayudará a comprender la importancia que tenía, en la década de 1980, la venta de discos para la Banda El Recodo:

⁴⁵ “Inauguran Expo Apodaca”, en *El Porvenir*, 26 de septiembre, 1993.

⁴⁶ Internet: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/>; acceso: miércoles 30 de abril del 2014.

Los sones de la tambora resonaron en la Plazuela República la tarde del miércoles 9, cuando miles de personas se abarrotaron para estar presentes en el homenaje al hombre que ha dado fama al folklore sinaloense, Cruz Lizárraga. El homenaje se lo rindió el canal 7 de la televisión local dentro del programa Sábado a Sábado que conduce Braulio Benítez. El motivo del homenaje fue la celebración del 48 aniversario de la formación de la Banda El Recodo, que ha llevado nuestra música regional por todo el mundo. El maestro Lizárraga, quien celebrará el próximo mes de agosto su 50 Aniversario como músico, recibió esa tarde varios reconocimientos por parte de los medios de comunicación de Mazatlán. También recibió un Disco de Oro, otorgado por la compañía disquera RCA-Víctor, casa grabadora para la que trabaja desde hace 38 años. El reconocimiento lo recibió de manos de José Domínguez, gerente de Promoción y Publicidad, quien vino en representación de Enrique de Noriega, Director General. Del homenaje participó José Ángel Espinoza Ferrusquilla, cantautor sinaloense. El Presidente Municipal, Lic. José Ángel Pescador Osuna, también estuvo presente y dirigió algunas palabras a Cruz Lizárraga, acompañado por su esposa, María de Jesús Lizárraga. Es María de Jesús quien maneja los destinos de esta organización, que al paso de los años se ha convertido en toda una institución dentro de la música sinaloense. Como buen orquestador, Cruz dirigió sin partituras; tocaron El Sinaloense y alegres cumbias que pusieron a bailar a los espectadores. Cruz Lizárraga agradeció al público asistente, “porque son ustedes los que compran los discos, y con su apoyo la banda ha logrado un nivel dentro del gusto popular”.⁴⁷

Como lo demuestra Helena Simonett para el caso mexicano, las bandas de viento sinaloense fueron las primeras en grabar discos de acetato, a principios de la década de 1950. Para lograrlo, se aprovechó una coyuntura política. De acuerdo con Helena Simonett, investigadora suiza, en septiembre de 1952, Los Guamuchileños de Culiacán viajaron a la Ciudad de México con el objetivo de apoyar la candidatura del político sinaloense, Miguel Henríquez Guzmán. La banda participó de la

⁴⁷ “Gran festival popular para homenajear a Don Cruz Lizárraga”, en *El Noroeste*, Mazatlán, viernes 11 de marzo, 1988.

campaña política, donde conoció al también sinaloense, Mariano Rivera Conde, Director Artístico de la RCA-Víctor. No es obra de la casualidad que la primera grabación discográfica de una banda sinaloense (Los Guamuchileños de Culiacán) haya sucedido en 1952.⁴⁸ Los Tamazulas de Culiacán y la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga grabaron en 1953 para Discos Azteca y RCA-Víctor, respectivamente.⁴⁹

Atendiendo a la información generada por Simonett, la Banda El Recodo, desde la década de 1950, se integró a las dinámicas de la comercialización musical. Ello significa que lo sucedido a principios de la década de 1990, debe entenderse como un acontecimiento que denota continuidad histórica. Como acertadamente lo expresa Simonett, la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga se distinguió por ser una agrupación innovadora. De acuerdo con Helena Simonett, la Banda El Recodo destacó por ser la primera en uniformarse, recurriendo a guayaberas blancas y a pantalones azul marino; desde sus inicios, reclutó músicos capaces de leer partituras y tocar de oído; estandarizó un estilo que luego se popularizó en la radio.⁵⁰

La entrevista del 15 de noviembre de 1967, entre Arnaldo Ramírez Villarreal, Presidente de Discos Falcón de Mc Allen, Texas, y el señor Juan José Vicente Laveaga, Director General de Discos Tambora de Mazatlán, Sinaloa, manifiesta las relaciones comerciales que han existido entre el noroeste y el noreste mexicano; entre la música nortea y la banda sinaloense.⁵¹ De acuerdo con El Norte de Monterrey, en la reunión celebrada por Ramírez Villarreal y Juan José Vicente Laveaga, se acordó intercambiar y grabar repertorios, así como promover artistas del Pacífico en el noreste y

⁴⁸ Simonett, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, 2004, p.136. Los Guamuchileños se desintegraron en 1958.

⁴⁹ *Ibid*, p.154. Fue en 1960 que por primera vez aparece a cuadro una banda sinaloense. La agrupación elegida fue la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga y el filme se llamó: *Contra viento y marea*. *Ibid*, p.110.

⁵⁰ *Ibid*, p.158, 161 y 179.

⁵¹ “El señor Arnaldo Ramírez Villarreal regresó de Mazatlán”, en *El Norte*, 18 de noviembre, 1967.

viceversa.⁵²El encuentro se dio un año antes de que José Alfredo Jiménez Sandoval grabara un disco con sus más grandes éxitos, acompañado por la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga. La coyuntura de 1990, es una etapa que se enmarca en el proceso de intercambio musical entre el noreste y el noroeste mexicano.

Fue en 1968, que se puso a la venta el disco José Alfredo Jiménez canta sus éxitos con la Banda Sinaloense El Recodo de Cruz Lizárraga. A partir de entonces, se volvió aceptable el que intérpretes mexicanos de diferentes géneros se hicieran acompañar por banda sinaloense. El fenómeno debe entenderse como una estrategia mercantil, incentivada por las disqueras, con el propósito de aumentar sus ventas. Amén de José Alfredo Jiménez Sandoval, Antonio Aguilar Barraza fue determinante en la difusión y legitimación de la banda sinaloense, pues colocó a ésta en los primeros planos, gracias a *Lamberto Quintero* (1987) y *El Hijo de Lamberto Quintero* (1990),⁵³ filmes que globalizaron a la música de los gomeros sinaloenses.

Hablando de música norteña, fue Lorenzo de Monteclaro el primero en grabar *Con banda sinaloense* (1983), *De esta sierra a la otra sierra* (1985) y *Boleros de siempre con banda sinaloense* (1988). Ser originario de Durango influyó en la apertura musical de Lorenzo de Monteclaro. Durango divide o une al noroeste con el noreste mexicano, regiones identificadas con dos tradiciones musicales: la banda sinaloense y la norteña de acordeón y bajo sexto.

El Noroeste de Mazatlán registró en forma pormenorizada las incursiones de Lorenzo de Monteclaro, intérprete de música norteña, en los caminos de la banda sinaloense:

El cantante norteño Lorenzo de Monteclaro, con quien los de la banda sinaloense de los Hermanos Escamilla grabarán su disco de mayor éxito. Lorenzo de Monteclaro es un intérprete de rancheras, nacido en un pueblo de Durango. Su carrera artística comenzó en 1958, en el programa radiofónico

⁵² Ídem.

⁵³ Internet: <http://www.antonioaguilaroficial.com>; acceso: miércoles 30 de abril del 2014.

Aficionados de las dos, transmitido en Torreón. De su pueblo natal de Durango sale a Torreón, Chihuahua, Ciudad Juárez y Monterrey, donde se pone a trabajar en el Rincón Bohemio Mingos Bar. Ahí lo escucha el dueño de una compañía discográfica, que lo invita a grabar su primera larga duración, en 1962 (hoy cuenta con más 53 LPs). En su más reciente producción, Lorenzo de Monteclaro presenta baladas, boleros, corridos y cumbias. Este último material de Lorenzo de Monteclaro se titula Sin límite de tiempo, integrado por temas de Juan Gabriel, Joan Sebastian, Olmos Valle y Homero Aguilar. Esta nueva producción se llevó a cabo en la desaparecida CBS (adquirida por japoneses), ahora llamada Sony Music. Se espera que el disco tenga la misma aceptación que el grabado con la Banda de los Hermanos Escamilla, donde interpretó Mi gusto es y De esta sierra a la otra sierra.⁵⁴

Lorenzo de Monteclaro no fue el único intérprete de música norteña que grabó con banda de viento sinaloense durante la década de 1980, también Los Broncos de Reynosa transitaron este sendero. Los Broncos de Reynosa es uno de los duetos más importantes para la historia de la música norteña. Integrado por Paulino Vargas Jiménez y Javier Núñez, ambos nacidos en Durango, fijaron dos discos con banda sinaloense en 1984. De acuerdo con Paulino Vargas hijo, los discos saldrían a la venta en 1985, “pero Peerless tuvo miedo y terminaron lanzándolos a finales de 1986 y 1989”.⁵⁵ Peerless aprovechó la coyuntura de finales de 1980, cuando cayeron los jefes del cártel de Jalisco (Miguel Ángel Félix Gallardo y Rafael Caro Quintero), para comercializar las grabaciones de Los Broncos de Reynosa.⁵⁶

Muchos de los temas incluidos en los discos grabados con banda sinaloense por Los Broncos de Reynosa, tenían como tema central historias relacionadas con personajes, integrantes y sucesos

⁵⁴ “Lorenzo de Monteclaro prepara algunos números para su próximo LP”, en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 10 de febrero, 1992.

⁵⁵ Vargas, Paulino [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁵⁶ Ídem.

alrededor del cártel de Jalisco, de ahí que Peerless pusiera a la venta el segundo disco, en 1989. El interés de Peerless al tomar esta determinación, era beneficiarse económicamente. Los dos materiales discográficos gozaron del acompañamiento de Banda La Costeña de Ramón López Alvarado. En el primer disco se incluyó *La puerta negra*, tema que años después harían famoso Los Tigres del Norte. En la misma década de 1980, Paulino Vargas Jiménez grabó para EMI el R-1, corrido que narra de forma crítica la historia del narcotraficante Rafael Caro Quintero. El R-1 tuvo el acompañamiento musical de la misma banda sinaloense originaria de Mazatlán. 1980 fue una época en que Los Tigres del Norte gozaron del respaldo creativo de Paulino Vargas Jiménez, líder de Los Broncos de Reynosa, por lo que el hombre nacido en Promontorio, Durango, permitió a los hermanos Hernández Angulo incluir en su álbum *Corridos Prohibidos*, editado en 1989, el corrido del R-1.⁵⁷

Por el auge de los medios de comunicación masiva, por las necesidades del narcotráfico sinaloense y por los intereses económicos de Televisa, la banda de viento sinaloense impactó, como nunca antes, a la música norteña, en la coyuntura de principios de 1990. La influencia de la banda sinaloense en la música norteña es medible, gracias a álbumes editados por Eliseo Robles (Ramex 1989), Héctor Montemayor (Disa 1991) y Lalo Mora (1993), acompañado por Banda La Costeña de Ramón López Alvarado. Eliseo Robles fue vocalista de Los Bravos del Norte y Lalo Mora de Los Invasores de Nuevo León, agrupaciones iconos de la música norteña. Eliseo Robles dejó a Los Bravos del Norte en 1988 y Eduardo Mora salió de Los Invasores en 1993, “cuando todo mundo quería grabar con banda sinaloense”.⁵⁸

Como lo precisa Simonett, la gran mediatización de las bandas de viento mexicanas comenzó en 1982, cuando discos Fonorama de Guadalajara, Jalisco, grabó a la Banda Kora.⁵⁹ Ésta se apoyó

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ Benavides, Javier [entrevista], 2006, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

⁵⁹ Simonett, Helena, *En Sinaloa nací. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, 2004, p.263.

en temas reconocidos como parte del repertorio tradicional sinaloense (El niño perdido y El sinaloense). De acuerdo con Simonett, la banda Vaqueros Musical fue contemporánea de la Banda Kora y también grabó para Fonorama de Guadalajara, México.⁶⁰ Entre 1990 y 1992, tuvo lugar el éxito de otras bandas sintetizadas como La Móvil, La R-15, La Machos y la Pequeños Musical; las dos primeras de Nayarit y las segundas originarias de Jalisco. La gloria de las bandas sintetizadas estuvo fundamentada en la incorporación de vocalistas, en la mercadotecnia y en el uso de vestimentas coloridas.⁶¹ Simonett dice que la banda sintetizada nació en Guadalajara, para luego emigrar a California e Illinois, Estados Unidos. Regresó a México convertida en un fenómeno de consumo masivo.

La primera banda de viento sinaloense en grabar un disco recurriendo a un vocalista fue la Banda El Limón (hoy La Original Banda El Limón de Salvador Lizárraga) en 1990, al cual intituló Puro Mazatlán. El álbum fue grabado en Fonorama de Guadalajara con el vocalista Julio César Preciado Quevedo. El material discográfico contiene temas rancheros como Apenas te fuiste ayer, Me voy lejos y La guarecita; también figuraron El atol de elote y El jabalí, canción originaria de El Salvador y un son sinaloense, respectivamente.⁶² El triunfo de la banda sintetizada fue uno de los factores que obligó a la banda El Recodo de Cruz Lizárraga a experimentar con proyectos como Los Recoditos, antes de reclutar a Julio César Preciado Quevedo (ex miembro de la Banda El Limón) como su vocalista, en marzo de 1992.

Banda Los Recoditos sirvió como un laboratorio musical, antes de que Cruz Lizárraga decidiera incorporar a Julio Preciado como vocalista de la Banda El Recodo. Gracias al Noroeste sabemos que Los Recoditos nacieron en febrero de 1989, cuando participaron de un homenaje a José Ángel Espinoza Ferrusquilla. Intervinieron en un evento con la banda sintetizada El Mexicano, con La Banda Orquesta de Cruz Lizárraga, y con las cantantes María de Lourdes y Angélica Aragón. José

⁶⁰ *Ibid*, p.264.

⁶¹ *Ibid*, p.265 y 290.

⁶² (Internet: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/>; acceso: miércoles 30 de abril del 2014).

Ángel Pescador Osuna y Luis Villegas, presidentes municipales de Mazatlán y El Rosario, Sinaloa, respectivamente, estuvieron presentes.⁶³

El Noroeste de Mazatlán relató los festejos por el tercer aniversario de Banda Los Recoditos. Los Recoditos ofrecieron una “tumultuosa presentación en la plaza de toros de Mazatlán”, para luego asistir al lienzo charro donde se dispuso de un convivio en su honor. Los Recoditos fueron una idea de Isidoro Ramírez Chilolo e inicialmente se llamarían Los Juniors del Recodo. Para su tercer aniversario, Banda Los Recoditos recién había adquirido como vocalista a Francisco Javier Barraza. En 1992, Los Recoditos contaban con dos casetes de salida reciente al mercado y con el apoyo de los medios de comunicación.⁶⁴

Con los antecedentes descritos, la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga oficializó la adquisición de Julio César Preciado Quevedo, el 29 de marzo de 1992. Por la importancia del suceso, es válido compartir de forma íntegra la noticia publicada por El Noroeste de Mazatlán:

La Banda El Recodo de Cruz Lizárraga adquirió la voz de Julio “El arrogante”, intérprete de rancheras que perteneció a la Banda Limón de Mazatlán. La noticia fue revelada por la vocera de la banda sinaloense con tambora más sobresaliente a nivel internacional, pionera de este género musical regional. La Banda El Recodo partió ayer a Tijuana, en donde hoy tendrán una actuación. Cruz Lizárraga y el resto de los elementos dejaron Mazatlán con el fin de cumplir sus compromisos y terminar la grabación de un nuevo disco. Tras presentarse en Tijuana, cruzaron la línea y el sábado actuaron en San Diego, California. Los bailes se hacen con frecuencia para beneplácito de los mexicanos que viven en California. La semana entrante viajará a Los Ángeles para dejar hechas unas grabaciones de elepé a procesarse, por lo cual permanecerán trabajando en los estudios de Sierra Records, compañía que los

⁶³ “Se rindió homenaje a tan querido, José Ángel Espinoza”, en *El Noroeste*, Mazatlán, lunes 6 de febrero, 1989.

⁶⁴ “Tumultuoso festejo del tercer aniversario de la Banda Los Recoditos”, en *El Noroeste*, Mazatlán, domingo 9 de febrero, 1992.

representa y distribuye el material discográfico en la Unión Americana. El domingo de esa misma semana se trasladarán a Arizona, donde recibirán un reconocimiento de Radio XQTL, en un festival al que han asistido durante los últimos seis años. Estarán acompañados por José Ángel Espinoza Ferrusquilla. Y en 15 días más, los integrantes de la Banda El Recodo retornarán a su país para estar en Culiacán, a fin de continuar la producción de larga duración en los estudios de Pepe Cabrera, donde recientemente estuvieron haciendo lo mismo cantantes de la región como otros intérpretes de música popular de fama consolidada. El disco se llamará De Sinaloa para el mundo...con sabor a lo nuestro Vol. I. Luego de grabarse los últimos temas en Culiacán, serán llevados a la Ciudad de México para mezclar las voces, de esa manera quedará listo el material original del acetato. El LP incluye Clave privada, Paloma sin nido y Enséñame a olvidar. La noticia de la reciente adquisición del vocalista, Julio César Preciado Quevedo, sorprendió, pues éste trabajaba para la Banda Limón de Mazatlán. Así, la más tradicional de las bandas sinaloense cantará con la voz del intérprete de ranchero que triunfó con una de las mejores bandas de la región, la Banda El Limón, con la que grabó éxitos como El chiroteo y María de Jesús. Julio, el ex arrogante, incluirá su voz en la grabación de la Banda El Recodo. Viajará con la banda a Los Ángeles, también estará en las grabaciones de los estudios JCA de Culiacán, luego viajará al DF para concluir la producción del disco, De Sinaloa para el mundo.⁶⁵

Aunque bandas sintetizadas como la Machos, la Móvil, El Mexicano, la Ráfaga, la Arkangel R-15 y la Pequeños Musical, gozaron de éxito comercial durante la primera mitad de la década de 1990, fueron bandas sinaloenses como El Limón, La Costeña, Los Recoditos y El Recodo de Cruz Lizárraga, quienes lograron construir puentes musicales con la norteña. Quizás el caso más emblemático que ejemplifica este fenómeno es el de Eduardo Mora Hernández, fundador, bajo sexto y primera voz de Los Invasores de Nuevo León.

⁶⁵ “La Banda El Recodo contrata al vocalista Julio El Arrogante”, en *El Noroeste*, Mazatlán, domingo 29 de marzo, 1992.

Tras su separación de la agrupación originaria de Los Ramones, Nuevo León, en 1993, Eduardo Mora Hernández comenzó a grabar con el acompañamiento de banda sinaloense. De acuerdo con Javier Benavides, integrante de Los Invasores de Nuevo León, la decisión de Lalo Mora se explicaría en el beneficio económico que significaba grabar con banda sinaloense, a principios de la década de 1990.⁶⁶ La realidad no ha cambiado mucho, pues salvo por un periodo de seis años (2002-2008), durante el cual, “El pasito duranguense” monopolizó los espacios radiofónicos de México y de los Estados Unidos, la banda de viento sinaloense ha mantenido su rentabilidad, por lo que grabar con ella sigue siendo altamente lucrativo.

Raúl Hernández fue parte de Los Tigres del Norte hasta 1996, año que marcó su separación y su primera grabación como solista. Desde sus inicios como solista en 1996, Raúl Hernández ha grabado constantemente con banda sinaloense. Por haber pertenecido a una de las agrupaciones de música nortea mexicana más importantes de todos los tiempos, Raúl Hernández Angulo sigue estando presente en el gusto de quienes consumen la nortea mexicana. Raúl Hernández, como casi todos sus hermanos y sus padres, nació en el estado de Sinaloa, razón que explicaría por qué decidió inclinarse por la banda de viento sinaloense.⁶⁷

Los Intocables del Norte, originarios de Culiacán, Sinaloa, grabaron en 1989 un disco con Banda Los Coyonquis; en 1990 otro con Banda Los Escamillas del Indio Ramírez, y en 1996, un segundo material discográfico con Los Coyonquis.⁶⁸ Esa inquietud que Los Intocables del Norte manifestaron desde la década de 1980, continuó en el nuevo milenio, pues en el 2012 salió a la venta Aniversario con la banda, disco conmemorativo que incluye La rubia del moño negro de Paulino Vargas Jiménez, el primer éxito comercial de la agrupación sinaloense, en 1977. Para Teodoso

⁶⁶ Benavides, Javier [entrevista], 2006, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

⁶⁷ Vargas, Paulino [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

⁶⁸ Los Intocables del Norte, *Tesoros de Colección*, México, Sony-BMG, 2007.

Navidad Salazar, locutor sinaloense, Los Intocables del Norte fueron el primer conjunto de música norteña en experimentar con fusiones que ahora la industria cultural liderada por Televisa refiere como Norteño-Banda y Bandeño.⁶⁹

El popular intérprete de corridos de narcotráfico, Rosalino “Chalino” Sánchez Félix, grabó un álbum con la banda Vaqueros Musical y otro con la Banda Brava. Ni Juan Gabriel, ni Las Jilguerillas escaparon al embrujo de la banda sinaloense; el primero editó un disco con la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga (1994), mientras que Las Jilguerillas hicieron lo propio con Banda La Costeña de Ramón López Alvarado (1989).⁷⁰ Por cierto, tanto Juan Gabriel como Las Jilguerillas, nacieron en Michoacán, un estado ligado con las bandas de viento purépechas.

En el 2010 y en el 2011, se pusieron a la venta los discos compactos: Amigos desde el Rancho Vol. I y Amigos desde el Rancho Vol. II. En éstos se incluyen los temas: ¿Por qué no vienes? y Quiero ver tus ojos, ambos interpretados por Héctor Montemayor, quien grabó para Disa, en 1991, un álbum con la Banda Sinaloense Los Coyonquis de Sergio Tapia.⁷¹

La influencia de la banda sinaloense al interior de la música norteña sigue vigente. En el 2011, Roberto Zapata Montalvo, líder fundador del Grupo Pesado, grabó para Disa y Universal, el disco Prisionero de tus brazos, con el acompañamiento de una banda sinaloense. El material discográfico fue producido por Domingo Chávez y grabado en Studio 21 de Mazatlán, Sinaloa. Teniendo como ingeniero de grabación a Ramón Sánchez Lizárraga, el disco ofrece un dueto con la también regiomontana, Gloria Trevi. En la recopilación se incluyen temas de los compositores Felipe Valdés Leal

⁶⁹ Navidad, Teodoso [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁷⁰ La Jilguerillas (Imelda y Amparo), Con Banda La Costeña de Ramón López Alvarado, Guadalajara, Azul y Oro, 1989. En el álbum se incluyen dos de los temas más importantes del compositor sinaloense, Faustino López Osuna, me refiero a Qué caso tiene y También las lluvias se van.

⁷¹ Héctor Montemayor, *Con Banda Sinaloense Los Coyonquis de Sergio Tapia*, San Nicolás de los Garza, Disa, 1991.

y Ramón Ortega Contreras, dos de los más prolíficos creadores del género ranchero.⁷² Este disco coincide con el momento de mayor éxito comercial del Grupo Pesado, luego de vender millones de sus álbumes: Desde la Cantina Vol. I y Vol. II, producidos por Disa y comercializados en los años del 2009 y del 2010.⁷³

La coyuntura de finales de 1980 y principios de 1990, es trascendental para comprender el momento actual de la música norteña. En esta bisagra histórica se explica la vigente relación entre la banda de viento sinaloense y la música norteña. Entender el auge de la cultura narco sin estudiar lo sucedido a principios de la década de 1990, resulta imposible. Es en el nódulo de finales de 1980 y principios de 1990, donde se encuentran las respuestas a interrogantes actuales como la omnipresencia de la banda sinaloense en los medios de comunicación.

⁷² Beto Zapata, *Prisionero de tus brazos*, México, Disa-Universal, 2011.

⁷³ Navidad, Teodoso [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

CAPÍTULO II

EL DISEÑO GRÁFICO EN LA MÚSICA NORTEÑA MEXICANA

Al estudiar el problema de la música norteña mexicana, ignoramos el rol cumplido por profesiones surgidas al seno de las mismas transformaciones científicas y tecnológicas que han contribuido al colapso de la industria del disco. Pensemos en los diseñadores gráficos, tan importantes para concebir nuestro mundo lleno de colores, imágenes y símbolos. Vivimos saturados de conceptos abstractos que nos comunican sucesos artísticos. La música norteña no escapa a estas dinámicas culturales. El miércoles 9 de mayo del 2012, Juan Fernando Rivera, dueño de Riesca Publicidad, me atendió en sus oficinas de la Ciudad de México, ubicadas en los alrededores del Aeropuerto Internacional Benito Juárez.

Juan Fernando Rivera nació el 1 de abril de 1977, siete años antes de que su padre inaugurara Riesca Publicidad, en 1984. Comenzaron trabajando en la promoción de ferias de pueblo y después se incorporaron al movimiento sonidero de la Ciudad de México. Riesca se encargaba de montar la publicidad de eventos sonideros efectuados en salones como el California, Los Ángeles, Tropicana y La Maraca del Distrito Federal. En la misma época fueron invitados para integrarse a la estructura promocional de artistas como Rigo Tovar, El Súper Show de los Vázquez, Chico Che, Mike Laure,

Los Ángeles Negros y Los Pasteles Verdes, hoy considerados precursores de la música grupera. Desde entonces han trabajado con los mejores y han visto el colapso de modas musicales.

La música norteña llegó al Distrito Federal de la mano de los migrantes que se establecieron en ella, durante la primera mitad del siglo xx. En la Ciudad de México vive gente de todos los estados de la República Mexicana, “por eso fue fácil organizar bailes norteños en la capital”.⁷⁴ Los Rivera trabajaron primero con recortes, luego con cámaras de exposición y después se imprimieron en los programas de computadora y en las filmadoras. “Fueron los sonideros defeños quienes introdujeron los carteles como herramienta promocional de eventos musicales durante la década de 1980”.⁷⁵ Los diseñadores que trabajaban para sonidos como La Changa, Polymarchs y Cóndor, dieron personalidad visual a la música popular contemporánea de México. A La Changa lo identificaba un gorila, a Polymarchs rasgos egipcios y a Cóndor Ernesto “Che” Guevara. Los gruperos, categoría donde se incluyen a los duetos y conjuntos de música norteña mexicana, imitaron tardíamente la campaña publicitaria que los sonideros defeños materializaron desde la segunda mitad de la década de 1980. La estrategia publicitaria de los sonideros fue montada por “diseñadores gráficos” y sus antecesores.

Los pasos para que el público pueda ver un cartel grupero anunciando el baile de sus intérpretes favoritos es el siguiente: se elabora un diseño con base en cuatro colores, se obtienen las láminas, sale de las máquinas y se pega en los postes de luz. Ahora todo es más fácil porque la tecnología ha avanzado, “en la era de los carteles sonideros te podías llevar hasta tres días en diseñar uno, hoy puedes terminar cinco diseños en veinte horas”.⁷⁶ La clave para que el transeúnte se sienta atraído por un cartel pegado en el centro histórico de cualquier ciudad de México, está en el manejo de colores, de

⁷⁴ Rivera, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ Ídem.

acuerdo con Juan Fernando Rivera. “No es lo mismo un cartel hecho para el DF que uno pensado para Yucatán”. Juan Fernando Rivera detalla las claves para que un cartel grupero tenga éxito:

Debes captar la atención de personas que viven en entornos diferentes. Debes tomar en cuenta que hay lugares con climas severos por lo que es posible que los colores elegidos no resistan. La cartulina se pega un mes y medio antes del evento para informar, entonces debes considerar cuáles serán las condiciones climatológicas a las que estará expuesta. La experiencia te permite saber qué colores sirven para que las cartulinas duren el tiempo correcto. Por supuesto que hay publicidad que se pega en lugares cerrados. Si es un cartel para Veracruz lo llenas de verde, amarillo y rojo, porque tiene que ver con la gente del lugar. Si vas a hacer un cartel para el Auditorio Nacional necesitas algo sobrio porque la gente que irá, estará sentada, habrá pagado por un sitio numerado. Tienes que pensar en lo que estás diseñando y en qué material saldrá impreso. En el Bajío hay mucho jaripeo, por eso necesitas elementos como montas, algo que tenga que ver con la cultura ranchera de la región, y mencionar a los grupos que van a amenizar. Para los bailes en Monterrey ocupas un fondo negro, azul y rojo, en plastas. En las zonas industriales la gente anda apurada, piensa en ir al trabajo, el objetivo del cartel debe ser que las personas se enteren quién va a estar y dónde actuará. Los carteles son rematados con las bardas, por eso se te queda grabada la información. Es un trabajo de equipo, trabajamos la radio, la imprenta, las bardas y el perifoneo. Los carteles o cartulinas se hacen en papel bond.⁷⁷

Los carteles que diseña Riesca Publicidad forman parte de una estrategia publicitaria que es complementada por el microfoneo y las bardas pintadas; éstas replican en dimensiones mayores la información vertida en los carteles. Las bardas y las cartulinas son publicidad horizontal y vertical, respectivamente. Las bardas miden 10 x 4 y los carteles 57 x 87. En las bardas se pinta el logotipo del foro donde se hará el baile, se menciona la fecha y se enlista el nombre de los grupos que tocarán.

⁷⁷ Ídem.

En los carteles se coloca el lugar, la fecha, los puntos de venta, cuánto costará la entrada, el grupo principal y sus alternantes. El trabajo de los carteles es aportado por diseñadores gráficos, por sus computadoras y programas. “Antes las cartulinas se elaboraban con papel mandarina, hacíamos recortes, lo ponías a la placa, lo quemabas, lo enviabas a impresión y a repartir”.⁷⁸

Cada vez que se realiza un baile o algún jaripeo, el empresario contrata a los intérpretes que actuarán, obtiene los permisos de la Secretaría de Hacienda y Fiscalización. Con la papelería legal en orden, resuelven la promoción del evento. Por ley, los espacios donde se desenvuelven eventos musicales masivos deben estar cercados, disponer de lonas por si llueve, contratar una planta de luz, tener 500 elementos de seguridad y convocar a vendedores de comida, dulceros, cigarreros y fotógrafos. “Los bailes gruperos es una industria de la que se mantienen miles de familias mexicanas”. Si el masivo tiene lugar en una plaza grande como Ecatepec o León, se necesitan 30 mil cartulinas, y si el concierto es en un pueblo pequeño se distribuirán 3 mil carteles, dijo Fernando Rivera de Riesca Publicidad.

Gracias a Riesca Publicidad, grupos como Los Tigres del Norte fueron personalizados a través de los carteles que anuncian sus bailes. El trabajo de Juan Fernando Rivera es importante porque ayuda a que los grupos norteños sean identificados con una imagen. La tarea de Riesca Publicidad es captar la atención visual de mentes mexicanas, recurriendo a símbolos, colores e imágenes. El trabajo de Riesca Publicidad convierte a los numerosos proyectos musicales que participan de los bailes gruperos en marcas, en productos comerciales que se identifican con formas creadas por diseñadores gráficos. “Es más fácil digerir una imagen que un texto. Cuando murió Cruz Lizárraga le brindamos identidad a la Banda El Recodo, explotando la imagen del padre de la banda sinaloense”.⁷⁹

La idea de publicitar bailes gruperos con carteles que tapizan las calles, nació en el Distrito Federal. Los carteles de empresas como Riesca Publicidad, Impresos Moctezuma e Impresos Ocampo, brindan personalidad a los artistas tocados por su creatividad. “Nosotros jugamos a representar a

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Ídem.

los artistas mediante imágenes, los proyectamos. Conciliamos al grupo con la gente, al pueblo con el pueblo. Nos gusta innovar, somos un equipo de trabajo, somos una familia de conceptos y pensamientos”, reviró Juan Fernando Rivera.⁸⁰

En el diseño de los carteles existe una variante que limita la creatividad de Impresos Moctezuma, Riesca Publicidad e Impresos Ocampo. Se trata de la censura que imponen Grupo Modelo y la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, principales patrocinadores de los duetos y conjuntos norteños. Los dos emporios cerveceros tienen sus lineamientos, indican un patrón, una estructura a seguir en el armado de los carteles gruperos: colores, tamaño del logotipo, encabezados y fotos, están determinados. El nombre del grupo estelar ocupa la parte superior y los alternantes se escriben en letras pequeñas en la parte inferior del cartel. “Ellos te mandan seis o siete ejemplos y lo que haces es poner el nombre del grupo encima, porque está totalmente involucrada la marca en la difusión del grupo. Ahí no puedes jugar mucho, juegas más cuando no hay patrocinadores cerveceros metidos”.⁸¹

El patrocinio cervecero en la música norteña se debió a la iniciativa comercial de la Cuauhtémoc Moctezuma y del Grupo Modelo. La primera se convirtió en el patrocinador de los duetos y grupos de música norteña, mientras que la segunda ha respaldado a bandas sinaloenses como El Recodo. “El principal objetivo era abrir mercados y hacer que donde no se consumía su producto, ahora la gente lo ingiriera, mediada por los bailes gruperos”.

La música norteña y la banda sinaloense (música grupera), lograron que las marcas cerveceras se posicionaran en regiones donde antes eran desdeñadas. Los mismos tráileres de solistas y agrupaciones son rotulados por los patrocinadores con la idea de que éstos se conviertan en publicidad móvil que transita las carreteras de México y Estados Unidos. “Si tú mandas tu grupo a cierto lugar, se tiene que vender su producto, si tú vas a Monterrey y llevas un grupo de Corona, pues tienes que vender Corona porque es el lineamiento”.

⁸⁰ Ídem.

⁸¹ Ídem.

LA CARAVANA DE ESTRELLAS CORONA

Los patrocinios de empresas cerveceras a espectáculos musicales mexicanos, surgieron en 1956 con La Caravana de Estrellas Corona. Ésta existió de 1956 a 1982.⁸² Durante la década de 1950, la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma tenía bloqueado, comercialmente, al Grupo Modelo, en ciertas regiones del país como el Golfo.⁸³ El que Nemesio Diez y Guillermo Vallejo, creadores de la Caravana Corona, hayan elegido Minatitlán, para llevar a cabo su primer espectáculo con Pedro Infante Cruz a la cabeza, se debió a la importancia económica que Veracruz tenía para la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, su principal competidor.⁸⁴ Como referente petrolero, Minatitlán se convirtió en una ciudad que se reconfiguró demográficamente con las migraciones que recibió de todas las regiones del México contemporáneo. Esta circunstancia la convirtió en un termómetro que ayudó a medir el posible éxito de La Caravana de Estrellas Corona, en todo México.⁸⁵

Durante los conciertos ofrecidos por La Caravana de Estrellas Corona se regaló cerveza, como una estrategia para posicionar su marca en zonas de México donde imperaba la competencia.⁸⁶ La Caravana Corona fue entonces “un espectáculo artístico que actuaba en todo México a precios populares, y a la vez fue un medio para promover los productos del Grupo Modelo”.⁸⁷ La Caravana Corona fue una herramienta mercantil que luego de estar en Minatitlán, Veracruz, triunfó en La Laguna, donde incluso, la competencia entre las marcas cerveceras se libró en el plano futbolístico.

⁸² Chao, Guillermo, *La Caravana Corona. Cuna del Espectáculo en México*, Ciudad de México, Imprenta Madero, 1995, p.28.

⁸³ *Ibid*, p.16

⁸⁴ *Ibid*, p.23.

⁸⁵ *Ibid*, p.21.

⁸⁶ *Ibid*, p.27.

⁸⁷ *Ibid*, p.15.

En Torreón, Coahuila, existieron dos estadios de fútbol soccer bautizados con los nombres de Estadio Moctezuma y Estadio Corona.⁸⁸

La Caravana Corona tomó como referente a las compañías de zarzuela y en su propuesta incorporó a géneros diversos e intérpretes de diferentes épocas. Las giras de la Caravana Corona se dividían en Pacífico, Golfo, Sureste y Bajío, esta última con una duración de dos meses.⁸⁹ La Caravana Corona ayudó para que los artistas populares se mantuvieran vigentes, en una época donde la radio era más importante que la televisión. La Caravana Corona resultó tan efectiva que sellos discográficos como RCA Víctor, a través de su Vicepresidente Internacional, Mariano Rivera Conde, pagaron a Guillermo Vallejo con el objetivo de que sus artistas fueran promovidos en La Caravana de Estrellas Corona.⁹⁰

En 1973, falleció Guillermo Vallejo. Entonces La Caravana Corona quedó bajo la dirección de Martha Badager, esposa de Vallejo. La dama modificó la logística. Uno de los principales cambios que ocurrieron con la muerte de Guillermo Vallejo consistió en programar dos caravanas por día, en diferentes ciudades de México; José Alfredo Vallejo Badager se hizo cargo de una y su hermana mayor se responsabilizó de la otra. La señora Martha Badager se concentró en la administración del Teatro Blanquita.⁹¹ La televisión vino a sustituir la tarea desarrollada por La Caravana Corona. Fue así como Raúl Velasco, desde Televisa, asumió el liderazgo en la difusión de artistas populares mexicanos.

Es posible que Juan Fernando Rivera, se equivoque cuando asegura que “fueron los sonideros defehos quienes introdujeron los carteles como herramienta promocional de eventos musicales en México”. Como consta en la Caravana Corona. Cuna del Espectáculo en México, libro editado en

⁸⁸ *Ibid*, p.31.

⁸⁹ *Ibid*, p.44.

⁹⁰ *Ibid*, p.27.

⁹¹ *Ibid*, p.28.

1995 por Imprenta Madero, desde la primera caravana celebrada en 1956, la familia Vallejo comunicó sus eventos musicales a través de carteles diseñados en dos colores: rojo y azul. Mismos colores que sobresalen en el logotipo del Grupo Modelo. Las cartulinas usadas por el Grupo Modelo para promocionar sus caravanas eran horizontales y también verticales. En el primer caso, el azul se colocaba del lado izquierdo y en el segundo ejemplo, el rojo ocupaba la parte baja del cartel. La propaganda utilizada por Grupo Modelo siempre tenía una mitad en azul y otra en rojo.

En la parte superior izquierda, los carteles del Grupo Modelo, siempre colocaban el nombre del patrocinador (Cerveza Corona). Al lado derecho figuraba la leyenda: “Presenta su Imponente Caravana de Estrellas Mundiales”. Debajo del encabezado se mostraba el nombre de los alternantes con una imagen de los solistas y agrupaciones. En la parte inferior, justo en el centro, se colocaba la fecha, la hora, el lugar, los precios del boleto y los horarios de las funciones. A veces presentaban en el mismo cine, dos funciones diarias.

Es verdad que los carteles usados para promocionar La Caravana Corona no eran muy estéticos, pero resultaban efectivos porque informaban. En la época de La Caravana Corona no existía el diseño gráfico como tal, pero los carteles utilizados por el Grupo Modelo, bien pueden considerarse un antecedente del diseño gráfico, aplicado a la promoción de eventos artísticos. Al evocar el concepto “arte”, tenemos que pensar que La Caravana de Estrellas Corona no sólo convocaba cantantes y músicos, también cómicos, mimos y agrupaciones internacionales como Los Comuneros del Paraguay, Julio Iglesias, Bienvenido Granda, Juan Legido, Pérez Prado y Celia Cruz.

De la Caravana Corona participaron duetos y conjuntos de música norteña mexicana. El libro escrito por Guillermo Chao Ebergenyi, en 1995, ayuda a situar los años en que la música norteña mexicana se hizo presente. El domingo 19 de enero de 1964, en el Cine Colonial de Celaya, Guanajuato, actuó Eulalio González “Piporro” junto a Los Braveros del Norte; el viernes 23 de enero de 1970, el dueto Kiko y Chuy, conformado por Kiko Montalvo y Jesús Scott Reyes, trabajó en el Cine Guanajuato de la capital abajeña; el domingo 14 de enero de 1973, en la Plaza de Toros Victoria de Ciudad Victoria, Tamaulipas, estuvo Lorenzo de Monteclaro con Juan Gabriel, Celia Cruz y Toña La Negra; el domingo 11 de febrero de 1973, también en la plaza de toros de Ciudad Victoria, Ta-

maulipas, cantó Juan Salazar; el jueves 5 de febrero de 1976, en la Arena Coliseo de Guadalajara, se presentaron Las Hermanas Huerta, Chelo Silva, Cornelio Reyna, Los Dandys, Juan Gabriel y El Palomo y El Gorrión.

La Caravana Corona. Cuna del Espectáculo en México, de Guillermo Chao Ebergenyi, comparte el programa de una caravana que tuvo lugar el domingo 13 de febrero de 1972, en la Plaza de Toros El Progreso de Guadalajara, Jalisco. Fue un homenaje a Silvestre Vargas, líder del “Primer Mariachi Mexicano Internacional”. La familia Vallejo bautizó al singular concierto como “Acordeones contra Violines”. El recital inició a las 4 p.m. y culminó a las 8:30 p.m. Desfilaron por el escenario Cuco Sánchez, Las Jilguerillas, Pedro Yerena, Juan Salazar y Juan Montoya. Yerena, Salazar y Montoya, considerados los padres del bolero norteño mexicano. Esta caravana es importante porque la familia Vallejo Badager confrontó a la música norteña y al mariachi nacionalista (el que usa trompeta), invento de Lázaro Cárdenas del Río.⁹²

No olvidemos a Luz y Aurora, Las Hermanas Huerta. Originarias de Tampico, Tamaulipas, Las Hermanas Huerta fueron de las artistas más constantes en La Caravana Corona, desde su nacimiento en 1956, hasta su inanición en 1982. Guillermo Vallejo las conoció de pequeñas, cuando se ganaba la vida comercializando paletas en el puerto tamaulipeco.⁹³ Luego de quedar huérfanas de madre, Luz y Aurora Huerta se llevaron un concurso de aficionados organizado por la XEFW de Tampico, usando el nombre de Luz y Lucerito. Por órdenes de su padre, adoptaron el nombre artístico de Las Hermanas Huerta.⁹⁴ Guillermo Vallejo fue quien las integró al elenco de la XEQ y la XEW, en la Ciudad de México. Luego se convirtieron en infaltables de La Caravana Corona. Guillermo Vallejo fue un padre para Las Hermanas Huerta, por eso les ayudó a que grabaran para CBS; posteriormente intervino para que mostraran su talento por televisión. Guillermo Vallejo fue

⁹² Sugiero visitar el blog: <http://luisomarmontoyaarias.blogspot.mx> (Música Norteña Mexicana).

⁹³ *Ibid*, p.51.

⁹⁴ *Ibid*, p. 52.

tan importante para la carrera de Luz y Aurora Huerta, que el primer trofeo que recibieron en su carrera se los entregó él. En cada presentación, Las Hermanas Huerta se hicieron acompañar por un mariachi nacionalista (trompeta) y por un conjunto norteño mexicano.⁹⁵

Es probable que el diseño gráfico aplicado a las músicas populares mexicanas no haya principiado con los sonideros defeños de la década de 1980, ni con la Caravana Corona de 1956, sino con unos cancioneros editados en 1952, en la Ciudad de México. En todo caso, las fuentes existentes indican que la aplicación del diseño gráfico a la música norteña mexicana comenzó en el Distrito Federal. El Archivo Histórico Municipal de Irapuato resguarda el fondo Margarito Calero Martínez “El acordeón del Bajío”. En él se pueden consultar más de 600 cancioneros editados desde principios de la década de 1950, en el Distrito Federal; sobresalen Cancionero El Norteñazo y Cancionero Norteño. Las portadas de estos cancioneros muestran la combinación de dos colores: rojo y azul, blanco y azul. Al diseño bicolor se le suman imágenes estereotípicas que retratan al norteño como una persona robusta e insensible, siempre acompañado por acordeón y bajo sexto, cordófono del Bajío mexicano.⁹⁶

Los cancioneros formaron parte de una estrategia difusionista que incluía a las rockolas o traganiques, a las sillas y a las mesas cantineras, a las postales, a los calendarios, a los llaveros, a la publicidad radiofónica pagada por las empresas cerveceras y a los artículos navideños como charolas que estos mismos emporios cambiaban por corcholatas. Para llamar la atención del transeúnte, los cancioneros debían poseer portadas atractivas, diseñadas por dibujantes que explotaban los estereotipos regionales. Si el cancionero estaba especializado en repertorio para ser ejecutado por mariachi, aparecía el charro con rasgos faciales delineados; si se trataba de un repertorio para música norteña mexicana, la obesidad, el sombrero de palma y las camisas con botonaduras de metal, eran puestas a cuadro. La intención de los dibujantes fue reproducir estereotipos regionales ligados

⁹⁵ Ídem.

⁹⁶ Sugiero visitar el blog: <http://luisomarmontoyaarias.blogspot.mx> (Música Norteña Mexicana).

a las músicas, así como hacer visualmente atractivo su producto. Ilustrar las canciones rancheras, los boleros y los corridos, que se publicaban al interior de los cancioneros mexicanos era parte de la misma estrategia comercial.⁹⁷

⁹⁷ Ídem.

CAPÍTULO III

EL ACORDEÓN Y SUS AGENTES SOCIALES EN MÉXICO

El bajo sexto y el acordeón son los instrumentos base de la música nortea mexicana. Pensar en el primero como el representante del rostro tradicional de ésta música y en el segundo como un símbolo del proceso de industrialización occidental durante el siglo XIX, siempre ayudará a delimitar los planteamientos. Sobre el bajo sexto existen pocas fuentes y contadas referencias. En cambio sobre el acordeón disponemos de un número significativo de abrevaderos que permiten tejer este capítulo. El acordeón puede ser entendido como resultado del proceso de industrialización generado en Occidente durante el siglo XIX.

EL ACORDEÓN EN EL SIGLO XX

La existencia y acción social del acordeón estuvo presente en el noreste mexicano de la mano del proceso de industrialización que grandes urbes como Monterrey experimentaron, y de las mejoras tecnológicas que éstas motivaron en las actividades agrícolas de la región. Esa bonanza económica

movió capitales y con ello crecieron las posibilidades de adquirir objetos de esparcimiento colectivo como los acordeones. Fue a través del ferrocarril que llegaron acordeones a la región citrícola del sur de Nuevo León, como lo demuestra *El Imparcial de México*. De acuerdo con este periódico editado en la capital del país, en 1900, el comercio del acordeón ya estaba consolidado en el norte de México, “pudiendo los campesinos hacerse de instrumentos accesibles y cómodos”.⁹⁸ En General Terán, por ejemplo, se reportó la llegada de un cargamento de 200 acordeones Hohner en 1901.⁹⁹ La fábrica Hohner vendía acordeones manufacturados en Alemania a precios que oscilaban entre \$5.00 y \$64.00 pesos mexicanos de la época.¹⁰⁰

El 1 de enero de 1941, se inauguraron los estudios y las oficinas de la XEMR, en el Cine Florida de Monterrey. La nueva emisora transmitió de 7 de la mañana a 8 de la noche con una potencia de 1,100 kilociclos.¹⁰¹ Un año después, el 14 de enero de 1942, *El Porvenir de Monterrey* anunció los festejos por el primer aniversario de la XEMR, conocida como la propulsora de la radio. De los festejos por el primer aniversario de la XEMR participaron Paco Treviño, el gran compositor de Monterrey; Las Tres Morenas, cancioneras de la XEW; Estrellita Mejía, revelación intérprete de 1942; Guillermo Viveros, cancionero que triunfó en Nueva York, y Pedro “El Mago” Septien, locutor de la XEQ. El evento tuvo lugar el 18 de enero de 1942 y se pudo llevar a cabo gracias al apoyo de la Cámara de la Industria y Comercio de Monterrey. La noticia permite constatar que Las Tres Marías y Estrellita Mejía cantaron con el acompañamiento de la acordeonista Eulogia Garza Ramírez, nativa de Linares,¹⁰² lo que demuestra la importancia de las mujeres para la historia de la norteña mexicana, una música tachada por las elites como machista y misógina, promotora del narcotráfico.

⁹⁸ *El Imparcial*, México, 23 de marzo, 1900.

⁹⁹ *El Imparcial*, México, 12 de septiembre, 1901.

¹⁰⁰ *El Imparcial*, México, 15 de diciembre, 1910.

¹⁰¹ “Se inaugura la XEMR de Monterrey”, en *El Porvenir: El Periódico de la Frontera*, sábado 11 de enero, 1941.

¹⁰² “Viene el Primer Aniversario de la XEMR”, en *El Porvenir: El Periódico de la Frontera*, miércoles 14 de enero, 1942.

El miércoles 4 de febrero de 1942, la XEFB anunció su programación, misma que comenzó a las 6:20 a.m. con el espacio México Canta, seguido por la participación en vivo del dueto Martha y María a las 9 a.m., para luego enlazar con música popular a las 9:45 a.m. Cerró el día con la presentación de Los Huastecos a las 10:40 p.m. y con un especial de música popular a las 12:30 de la noche.¹⁰³ El jueves 4 de febrero de 1942, El Porvenir hizo pública la presentación del dueto femenino integrado por Chela y Angélica a la 1:30 p.m., además de un especial sobre canciones mexicanas a las 11:45 a.m., en el marco del programa Las Rancheras de la XEFB.¹⁰⁴

La programación de la XEFB para el viernes 20 de febrero de 1942, es más interesante, no sólo porque repite el dueto Martha y María a las 9:00 a.m., sino porque a las 2:30 p.m. figuran Los Tariacuri, y a las 5:30 p.m. se da la presentación estelar de la mexicana Lydia Mendoza, conocida como La Alondra de la Frontera o La Gloria de Texas. El programa del 20 de febrero de 1942, es completado por un Mosaico Ranchero a las 7:45 a.m., seguido por Las Rancheras de la XEFB a las 12:40 del día y culminado por un programa en vivo, a las 6:00 p.m. Este espacio fue encabezado por Los Cantares de México;¹⁰⁵ proyecto que una década después fue replicado en Antioquia, Colombia, cuando llegó el auge de la industria discográfica a Medellín, en la zona paisa.

Las participaciones de Lydia Mendoza en frecuencias radiofónicas de Monterrey como la XEFB tuvieron lugar, por lo menos, desde 1942. Pero Lydia Mendoza no fue la única intérprete de música norteña mexicana de importancia que participó de espacios radiofónicos de Monterrey, también Narciso Martínez “El Huracán del Valle” y Los Madrugadores compartieron el tablado con Lydia Mendoza.¹⁰⁶ Otros intérpretes populares de alta convocatoria que se presentaron durante 1942, en la XEFB de Monterrey fueron: Lucha Reyes, Pedro Flores, Mariachi Tapatío, Ray y Laurita, Pedro

¹⁰³ “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, miércoles 4 de febrero, 1942.

¹⁰⁴ “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, jueves 5 de febrero, 1942.

¹⁰⁵ “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, viernes 20 de febrero, 1942.

¹⁰⁶ “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, domingo 13 de marzo, 1942.

Vargas y Los Bohemios Alegres; además de las orquestas Modelo, Popular, Continental, Argentina y la Tropical.¹⁰⁷

Durante marzo y abril de 1942, la XEFB de Monterrey ofreció a sus radioescuchas espacios de música popular, canciones populares, canciones tropicales, canciones de moda, orquestas tropicales, música argentina, canciones típicas mexicanas, música vienesa, recitales de órgano, ritmos tropicales, música de viento con la Banda Victoria y al Trío Guadalajara acompañando al dueto de Martha y María.¹⁰⁸ En el programa correspondiente al jueves 23 de abril de 1942, la XEFB ofreció un recital de polkas con acordeón a las 10:30 a.m., evento que confirma la presencia cotidiana y masiva de este instrumento, en las frecuencias radiofónicas del noreste mexicano (Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas), a principios de la década de 1940.¹⁰⁹

En 1951, el acordeón sigue estando visible y presente en Monterrey, pero esta vez en forma de concurso. El miércoles 2 de julio, a las 9 p.m., en el Teatro Estudio de la XET, se rifó un radio RCA-Víctor con valor de \$345.00 pesos y dos acordeones marca Hohner. El sorteo se desarrolló en el programa Noche de Preguntas Capciosas, conducido por Pepe Peña; con el patrocinio de Aparatos Domésticos de Padre Mier y Escobedo.¹¹⁰ Referirme al patrocinador del concurso es importante pues, en general, la existencia de programas radiofónicos sobre música norteña mexicana siempre dependía del respaldo de uno o varios patrocinadores.

El periódico *El Porvenir* no fue el único que registró los derroteros del acordeón por el noreste mexicano, semejante tarea fue cumplida por *El Norte*. Por ejemplo, el sábado 7 de enero de 1950, anunció su programación, en la cual sobresale la presencia del Trío Alma Norteña, Trío Los Sultanes, Trío Copacabana, Los Halcones de la Villa de Santiago, el programa

¹⁰⁷ “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, 25 de marzo, 1942.

¹⁰⁸ “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, martes 21 de abril, 1942.

¹⁰⁹ “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, jueves 23 de abril, 1942.

¹¹⁰ “Rifa de acordeones”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, miércoles 2 de julio, 1951.

México y sus canciones y la radionovela *La Hipócrita*.¹¹¹ Para marzo de 1950, *El Norte* de Monterrey comunicó la participación de la cancionera mexicana, Chelo Velasco, del Trío Los Sultanes y del Conjunto de Raúl San Bernal en su programa vespertino conocido como *La Ruleta Musical*: “un espacio donde el público se divierte con canciones, concursos, música en vivo y bailes regionales”.¹¹² *La Ruleta Musical* contó con el patrocinio de Casa Conchita, Bonetería El Paraíso, Casa Gonzalo, Estudio García Leal y El Salón de Belleza. El espacio de *La Ruleta Musical* era manejado por Manuel Méndez y Raúl Cejudo. Entre los intérpretes participantes en *La Ruleta Musical*, Los Halcones de la Villa de Santiago y el Conjunto de Raúl San Bernal, ofrecieron polkas y huapangos en sus presentaciones, casi siempre con acordeón y violín, como lo explica la fuente consultada.¹¹³

RADIONOVELAS

Gracias al periódico *El Norte*, sabemos que desde la década de 1940, y hasta la década de 1970, las radionovelas estuvieron en boga. En marzo de 1950, por ejemplo, se estrenó la serie rural, *Martín Corona*, “una epopeya de hombres que lucharon en la rebeldía de sus ideales. Escuche las azarosas aventuras de este norteño legendario, *Martín Corona*”.¹¹⁴ La radionovela se transmitió de lunes a viernes a las 7:30 p.m., a través de las ondas hertzianas de la XET de Monterrey. Fue escrita por Clemente Uribe Ugarte, sonorizada por Rogelio González Treviño y protagonizada por el cuadro escénico de la propia radiodifusora. El elenco estuvo conformado por Poncho González como Mar-

¹¹¹ “Lo más destacado del día”, en *El Norte*, sábado 7 de enero, 1950.

¹¹² “Lo más destacado del día”, en *El Norte*, viernes 24 de marzo, 1950.

¹¹³ Ídem.

¹¹⁴ “*Martín Corona*”, en *El Norte*, viernes 24 de marzo, 1950.

tín Corona, María Aurora Elizondo como Chabela y Clemente Uribe Ugarte como productor de la radionovela.¹¹⁵

Mencionar la radionovela de Martín Corona es importante porque a través de ésta se difundió música de acordeón. La radionovela de Martín Corona se estrenó en 1950; y en 1952, la película, *Ahí viene Martín Corona*, protagonizada por Pedro Infante y por Sarita Montiel, se proyectó en los cines de Monterrey.¹¹⁶ El hecho invita a pensar que en la década de 1950, había un diálogo y una retroalimentación discursiva entre la radio y el cine.

En 1950, el Cine Rex de Monterrey ofreció una *Matiné* con la película “Agapito Treviño “Caballo blanco”. Cuando lloran los valientes”, protagonizada por Pedro Infante y por Blanca Estela Pavón.¹¹⁷ Si bien, esta cutícula se estrenó en 1945, en 1950 fue reestrenada con el financiamiento del gobierno de Nuevo León, como parte de la invención cultural del noreste mexicano. Este filme difundió el Corrido de Monterrey, referente en la construcción identitaria del norte y de sus habitantes. La autoría del Corrido de Monterrey es atribuida al compositor potosino, Severiano Briseño, dato que demuestra que en la construcción cultural del noreste mexicano, sumaron actores sociales pertenecientes a diferentes regiones del México actual.¹¹⁸

El periódico *El Porvenir* de Monterrey registró la existencia de una radionovela sobre Agapito Treviño, relatando en la siguiente forma las características de la producción:

¹¹⁵ Ídem.

¹¹⁶ “Ahí viene Martín Corona”, en *El Norte*, jueves 28 de agosto, 1952.

¹¹⁷ “*Matiné*”, en *El Norte*, domingo 12 de marzo, 1950.

De acuerdo con el historiador egresado de la UNAM, Eduardo Martínez Muñoz, la película de Agapito Treviño se estrenó en 1945 y destaca por incorporar en su musicalización el Corrido de Monterrey. Martínez Muñoz, Eduardo, “Presencia del mariachi en la música norteña mexicana”, en *¡Arriba el Norte!*, México, INAH, 2013, p.62.

¹¹⁸ Martínez Muñoz, Eduardo, “Presencia del mariachi en la música norteña mexicana”, en *¡Arriba el Norte!*, México, INAH, 2013, p.62.

La vida inquieta y azarosa de Agapito Treviño, Caballo Blanco, el célebre bandido, terror del Huajuco. Drama basado en los procesos que obran en poder del H. Tribunal Superior de Justicia de Nuevo León y los datos facilitados por el historiador, Santiago Roel. Adaptación radiofónica de Pepe Peña. Transmite todos los miércoles y sábados por la XET, de las 9 a las 9:30 de la noche. Patrocinado por Aparatos Domésticos de Padre Mier y Escobedo.¹¹⁹

Por lo menos, desde principios de la década de 1950, existió una abierta competencia entre la XET y la XEB, pugna que incluía a las radionovelas. El 31 de julio de 1950, por ejemplo, El Norte de Monterrey dio cuenta de la invitación que hizo la XEFB para sintonizar “la más interesante ficción de aventuras escrita por Humberto Calderón”,¹²⁰ llamada El Tesoro de Caballo Blanco. La radionovela fue transmitida de lunes a viernes, a la 1 p.m. El patrocinador de la radionovela fue Bimbo, “el refresco de lunes a domingo”.¹²¹

En la década de 1950, la XET de Monterrey ofreció una programación soportada en la participación de Las Hermanas López, de los tríos Los Sultanes y Clásico Andrade; de las radionovelas Marianela y Martín Corona. La programación de la XET fue redondeada por La Hora de los Aficionados, misma que se transmitió en vivo desde el Teatro Estudio de la XET; además de 70 Minutos de Canciones Regionales, Discoteca a sus órdenes y el programa México y sus Canciones. De acuerdo con el periódico El Norte de Monterrey, el 13 de junio de 1950, el programa México y sus Canciones, gozó de la presencia del Mariachi de Cleto Villanueva, de La Zenaida Ingrata, de La Morenita y de Las Guerrilleras del Norte. El programa fue transmitido de lunes a viernes a la 13:30 p.m. y se caracterizó por difundir música regional como la interpretada por Las Guerrilleras del Norte.¹²²

¹¹⁹ “Caballo Blanco”, en *El Porvenir*, miércoles 2 de julio, 1951.

¹²⁰ “El Tesoro de Caballo Blanco”, en *El Norte*, lunes 31 de julio, 1950.

¹²¹ Ídem.

¹²² “La XET anuncia su programación”, en *El Norte*, 13 de junio, 1950.

ACORDEONISTAS EN LA DÉCADA DE 1950.

A mediados de la década de 1950, el acordeonista Ramiro Torres pisaba fuerte en la ruralidad neolonesa, como lo hace evidente *El Norte*. Dicho acordeonista era solicitado con regularidad para amenizar fiestas o “guateques” en ranchos de Linares y de Ciudad Anáhuac, Nuevo León;¹²³ alternando, casi siempre, con Los Tamborileros de Allende en sitios como La Hacienda de la Flor.¹²⁴ La fama del acordeonista era tal, que incluso las alumnas del Tecnológico de Monterrey lo contrataron para amenizar un “Baile Ranchero”, el 13 de mayo de 1951.¹²⁵ La fama de Ramiro Torres fue tanta que el martes 13 de junio de 1950 estuvo como invitado, al lado de Zenaida Ingrata (cancionera regiomontana), del trío Los Arrieros y de Las Guerrilleras del Norte, en la XET de Monterrey.¹²⁶ Casi un mes después, la misma XET cedió un espacio de 30 minutos para que Ramiro Torres ofreciera audiciones a sus radioescuchas, bajo el nombre de “Programa con acordeón”. El mismo día que Ramiro Torres tocaba su acordeón en la XET, Las Hermanas López (acompañadas por el pianista Raúl San Bernal) triunfaban en los micrófonos de *El Pregonero del Norte*.¹²⁷

No caracterizado por un repertorio propio de la música norteña mexicana, en mayo de 1950 actuó en Monterrey una caravana artística con motivo del cincuentenario de la XET, de la cual participó la agrupación española, Los Bocheros, quienes tenían en el acordeón su instrumento más importante.¹²⁸ De acuerdo con *El Norte*, entre los artistas invitados al agasajo figuraron la cancionera Dora María, “magnífica intérprete de la música ranchera mexicana”, el cómico Panseco, el locutor

¹²³ “Se anuncia guateque”, en *El Norte*, 26 de julio, 1950.

¹²⁴ “Gran baile ranchero”, en *El Norte*, 13 de junio, 1950.

¹²⁵ “Preparan baile ranchero”, en *El Norte*, martes 9 de mayo, 1951.

¹²⁶ “Se presenta la popular cancionera”, en *El Norte*, martes 13 de junio, 1950.

¹²⁷ “Lo más destacado del día”, en *El Norte*, sábado 29 de julio, 1950.

¹²⁸ “Dora María viene a la XET con la caravana artística”, en *El Norte*, jueves 4 de mayo, 1950.

Gamboa, “el mexicanísimo” Trío Los Tariacuri, y “la cancionera del estilo inconfundible”, Amparo Montes. El festival fue organizado por la Compañía Fundidora de Fierro y Acero, con motivo del cincuentenario de la XET; evento que tuvo a bien desarrollarse el 5 de mayo de 1950, a las 12 del día, en el Parque España de Monterrey. El evento fue transmitido a control remoto por la “popular emisora regiomontana. Un esfuerzo más de XET por servir a su auditorio”.¹²⁹ Quienes encabezaron el programa fueron Los Bocheros de España, “contratados por usar acordeón, identificándose así, con el sentir de nuestra música regional”.¹³⁰ Vale la pena leer una de las notas que se divulgaron en los diarios de Monterrey, a propósito de esta caravana musical:

El estupendo conjunto Los Bocheros, llegará hoy a Monterrey, a bordo del primer avión procedente de la Ciudad de México, contratados por la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, y la XET, para participar en el festival que ésta poderosa empresa industrial viene preparando para mañana, a las 12:00 horas, con motivo de la celebración de su cincuentenario. Estos extraordinarios artistas tendrán, además, desde el Teatro Estudio de la XET, el día de hoy, una serie relámpago de programas por cortesía de la Casa Guajardo, embotelladora de PEP y Doble Cola, que anuncia la próxima inauguración de su nueva planta embotelladora. Estos programas serán a la 1:15 p.m. y a las 7:15 p.m. En el festival de la compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, actuarán con Los Bocheros, el primer cómico de radio en México, el Panzón Panseco, acompañado del locutor Gamboa, el mexicanísimo Trío Tariacuri, la cancionera del estilo inconfundible, Amparo Montes y la joven intérprete de nuestra música ranchera, Dora María. Una constelación de artistas de primera magnitud, presentadas a través de la XET, como un nuevo esfuerzo para servir a su gente.¹³¹

¹²⁹ Ídem.

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ “Los Bocheros desde hoy en la XET”, en *El Norte*, 4 de mayo, 1950.

LLEGARON LOS AÑOS SESENTA

La tarde del miércoles 6 de septiembre de 1967, la Caravana Corona hizo acto de presencia en el Cine Florida de Monterrey, con Eulalio González Piporro como su máxima estrella, escoltado por Lucha Villa, Vitola, Emilio Tuero, Lilia Prado y Los Tariacuri. Mismo año en que figuraban en las pantallas de México películas como *La Soldadera* con Silvia Pinal, Narciso Busquets y Jaime Fernández; *Los Alegres Aguilares* con Antonio Aguilar, María Duval y Elsa Cárdenas; *Río Bravo* con Joaquín Cordero y Julio Alemán; *Mi caballo prieto rebelde* con Joaquín Cordero, Lucha Villa y Julio Aldama; *Piporro con Ruletero a toda marcha*; *Los Hermanos Centella* con Jaime Fernández, Chelelo y Mantequilla; *Caballo prieto azabache* con Antonio Aguilar, Flor Silvestre y Jaime Fernández; *Los Caifanes* con Oscar Chávez, *El Norteño Atravesado*, y Javier Solís en *Juan Pistolas*, su última cutícula.¹³²

La XEFB anunció sus radionovelas: *El ángel perverso*, *El dolor de nacer mujer* y *El precio de un pecado*, “obras escritas para todas las mujeres”.¹³³ Se inauguró la XERN de Montemorelos, Nuevo León; se invitó al “Gran Baile Ranchero” en el Club de Leones de Monterrey, y se anunció la actuación de Piporro, Lydia Mendoza, Lucha Villa, Las Guerrilleras del Norte y del acordeonista Ramiro Torres, en el Carnaval del Algodón, celebrado los días 14, 15 y 16 de septiembre de 1967, en Brownsville, Texas, EEUU.¹³⁴

El año de 1967 cerró con dos noticias importantes para las músicas mexicanas. Primero, el regreso de Mazatlán del señor Arnaldo Ramírez Villarreal, Presidente de Discos Falcon de Mc Allen, Texas, donde se entrevistó en plan de negocios con el señor Juan José Vicente Laveaga, Director

¹³² “Llega la Caravana Corona”, en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.

¹³³ “Programación”, en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.

¹³⁴ “El Carnaval del Algodón”, en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.

General de Discos Tambora.¹³⁵ Segundo, Discos CBS presentó a Vicente Fernández, su nueva adquisición, “joven poseedor de una fuerte, hermosa y brillante voz que se perfila como una figura de la canción ranchera”.¹³⁶ Fernández se estrenó en la industria del disco “con dos boleros rancheros que forman su primer disco sencillo”.¹³⁷

La música del acordeonista Antonio Tanguma destacó como parte crucial en las presentaciones del ballet de Nuevo León, que durante el mes de enero de 1970, ofreció recitales en Monterrey. Las participaciones del *ballet* de Nuevo León fueron transmitidas por Radio Sistema Rural del Norte, consorcio radiofónico integrado por la XER, por la XERN y por la XELN.¹³⁸ En una entrevista hecha a don Antonio Tanguma Guajardo, éste mencionó que Gándara, tienda de instrumentos y electrodomésticos, le entregó un nuevo acordeón, “como parte del patrocinio que goza el músico neoleonés”.¹³⁹ A finales de 1970, se anunció la presentación de Chelo Silva en Monterrey, en el marco de una revista musical; además del estreno del Tunco Maclovio, cutícula protagonizada por Julio Alemán, Mario Almada y Nora Cantú, donde la música nortea mexicana ocupa un lugar central.¹⁴⁰ El 9 de abril de 1970, llegó la Caravana Corona a Monterrey, con la presencia de Pedro Yereña, Juan Montoya, Juan Salazar, Poncho Villagómez, Las Perlititas y Los Gallitos del Norte.¹⁴¹ El mismo año se proyectaron en los cines de Monterrey películas como *El día de los albañiles III*, *Mi compadre*

¹³⁵ “El señor Arnaldo Ramírez Villarreal regresó de Mazatlán”, en *El Norte*, 18 de noviembre, 1967.

¹³⁶ “Discos CBS descubre a Vicente Fernández”, en *El Norte*, sábado 25 de noviembre, 1967. Se anuncia la venta de Consolas Graff, “orgullo de la industria europea”, en el Centro Mercantil de Monterrey. *El Norte*, sábado 25 de noviembre, 1967. El 27 de septiembre de 1968 se estrena en los cines de Monterrey la película, *Valentín de la Sierra*, protagonizada por Antonio Aguilar y Jorge Martínez de Hoyos. *El Porvenir*, 27 de septiembre, 1968.

¹³⁷ Ídem.

¹³⁸ “El maestro Antonio Tanguma”, en *El Porvenir*, viernes 23 de enero, 1970.

¹³⁹ Ídem.

¹⁴⁰ “Revista Musical”, en *El Porvenir*, miércoles 4 de noviembre, 1970.

¹⁴¹ “Caravana de artistas”, en *El Porvenir*, 9 de abril, 1970.

Capulina, Joaquín Murrieta con Ricardo Montalbán, Vuelve el ojo de vidrio con Antonio Aguilar y El pocho a colores, con Eulalio González “Piporro”.¹⁴²

HOMENAJEANDO AL ACORDEÓN

Para finales de la década de 1980, la música norteña mexicana gozaba de un reconocimiento social importante, como lo demuestran varias notas periodísticas editadas por esos años. A finales de 1988, por ejemplo, el Ayuntamiento de Linares, Nuevo León, organizó un importante homenaje a destacados compositores e intérpretes de la música norteña mexicana como el acordeonista Antonio Tanguma Guajardo, como los duetos El Palomo y El Gorrión, Carlos y José, Luis y Julián. El acordeonista Antonio Tanguma Guajardo es compositor de melodías como El Cerro de la Silla y como Evangelina, “mismas que dieron origen a la caracterización musical de Nuevo León”.¹⁴³ El dueto Luis y Julián destacó en el ambiente norteño por ser los creadores de corridos como Las tres tumbas y Se está cayendo el jacal. El homenaje se realizó en el marco de la clausura de la II Feria de la Marqueta en Villaseca, Linares, Nuevo León, a las 8:30 p.m. del domingo 14 de agosto de 1988. El evento se llevó a cabo en Linares por considerarlo la catedral del folclore neoleonés. Los solistas y duetos homenajeados fueron premiados “por brindar identidad y valor al norte de México”.¹⁴⁴ Para estos años, la música de acordeón ya es sinónimo de identidad norteña-norestense.

En noviembre de 1993, se realizó un reconocimiento a los impulsores de la música norteña mexicana. La selección de los homenajeados respondió al impulso que éstos le han dado al municipio de Guadalupe, Nuevo León. La distinción se hizo el día de Santa Cecilia, la patrona de los músicos.

¹⁴² “Cartelera”, en *El Porvenir*, miércoles 4 de noviembre, 1970.

¹⁴³ “Homenajearán a músicos norteños”, en *El Porvenir*, sábado 13 de agosto, 1988.

¹⁴⁴ “Homenajearán a músicos norteños”, en *El Porvenir*, sábado 13 de agosto, 1988.

Los premios fueron entregados por Ramiro Guerra, Alcalde de Guadalupe, por el diputado Ismael Flores Cantú, por la diputada Cristina Díaz y por Pilo Elizondo, Secretario General de la Sección 455 de Músicos de Guadalupe, Nuevo León. Las agrupaciones que participaron del homenaje fueron Lalo Mora, Los Traileros del Norte, Los Invasores de Nuevo León y Lorenzo de Monteclaro. Durante la velada, Eduardo Mora Hernández, interpretó sus nuevos temas a ritmo de banda sinaloense. “La premiación se efectuó en el Centro de Convenciones Fiesta Guadalupe, a donde también asistieron nuevos grupos como Furia del Norte, Proyección, Grupo Revólver y Los Ángeles del Norte”.¹⁴⁵

El jueves 19 de noviembre de 1992, se anunció el nacimiento del Salón de la Fama de la Música Norteña Mexicana. De acuerdo con *El Porvenir*, el museo se ubicaría en las instalaciones de la Fundidora de Monterrey, con el apoyo económico del Gobierno del Estado, a través de la Secretaría de Cultura dirigida por Sonia Garza Rapport y Carlos Gómez. El respaldo institucional se debió, en gran medida, al aumento presupuestal que Sócrates Rizzo, gobernador de Nuevo León, aprobó, junto con el Congreso del Estado, a los proyectos de carácter cultural. Inicialmente, el recinto histórico contaría con prendas, fotografías e instrumentos propiedad del acordeonista Antonio Tanguma Guajardo, de Roberto Pulido, de Los Donneños y de Los Montañeses del Álamo. El anuncio de este proyecto se dio en el marco de la realización del Primer Congreso Internacional sobre el Corrido, efectuado del 26 al 28 de noviembre de 1992, en las instalaciones de la UANL.¹⁴⁶

Durante la grabación de uno de sus programas en el teatro del pueblo de la feria de Monterrey, edición 1993, Johny Canales, reconocido presentador de televisión en Texas, informó que Bill Clinton, presidente de los Estados Unidos, lo nombró Embajador de la música texana. La ceremonia tuvo lugar en el congreso de la nación y participó de la misma Salomón Ortiz, congresista

¹⁴⁵ “Reconocen a las músicas norteñas”, en *El Porvenir*, 24 de noviembre, 1993.

¹⁴⁶ “Salón de la fama de la Música Norteña a Fundidora”, en *El Porvenir*, jueves 19 de noviembre, 1992.

En 1990, surgió la primera iniciativa de concretar el proyecto del museo de la música norteña, sin embargo las piezas que serían expuestas fueron abandonadas en una casona ubicada en la calle Allende, entre Dr. Coss y Diego de Montemayor, en Monterrey, Nuevo León, México.

representante del sur de Texas. “El Show de Johny Canales lleva más de 10 años de transmisión ininterrumpida y tiene por objetivo impulsar la música texana, nortea y tropical”.¹⁴⁷ El Show de Johny Canales sirvió de escaparate a intérpretes que en las décadas de 1980 y 1990, destacaron en la escena musical como Selena y Los Dinos, como Emilio Navaira, como Los Mier, como Los Barón de Apodaca, como Los Temerarios, como Fito Olivares, como el Grupo Mazz, como La Sombra y como Bronco. El Show de Johny Canales se filmó en el teatro del pueblo de Monterrey por invitación del gobernador de Nuevo León, Sócrates Rizzo. Del evento participaron Los Vallenatos de la Cumbia y Los Barón de Apodaca, dos agrupaciones fundadas en Nuevo León, México.¹⁴⁸

Como un reconocimiento a la historia de la música nortea mexicana, el famoso presentador de la televisión mexicana, Raúl Velasco, grabó una edición de su programa Siempre en Domingo, en la Plaza Monumental de Monterrey. Del especial participaron Los Cardenales de Nuevo León, Los Invasores de Nuevo León, Grupo Mazz, Los Fantasmas del Caribe, Mandingo, Garibaldi, Yuri, Juan Pablo Manzanero, Ilse, Caló, Flavio César, Pedro Fernández y Alejandra Guzmán. “A las 19:30 horas, al grito de Viva Nuevo León, Raúl Velasco hizo el conteo inicial para comenzar con la grabación del segmento primero del programa”.¹⁴⁹ El programa fue transmitido en cadena nacional el 29 de septiembre de 1993, y el dinero recaudado de las entradas fue destinado a las víctimas del huracán Gilberto.¹⁵⁰

¹⁴⁷ “Clinton reconocerá a Johny Canales”, en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.

¹⁴⁸ Ídem.

¹⁴⁹ “Siempre en Domingo. Gusta a medios elenco estelar”, en *El Porvenir*, 2 de septiembre, 1993.

¹⁵⁰ “Siempre en Domingo aquí”, en *El Porvenir*, 2 de septiembre, 1993.

ACORDEÓN GRUPERO

La primera mitad de la década de 1990, marca, en definitiva, la globalización de la “grupera”, una música que se basa en un corpus interpretativo constituido por baladas y por cumbias. Aunque cede un alto grado de protagonismo a los teclados, el acordeón sigue vigente en las agrupaciones de música grupera como Selena, Emilio Navaira y Bronco. Fue a principios de la década de 1990, que intérpretes texanos trabajaron de manera constante en escenarios de Monterrey. La Disco Titanium, por ejemplo, ofreció en su programación “El viernes texano”, espacio donde Emilio Navaira y su Grupo Río, tocaron. La siguiente reseña periodística ayudará a describir la realidad de la época:

Con sus clásicos movimientos de baile, Emilio Navaira y su Grupo Río, se presentaron en el viernes texano de la Disco Titanium. Emilio inició con el tema que lo diera a conocer en Monterrey, Cómo le haré. Y para demostrar su versatilidad, interpretó la cumbia Tú mi amor. La primera participación de Emilio Navaira concluyó con Siempre juntos y La rama del mezquite. El grupo ha hecho de Monterrey su plataforma al presentarse en el rodeo de media noche de Santa Rosa y en la Feria de Monterrey, el día de ayer. El intérprete texano ha sido llamado El Rey del Rodeo en Monterrey, Houston y en San Antonio, Texas, su tierra natal. El grupo ha llegado a tener gran fama al entrar fuertemente a la radio al mismo tiempo que Selena y Los Dinos, con quienes ha compartido bailes en los Estados Unidos. Actualmente, Emilio Navaira se encuentra promocionando su segundo acetato de nombre Eclipse, del cual ya está sonando el tema, Ya no me pones atención. En su primer elepé estuvo muy fuerte la melodía, Cómo le haré. En su nuevo disco continúa con su característico estilo para interpretar cumbias, rancheras y chicanas; además incluye una balada de su propia inspiración titulada Juntos.¹⁵¹

¹⁵¹ “Hace Emilio noche texana”, en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.

Emilio Navaira no fue el único grupero que encontró en Monterrey una plataforma de lanzamiento profesional, pues otros intérpretes como Selena y Los Dinos, recurrieron a idéntica fórmula. En el mismo año de 1993, Selena y Los Dinos hicieron acto de presencia en el Estadio de Beisbol de Monterrey, espacio acondicionado como Teatro del Pueblo, en el marco de la Feria Monterrey 1993. “Aunque la presentación estaba programada para las 10:30 horas, fue hasta una hora después cuando el gobernador del Estado, Sócrates Rizzo García, junto con las autoridades, subió al escenario para inaugurar el Teatro del Pueblo”.¹⁵² La responsabilidad de presentar a Selena y Los Dinos estuvo en Jesús Soltero, reconocida figura de los medios masivos de comunicación en Nuevo León y Texas. El evento fue grabado, y posteriormente, transmitido por Galavisión. Selena apareció en el escenario “ataviada con botas, mallas y tops en color negro que marcaban sus estupendos glúteos”.¹⁵³

El martes 28 de septiembre de 1993, Los Invasores de Nuevo León y el grupo Liberación actuaron en el Estadio de Beisbol de Monterrey, como parte del programa ofrecido por el teatro del pueblo de la Feria Monterrey 93. Los Invasores de Nuevo León abrieron el concierto en punto de las 8:30 de la noche con su tema, Te llevaste lo mejor. “Los 60 minutos que duró la presentación de Los Invasores se respiró un ambiente norteño”.¹⁵⁴ A ver si capea, Eslabón por eslabón, Cielo, Mi casa nueva y Que valor de mujer, fueron algunas de las canciones que interpretó el grupo que encabezara Eduardo “Lalo” Mora. A mitad de la presentación de Los Invasores de Nuevo León, Ovidio Elizondo, Coordinador del Patronato, entregó un reconocimiento a los oriundos de Los Ramones, ante la algarabía de los comensales. La fiesta terminó a la media noche con la actuación de Liberación.¹⁵⁵

¹⁵² “Selena y Los Dinos con el pie derecho”, en *El Porvenir*, 19 de septiembre, 1993.

¹⁵³ Ídem.

¹⁵⁴ “Invasores y Liberación dan todo por el público”, en *El Porvenir*, Monterrey, jueves 30 de septiembre, 1993.

¹⁵⁵ Ídem.

En 1997, Los Temerarios “volvieron a refrendar que la balada romántica sigue teniendo gran éxito dentro del género grupero”.¹⁵⁶ La presentación del grupo zacatecano en la Expo de Guadalupe, fue coreada por más de 60,000 personas. Alternaron con Los Temerarios agrupaciones e intérpretes como Exterminador, Los Trailereros del Norte, Lydia Cavazos, Ramón Ayala y Los Bravos del Norte. No olvidar que durante la década de 1990, la Expo de Guadalupe albergó los más importantes eventos de música norteña mexicana y grupera. Por ejemplo, en la misma Expo de Guadalupe, el Grupo Límite de San Nicolás de los Garza, Nuevo León, tuvo su graduación musical el 2 de agosto de 1997, cuando actuaron al lado de Emilio Navaira, Ramón Ayala hijo, Los Palominos, La Revancha y Los Tigrillos.¹⁵⁷

ACORDEONISTAS CONTEMPORÁNEOS

Monterrey

Durante los meses de enero, febrero y marzo del 2012, realicé trabajo de campo en Monterrey, Nuevo León. Además de asistir a conciertos de música norteña mexicana, pude entrevistar a Ismael Josué López Alcocer e Iván Alejandro de la Garza García, dos acordeonistas jóvenes con formación académica. Un rasgo que comparten los dos ejecutantes es que la música que los llevó al acordeón fue el vallenato, no la norteña. De la Garza afirmó que de pequeño “escuchaba la Cumbia Doris y fingía que tocaba el acordeón”,¹⁵⁸ mientras que López Alcocer aseguró que a los 15 años de edad se

¹⁵⁶ “Los Temerarios la arman en grande”, en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 16 de junio, 1997.

¹⁵⁷ “Alicia Villarreal le pone muchas ganas”, en *El Porvenir*, Monterrey, 20 de julio, 1997.

¹⁵⁸ De la Garza, Iván Alejandro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

enamorado del vallenato.¹⁵⁹ En su adolescencia, los músicos reyneros compraban música colombiana en el Mercado Juárez y en los puestos ambulantes de la Avenida Reforma; luego comenzaron a asistir a conciertos gratuitos que ofrecían artistas vallenatos como Celso Piña en la Macro Plaza de Monterrey. En la actualidad, ambos músicos dicen haberse alejado del vallenato y se han acercado a la música norteña mexicana porque la consideran parte de su identidad, “algo cercano, algo familiar, algo nuestro”.¹⁶⁰

Ismael Josué López Alcocer se prendió del vallenato porque sus letras y sus acordeonistas le parecían auténticos. Académicamente, a la música norteña mexicana la tomó en serio hasta que se inscribió al CEDART, en el 2003. En esta institución recibió formación en piano y composición. Ismael Josué López Alcocer nació el 25 de abril de 1985, en Monterrey, Nuevo León. Recuerda que de niño, su padre acostumbraba a escuchar música norteña mexicana en una antigua consola, anécdota en la que hoy cimenta el amor por ella. A los 15 años de edad comenzó a tocar un acordeón de teclas. Al terminar sus cursos en el CEDART, López Alcocer quería especializarse en composición musical, así que se inscribió en la Facultad de Música de la UANL. Una vez en la UANL, Ismael Josué López Alcocer conoció a Jesús Antonio Tanguma, nieto del legendario acordeonista Antonio Tanguma Guajardo, quien lo invitó a su taller sobre música norteña mexicana.¹⁶¹

La enseñanza de Jesús Antonio Tanguma amplió la visión que Ismael Josué López Alcocer tenía sobre la música norteña mexicana. Dejó de comprar discos de cumbia colombiana y se comprometió existencialmente con la música norteña mexicana, por eso hoy está atento de sus diferentes estilos, de sus compositores y de sus variantes regionales. Hoy ve al vallenato “como folclor, pero no como música de raíz”.¹⁶² Considera que la técnica para ejecutar el acordeón norteño, cada quien la cons-

¹⁵⁹ Ídem.

¹⁶⁰ Ídem.

¹⁶¹ López, Ismael [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹⁶² Ídem.

truye, sin importar que estudies en una escuela de música universitaria. Opina que tener agilidad y fuerza en los dedos, son requisitos indispensables para tocar el acordeón norteño. Es de la idea que cualquier joven interesado en especializarse en la ejecución del acordeón norteño, debe comenzar ensayando polkas, redowas, y sobre todo, huapangos, “porque de esta manera se aprovechan los bajos y te conectas con la profundidad de las raíces de la tierra mexicana”.¹⁶³

Iván Alejandro de la Garza nació el 6 de julio de 1988, en Monterrey, Nuevo León. Sus padres son emigrantes originarios de Monclova, Coahuila. A los 13 años edad compró su primer acordeón, con el que empezó a tocar repertorio propio del vallenato. A los 17 años, su madre le regaló un nuevo acordeón de tecnología italiana. Un año después ingresó a la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León. En la actualidad, Iván Alejandro de la Garza se especializa en música norteña y estudia filosofía en la UANL. De la Garza opina que el acordeón “es como la voz de Dios que el músico debe representar”.¹⁶⁴

CANTINAS EN LA SULTANA DEL NORTE

Además de entrevistar acordeonistas, durante mi estancia en la Sultana del Norte, consulté el Archivo Municipal de Monterrey. En este acervo documental revisé actas de cabildo correspondientes a los años de 1946, 1953, 1954, 1955, 1959, 1960 y 1965. En 1946, por ejemplo, se concesionaron dos permisos para que las cantinas El Vaivén y el Salón Morales abrieran;¹⁶⁵ en 1953 se otorgaron seis

¹⁶³ Ídem.

¹⁶⁴ De la Garza, Iván Alejandro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹⁶⁵ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1946/010, fojas 12, 14/06/1946, 15 páginas.

permisos para el establecimiento de nueve cantinas;¹⁶⁶ en 1954 comenzaron a expedirse permisos para cervecerías.¹⁶⁷ Para 1955, el número de permisos para abrir cantinas y cervecerías aumentó en un 200%. Ese mismo año se autorizó que las mujeres pudieran ingresar como clientes a cantinas y cervecerías.¹⁶⁸

En 1959, los Comisionados de Policía y Sanidad fueron destituidos por el número escandaloso de cantinas que funcionaban en Monterrey, habiendo cuadras como la de la Escuela Monterrey, que contaban con 20 cantinas.¹⁶⁹ En 1960, adquiere personalidad jurídica la Unión de Propietarios de Cantinas de Monterrey;¹⁷⁰ en 1960, Oscar Treviño Garza reguló los horarios de cantinas y cervecerías, en respuesta a una oleada de asesinatos efectuados en estos sitios.¹⁷¹ En 1965, comenzaron a recibirse solicitudes para cambiar el giro de las cantinas a restaurant-bar,¹⁷² en diálogo con las transformaciones urbanas de Monterrey.

¹⁶⁶ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1953/004, fojas 8, 19/02/1953, 2 páginas. De los seis permisos otorgados por el municipio de Monterrey, tres fueron entregados a las señoras Genoveva Chazarreta en Galeana Norte #4116, a Rosa Martínez Morales en Cuauhtémoc Norte #1413, y a María Dolores Yebra en Mecánico #2237, colonia Talleres.

¹⁶⁷ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1954/007, fojas 5, 23/04/1954. Algunos permisos fueron otorgados a Wenceslao Barrón Alfonso, Víctor Villarreal, Leonel Vega Romero, Belisario Salinas y Manuel Díaz Bocardo.

¹⁶⁸ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1955/035, fojas 7, 19/08/1955. Algunos ciudadanos que obtuvieron permiso para manejar cantinas mixtas fueron: José Cantú Valdés, Francisco Díaz de León, Juana Manrique, Abel Rodríguez, Alfredo Segura, Jesús Pinales, David Palomares, Manuel González Briones, Roberto Cantú, Leobardo Saldivar y Lauro Gutiérrez Cavada.

¹⁶⁹ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1959/015, fojas 15, 21/08/1959. Gonzalo Estrada, Regidor de Monterrey, fue quien gestionó la destitución de los Comisionados de Policía y Sanidad, argumentando que el Reglamento de Cervecería y Cantinas estaba rebasado.

¹⁷⁰ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1960/010, fojas 4, 24/06/1960.

¹⁷¹ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1960/011, fojas 8, 22/07/1960.

¹⁷² Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1965/010, fojas 23, 28/04/1965.

De acuerdo con José Cantú Valdés, el auge de las cantinas en Monterrey, se debió al éxito mediático que la música nortea mexicana empezó a experimentar en la década de 1950, pues los hombres necesitaban más espacios donde escuchar música regional.¹⁷³ José Cantú Valdés fue un ciudadano a quien en 1955, el Municipio de Monterrey, Nuevo León, otorgó un permiso para abrir una cantina. El aumento de los permisos para abrir cantinas, a partir de 1955, coincidió con la explosión mediática de la música nortea mexicana. Recordemos que en las cantinas, la música nortea mexicana se ha divulgado gracias a las sinfonolas. Las cantinas son un espacio muy importante para escribir la historia de la música nortea mexicana.

MC ALLEN, TEXAS

El 3 de febrero del 2012, entrevisté en Pueblo Nuevo, Guanajuato, a Gonzalo Jesús García Silva, acordeonista nacido el 27 de febrero de 1987, en Mc Allen, Texas. A los tres años, Gonzalo Jesús García empezó a tocar el acordeón, a los siete su papá le compró un Hohner Corona II. Pablo Silva, abuelo materno de Gonzalo Jesús García Silva, fue acordeonista y fundador de Los Norteños de Terán, junto a Baldomero Elizondo.¹⁷⁴ Los Norteños de Terán grabaron para los sellos Ideal, Columbia, Fénix, Fogata Internacional y Musart. Como es natural, don Pablo Silva fue quien enseñó a tocar el acordeón a su nieto, Gonzalo Jesús García Silva. El abuelo del entrevistado le recomendó escuchar discos de acetato para aprender repertorio antiguo, y sintonizar estaciones de radio para conocer las novedades musicales. No es extraño entonces que García Silva se defina

¹⁷³ Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1955/035, fojas 7, 19/08/1955.

¹⁷⁴ Antes de formar a Los Norteños de Terán, Pablo Silva trabajó con Edelmiro Ábrego, que luego integraría a Los Líricos de Terán. Pablo Silva nació en 1943, en General Terán, Nuevo León.

como “coleccionista de música antigua”.¹⁷⁵ Gracias a su pasión por lo antiguo, conoció a Rubén Castillo Juárez.

En 1997, con 10 años de edad, Gonzalo Jesús García Silva escuchó por vez primera música de Los Pingüinos del Norte. No pasó mucho tiempo para que le pidiera a su madre que hablara a XEMU La Rancherita del Aire, radio ubicada en Piedras Negras, Coahuila, con el objetivo de enviar saludos y pedir que le regalaran discos de Los Pingüinos del Norte. El programador de la estación no sólo le envió música del dueto nortero originario de Piedras Negras, sino que en el paquete también le incluyó material de Los Alacranes de Durango. Gonzalo Jesús García Silva se convirtió en admirador de Rubén Castillo Juárez y se puso como meta el “reproducir lo más fielmente posible”,¹⁷⁶ el estilo de Los Pingüinos del Norte.

Gonzalo Jesús García Silva se define como protector del estilo nortero antiguo por considerarlo “más completo”.¹⁷⁷ Está preocupado porque estima que la música nortera mexicana antigua se está perdiendo, debido a la ausencia de ésta, en la programación de las estaciones de radio. Según él, ni siquiera el Valle de Texas se salva de la quema. A través de jóvenes como Gonzalo Jesús García Silva, corroboramos que duetos de antaño como Los Pingüinos del Norte, sirven de inspiración a nuevas generaciones de músicos norteros.

Jesús García Silva y Rubén Castillo Juárez se conocieron telefónicamente en el 2007; mientras que personalmente lo hicieron el 12 de abril del 2010, en Nuevo Laredo, Tamaulipas. Durante este encuentro, Castillo Juárez le regaló uno de sus acordeones y le pidió a Jesús García Silva, que lo acompañará en una gira que el músico nigropetense tenía programada por municipios de Guanajuato para febrero del 2012.¹⁷⁸ Gonzalo Jesús García Silva accedió y los dos músicos trabajaron

¹⁷⁵ García, Gonzalo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortera mexicana.

¹⁷⁶ Ídem.

¹⁷⁷ Ídem.

¹⁷⁸ Ídem. El acordeón que le regaló Rubén Castillo Juárez está en FA sostenido, un tono no muy alto ni muy bajo para cantar.

en ciudades como Irapuato, Salamanca, León, Pénjamo y Pueblo Nuevo, Guanajuato, utilizando el nombre de Los Pingüinos del Norte.

Gonzalo Jesús García Silva es un acordeonista invidente. Actualmente se gana la vida cantando en bares, cantinas y restaurantes de comida en el Valle de Texas como El Rancho Grande, Café San Juan, La Chula Bar, El Tenampa y Taquería La Mexicana. Dice que la ventaja de vivir en la frontera, laboralmente hablando, es que “hay más mexicanos que gringos”.¹⁷⁹ Y es que son los latinos, los hispanos y los mexicanos, quienes pagan por escuchar música nortea. En el 2013, grabó dos discos con Adán Olvera Vela en el bajo sexto y Jesús Alvarado Téllez en la producción musical, los cuales pueden adquirirse en Texas, EEUU.

ACORDEONISTAS OAXAQUEÑOS EN GUANAJUATO

La ciudad de Irapuato, Guanajuato, es un punto receptor de acordeonistas migrantes oaxaqueños desde hace, por lo menos, 20 años. Con base en una entrevista hecha al acordeonista Maximino Ignacio Martínez González, el sábado 8 de enero del 2011, en las inmediaciones de la Plaza Juan Álvarez, en el Centro Histórico de la ciudad fresera, es San Simón Zahuatlán, municipio de Huajuapán de León, el origen de los acordeonistas norteaños oaxaqueños que trabajan por tierras del Bajío. Maximino Ignacio Martínez González nació el 24 de octubre de 1987, en San Simón Zahuatlán, Oaxaca; recibió formación musical paterna en el acordeón de teclas, y ejecuta únicamente canciones rancheras como Ojitos negros, Dos hojas sin rumbo y Un puño de tierra. Los corridos mafiosos no los toca.

Los acordeonistas oaxaqueños no tocan música de su tierra, el 100% de su repertorio es mestizo, propio de la música nortea mexicana. Maximino Ignacio Martínez González dijo que los

¹⁷⁹ Ídem.

acordeonistas oaxaqueños “se van a trabajar a muchas partes”,¹⁸⁰ porque en sus pueblos reina el desempleo. Generalmente, laboran un mes en Irapuato, por ejemplo, luego regresan dos meses a Oaxaca, y posteriormente vuelven al Bajío, pero no a Irapuato, sino a Salamanca o a Celaya. Maximino Martínez afirmó que ha trabajado como acordeonista en San Luis Potosí, en Obregón, Hermosillo y en Nogales, Sonora, “por eso es fácil aprenderse las canciones rancheras”.¹⁸¹ Para agrandar su repertorio, Maximino Martínez adquiere discos compactos de música norteña mexicana en la piratería, los escucha y se aprende nuevas canciones.

Atendiendo a los conceptos vertidos por Maximino Ignacio Martínez González, la diáspora musical de los acordeonistas oaxaqueños responde a lógicas económicas impuestas por los ciclos naturales de la siembra y la cosecha. Dijo que en julio los músicos más grandes no trabajan porque hay que sembrar, en su lugar son enviados niños que por esas fechas gozan de vacaciones escolares.¹⁸² Maximino Ignacio Martínez González afirmó que sus dos hermanos y sus ocho tíos, también viajan por el centro y por el norte de México, tocando el acordeón. Este acordeonista oaxaqueño no canta, ni baila, únicamente ejecuta versiones instrumentales de piezas rancheras que va incorporando en su peregrinar por México.

El 5 de agosto del 2012, un año y medio después de haber entrevistado a Maximino Ignacio Martínez en la ciudad de Irapuato, platicué en Guanajuato capital con Gilberto Hernández López, acordeonista originario de San Simón Zahuatlán, municipio de Huajuapán de León, Oaxaca.¹⁸³ Gilberto Hernández López se familiarizó con la música norteña mexicana desde los cinco años de edad, pues acompañaba a su padre en las estancias que éste hacía en diferentes ciudades del norte de Méxi-

¹⁸⁰ Martínez, Maximino [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

¹⁸¹ Ídem.

¹⁸² Ídem.

¹⁸³ Hernández, Gilberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

co como Saltillo, Coahuila y Linares, Nuevo León. A diferencia de Martínez, Gilberto Hernández se especializa en la interpretación de géneros dancísticos como huapangos, polkas y redowas (redova con V se refiere al instrumento).¹⁸⁴

El día que entrevisté a Gilberto Hernández López, era de noche, se encontraba sentado sobre la banqueta, a unos pasos del Teatro Juárez, en pleno Centro Histórico. Gilberto Hernández López ejecutaba un acordeón chino de 42 bajos que compró en Celaya. Desde los siete años de edad interpreta el acordeón tipo piano. El tocar acordeón lo definió “como un oficio por temporadas que le heredó su padre”.¹⁸⁵ En general, las opiniones expuestas por Gilberto Hernández López coincidieron con las emitidas por Maximino Ignacio Martínez González. Quizás una diferencia sustancial entre las dos fuentes estriba en el lugar en donde se efectuaron las entrevistas: Irapuato es una ciudad agroindustrial con una vigilancia relajada, en cambio Guanajuato capital es un referente turístico y universitario en el Bajío. En Guanajuato capital la discriminación contra los indígenas es un problema que las autoridades evaden.

CANTINAS EN GUANAJUATO CAPITAL

Además de los acordeonistas oaxaqueños que difunden a la música norteña mexicana por las calles de Guanajuato, en el Jardín Unión se encuentran ejecutantes de acordeón y bajo sexto que ofrecen sus servicios a turistas mexicanos y extranjeros. Los restaurantes del Jardín Unión siempre están rebosantes de turistas que acompañan sus alimentos con las notas de mariachis nacionalistas (los que usan trompetas) y los acordes del bajo sexto y el acordeón. Los estudiantes universitarios que son clientes de bajo presupuesto, disfrutaban de la música norteña mexicana en las cantinas de Cuévano, que suman más de 20 establecimientos.

¹⁸⁴ Ídem.

¹⁸⁵ Ídem.

Si pensáramos en una ruta de las cantinas en Guanajuato, el recorrido iniciaría en La Perla, ubicada en el barrio de Pastita. Esta primera cantina es atendida por un ciudadano chino al que apodan El Rulas; el negocio posee una rockola que incluye en su catálogo música norteña. La segunda cantina en visitar sería La Norteña. Fundada en 1950, La Norteña se localiza en el Barrio de Embajadoras. La Norteña es una cantina cercana al parque de beisbol, por lo que en este sitio se congregan los amantes del rey de los deportes. La Norteña fue iniciada por un bracero que trabajó en Texas, y se llama así en honor a una mujer estadounidense de quien se enamoró el migrante mexicano. Al interior de La Norteña se pueden ver cuadros de equipos de beisbol e incluso un mural con peloteros históricos.

La tercera parada es en La Cubana, una cantina que lleva este nombre como un homenaje a las mujeres cubanas, luego de un viaje que su dueño hiciera por la isla caribeña. La Cubana es una cantina para homosexuales que se encuentra en la calle Sangre de Cristo. Llamativamente, en este lugar no hay rockolas, el sonido es manejado por el cantinero. La cuarta base es el Bar Incendio, cantina que se encuentra frente al Teatro Principal, muy cerca del Jardín Unión. El Bar Incendio se fundó en 1917, se caracteriza por ser estudiantil y por tener unos murales de corte nacionalista del artista guanajuatense, Juan Villalpando.

La siguiente parada es en Los Barrilitos, cantina ubicada en la Avenida Juárez esquina con Cañón Rojo, a un costado del Mercado Hidalgo. De acuerdo con el cantinero, Bruno Vergara García, Los Barrilitos nacieron en 1939.¹⁸⁶ Su primera ubicación fue sobre el puente de Tepetapa. En su localización actual, la cantina tiene 30 años. Se llama Los Barrilitos porque se vendía cerveza de barril. En la actualidad ofrece únicamente cerveza industrial. La ruta de las cantinas cuevanenses finaliza en Guanajuato libre y Aquí me quedo; estas cantinas se ubican sobre el puente de Tepetapa. El horario de las cantinas está en función de las zonas donde se ubiquen, por ejemplo Guanajuato

¹⁸⁶ Vergara, Bruno [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

libre abre a las 6 a.m. y Aquí me quedo inicia actividades a las 5 a.m. Los Barrilitos abren a las 9 a.m. y cierran a la 1 a.m.¹⁸⁷ Las de Tepetapa tienen en los mineros a sus principales clientes, mientras que Los Barrilitos acoge universitarios.

Según Bruno Vergara García, las cantinas de Guanajuato han rotado sus lugares, por ejemplo El Baratillo llegó a albergar al Edén, a La Colmena, al Incendio, al Salón París, al Bar Corona y al Tenampa. Donde hoy está la cantina Aquí me quedo, despachó el Salón México; a su vez, Aquí me quedo estuvo en el Puente del Campanero. Antes de que Los Barrilitos atendieran en su dirección actual, el local estuvo ocupado por El Chihuahua. Las cantinas más viejas que se mantienen vigentes en Guanajuato capital son El Incendio y Guanajuato libre. En la actualidad las únicas cantinas que son dueñas de los permisos y de sus locales son Los Barrilitos y El Incendio.

El dueño de la cantina Los Barrilitos trabajó por muchos años en la Cooperativa Minera, así que sus clientes más frecuentes son o fueron mineros, además de los universitarios. Cantinas como Aquí me quedo, abren a las 5 a.m. pensando en el cambio de turno de los mineros. Los Barrilitos siempre han contado con rockolas, primero manuales y ahora satelitales. Las primeras rockolas tocaban discos de 45 rpm, luego llegaron los cds, y finalmente, la música digital. Cuando las rockolas operaban manualmente, el dueño de la cantina era el responsable de comprar y cambiar la música, atendiendo las peticiones de la clientela. Las rockolas satelitales llegaron a Los Barrilitos en el 2007, por indicaciones de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). “A una rockola satelital le cabe miles de canciones. Gracias al sistema satelital se escuchan en este cantina, géneros que antes eran impensables para una cantina”.¹⁸⁸ Con la imposición de las rockolas satelitales en las cantinas, la SACM busca tener mayor control sobre el pago de regalías.

El cantinero Bruno Vergara García nació en 1948, en Guanajuato capital. Debutó como empleado de Los Barrilitos en 1982, cuando la cantina estaba en Tepetapa. Antes de convertirse en

¹⁸⁷ Ídem.

¹⁸⁸ Ídem.

cantinero, Vergara fue minero. En la década de 1980, fue la música de tríos la que predominó en las cantinas de Guanajuato; hoy la música que más suena es la banda sinaloense y la norteña. Todavía en la década de 1990, se veían algunos tríos cantando en Los Barrilitos, pero a finales de 1998, fueron desplazados por los duetos norteños, “porque cobran las canciones más baratas”.¹⁸⁹ Sobre los mariachis señaló que éstos se alejaron de las cantinas, a partir de 1988, cuando la UNESCO declaró a Guanajuato capital, Patrimonio Cultural de la Humanidad. Desde el año 2000, se permite el acceso de mujeres a las cantinas de Guanajuato, siempre y cuando no acudan con la intención de prestar servicios sexuales. Vergara afirmó que el turismo extranjero es importante para la economía de las cantinas de Guanajuato.

TRABAJO DE CAMPO EN MONTERREY

Durante la estancia de investigación que hice en Monterrey, a principios del 2012, asistí a conciertos populares de música norteña mexicana. El sábado 18 de febrero, por ejemplo, presencié la actuación de La Firma, de Los Herederos de Nuevo León y del Duelo, en las instalaciones de La Fe *Music Hall*. El 10 de marzo disfruté del concierto brindado por La Leyenda, Los Herederos de Nuevo León y La Firma, en el *Far West*. El 16 de marzo estuve en El Volcán, durante la presentación de grupos norteños locales emergentes.

Luego de platicar, en la cotidianeidad, con numerosos habitantes de Nuevo León, concluí que en Monterrey se han concentrado los dineros y algunas de las disqueras más importantes especializadas en música norteña mexicana como DLV y DMY; en San Nicolás de los Garza se han ubicado los recintos que albergan los bailes de música norteña mexicana; y en Guadalupe están las cantinas más importantes para la historia de la música norteña mexicana como Pilos Bar y el Bar Generoso.

¹⁸⁹ Ídem.

Cuando se hable de Monterrey como la capital histórica de la música nortea mexicana, debemos considerar que las ciudades que forman parte de la mancha urbana, también han sido importantes.

También estuve en conciertos de grupos culturales como Tayer de José Francisco Garza Santos y Luisa Fernanda Patrón, que en sus inicios utilizaron el nombre de Pionero. El domingo 19 de febrero del 2012, ofrecieron un recital en La Alameda de Monterrey, y el domingo 26 del mismo mes y año, festejaron con su público, el 20 aniversario del grupo Tayer, en el Teatro de la Ciudad, en el Centro Histórico de Monterrey. Esa mañana vendieron el disco Río Bravo/Río Grande, editado por Tayer Fonogramas en Monterrey, Nuevo León. En este material se incluyen temas como Clavelito chino, Erre con erre, La nortea y Varsoviana. En sus inicios como Pionero, además de grabar canciones regionales de su autoría como De Sombrerillo a Sabinas y Machacado con huevo, interpretaron folclor latinoamericano.¹⁹⁰

Tayer es acompañado por el Grupo Tigre de la UANL y por Marilú Treviño. Estos tres proyectos alimentan a la música nortea mexicana desde trincheras culturales. El Grupo Tigre surgió en 1990, por iniciativa de Gregorio Farías Longoria, Rector de la UANL. Fue el mismo funcionario quien delegó a Luis Carlos López González “Maico”, la responsabilidad de ser el director del proyecto musical. El objetivo del Grupo Tigres es “rescatar las tradiciones de la región y de los rincones de Latinoamérica, apegados a la instrumentación original”.¹⁹¹ Entre el palmarés del Grupo Tigre de la Universidad Autónoma de Nuevo León, está el haber grabado el disco Puro Nuevo León con Oscar Chávez en el 2005 y Corridos de Nuevo León con Ignacio López Tarso en el 2008.¹⁹²

¹⁹⁰ Sugiero visitar el blog: <http://luisomar Montoyarias.blogspot.mx/> Francisco “Pepe Charango” nació en 1954, en Río Bravo, Tamaulipas. Luisa Fernanda Patrón nació en Monterrey, el 6 de enero de 1960. Antonio Patrón Nicoli, padre de Luisa Fernanda, fue miembro del trío yucateco Los Faisanes, activo hasta principios de la década de 1970. Ayala Duarte, Alfonso, “10 años de mucho Tayer”, en *Música en Monterrey*, volumen 1, número 4, septiembre-octubre del 2002, p.20.

¹⁹¹ Alanís, Juan, *Cronología de El Tigre*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1996, p.19.

¹⁹² López, Luis Carlos [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

Con Marilú Treviño me entrevisté en dos ocasiones: el viernes 24 de febrero y el lunes 27 de febrero del 2012. Su carrera despuntó porque ha tenido el apoyo del Gobierno del Estado de Nuevo León, desde la década de 1980. Marilú Treviño empezó en la danza y de ahí se movió a la música. Detectó un vacío en el rescate y en la difusión del repertorio musical regional norestense. Comenzó profesionalmente con una gira que hizo en 1986, por diferentes naciones de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Monterrey es un punto estratégico para la historia de la música nortea mexicana. Si se trata de contratar algún dueto o trío nortea para que amenice una fiesta o reunión, lo más recomendable es visitar las calles de Cuauhtémoc y Colón, Pino Suárez y Reforma. Si lo que se pretende es comprar discos de música nortea, lo deseable es acudir al Mercado Juárez, a la calle Guerrero o al Pasaje Morelos. El Centro Histórico de Monterrey sigue albergando cantinas, donde se divulga la música nortea mexicana, en rockola o en vivo.

CONCLUSIONES

El acordeón, instrumento clave de la música nortea mexicana, ha gozado de acción social desde la segunda mitad del siglo XIX. En un principio, el acordeón figuró con ejecutantes solistas que parecen sustituir a las orquestas típicas que antaño amenizaban los bailes en las rancherías y en los pueblos de Nuevo León. Fue en la década de 1970, que los ejecutantes solistas comenzaron a ceder espacios a los duetos y a las agrupaciones que presentan entre dos y seis instrumentos. Es llamativo que haya sido en la década de 1970, cuando los acordeonistas solistas perdieron importancia social y cedieron sus espacios a proyectos mediáticos de fama mundial como Los Tigres del Norte. Hay que señalar que desde su gestación, proyectos como Los Tigres del Norte fueron alimentados, discursivamente, por el narcotráfico.

El acordeón llegó a México en 1845, de acuerdo con las fuentes que localicé, por tres vías: Veracruz, Tampico y California. Los instrumentos eran embarcados desde los puertos franceses

de Bordeaux y Le Havre, situación que se modificaría en 1870, cuando los acordeones empezaron a empaquetarse desde Hamburgo, Alemania. Migrando solo y en grandes cantidades, durante el siglo XIX, el principal medio de transporte a través del cual los acordeones se desplazaron de Europa a América fue el barco. En 1880, aparecen los acordeones vinculados con los comerciantes, generándose así, un eslabón más en la compleja red de relaciones sociales que movieron al instrumento durante el siglo XIX.

En el siglo XX entraron en acción dos nuevos actores sociales: el ferrocarril y la radio. De esta manera se gestaron nuevos espacios para el acordeón y sus ejecutantes. Durante la década de 1940, los periódicos de Monterrey brindan detalles sobre la presencia de acordeonistas como Narciso Martínez en programas en vivo transmitidos desde La Sultana del Norte. En 1960, la Caravana Corona incorporó a Eulalio González “Piporro” como parte de su elenco; con él, y de la mano del cine, la música nortea mexicana comenzó a popularizarse en todo el territorio mexicano. Las décadas transcurrieron y para finales de 1980, acordeonistas como Antonio Tanguma Guajardo, empezaron a recibir homenajes.

Apoyado en el trabajo de campo, hablé de acordeonistas oaxaqueños que por necesidad viajan, aprenden y tocan repertorio nortea en diferentes ciudades de México. La información nos sirve para constatar que la música nortea mexicana empezó siendo europea, continuó mestiza y coronó siendo indígena. Los acordeonistas oaxaqueños comparten su música en las calles, no en cantinas ni en bares. La música nortea mexicana terminó estando presente en distintos espacios, representada por actores sociales de diferente ascendencia étnica. La diversidad del acordeón nortea se hace notoria cuando llamó a escena a Rubén Castillo Juárez de Piedras Negras, Coahuila y a Gonzalo Jesús García Silva de Mc Allen, Texas.

CAPÍTULO IV

LAS MÚSICAS MEXICANAS DURANTE LA DICTADURA DE AUGUSTO PINOCHET UGARTE

El 28 de abril del 2011, Perú, Colombia, Chile y México, materializaron la Alianza del Pacífico, misma que tiene por objetivo integrar comercialmente a los cuatro socios latinoamericanos. De los miembros enlistados, Chile parece ser el líder económico de la región. Su condición de jaguar, fue adquirida al finalizar la dictadura pinochetista. Con el gobierno de la concertación, la nación trasandina pasó a formar parte de una comunidad internacional selecta. En esta encrucijada, el Estado chileno comenzó a vender un estereotipo de blancura, exaltó sus raíces alemanas y negó su herencia mapuche. Con estos antecedentes, resulta impensable que las músicas mexicanas tengan alguna importancia histórica para los chilenos. La realidad es muy diferente a lo que millones de latinoamericanos podrían imaginar.

Nibaldo Valenzuela Fernández, coleccionista chileno de músicas mexicanas, recuerda que el golpe militar empezó a las 8 a.m. del 11 de septiembre de 1973. Él iba a trabajar y de pronto comenzó a ver militares por todos lados, aviones sobrevolando Santiago. Desde las 6 a.m. las radios informaron que La Moneda estaba rodeada. Al llegar a la fábrica donde laboraba, Valenzuela Fer-

nández encontró la entrada bloqueada por militares y por carabineros. Como a las 10 a.m. 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”.¹⁹³ Los aviones por aire y los tanques por tierra. “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”,¹⁹⁴ aseguró el coleccionista nacido en Curicó, Chile.

REPRIMEN A LAS MÚSICAS MEXICANAS

El 29 de junio de 1973, ocurrió el primer intentó de derrocamiento contra el gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende. Al acontecimiento se le conoce como “Tanquetazo” o “Tancazo”. En esa ocasión, la sublevación fue sofocada por el General Carlos Prats. Sirva la efeméride para materializar la relación que existe entre las músicas mexicanas 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.¹⁹⁵ Además de este corrido, otros temas mexicanos prohibidos por la Junta Militar, fueron El animalito con Los Luceros del Valle (1975) y La pirilacha con Nilda Moya (1978).

¹⁹³ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

¹⁹⁴ Ídem.

¹⁹⁵ 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.

Llamativamente, el corrido no fue el único género censurado durante el gobierno de Augusto Pinochet Ugarte; por increíble que resulte, la cumbia El animalito, también fue vetado. El corrido 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. Otra canción prohibida fue El chinito constructor con Los Luceros del Valle”,¹⁹⁶ sentenció Nibaldo Valenzuela Fernández.

CHILENOS AL GRITO DE GUERRA

Nibaldo Valenzuela no fue el único personaje relacionado con las músicas mexicanas que padeció las consecuencias de la dictadura. Fernando Bustos, acordeonista de Los Hermanos Bustos, primer dueto norteño de origen chileno, fundado en 1965, narró 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 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

¹⁹⁶ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

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. 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.¹⁹⁷

A raíz del golpe militar, el coleccionista de músicas mexicanas, 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”.¹⁹⁸ 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

¹⁹⁷ Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

¹⁹⁸ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

mejor por eso los chilenos amamos tanto a México, porque cuando la dictadura, se comportó como el hermano mayor”.¹⁹⁹

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 mexicana 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 Inzunza 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”.²⁰⁰ 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 las músicas mexicanas en Chile, pues modificó los circuitos a través de los cuales se movían en el país andino. Esa misma circunstancia llevó al cierre de las disqueras transnacionales 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.

¹⁹⁹ Ídem.

²⁰⁰ Inzunza, Oscar [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

Los discos que podías conseguir era porque habían ingresado a Chile antes de la dictadura y se contraban en las bodegas de las tiendas de discos”.²⁰¹ 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 músicas mexicanas estaban agotados.”²⁰²

Para 1973, año en que comenzó la dictadura pinochetista, el gusto por las músicas hechas en la nación azteca, estaba extendido del sur al norte chileno. En términos comerciales, existía un mercado consumidor que fue aprovechado por empresarios chilenos para consolidar la industria del disco en Chile. 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 apego 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 ubicó 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 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 Can-

²⁰¹ Valenzuela, 2012.

²⁰² Valenzuela, 2013.

delaría que pusieron a la venta su acervo de músicas mexicanas. Otra estrategia para allegarse discos de músicas mexicana, consistió en aprovechar circuitos migratorios, tejidos con los compañeros de trabajo que viajaban a México con frecuencia. Nibaldo Valenzuela Fernández narra así, lo ocurrido:

Tenía amigos del trabajo que me regalaban música. Trabajaba en una empresa farmacéutica, entonces venían muchos químicos de afuera, iban y volvían, y ahí les encargaba música mexicana. Incluso encargué a un guatemalteco que me trajo música de Las Palomas y del Duetto 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, México. Conversamos por cartas, ella me mandó discos de Las Hermanas Padilla y Las Jilguerillas que traían 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 se perdieron por culpa de mi hermano.²⁰³

Éstas no fueron las únicas formas de resistencia que encontraron los chilenos para seguir teniendo en sus vidas a las músicas mexicanas. 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 que luego envió a Chile. “Con la dictadura llegaron algunos pocos discos mexicanos,

²⁰³ Valenzuela, 2013.

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”,²⁰⁴ finaliza el coleccionista Valenzuela Fernández.

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. Existía una necesidad, la gente quería escuchar músicas mexicanas, entonces “si alguien tenía un acordeón y una guitarra, comenzaba a cantar y la gente ávida de momentos felices, lo tiraba para arriba”.²⁰⁵ Desde el punto de vista económico, una clave que explica el auge y la masificación de los duetos rancheros chilenos en la década de 1970, son los numerosos festivales que se organizaron 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, por eso, en esos meses se organizan los festivales. Hay dinero para gastar, para comer y pagarle a los duetos norteños”.²⁰⁶

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

²⁰⁴ Ídem.

²⁰⁵ Valenzuela, 2012.

²⁰⁶ Valenzuela, 2013.

al grupo Radio Colo Colo. Despertar Ranchero inició en el año 2000, como una idea original del acordeonista norteño, Juan Contreras, fundador de Los Rancheros de Río Grande. “Juan me enseñó el valor de la música mexicana. Fue Juan Conteras quien me dijo que pusiera música 100% mexicana, yo no tenía nada entonces, así que él traía todo, por eso lo quiero”,²⁰⁷ sentenció el locutor Hugo Olivares Carvajal.

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”.²⁰⁸ Olivares Carvajal aprovechó la música del grupo norteño, Los Capos de México, para “armar las cortinas”. El programa, Los Capos de México fue transmitido por primera vez, el 1 de mayo del 2004, en Radio Estación Cuatro de Santiago de Chile. El espacio radiofónico sigue ampliando sus zonas de influencia.

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 brinda luces sobre los nexos de las músicas mexicanas con la dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte.

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.”²⁰⁹ Olivares Carvajal asegura que Pinochet nunca promovió a las músicas mexicanas en Chile. Comparto íntegramente, un fragmento donde Olivares explica lo sucedido con las músicas mexicanas en el marco de la dictadura militar:

²⁰⁷ Olivares, Hugo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

²⁰⁸ Ídem.

²⁰⁹ Ídem.

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 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, que 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 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 norteña 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, 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.²¹⁰

²¹⁰ Ídem.

A 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.

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”.²¹¹ 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”.²¹²

²¹¹ Guzmán, Ingrid [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

²¹² Ídem.

Sergio Zúñiga Cortés afirmó que el gusto de los chilenos por las músicas mexicanas 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”.²¹³ La dictadura militar incentivó a las músicas mexicanas 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. La imagen del charro mexicano ayudó para reforzar al estereotipo del huaso.

Sergio Zúñiga pondera que algunos géneros mexicanos 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.²¹⁴ Las músicas mexicanas ayudaron a reforzar el poder de la dictadura con la gente del campo, que es donde más enraizado está el amor por México y 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*”,²¹⁵ acotó Sergio Zúñiga Cortés, músico pinochetista.

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

²¹³ Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo]

²¹⁴ Ídem.

²¹⁵ Ídem.

huaso, pero ello no significa que todas las músicas mexicanas sean apolíticas. La dictadura prohibió corrientes e intérpretes mexicanos que pusieran en riesgo la estabilidad social de Chile. Sergio Zúñiga Cortés explica:

Durante la dictadura, la música mexicana se clasificó. Chabela Vargas, Oscar Chávez y Amparo Ochoa fueron artistas mexicanos 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 preguntarán ¿Qué hacen Los Huasos Quincheros en un festival de música mexicana? La gente que gusta de la música mexicana en todo Chile, podemos decir un 70%, se reconoce de derecha, es decir, gente pinochetista. Lo que pasa es que la gente que gusta de la música mexicana, es decir los del sur, vivió 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 solo 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 y ganadero fue pésimo. Ahí está porqué la gente del sur ve negativamente al gobierno de Salvador Allende y con buenos ojos al gobierno de Augusto Pinochet Ugarte. Esa gente del sur de Chile, es la que se divertía viendo películas mexicanas. Las películas se arraigaron por la similitud del caballo, la misma forma de ser. Cuando pasó todo el tema del golpe, mucha gente del campo pidió que se derrocara al gobierno de Salvador Allende. Si tú lo ves de esa manera, el país se dividió. Por eso cuando Pinochet estereotipó la cueca impulsó a Los Huasos Quincheros. Mucha gente en el sur que es partidaria de Pinochet, lo ve como algo positivo porque en menos de una semana pudo vender sus animales y sus productos del campo a otras regiones. Por eso son partidarios de la derecha, pero ojo, el asunto de la música mexicana es meramente

circunstancial, la música mexicana no se hizo expresamente para que Pinochet la usara, él la vio y percibió que podía servirle. Todavía hoy la gente del sur prefiere a la derecha sobre la izquierda.²¹⁶

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.²¹⁷ 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”.²¹⁸ El dictador Pinochet retomó elementos de la cultura popular chilena como el huaso y la cueca para tener alineados a los campesinos, actores sociales identificados con estos símbolos. Las medidas formaron parte de una estrategia política de simpatía popular.

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*”,²¹⁹ arguye Sergio Zúñiga. Augusto Pinochet fue un apasionado de México, “en sus fiestas

²¹⁶ Ídem.

²¹⁷ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.98.

²¹⁸ *Ibid*, p.102.

²¹⁹ Zúñiga Cortés, 2013.

siempre llevó 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”,²²⁰ finalizó Zúñiga Cortés.

Para el locutor de Radio Colo Colo, Hugo Olivares, “Chile le debe todo a México porque nos heredó una música, incluso 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”.²²¹ 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 mi es la felicidad completa. Te amo México”.²²²

CONCLUSIONES

La presencia de las músicas mexicanas en Chile, se enmarca en un intercambio comercial y cultural que data, por lo menos, del siglo XIX. La existencia de mexicanos en Chile ha sido un fenómeno constante y sostenido desde finales del siglo XIX, cuando Porfirio Díaz envió un grupo de músicos a la nación trasandina. La injerencia del Estado mexicano ha sido contundente en Chile; desde el siglo XIX los mandatarios aztecas han remitido contingentes de músicos y artistas como David Alfaro Siqueiros, para contribuir en las reconstrucciones que los chilenos han tenido que hacer, luego de los terremotos que han padecido.

Durante la dictadura, a pesar de que las relaciones políticas y comerciales entre México y Chile se quebraron, las músicas mexicanas siguieron llegando a la nación trasandina, gracias a la

²²⁰ Ídem.

²²¹ Olivares, 2013.

²²² Ídem.

intervención de chilenos exiliados en México, de chilenas radicadas en España, del contrabando y de la tenacidad que mexicanas como Imelda Zapata mostraron. Aun durante la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte, hubo mexicanos que no sólo vivieron en Chile, sino que cumplieron con un rol de importancia en la promoción y difusión de la cultura mexicana, en donde se inscribe, por supuesto, sus músicas.

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 ellas. Las músicas mexicanas en Chile son tratadas con desconfianza por los sectores letrados; ven en ellas a huasos, es decir, a pinochetistas.

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

Las élites chilenas, que son quienes finalmente escriben la historia de la nación trasandina, se han empeñado en olvidar un pasado estrechamente ligado con México. Niegan la actualidad de prácticas musicales como la norteña y el mariachi, arguyendo que “las músicas mexicanas son del sur de Chile”, donde habitan los huasos, gente sin educación ni cultura. Los chilenos son Europa en América, por eso los santiaguinos se distancian de lo campesino. A decir verdad, en Santiago radican coleccionistas y locutores; se encuentran las difusoras de músicas mexicanas más importantes de

Chile como Radio Colo Colo y cineastas como Christian Maldonado, quien en su documental *Norteños del Sur*, da cuenta de la presencia de las músicas mexicanas en la capital de Chile. La realidad que viven las músicas mexicanas en Chile, es diferente a lo reproducido por los medios oficiales.

En los círculos universitarios se volvió leyenda el origen sureño de las músicas mexicanas. Al repetir una y otra vez esa historia, se distancian de la dictadura de Augusto Pinochet, la que asocian con las músicas mexicanas. Para cientos de chilenos universitarios, las músicas mexicanas fueron aliadas del gobierno militar, en el adoctrinamiento de las masas, junto a la televisión, la que se convirtió “en una industria de producción y reproducción de mensajes homogeneizadores para el consumo masivo”.²²³ Griselda Núñez, por ejemplo, es una poetisa que ingresó a la escena literaria luego de aparecer en el programa *Sábado Gigante*, conducido por el judío-alemán, Mario Kreutzberger “Don Francisco”.²²⁴

Luego del trabajo de campo realizado en Chile, me percaté que el amor por las músicas mexicanas rebasa los estratos sociales. Antes de llegar a Chile, iba con la idea de un país lleno de gente con rasgos europeos, ajena a las músicas mexicanas. Pensaba que la conexión que explicaría una posible afición de los chilenos por la música norteña mexicana estaba en el sur de Chile, por concentrar esta región una importante migración de alemanes y polacos. Imaginé que al ser la música norteña mexicana resultado del mestizaje entre el acordeón de origen europeo y el bajo sexto de fabricación mexicana, las migraciones centro-europeas a Chile podrían ayudar a dilucidar las respuestas que permitieran explicar el porqué de la existencia de grupos de música norteña como *Sentimiento Norteño* de Marco Mañán y *Corazón Norteño* de Ricardo Rojas. Estaba lejos de imaginar la realidad compleja, profunda y enraizada que representan las músicas mexicanas en Chile.

Una vez en Santiago, fue muy sencillo comenzar a ubicar mis fuentes. A los tres días de establecido en la capital de Chile, había realizado mi primera entrevista con Mario Obando, fabricante de

²²³ Subercaseaux, p.201.

²²⁴ Ídem.

bajo sextos, nacido en Valdivia (sur de Chile), pero radicado en Santiago. Recuerdo que me encontré un sábado por la mañana con el laudero, quien fue generoso al llevarme por algunas picadas o cantinas de Santiago, como El Hoyo y La Piojera, sitios donde las músicas mexicanas están presentes. Son lugares pensados para el turismo europeo. En La Piojera, lugar que visité en 10 ocasiones, están de planta Los Soles del Norte, un dueto de música norteña mexicana formado por talentos chilenos. El dueto tiene más de 40 años ininterrumpidos divulgando la música norteña mexicana en La Piojera de Santiago.

En los inicios de la década de 1990, Chile pasó a formar parte de una comunidad internacional selecta. El Fondo Monetario Internacional le asignó la tarea de asumirse como uno de los países latinoamericanos en vías de desarrollo más exitosos.²²⁵ Las etiquetas semánticas que se usaron en la campaña publicitaria de principios de la década de 1990, adjetivando a Chile como jaguar, puma y líder, forman parte de una estrategia de exaltación que busca fabricar un nacionalismo económico, a partir de la idea: “somos triunfadores”.²²⁶

Con el triunfo del NO y la elección del primer gobierno de la concertación en 1989, se inició una nueva época para Chile. Es natural y entendible que luego de las vejaciones sufridas por la dictadura, los chilenos quisieran alejarse de todo lo que oliera a Pinochet. Lamentablemente, las músicas mexicanas forman parte de ese patrimonio inmaterial heredado por la dictadura pinochetista. El proceso de alianza entre la dictadura de Pinochet y las músicas mexicanas tendría que estudiarse con mayor profundidad en trabajos futuros.

²²⁵ Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.258.

²²⁶ *Ibid*, p.164.

CAPÍTULO V

HABLANDO DE MÚSICA NORTEÑA MEXICANA

En este capítulo brindaré algunos elementos históricos sobre las organizaciones instrumentistas que sumaron a la construcción de la música norteña. Me refiero a las bandas de viento, a los tamborileros y a las orquestas típicas. De acuerdo con Sergio Navarrete Pellicer, las bandas de viento serían trascendentales para la historia de la música norteña pues a través de ellas se difundió cuantioso y notable repertorioailable que luego, a principios del siglo xx, se incorporaría y adaptaría al ritmo del acordeón y del bajo sexto.

De acuerdo con Navarrete Pellicer, la importancia de las bandas de viento para la construcción social de la música norteña mexicana podría medirse a través de la consulta y del análisis de catálogos donde se anunciaba la venta de instrumentos musicales y de repertorio. De momento me limitaré a referir algunas generalidades sobre las bandas de viento, los tamborileros y las orquestas típicas; mismas que nos ayudarán a plantear que en la definición de la música norteña participaron diferentes estilos, corrientes y formas de organización musical.

BANDAS DE VIENTO

Para comprender el devenir de las bandas de viento en México, los trabajos de Rubén M. Campos, Rafael Antonio Ruiz Torres, Helena Simonett, Sergio Navarrete Pellicer y Georgina Flores Mercado son fundamentales. Rubén M. Campos fue el primero en registrar la presencia de las bandas de viento en la cotidianeidad mexicana del siglo XIX. El intelectual guanajuatense afirmó que las bandas de viento son anteriores a las orquestas típicas y que surgieron en la primera mitad del siglo XIX. “Banda de viento fue una denominación retomada de las agrupaciones de clarines y tambores del ejército colonial español”,²²⁷ asegura. Siguiendo a Rubén M. Campos, a finales del siglo XIX y principios del XX, las bandas de viento servían para acompañar misas y participar de eventos populares como peleas de gallos, corridas de toros, entierros y bodas.²²⁸ “La banda de viento sigue siendo una institución popular por excelencia, nacida del pueblo y para el pueblo”,²²⁹ afirma el mismo Rubén M. Campos. Para el investigador abajeño, las bandas militares existieron hasta la primera mitad del siglo XIX, cuando fueron desplazadas por las bandas de viento civiles. De acuerdo con Rubén M. Campos, el factor que explicaría el paso de las bandas militares a las bandas de viento civiles sería la tecnología en los instrumentos de viento. M. Campos detalla lo acontecido:

En cada pueblo de indios, en cada congregación, en cada núcleo entregado a las labores del campo, ocupación general en un país en el que no hay industria, hay siempre un maestro que suena el trombón, el cornetín, el bugle, y una vez dueño de la técnica de los instrumentos de boquilla circular, se aventura

²²⁷ Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.197.

²²⁸ *Ibid*, p.198.

²²⁹ *Ibid*, p.200.

a buscar la embocadura y la nomenclatura de las llaves de los instrumentos de caña. Una vez conocidos los instrumentos de estrangul, pasa a investigar las flautas y los flautines, y por analogía con los clarinetes y los requintos, en cuanto vinieron los instrumentos de Sax, que aunque contemporáneos de Berlioz, aparecieron en México con las bandas austriacas del Imperio de Maximiliano, apenas le fueron conocidos, se pusieron a investigar su técnica, y míralos aquí, dueños de todos los instrumentos de aliento de madera y latón, desde los más antiguos hasta los últimos.²³⁰

Sergio Navarrete Pellicer, especialista en el estudio de las bandas de viento, coincide con Rubén M. Campos al señalar que la conformación y popularización de las bandas de viento es un fenómeno derivado del perfeccionamiento técnico y de la industrialización de los instrumentos de viento en el siglo XIX.²³¹ Para Navarrete Pellicer, el mejoramiento de los sistemas de llaves de T. Boehm, en 1821, simplificó la digitalización de flautas, clarinetes y saxofones. La introducción de válvulas y pistones ayudaron en la aplicación de diseños homogéneos, que luego generaron tesituras más amplias, particularmente en la familia de los saxhorns, que comprende a bugles y bombardinos, inventados en 1846 por Adolphe Sax.²³² De acuerdo con Sergio Navarrete Pellicer, el mejoramiento en la calidad del sonido de los instrumentos propios de las bandas de viento, su producción masiva, así como la disminución de sus precios, crearon un mercado que revolucionó la música a nivel global.²³³

²³⁰ *Ibid*, p.197.

²³¹ Navarrete Pellicer, Sergio, “Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX”, en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, número 124, México, INBA, enero-junio del 2001, p.10. La suiza Helena Simonett, piensa igual que Sergio Navarrete y que Rubén M. Campos. Ella dice que: “los instrumentos de viento fabricados en masa reflejan el espíritu de la era industrial. En un momento de emoción técnica, instrumentos mecánicos sofisticados llegaron a simbolizar el progreso y la modernidad. Simonett, Helena, “From village to world stage: The malleability of Sinaloa popular brass bands”, in *Brass bands of the world: Militarism, colonial legacies, and local music making*, Suzelana Reily, edited, Ashgate, 2012, p.199.

²³² Ídem.

²³³ Ídem.

La cita textual de la página anterior, propiedad de Rubén M. Campos, nos remite a la Intervención francesa (1861-1867), un pasaje de la historia de México que se erige como trascendental si nuestro interés es aproximarnos a la influencia de las bandas de viento en la construcción de la música norteña mexicana. El argumento no es mío, por supuesto, es una hipótesis que han demostrado Luis Martín Garza Gutiérrez y Alfonso Ayala Duarte en sus investigaciones. Luis Martín Garza y Alfonso Ayala coinciden en la importancia que tuvieron las bandas de viento traídas por la Intervención francesa, en la conformación de la música norteña mexicana. Luis Martín Garza Gutiérrez y Ayala Duarte argumentan que las bandas de la Intervención popularizaron géneros dancísticos como la polka, en el noreste mexicano, de ahí su importancia para la historia de la música norteña. No perdamos de vista que parte valiosa del repertorio considerado antiguo, al interior de la norteña mexicana, está fundamentado en géneros dancísticos como la polka, la redowa y el schottisch.²³⁴

Aunque es un hecho que la polka entró a México, gracias a la composiciones impresas, alrededor de 1850, fue con las bandas de viento traídas por la Intervención francesa que el género dancístico se popularizó y arraigó en el noreste mexicano.²³⁵ Así, los primeros contactos que los habitantes de Monterrey tuvieron con las bandas francesas, ocurrieron en abril de 1865, cuando se registraron las primeras audiciones públicas a cargo de la Banda del Regimiento Extranjero. “Fue la banda que acompañó a la Legión Extranjera, la primera de la milicia francesa que llegó a Monterrey durante la Intervención, la misma que el pueblo a través de generaciones ha identificado como los zuavos de Maximiliano”.²³⁶ La llegada del Regimiento Extranjero al mando del coronel Jeanningros a Monterrey, marcó el inicio de las serenatas y audiciones de las bandas de viento francesas, en las plazas Zaragoza y de La Llave. Según Luis Martín Garza Gutiérrez, las audiciones públicas de las

²³⁴ Ayala Duarte, Alfonso, *Desde el Cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*, Monterrey, Herca, 2000, 73p.

²³⁵ Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p.52.

²³⁶ *Ibid.*, p.78.

bandas de la Intervención, deben entenderse como una estrategia para calmar a la población, evitar sublevaciones y generar una convivencia basada en el aprendizaje.²³⁷

Revisar los programas musicales de las bandas de la Intervención en Monterrey, es un ejercicio interesante porque nos permite constatar cuáles fueron los ritmos cultivados por las bandas de la Intervención. Comencemos por los conciertos del 9 y del 11 de julio 1865, en los que se ejecutó el siguiente repertorio: Rosa (Schottisch), Alina (redowa), La flor de amor (schottisch), Luisa (mazurka) Rosa (varsoviana) y Pfeifer (polka).²³⁸ El 11, 18 y 21 de marzo de 1866, la Banda del Regimiento Extranjero ofreció audiciones públicas en la Plaza Zaragoza con el siguiente repertorio: El brillo de la luna (mazurka), El recuerdo (polka), Recuerdos del tirol (mazurka), Adiós a la Francia (polka) y La Sultana (redowa).²³⁹ El 27 y 29 de mayo de 1866, la Banda del Regimiento de Cazadores ofreció audiciones en Saltillo, el repertorio ejecutado fue: El gris (schottisch), Juliette (polka) y Eugenie (mazurka).²⁴⁰

El lector habrá notado que el repertorio difundido en el noreste por las bandas de la Intervención francesa estuvo basado en polkas, redowas, mazurkas y schottisches, todos géneros dancísticos trascendentales para la norteña mexicana. Tanto Luis Martín Garza como Alfonso Ayala Duarte están de acuerdo en que la música norteña no puede explicarse sin la polka, la redowa y el schottis, géneros dancísticos en boga durante el siglo XIX. Parece que el arraigo de la polka, la redowa y el schottisch, en el noreste mexicano, responde a un periodo histórico concreto: la Intervención francesa.

Diez años después de terminada la Intervención francesa, quedó organizada la Banda del Primer Batallón de Monterrey. En abril de 1877, los filarmónicos comenzaron a ofrecer serenatas los jueves y los domingos, en las plazas 5 de mayo y Zaragoza de Monterrey. El repertorio que

²³⁷ *Ibid*, p.84.

²³⁸ Ídem.

²³⁹ *Ibid*, p.94.

²⁴⁰ *Ibid*, p.87.

nutrió las audiciones de la Banda del Primer Batallón de Monterrey estuvo constituido por Zulima (schottisch), El abrazo de dos amigos (mazurka), La esmeralda (schottisch), Tu sonrisa (polka), Un recuerdo (mazurka), Guardé tu flor (polka), La fuga (polka), El sentimiento (schottisch) Lupe (mazurka), A una flor (mazurka), Tu deseo (polka), A ella (polka), Las golondrinas (mazurka) y El deseo (polka). Lo valioso, diferente y rescatable de estos conciertos es que los temas presentados fueron composiciones de músicos norestenses.²⁴¹ De acuerdo con Luis Martín Garza Gutiérrez, la Banda del Primer Batallón de Monterrey, y sus conciertos ofrecidos, demuestran el impacto de las bandas de la Intervención francesa en la configuración actual de la música norteña mexicana.

BANDAS DE LA INTERVENCIÓN FRANCESA

Para dimensionar la importancia de las bandas de viento francesas y belgas en la conformación de la música norteña mexicana, debemos contextualizar el periodo de la Intervención francesa (1861-1867). De acuerdo con Rafael Antonio Ruiz Torres, en el momento de la Intervención (Imperio de Maximiliano), la cultura francesa gozaba de prestigio a nivel global, sus bandas y su música de viento eran conocidas en todo el mundo y sus instrumentos eran comercializados a gran escala. Recordemos que en la misma época, además de México, Napoleón III y su ejército (considerado el más poderoso del mundo) emprendieron aventuras coloniales en Indochina, Argelia y Crimea.²⁴² Durante el siglo XIX Francia se consideraba, en muchos sentidos, el portavoz de la cultura occidental. Desde la filosofía, la ciencia y el arte, hasta el vestido y la comida, lo francés era modelo a seguir. La música no se quedaba

²⁴¹ *Ibid.*, p.119.

²⁴² Ruiz Torres, Rafael Antonio, *Historia de las bandas militares de música en México (1767-1920)*, Tesis de Maestría en Historia, México, UAM-Iztapalapa, 2002, p.65.

atrás, y París junto con Viena, se asumían como el destino final de compositores y ejecutantes.²⁴³ Rafael Antonio Ruiz Torres explica por qué las bandas de viento francesas eran las mejores:

Con la Intervención y el Imperio llegaron a México más de 30,000 elementos, bandas de música originarias de Francia, Bélgica y Austria. Ellas portaban los nuevos instrumentos desarrollados a mediados del siglo XIX en Francia y en Austria. Las bandas de Napoleón trajeron a México la vanguardia en música militar. Algunas eran de calidad, además que traían las últimas modas musicales, tanto en instrumentación, número de ejecutantes y repertorio. Todo ello impactó en las bandas mexicanas, tanto civiles como militares, y más aún, los soldados franceses también dejaron huella en costumbres culinarias y ciertas danzas en algunas partes de México. Por ejemplo, en Guerrero, en la zona de Chilapa, se dice que enseñaron la tradición del pan francés (amasado con los pies) y el baile de los lanceros. La invasión norteamericana no dejó huella en las bandas mexicanas porque a mediados de la década de 1840, los músicos norteamericanos no contaban con los nuevos instrumentos que estaban apareciendo en Europa, los que incluirían hasta la Guerra Civil. La influencia norteamericana comenzó a palparse hasta finales del siglo XIX con la presencia de las obras de John Philip Sousa, con la difusión de música impresa y con el fonógrafo. Cabe señalar que las bandas de viento estaban ligadas con el nacionalismo francés, sobre todo a partir de la Revolución de 1789 y luego con la pérdida de Alsacia y Lorena a manos de Prusia. Por estos motivos, entre 1871 y 1914, se escribieron marchas militares que alentaban la confianza de la nación y el deseo de recuperar la dignidad perdida. La música empezó a jugar un papel cada vez mayor en la formación del nacionalismo guerrero de Occidente.²⁴⁴

Si ponemos a dialogar la información vertida por Rafael Antonio Ruiz Torres con la expuesta por Luis Martín Garza Gutiérrez, lograremos dimensionar en toda su complejidad, la importancia

²⁴³ *Ibid.*, p.193.

²⁴⁴ Ídem.

musical que tuvieron la Intervención francesa y el Imperio de Maximiliano para México, y en especial, para el noreste (Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila). Si bien, la Intervención francesa no trajo las bandas de viento a México, sí las profesionalizó y promovió su desarrollo a partir de la incorporación de técnicas, repertorios y nuevos instrumentos. “Está comprobado que tras la derrota de los franceses, hubo una proliferación de bandas de viento en los pueblos serranos y en las comunidades rurales de México”.²⁴⁵ Las bandas de viento en general, y las traídas por la Intervención francesa, en particular, influyeron en la construcción y posterior definición de la música nortea mexicana.²⁴⁶

La presencia de las bandas de viento en la música nortea la podemos verificar a través del repertorio y del cultivo de géneros dancísticos de manufactura europea como la polka, la redowa y el schottisch. Desde esta perspectiva, la música nortea mexicana tiene algo de europea, aunque no debemos olvidar la importancia de las aportaciones mestizas latinoamericanas como el huapango, la canción ranchera, el bolero y la cumbia colombiana. Una de las mayores fortalezas de la música nortea mexicana es su naturaleza híbrida.

La música nortea mexicana no es un cosa, sino muchas a la vez, es rica en géneros y en ritmos, pero también en instrumentaciones, sobre todo si consideramos la influencia de las bandas de viento, de las orquestas típicas, de las orquestas purépechas con su tololoche de tres cuerdas y de los instrumentos como el bajo sexto, asociado a la Meseta Purépecha, al Bajío mexicano y a la Mixteca oaxaqueña. Visualmente, y en términos de arreglos musicales, el diálogo entre la nortea mexicana y las bandas de viento es tan vigente que existen productos comerciales como el nortea-banda, el bandeño, Los Intocables del Norte y Julio César Preciado, quienes han fusionado a la tuba con el bajo sexto y al acordeón diatónico con las charchetas, los trombones, las tumbas y las trompetas.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.142.

²⁴⁶ Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p.120.

LOS TAMBORILEROS

Los tamborileros están constituidos por dos clarinetes y una tambora de dos parches tensada con correas y percutida con dos bolillos de madera que golpean el cuero y el aro, como sucede con los tambores en las bandas de guerra militares.²⁴⁷ La tambora se toca sobre los hombros. La música de los tamborileros está asociada con herraderos de ganado en haciendas del noreste, con bodas y fiestas religiosas.²⁴⁸ En sentido organológico, los tamborileros deben entenderse como la versión moderna del conjunto de tambor y chirimías que tuviera su época de gloria en los siglos XVII y XVIII.²⁴⁹ La chirimía es un instrumento de viento con embocadura de caña con doble lengüeta. “En ellos se ligan dos láminas superpuestas, cortadas de tal modo que entre ellas el aire pueda pasar en forma de una cinta estrecha. Al hacer entrar el aire entre ellas, la caña se abre y se cierra, y se producen sacudidas y oscilaciones regulares del aire”.²⁵⁰ Existe la chirimía de seis orificios, y una familia de contraltos, tenor, bajo y contrabajo, conocida como *pommer* o *bombarda*.²⁵¹ La chirimía es un instrumento antiguo, conocido por las culturas egipcia, griega y turca.²⁵²

Los tamborileros (llamados también *picota*, *tlahualilos*, *tahualiles* y *tlahuilos*),²⁵³ se localizan en los actuales municipios de Linares, General Terán, Hualahuises, Cadereyta Jiménez, Montemorelos y Allende, en el Estado de Nuevo León; además de la sierra de San Carlos, en Tamaulipas.²⁵⁴ Los primeros regis-

²⁴⁷ *Tesoro de la Música Norestense*, México, INAH, 2002, p.18.

²⁴⁸ Martínez Reyes, Sergio, “La música del noreste”, en *Segundas jornadas para la identidad de la cultura norestense*, Monterrey, Consejo Cultural de Nuevo León, 1986, p.154.

²⁴⁹ Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p.42.

²⁵⁰ Hamel and Hurlimann, *Enciclopedia de la música*, Tomo II, Barcelona, Grijalbo, 1959, p.385.

²⁵¹ Ídem.

²⁵² Ídem.

²⁵³ Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p.130.

²⁵⁴ *Tesoro de la música norestense*, México, INAH, 2002, p.18.

tros de los tamborileros están fechados en 1880, cuando ejecutaban polkas, redowas, schottisches y huapangos.²⁵⁵ En la actualidad, en municipios como Montemorelos, los tamborileros acompañan los duelos, veladas o topadas de copleros; una tradición compartida con las huastecas potosina y guanajuatense.²⁵⁶

Los tamborileros, es decir, la fusión de la tambora con dos clarinetes, surge a principios de la década de 1880, consecuencia de la influencia que las bandas de viento francesas, belgas y austriacas generaron en el noreste mexicano (Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila). Antes de que nacieran los tamborileros, lo que existía eran los conjuntos de chirimía o chirimiteros, expandidos a lo largo de todo México. El clarinete en la música de los tamborileros, es una clara influencia de las bandas de viento de la Intervención francesa.²⁵⁷

Es importante detenerse en el clarinete para comprender lo que significó, históricamente, el surgimiento de los tamborileros. El clarinete es un instrumento de una lámina de caña (lengüeta) vibrante conocido desde la Antigüedad. Fue elevado a la categoría de instrumento solista y de concierto, a finales del siglo xvii, por el alemán Johann Cristoph Denner, gracias a la aplicación de llaves o pistones, implementación que mejoró su afinación y generó una entonación más pura de los semitonos.²⁵⁸ El clarinete, por cierto, fue el instrumento predilecto de los compositores Mozart y Weber; posteriormente, el clarinete bajo fue adoptado por Wagner. Mozart usó clarinetes altos en *La flauta mágica*, *Réquiem* y *La clemencia de Tito*. El clarinete contrabajo ha sido poco usado en la música clásica occidental.²⁵⁹

El clarinete fue el instrumento idóneo para sustituir a la chirimía porque posee dos registros sonoros: uno sordo y ahogado como el de la chirimía, y el otro melancólico. El clarinete afinado en

²⁵⁵ Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p.90.

²⁵⁶ *Tesoro de la música norestense*, México, INAH, 2002, p.18.

²⁵⁷ Archivo Municipal e Histórico de Tepatitlán de Morelos, Jalisco (AMHTM), *La música de los cristeros*, 12 de septiembre de 1940, 2 fojas.

²⁵⁸ Hamel and Hurlimann, *Enciclopedia de la música*, Tomo II, Barcelona, Grijalbo, 1959, p.375.

²⁵⁹ Hamel and Hurlimann, *Enciclopedia de la música*, Tomo I, Barcelona, Grijalbo, 1959, p.71.

DO, fue incorporado a los tamborileros porque era el que usaban las bandas de viento militares traídas por la Intervención francesa (1861-1867).²⁶⁰ Los clarinetes y su adhesión a la tambora durante la segunda mitad del siglo XIX, dieron forma a lo que hoy conocemos como tamborileros. Los tamborileros fueron una música de toques militares que con el paso de las décadas se convirtió en un arte de carácter civil. La Revolución mexicana de 1910, es clave para estudiar las funciones sociales con las que cumplen los tamborileros en la actualidad. La Revolución mexicana es crucial para explicar la apropiación que los tamborileros hicieron de repertorio asociado al Occidente, el Bajío y los Altos de Jalisco. La Guerra Cristera (1926-1929) es otro episodio a considerar, si se busca indagar la presencia de repertorio no norestense entre los tamborileros, ya que hubo un diálogo constante entre los Altos de Jalisco, Durango y el sur de Nuevo León.²⁶¹

Los tamborileros son trascendentales para entender la apropiación en el noreste mexicano de sonos de Occidente como El pávido navido, el Jarabe moro, La cocona y El huitlacoche; también del Corrido de los Pérez, tragedia sucedida en Los Altos de Jalisco, hoy clásica por los tamborileros. Los tamborileros son el puente que conectó a las tradiciones musicales del Occidente, Los Altos de Jalisco y el Bajío mexicano, con la música norteña. Un importante número de huapangos como Los pendientes y El brinquito, fueron interpretados, primero por los tamborileros y después por los duetos norteños. Eso significa que parte del repertorio considerado tradicional por los tamborileros, se convirtió en comercial, en el momento que éste inició a ser grabado en formato de disco por intérpretes norteños como Los Invasores de Nuevo León y Los Bravos del Norte. Los huapangos (sonos) dejaron de ser tradicionales en el momento que los duetos norteños comenzaron a grabarlos con letras.²⁶²

²⁶⁰ Archivo Municipal e Histórico de Tepatitlán de Morelos, Jalisco (AMHTM), *La música de los cristeros*, 12 de septiembre de 1940, 2 fojas.

²⁶¹ Ídem.

²⁶² Frajoza, Juan, *Tahúres, fandangueros y criminales en los Altos de Jalisco (1821-1921)*, México, Ayuntamiento de Tepatitlán de Morelos, 2014, 64p.

ORQUESTAS TÍPICAS

La Orquesta Típica Mexicana nació el 1 de agosto de 1884. México venía de tiempos aciagos, de crisis políticas y de un escaso desarrollo industrial, situación que lo mantenía fuera de las dinámicas capitalistas globales. Con Porfirio Díaz en el gobierno (1876-1910), México comenzó a preocuparse por lograr una identificación a los ojos del mundo. Gracias a esta necesidad creciente de identidad, empezó a cantarse lo que antes se prohibía, a recopilar, adaptar e incorporar músicas regionales asociadas al pueblo como los jarabitos y los sones de la tierra.²⁶³ En este contexto nace la Orquesta Típica Mexicana, denominada inicialmente, Conjunto Musical con Instrumentos Típicos Mexicanos.²⁶⁴ Durante una década se le conoció como el Conjunto Musical con Instrumentos Típicos Mexicanos o como “la tipiquita”, hasta que en 1894 se oficializó el nombre de Orquesta Típica Mexicana. El 20 de agosto de 1884, la Orquesta Típica Mexicana ofreció su primer concierto en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música, localizado en la capital del país. La noche del 20 de agosto de 1884, la orquesta dirigida por Carlos Curti estuvo integrada por 20 elementos, provista de trajes de paño negro, chaquetas con bordados de plata, corbata tricolor, pantalones con doble botonadura de plata y sombreros con bordados del mismo metal. Los instrumentos considerados típicos mexicanos integrados a la orquestas fueron el salterio, el bandolón, el bajo sexto, el xilófono, el violín, la viola, el cello, el arpa y la flauta.²⁶⁵

De acuerdo con Víctor Corona Audelatt, las orquestas de instrumentos típicos existían desde principios del siglo XIX. Corona Audelatt documenta el caso de una orquesta que actuó en el año de 1835, en el Teatro de América, en la ciudad de Huamantla, Tlaxcala. La orquesta

²⁶³ Corona Audelatt, Víctor Manuel, “La orquesta típica de la ciudad de México”, en *Orquestas típicas de México*, México, Conaculta, 2010, p.67.

²⁶⁴ Ídem.

²⁶⁵ Corona Audelatt, Víctor Manuel, “Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos XIX y XX”, en *Y la música se volvió mexicana*, Testimonio Musical de México, 51, México, INAH, 2010, p.209.

estuvo constituida por salterio, bajo de armonía (bajo sexto), violín, contrabajo (tololoche), corneta de pistón, flauta y un clarinete; éste último hacía las veces de instrumento director.²⁶⁶ Otro proceso documentado por Corona Audelatt es el de la orquesta de José Zariñana, zapatero que en 1851 ofreció un concierto a la gente de la calle de Cocheras (hoy República de Colombia), en el Centro Histórico de la Ciudad de México. La orquesta estuvo integrada por sus hijas, Juana y Guadalupe, en los bandolones chicos, Pedro y José, también hijos, en los bandolones grandes; así como su vástago Matildo en la mandolina y el propio José Zariñana, en el bajo de armonía (bajo sexto).²⁶⁷ Rubén M. Campos ofrece un tercer caso, el de la Orquesta Santa Cecilia, formada en 1869; institución que contaba con “oboes, fagots, cornos, cornetines, trombones y cuerdas, pues con la creación del Conservatorio salieron elementos, y otros de las bandas militares”.²⁶⁸

Las orquestas típicas se fueron generando en un proceso de reacomodo y aglutinamiento de instrumentistas e instrumentos asociados a pequeños grupos de cuerda y viento que abundaban en pueblos y barrios de, prácticamente, todo México.²⁶⁹ Siguiendo al etnomusicólogo mexicano, Arturo Chamorro Escalante, un rasgo distintivo de las orquestas típicas mexicanas fue, y sigue siendo, la combinación de cuerdas y alientos en el cultivo de géneros antiguos como los sonecitos regionales, los abajeños, la mazurka y la polka.²⁷⁰ Para Chamorro, en cuanto a instrumentación, es la orquesta de Miguel Lerdo de Tejada, fundada a principios del siglo xx, el parámetro a seguir. La orquesta de

²⁶⁶ Ídem.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.211.

²⁶⁸ Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.208.

²⁶⁹ Corona Audelatt, Víctor Manuel, “Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos xix y xx”, en *Y la música se volvió mexicana*, Testimonio Musical de México, 51, México, INAH, 2010, p.210.

²⁷⁰ Chamorro Escalante, Arturo, “La orquesta típica purépecha”, en *Orquestas típicas de México*, México, Conaculta, 2010, p.60.

Miguel Lerdo de Tejada representa la homogeneización instrumental y el protagonismo musical del salterio, instrumento de cuerda denominado “típico mexicano” por las élites del siglo XIX.²⁷¹

Sin embargo, Arturo Chamorro Escalante demuestra que existen dos tradiciones de orquestas típicas mexicanas, la primera mestiza, emanada bajo la tutela del Estado, y la segunda indígena, representada por la cultura purépecha de Michoacán. Las orquestas típicas purépechas jamás incorporaron el salterio, por ejemplo; además de que generaron su propio repertorio al que llaman “soncitos regionales” y “abajños”.²⁷² Los purépechas tampoco las distinguen como orquestas típicas, simplemente las referencian como orquestas. Otro rasgo distintivo de las orquestas típicas purépechas es que su socialización se da, históricamente, sobre el kiosco, donde cada domingo y en fiestas religiosas, participa la orquesta. La vinculación de las orquestas purépechas con el kiosco, parece ser una práctica heredada por las bandas de viento de la Intervención francesa, según Chamorro.²⁷³

Jesús Jáuregui Jiménez, doctor en antropología por el CIESAS, considerado el investigador más importante sobre los estudios del mariachi a nivel internacional, ha demostrado que el mismo modelo que Arturo Charro Escalante expone para el caso de las orquestas típicas mexicanas, se reproduce en los mundos del mariachi tradicional. Para Jáuregui Jiménez, existen mariachis mestizos y mariachis indígenas; los segundos son liderados por grupos huicholes o wixárikas localizados en Nayarit, Jalisco y Durango. La particularidad de los mariachis huicholes está en la afinación de sus instrumentos, y no en la incorporación o en la ausencia de los mismos, como sí sucede con las orquestas típicas mexicanas.²⁷⁴

²⁷¹ *Ibid*, p.59.

²⁷² Ídem.

²⁷³ *Ibid*, p.61.

²⁷⁴ Jáuregui Jiménez, Jesús, “Los papaquis, un género mariachero arcaico vigente desde antes de la Independencia y después de la Revolución”, en *Memorias del Coloquio El Mariachi. Patrimonio cultural de los mexicanos. X Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, México, Gobierno de Jalisco, 2012, pp.39-117.

Víctor Manuel Corona Audelatt, narra la concepción de la Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlos Curti y financiada por el gobierno de Porfirio Díaz:

El 10 de febrero de 1883, en el estado de Washington, se expidió la ley que creaba la Exposición Universal Algodonera, a celebrarse en Nueva Orleans, Louisiana, entre el 16 de diciembre de 1884 y el 31 de mayo de 1885, so pretexto de festejar el centenario del primer embarque de algodón y enviado por Estados Unidos a Inglaterra en 1784. De inmediato el entusiasmo del pueblo y el gobierno anfitrión se desbordó hacia otras naciones y México recibió la invitación a fines de 1883. Entre enero y junio de 1884, Porfirio Díaz visitó el Conservatorio Nacional de Música, dirigido por Alfredo Bablot, y durante el recorrido observó algunos instrumentos utilizados por los alumnos del plantel para las prácticas cotidianas y tomó nota de los que se entendían como instrumentos nacionales. Los responsables de organizar a la orquesta típica fueron Alfredo Bablot, Juan y Carlos Curti. El 1 de agosto de 1884, en la residencia de Carlos Curti, se reunieron 25 músicos para fundar la Sociedad Orquesta Típica Mexicana. Sus primeros integrantes fueron: Carlos Curti (xilofonista), Andrés Díaz de la Vega (bandolonista), Encarnación García (salterista), Enrique Palacios (violista), Anastasio Meneses (flautista), Juan Curti (arpista), Rafael Galindo y Eduardo Gabrielli (violoncelistas), Antonio Figueroa (violinista), Buenaventura Herrera (viola), Pantaleón y Pedro Ávila (bajo de armonía).²⁷⁵

La orquesta típica trabajó del 1 de agosto de 1884 al 3 de octubre de 1885. En febrero de 1885 se presentaron en teatros de Puebla, Veracruz, Zacatecas, Chihuahua, Querétaro, León y Celaya. El 28 de febrero de 1885, arribaron a Nueva Orleans.²⁷⁶ El 3 de octubre de 1885, la orquesta se desin-

²⁷⁵ Corona Audelatt, Víctor Manuel, "Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos XIX y XX", en *Y la música se volvió mexicana*, Testimonio Musical de México, 51, México, INAH, 2010, p.212.

²⁷⁶ El mismo año (1885) y en el mismo evento, la banda de viento mexicana dirigida por José Encarnación Payen, se presentó en los Estados Unidos. El año de 1885, marcó el inicio del nacionalismo musical mexicano. La decisión de que una banda de viento y una orquesta típica representaran a México en los Estados Unidos, fue del gobierno presidido por

tegró. La segunda típica mexicana fue organizada también bajo la tutela de los Curti, pero subvencionada por el empresario Guillermo Urquidí. El 8 de enero de 1886, esta segunda orquesta viajó a Zacatecas, de ahí a los Estados Unidos, y luego a Cuba. Regresó a México por Veracruz y actuó en Puebla, donde se disolvió el 23 de junio de 1887. Igual que las citadas, la típica de Antonio García tuvo su sede en la Ciudad de México (1893). Uno de los integrantes más destacados de la típica de Antonio García fue el violinista guanajuatense, Juventino Rosas. La orquesta tenía el distintivo de contar con dos mujeres, una saxofonista y una bailarina.²⁷⁷ “Una constante a lo largo de la historia de la Orquesta Típica Mexicana, ha sido la destacada participación de la mujer. A principios del siglo xx, la Orquesta Típica Mexicana contó con la participación de Celia Treviño Carranza, el primer violín femenino de América Latina, sobrina de Venustiano Carranza”.²⁷⁸

Como lo precisa el etnomusicólogo guanajuatense, Rubén M. Campos, el respaldo económico del Estado fue clave para el surgimiento de la Orquesta Típica Mexicana:

Una fiebre de folklorismo desencadenó su contagio epidémico en nuestra música, con la velocidad con que se propaga una novedad aquí, donde todo es, según la gráfica frase popular, “llamarada de petate”, ardor que dura un instante. Y este ardor hubiera desaparecido, si no hubiera surgido el apoyo oficial

Porfirio Díaz. A finales del siglo xix, el mariachi no figuraba en el escenario nacionalista construido por el Estado mexicano; mucho menos la música nortea. La segunda banda de viento mexicana que se presentó en los Estados Unidos fue la del 8 Batallón de Infantería que marchó a la Exposición de Minneapolis, Minnesota, en octubre de 1895, bajo la dirección de Juan Macías y Juan Francisco Dávila, ex director de la banda del 4 Regimiento de Caballería. En la Exposición fue abierto un concurso internacional de bandas, al que concurrieron dos agrupaciones estadounidenses, una alemana y la mexicana del 8 Batallón de Infantería. Por sugerencia de Esteban Pérez, Susano Robles y Apolonio Arias, la banda mexicana ejecutó la obertura de Guillermo Tell de Rossini con relativo éxito. Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.202.

²⁷⁷ Corona Audelatt, Víctor Manuel, “Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos xix y xx”, en *Y la música se volvió mexicana*, Testimonio Musical de México, 51, México, INAH, 2010, p.212.

²⁷⁸ Corona Audelatt, Víctor Manuel, “La orquesta típica de la ciudad de México”, en *Orquestas típicas de México*, México, Conaculta, 2010, p.69.

para dar pábulo al entusiasmo creciente por la música popular en una forma práctica. El vasto impulso dado a la popularización de la música vernácula no ha sido estéril, a pesar del cercenamiento hecho a la enseñanza del canto coral que redujo su personal instructor a la quinta parte, concretándolo a la enseñanza del solfeo en las escuelas primarias y haber reducido el número de orfeones de obreros, la música vernácula llena hoy los programas de todos los conciertos y veladas populares en lugares cerrados o al aire libre; los programas de tres estaciones transmisoras de radio son diariamente cubiertos por canciones mexicanas. De esas estaciones transmisoras, la de la Secretaría de Educación Pública es la que sostiene asiduamente el interés por nuestra música, por la producción nuestra; y tanto la música de los doctos como la música popular hallan excelentes intérpretes en nuestros ejecutantes y cantantes, y llevan a lejanas regiones en alas de éter la expresión genuina del alma mexicana en el idioma universal.²⁷⁹

Siguiendo a Rubén M. Campos, la organización de las orquestas típicas mexicanas ha sido un fenómeno más lento que el de las bandas de viento, pues la existencia de las primeras está condicionada por la permanencia de las segundas, en el entendido de que la orquesta típica necesita de instrumentistas solistas propios de las bandas de viento, como flautistas y clarinetistas.²⁸⁰ De acuerdo con Rubén M. Campos, las bandas de viento ejecutaron popurrís de aires nacionales, antes que lo hicieran las orquestas típicas porfirianas.²⁸¹ Fueron las bandas de viento, las primeras en arreglar popurrís basados en polkas, mazurkas, redowas, varsovianas, “y por excepción, una obertura de ópera italiana a la que llaman sinfonía”.²⁸²

Manuel Heriberto Peña, comparte la visión de Arturo Chamorro Escalante, y afirma que las orquestas típicas mexicanas siempre han sido de composición variable, pues están condicionadas por

²⁷⁹ Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.151.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.207.

²⁸¹ *Ibid.*, p.151.

²⁸² *Ibid.*, p.207.

la existencia de instrumentos e instrumentistas.²⁸³ En el sur de los Estados Unidos, en entidades como Arizona, California y Texas, orquestas típicas como la Acosta (grabó para Vocalion de San Francisco en julio de 1929), la Arias (grabó para RCA Víctor en San Antonio, en 1929) y la Fronteriza (grabó en El Paso, Texas, en 1930), tenían siete instrumentos organizados en torno al violín. “Una típica común consistía en un violín, salterio, contrabajo, bajo sexto, mandolina, clarinete y flauta”.²⁸⁴ De acuerdo con Peña, la típica floreció en un momento de efervescencia costumbrista (nacionalismo) en México.²⁸⁵

Manuel Heriberto Peña afirma que otro rasgo valioso a considerar es la influencia de la orquesta típica mexicana en el mariachi nacionalista, comercial o moderno, el que se caracteriza por el uso de la trompeta y la folclorización del traje porfiriano. Para Manuel Heriberto Peña, la vestimenta de la élite porfiriana, usada por la orquesta típica, es idéntica a la incorporada por los mariachis. Por su parte, Jesús Jáuregui Jiménez concluye que la comercialización del mariachi se basó en la indumentaria andaluz-salmantina que nada tiene que ver con lo indígena. “Los atavíos del mariachi moderno o indumentaria charra, son símbolo de la opresión, vinculada a la gente de a caballo, es decir, los caciques, los hacendados y los rancheros, quienes esclavizaban a los músicos vestidos con manta y huarache. El traje de charro es una clara muestra de invención de la tradición”.²⁸⁶ Además de un traje asonante, la orquesta típica y el mariachi nacionalista comparten el uso de instrumentos de cuerda como el violín, y la interpretación de repertorio similar. Tanto la orquesta típica como el mariachi se especializaron en la difusión de aires nacionales.²⁸⁷

²⁸³ Peña, Manuel Heriberto, *Mexican American Orquesta*, Austin, Universidad de Texas Press, 1999, p. 80.

²⁸⁴ Ídem.

²⁸⁵ Si el lector quiere mirar fotografías antiguas de orquestas típicas mexicanas, les sugiero visitar el blog: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/>

²⁸⁶ Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, INAH/Conaculta/Taurus, 2008, p. 50.

²⁸⁷ Peña, Manuel Heriberto, *Mexican American Orquesta*, Austin, Universidad de Texas Press, 1999, p. 82.

La vestimenta hoy denominada “de charro”, remite a un pasado conservador porfiriano. Ésta fue incorporada por la orquesta típica mexicana, después por el mariachi nacionalista de finales de la década de 1930. “El traje de charro es semejante al que usaban los rurales, el cuerpo de guardias armados que Porfirio Díaz desplegó en las zonas rurales de México, para cumplir con tareas de seguridad”.²⁸⁸ Pero la orquesta típica no fue la única organización instrumentista que aportó en la definición del mariachi nacionalista, las bandas de viento hicieron lo propio. Atendiendo a Jesús Jáuregui Jiménez, la trompeta se incorporó al mariachi durante la segunda mitad del siglo XIX, gracias a la influencia de las bandas de viento llegadas con la Intervención francesa. Jesús Jáuregui Jiménez ofrece un registro fotográfico de un mariachi con trompeta, procedente de Nayarit, fechado en 1892.²⁸⁹

LA MÚSICA NORTEÑA MEXICANA Y LAS ORQUESTAS TÍPICAS

Para dilucidar las relaciones entre la música norteña mexicana y las orquestas típicas, es clave que nos detengamos en los instrumentos. Hay que ponderar que existen dos grandes familias del instrumento musical: los cordófonos y los aerófonos. En el caso particular de la música norteña mexicana, el bajo sexto pertenece a las cuerdas, mientras que el acordeón concierne a los vientos. Eso significa que la música norteña mexicana responde a dos tradiciones musicales: las cuerdas y los artefactos de música mecánica.²⁹⁰ Los primeros se generalizaron desde el siglo XVI, y los segundos se masificaron durante la segunda mitad del siglo XIX.

²⁸⁸ Angelotti Pasteur, Gabriel, *Chivas y Tuzos. Íconos de México. Identidades colectivas y capitalismo de compadres en el fútbol nacional*, México, El Colegio de Michoacán, 2010, p. 318.

²⁸⁹ Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, INAH/Conaculta/Taurus, 2008, p. 49.

²⁹⁰ Cisneros, Karina, “Instrumentos de música mecánica en la ciudad de México (1877-1925)”, en *Antropología. Boletín oficial del INAH*, México, INAH, mayo-agosto 2009, pp.113-117.

Los instrumentos de cuerda que se fabricaron en el actual México desde el siglo xvi fueron la guitarra de arco, el violín, la vihuela, el órgano, el arpa, el salterio, la dulzaina, el orlo, el bajón, la corneta, el rabel y el laúd.²⁹¹ En el templo de Santiago Apóstol de Nurío, perteneciente al municipio de Paracho, en el estado mexicano de Michoacán, se localizan pinturas únicas sobre los artesones de la misma. El mural data del siglo xvii y registra la presencia de cantores ángeles músicos, del lado izquierdo figura un rabel, una guitarra, un arpa, un laúd y dos instrumentos de ministriles.²⁹² El vestigio es trascendental para nuestros intereses investigativos, pues retrata la existencia de instrumentos como el violín, que luego formaría parte de la orquesta típica mexicana. “En los artesones de la iglesia de Santiago Apóstol, puede apreciarse un ángel ejecutando una vihuela de mano, observamos que la configuración del instrumento tiene rasgos de similares españoles ubicados en el siglo xvi: vihuela de mano, arpa diatónica de 18 cuerdas y violín de arco de tres cuerdas”.²⁹³

De acuerdo con el etnomusicólogo purépecha, Víctor Hernández Vaca, las tres pinturas en su conjunto (vihuela, arpa y violín) parecen confirmar la existencia de un tipo de agrupación musical colonial, que se extendió por varias regiones de México. Este tipo de agrupaciones nacieron pensadas para incorporarse a la ceremonia de eventos religiosos, con el paso del tiempo y con la interacción de los grupos sociales, la instrumentación salió a las calles y empezó a integrarse a los contextos festivos seculares en conjuntos regionales. El fenómeno no precisa que los instrumentos desaparecieran en un contexto y permanecieron en otro, más bien se mantuvieron simultáneamente en la danza religiosa y en el fandango.²⁹⁴

²⁹¹ Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.47.

²⁹² Notas de trabajo de campo desarrollado por el firmante de la investigación, en la ciudad de Paracho, Michoacán (México), en el mes de diciembre del 2011. Con el asesoramiento del etnomusicólogo purépecha, Víctor Hernández Vaca.

²⁹³ Hernández Vaca, Víctor, ¡Que suenen, pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec, México, El Colegio de Michoacán, 2008, p.121.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.126.

Un rasgo geográfico que hace especial a la Meseta Purépecha y que destaca su privilegiada ubicación, es su localización entre dos bajíos: el del río Lerma y el de la cuenca del Balsas. Rubén M. Campos señala que a finales del siglo XIX, Paracho detentaba uno de los tianguis más importantes de la Meseta Purépecha. En él se mercaban guitarras, violines, molinillos, cucharas, sillas, trasteros, cofres, “que se fabricaban entonces y que se fabrican hoy”.²⁹⁵ También instrumentos musicales “tan afinados como los europeos”, entre los que sobresalen violines, violoncellos, contrabajos, bandolas, bandolones, “guitarras de cinco cuerdas llamadas jaranitas, y bajos de cuerda llamados bajos de armonía (se refiere al bajo sexto). La forma de estos instrumentos es perfecta y la sonoridad insuperable”.²⁹⁶

Entonces los instrumentos típicos mexicanos son el salterio, el bandolón, la bandola, la jaranita, la vihuela y el bajo de cuerda o bajo sexto.²⁹⁷ Aunque su matriz procede de oriente, y haya sido traída por los músicos españoles a México, la guitarra séptima mexicana era considerada, desde los primeros años del siglo XIX, un instrumento nacional, pues fue en tierras aztecas donde se diseñó y fabricó por primera vez esta variante de la guitarra española. La guitarra séptima es un instrumento asociado a las músicas del pueblo, igual que los otros instrumentos de cuerda enumerados, incluido el bajo sexto, clave para música nortehña mexicana. Todos, en conjunto, conformaron desde principios del siglo XIX, las llamadas tipiquitas, bautizadas por el Estado como orquestas típicas mexicanas, a finales del XIX.²⁹⁸

De acuerdo con Rubén M. Campos, la presencia del salterio, de la jaranita, de la vihuela y del bajo de armonía o bajo sexto, se remonta a principios del siglo XVII, cuando figuraban “en misas, oficios sacros y copiosa producción de música para baile”.²⁹⁹ Entre la gente de a pie, era común el uso

²⁹⁵ Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.84.

²⁹⁶ Ídem.

²⁹⁷ Campos, Rubén, *El folklore musical de la ciudades*, México, SEP, 1930, p.144.

²⁹⁸ *Ibid*, p.145.

²⁹⁹ *Ibid*, p.6.

de un trío de cuerdas configurado por el arpa, por el bandolón y por el bajo de armonía (bajo sexto), durante todo el siglo XVII.³⁰⁰ La influencia de instrumentos como el bajo de espiga o bajo de armonía, no estaba circunscrito a una región cultural de México, en particular, sino que éste participaba de los fandangos de regiones como el Golfo de México. Rubén M. Campos describe un huapango veracruzano de 1840, en la siguiente forma:

Hay que ataviar el insistir melódico de las dos frases con variantes en el acompañamiento, para quitar la monotonía de la repetición, y a falta del escenario costeño del jarocho relator coreado por las jaro-chas de ojos negros en el temblor de luz de oro del atardecer ante el mar, vienen los acompañamientos a recordarnos el rasgueo de las jaranitas, el bordoneo de los bandolones y la acentuación del bajo de cuerda o de armonía, comentadora del taconeo sobre la tarima sonora del huapango veracruzano. Los sones que se bailan entre los jarochos sobre la tarima sonora del huapango veracruzano. Los sones que se bailan entre los jarochos son unos compuestos por ellos mismos, y otros españoles o del interior de la República; de manera que bailan El canelo, La tusa, La guanábana, La Manola, El ahualulco y El tapatío. Las jaro-chitas bailan con mucha gracia, y algunas veces en ciertos sones como La bamba, admira la agilidad con que taconeán y nacen mil movimientos, llevando un vaso lleno de agua en la cabeza sin que se derrame una sola gota, o formando de una banda que tienden en el suelo, unos grillos que ajustan a sus pies y que desatan luego sin hacer uso ninguno de sus manos. Comúnmente, cuando empieza la música a tocar un son, se levanta de sus asientos ocho o diez bailadoras, se ponen en pie sobre un tablado elevado a algunas pulgadas del suelo, dan una vuelta y comienzan a bailar. Una de ellas canta contestando a los versos de alguno de los músicos, y estos diálogos son las más de las veces graciosos.³⁰¹

³⁰⁰ *Ibid.*, p.153.

³⁰¹ Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.107.

En este momento, no existe fuente, por lo menos que haya llegado a mis manos, que permita ser tajante en cuanto al nacimiento del bajo sexto y su incorporación a las músicas populares mexicanas. Lo que sí es contundente, es su presencia en las músicas regionales de Veracruz, Puebla, Guanajuato, Michoacán, Oaxaca y Jalisco, desde los primeros años del siglo xvii. Como todos los instrumentos de cuerda asociados a un núcleo familiar bautizado por el pueblo con el distintivo de “tipiquitas”, el bajo de armonía o bajo sexto, estuvo vinculado inicialmente a prácticas religiosas como bien lo describe Víctor Hernández Vaca, para luego pasar a los espacios festivos conocidos como huapangos, fandangos o jarabes; mismos que se extendieron a lo largo de toda la Nueva España (México).

La asociación del bajo de armonía con la música norteña mexicana, a principios del siglo xx, posiblemente se debió a la migración y al carácter, históricamente, contestario del instrumento. Recordemos que el bajo de armonía estuvo íntimamente ligado a la composición e interpretación de romances durante la gesta independentista de principios del siglo xix, y después con la ejecución de corridos revolucionarios en el marco del movimiento armado de 1910.³⁰² A su vez, el corrido se volvió estructural para la música norteña mexicana, inmediatamente después de consumada la Revolución mexicana de 1910. Un claro ejemplo son Los Madrugadores, mexicanos originarios de Sonora, que a finales de la década de 1920 grabaron en California temas como Sonora querida, La Balbinita y el Corrido villista. Los Madrugadores ocupan un lugar importante al interior de la historia de la música norteña mexicana. Los Alegres de Terán, referentes de la música norteña mexicana, regrabaron en la década de 1950, buena parte del repertorio editado por Los Madrugadores de Sonora.

³⁰² Chamorro Escalante, Arturo, “Tres generaciones del cancionero fronterizo”, en *Música en la frontera norte*, México, Conaculta, 1989, p.187. El bajo sexto tiene su propia historia, la que podría reconstruirse desde la estética (sus tamaños y sus formas) y desde la etnolaudería, disciplina liderada en México por el investigador michoacano de raíces purépechas, Víctor Hernández Vaca.

CAPÍTULO VI

REDOWA NO REDOVA

La denominada “música de salón”, constituida por géneros dancísticos como la polka, la redowa,³⁰³ el schottisch y el vals, llegó a México en el siglo XIX. El investigador Manuel Heriberto Peña, sitúa el arribo del vals en la década de 1820, y el del chotis, la redowa, la mazurca, la danza habanera y la polka, en la década de 1860.³⁰⁴ La polka, la redowa, el schottisch, la mazurca y el vals, siguen siendo parte medular de la música nortea mexicana. Académicos como Francisco Ramos Aguirre y Alfonso Ayala, han dicho que géneros como la redowa, el schottisch y la polka, encarnan el rostro europeo de la música nortea mexicana.

Existe un consenso al respecto: la polka es el género dancístico de raíces europeas más importante para la historia de la música nortea mexicana. Si hacemos un breve ejercicio de memo-

³⁰³ Existe un homónimo del género dancístico llamado redova, que se refiere a un instrumento pequeño, hueco y horizontal, el cual se fija a la cintura del intérprete y se golpea repiqueteando con dos palillos. Garza Gutiérrez, Luis Martín, “Guión literario del reportaje: La música en Nuevo León de la sección Nuevo León antropológico de televisión, ciencia y cultura”, en *Música en la frontera norte*, México, Conaculta, 1989, p.137.

³⁰⁴ Peña, Manuel Heriberto, *Mexican American Orquesta*, Austin, Universidad de Texas Press, 1999, p.50.

ria, a través del repertorio grabado inicialmente por dos duetos pioneros de la música nortea mexicana, nos percataremos de ello. Esos duetos son los de Santiago Almeida y Narciso Martínez; Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz del Valle. Los primeros grabaron en la década de 1930 dos polkas (La chicharronera y Muchachas alegres), dos redowas (El tronconal y Poquito de todo), dos mazurkas (Lucita y El amor de Panchita) y un vals (Rosita).³⁰⁵ Por su parte, Los Alegres de Terán grabaron, entre 1952 y 1954, el siguiente repertorio: dos polkas (La oficina y La palanca), una redowa (El ciclón), tres corridos (Mariano Reséndiz, Honorio Farías y Ezequiel Rodríguez) y una canción ranchera (Falsa ilusión).³⁰⁶ Entre 1948 y 1954, Narciso Martínez hizo algunas grabaciones con el saxofonista Beto Villa, destacando dos polkas (Las delicias y Monterrey) y dos vales (Morir soñando y Rosita).³⁰⁷ No está a discusión que géneros dancísticos de raíces europeas como la polka, la redowa y el schottisch deben ser considerados constitutivos de la música nortea mexicana.

Concentrémonos en la polka y en la redowa, ambas originarias de Bohemia, actual República Checa. Como fueron dos géneros apropiados por la sociedad gala de la primera mitad del siglo XIX, algunos investigadores consideran que la Intervención francesa en México (1862-1867) fue clave para su difusión y arraigo en diferentes regiones del actual territorio azteca.³⁰⁸ Hay que ser claros: géneros dancísticos como la polka, no sólo se arraigaron en el noreste mexicano, sino en otras regiones musicales de México como el sur de Guanajuato y en los once pueblos de Michoacán. Lo que habría que revisar es cuáles fueron los mecanismos de sociabilidad y las agrupaciones instrumentistas a través de las cuales, la polka, y otros géneros dancísticos de raíces europeas, se incorporaron

³⁰⁵ García Garza, Abel, *Los Cadetes de Linares*, Monterrey, Conarte, 2009, p.26.

³⁰⁶ *Los Alegres de Terán. Grabaciones originales (1952-1954)*, El Cerrito, California, Arhoolie (9048), 2004.

³⁰⁷ Medina Montelongo, Filiberto, "Nuevo León y su música de acordeón (1941-1961)", en *Tradiciones y costumbres de Nuevo León*, Monterrey, Gobierno de Nuevo León, 1995, p.97.

³⁰⁸ Martínez Reyes, Sergio, "La música del noreste", en *Segundas jornadas para la identidad de la cultura norestense*, Monterrey, Consejo Cultural de Nuevo León, 1986, p.148.

a las dinámicas culturales de México. En el caso particular de Guanajuato y la cañada de los once pueblos michoacanos, la asimilación se dio a través de las bandas de viento.³⁰⁹

En su investigación sobre la polka, Radko Tichavsky asegura que:

La llegada de la polka al noreste de México se dio por dos frentes, y en varias oleadas, una provino desde el centro, llegando por Veracruz a la capital y luego hacia el norte, y otra llegó poco después desde los Estados Unidos, primero durante la invasión y después como resultado de las interacciones fronterizas con los asentamientos checos en Texas. La primera ola de polkas arrasó a México durante la intervención militar estadounidense, encabezada por el general Worth en 1846, aunque años después disminuyó la influencia y popularidad de ese ritmo. En el norte y en el noreste de México, la presencia de la polka se incrementó nuevamente a finales del siglo XIX, gracias a los pobladores checos y centro-europeos asentados en el estado de Texas. En aquel momento, la población checa era, después de los mexicanos, la segunda minoría más importante en el estado de Texas. Aunque muchos de los descendientes de los llamado *settlers*, quienes venían a trabajar como granjeros a los plantíos de algodón invitados por el gobierno texano para repoblar y labrar las tierras, hoy ya no hablan checo, sí bailan y gustan de la polka.³¹⁰

El discurso de Tichavsky relativiza la llegada de la polka a México, en particular al noreste (Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila). La tendencia historiográfica apunta en una sola dirección: la polka bajo de Texas y se internó a México. De acuerdo con Tichavsky, el puerto de Veracruz fue uno de los principales accesos de la cultura musical checa, a territorio mexicano. Su visión contrasta con la lectura hegemónica que han reproducido algunos círculos académicos en torno a

³⁰⁹ Al respecto sugerimos consultar los libros: Chamorro Escalante, Arturo, *Sones de la guerra*, México, El Colegio de Michoacán, 1994; Montoya Arias, Luis Omar, *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo... Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)*, México, La Rana, 2011.

³¹⁰ Tichavsky, Radko, *Polka. Raíces de una tradición musical*, Monterrey, Secretaría de Relaciones Exteriores de la República Checa, 2005, p.51.

la polka y otros géneros dancísticos como la redowa, el schottisch y el mismo vals. La reflexión de Tichavsky ayudaría a replantear indagaciones futuras que tengan por objetivo el tratamiento de la polka en México.

De acuerdo con Tichavsky, es probable que la primera polka se haya compuesto en 1835; y que ésta no derive de una coreografía más antigua, como sí sucede con el vals.³¹¹ A finales de 1835 ya se habla de la polka como un baile propio de la ruralidad Bohemia. Las primeras polkas checas tenían letra, su forma musical consistía en 16 compases, sobre los cuales se presentaban variaciones e interludios, para regresar de nuevo a otra estrofa. “El tema, demasiado breve para ser una pieza de baile completa, se estiraba para que durara entre dos y tres minutos”.³¹² En Praga la danza fue bautizada como polka, que viene del checo y significa “muchacha polaca”. En la época, las polacas gozaban de simpatía en Bohemia. Debido a la ocupación militar de Varsovia por parte de los rusos, el 8 de septiembre de 1831, miles de polacos se exiliaron en la actual República Checa. “Bajo esta fiebre polaca, es comprensible que el baile de moda tomara el nombre de mujer polaca”.³¹³

La globalización de la polka fue inmediata. Para 1844, la danza Bohemia ya era popular en París, mismo año en que fue utilizada en la campaña política del estadounidense, James Knox Polk.³¹⁴ Radko Tichavsky estima que en 1845, arribaron las primeras partituras de polkas a México, a través del puerto de Veracruz.³¹⁵ Está documentado que la inmigración checa a los Estados Unidos comenzó en 1833, con el arribo de Anthony Michael Dignowity a Nueva York; posteriormente, en 1847, se hizo presente una numerosa comunidad checa en la ciudad de Austin, Texas. A partir de ese momento, Texas se convirtió en uno de los polos de atracción más importantes para la comunidad checa ave-

³¹¹ La primera polka fue escrita para piano. Tichavsky, Radko, *Polka. Raíces de una tradición musical*, Monterrey, Secretaría de Relaciones Exteriores de la República Checa, 2005, p.23.

³¹² *Ibid*, p.24.

³¹³ *Ibid*, p.29.

³¹⁴ *Ibid*, p.37.

³¹⁵ *Ibid*, p.43.

cindada en los Estados Unidos. Tales condiciones históricas invitan a pensar que el intercambio cultural entre el sur de los Estados Unidos y el norte de México, fue constante durante el siglo XIX.³¹⁶

Para Tichavsky, otro momento clave para entender la vigencia de la polka en la música norteamericana es la Intervención francesa y el Imperio de Maximiliano. De acuerdo con Radko Tichavsky, el mismo 14 de abril de 1864 que llegó la pareja real de Maximiliano y Carlota, también lo hizo un contingente de músicos checos que formaban parte de la banda militar real. Los músicos no fueron registrados como checos porque en ese momento, Bohemia formaba parte del Imperio Austriaco. Una vez consumada la derrota de Maximiliano, los músicos checos tuvieron la opción de quedarse en territorio mexicano. Muchos aceptaron establecerse en México porque significaba liberarse del yugo del Imperio Austriaco.³¹⁷

Siguiendo a Radko Tichavsky, el papel de los músicos checos que se radicaron en México luego de la muerte de Maximiliano fue tan importante, que incluso las primeras trompetas de las bandas franco-austriacas, se incorporaron a los mariachis del Occidente de México. Recordar que Jesús Jáuregui Jiménez registra la existencia de un mariachi con trompeta, en el año de 1892. Es muy posible que las cavilaciones de Radko Tichavsky sean verídicas. De ser así, las aportaciones musicales que dejó la Intervención francesa en México, no se agotarían en las bandas de viento, sino que trascenderían en el mariachi nacionalista.³¹⁸

Radko Tichavsky encuentra en el algodón, un factor determinante para que las polkas cultivadas por la comunidad checa en Texas, fluyeran al noreste mexicano. Para Tichavsky, los asentamientos checos se relacionaban con el cultivo del algodón y con la polka. “El algodón era un producto que se vendían en México, a precios superiores a los pagados en los Estados Unidos”.³¹⁹ Las ferias del algodón reforza-

³¹⁶ *Ibid*, p.52.

³¹⁷ *Ibid*, p.44.

³¹⁸ *Ibid*, p.44.

³¹⁹ *Ibid*, p.55.

ron el diálogo entre las culturas checa y mexicana; así como el intercambio musical entre dos pueblos que compartían la condición histórica de ser una minoría racial al interior de los Estados Unidos.

Un alto porcentaje de las polkas mexicanas de salón fueron escritas para piano en tonalidades mayores. El piano, un instrumento que primero en forma cuadrilonga y después en cola, fue del gusto de la clase acomodada porfiriana. Las señoritas de buenas familias tenían la obligación de aprender a tocar el piano, así como hoy existe la necesidad de saber computación e inglés.³²⁰ La fabricación de pianos estaba consolidada para mediados del siglo XIX, desde la apertura en 1828, de la fábrica de Ignaz Bosendorfer en Austria. Por su parte, el ensamblado de pianos en América, inició en 1853, cuando el emigrante alemán Henry Steinweg abrió en Nueva York la fábrica *Steinway and Sons*.³²¹ La polka, la redowa y el schottisch, pasaron del piano a las bandas de viento, y de éstas al acordeón y al bajo sexto (música norteña mexicana).³²²

En 1849, llegó a Veracruz procedente de Hamburgo, Augustin Wagner, quien en 1903 abrió la sucursal de Casa Wagner en Monterrey, después hizo lo propio en Tampico, Torreón, Saltillo, Guadalajara y Puebla.³²³ Si bien, antes de la llegada de Augustin Wagner, en México ya existían dos casas litográficas editoras de música (Casa Murguía y Casa Iriarte), el papel con el que cumplió Casa Wagner en la popularización de géneros dancísticos como la polka,

³²⁰ *Ibid*, p.45. “Los pianos cuadrilongos están todavía cubiertos por un mantón de Manila auténtico, de los que traía la Nao de China en los tiempos coloniales, y que duran años y años con su seda intacta, brillante y limpia, y sus colores bellísimos en las flores que enguirnaldan los ángulos y que ostentan preciosos centros sobre fondo negro, o azul, o amarillo, rameados de flores en todos los matices de una resistencia indestructible a la luz y al tiempo. Las abuelas los guardaban en arcones de sándalo, de palo santo, de lináloe, y ponían entre seda bolsitas de lino llenas de alcanfor o de lavándula, que ahuyentaba la polilla y guardaban intactas las sedas ricas y suntuosas, y esparcían grato aroma al abrir el cofre”. Campos, Rubén, *El folklore musical en las ciudades*, México, SEP, 1930, p.161.

³²¹ Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p.44.

³²² *Ibid*, p.62.

³²³ Tichavsky, p.46.

la redowa y el schottisch, fue determinante.³²⁴ *Wagner and Levien Sucs*, se dedicó a la venta de partituras e instrumentos musicales como pianos, pianolas y vitrolas.³²⁵ “Wagner había publicado cientos de polkas, redowas y schottisches, cuyos vestigios quedaron diseminados en hogares mexicanos, debido a que la casa editorial con sede en Monterrey, sufrió un incendio en 1926 que acabó con todo su acervo”.³²⁶

Autores como Carlos Gustavo Leal Velazco y Sergio Martínez Reyes, aseveran que el schottisch es de origen escocés.³²⁷ Radko Tichavsky considera que junto a la redowa y a la polka, el schottisch es de origen Bohemio, es decir, checo. El verbo checo *rejdivat* se traduce como zigzaguear y describe el cambio brusco de movimiento que acompañaba al baile conocido como redowa. La redowa, igual que la polka, emigró de la ruralidad checa a los salones burgueses de Praga. Al llegar a París, el nombre checo, *rejdivák*, se transformó en redowa. En Francia se acostumbró a bailar en solitario, mientras que el original checo era una danza colectiva. Las redowas originales eran cantadas, de acuerdo con las iniciales partituras editadas. Las primeras redowas se compusieron en 1829 y 1830. Cuando se comenzaron a crear redowas en naciones como Francia, Alemania y España, los nombres de éstas se asociaron con la idea-

³²⁴ Campos, Rubén, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p.153. Las casas Murguía e Iriarte, enviaban a Leipzig (Alemania) los originales de las composiciones musicales, para luego regresar editadas con paisajes mexicanos. El trabajo de Casa Murguía y Casa Iriarte, no puede considerarse totalmente mexicano, pues dependía de la tecnología alemana para materializarse. Campos, Rubén, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p.155.

³²⁵ Tichavsky, p.46.

³²⁶ Ídem. En la actualidad, Casa Veerkamp, competencia de Casa Wagner en la Ciudad de México, se especializa en la comercialización de instrumentos musicales. Por su parte, Casa Wagner se enfoca en el mercadeo de repertorio musical impreso. Casa Wagner se ha concentrado más en la edición de repertorio musical en partitura, y menos en la venta de instrumentos. Tal realidad precisa, que si un investigador desea ahondar en el estudio de repertorio musical antiguo, tendría que acudir al archivo histórico de la Casa Wagner, y no al de la Casa Veerkamp.

³²⁷ Leal Velazco, Carlos Gustavo, “Antropología musical en las sociedades intermedias de la frontera noreste de la República mexicana”, en *Música en la frontera norte*, México, Conaculta, 1989, pp.207-218; Martínez Reyes, Sergio, “La música del noreste”, en *Segundas jornadas para la identidad de la cultura norestense*, Monterrey, Consejo Cultura de Nuevo León, 1986, pp.146-155.

lización del amor. No hay ninguna duda que la redowa, la polka y el schottisch compartieron época, escenarios y presencia mundial.³²⁸

La mazurka, otra danza que llegó a México en el siglo XIX y que se convirtió en parte medular del corpus interpretativo de la música norteña mexicana, es originaria de Polonia. El vals, por su parte, es catalogado como propio de Austria.³²⁹ La varsoviana era una adaptación de la mazurka y la cracoviana una variación de la polka. “La cuadrilla se integraba por cuatro parejas que realizaban contradanzas; se componía de cinco números, sin variar el movimiento de seis por ocho marcando a dos tiempos. Las parejas se entrelazaban, se entrecruzaban, y terminaban por un encadenamiento en círculo, que se deshacía para que cada pareja bailara la danza final. Había cuadrillas francesas, americanas, lanceros, tagarotas; todas de cinco números y con diversas figuras”.³³⁰ Todavía, a principios del siglo XX, el orden que seguían las piezas en un baile de la sociedad porfiriana era el siguiente: un vals, un schottisch, una polka, una danza, una mazurka y un danzón.³³¹

En la actualidad, todo dueto, grupo o conjunto norteño que pretenda demostrar sus capacidades técnicas y de improvisación, recurre al repertorio denominado instrumental; categoría que engloba a la polka, a la redowa, a la mazurka, al schottisch, al vals y al huapango norteño. Quizás la norteña mexicana es una música transnacional desde el momento que asimiló los ritmos dancísticos de origen europeo. De los seis géneros instrumentales que brindan corpus a la música norteña mexicana tres son checos (polka, redowa y schottisch), uno es polaco (mazurka), otro más es austriaco (vals), y el último es mestizo (huapango).

³²⁸ Tichavsky, p.19.

³²⁹ Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.192.

³³⁰ *Ibid*, p.135. Danzas que figuraron durante el siglo XIX fueron la pavana, de origen italiano; la gavota de raíces francesas; el minué también francés; la alemanda procedente de la Baja Alemania; el zorcico de ascendencia vasca; la zarabanda de la Península Ibérica y la giga alemana. Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p.132.

³³¹ *Ibid*, p.185.

El impacto de la cumbia en la música norteña mexicana, es un fenómeno que se ubica en la década de 1960. La cumbia, de ascendencia colombo-venezolana, es un estilo musicalailable diferente a la polka, a la redowa, a la mazurka, al vals y al schottisch. La incorporación del bolero a la música norteña mexicana, es un acontecimiento de la segunda mitad de la década de 1950, cuando grupos e intérpretes norestenses como Los Gorriones del Topo Chico, Los Rancheritos del Topo Chico, Pedro Yerena, Juan Montoya, Mario Saucedo, Juan Salazar, Gerardo Olvera, Mundo Miranda y Chelo Silva, hicieron las primeras grabaciones.

EL HUAPANGO NORTEÑO

De la generación de etnomusicólogos nacionalistas mexicanos de principios del siglo xx, quien mejor entendió el fenómeno del huapango fue Gabriel Saldivar. Originario de Tamaulipas, Gabriel Saldivar fue el primero en hacer explícita la herencia africana en el son mexicano, por ejemplo. De acuerdo con el mismo Saldivar, la copla o coplilla, la letrilla, el jarabe, la jarana, el huapango, el bu-reo, el fandango, la seguidilla, la tonadilla, la tirana, la zarabanda y las boleras, deben considerarse variantes regionales del son mexicano o formas musicales que se comprenden bajo la denominación de son.³³² “Varios aires diferentes componen al jarabe, generalmente nueve, aunque originalmente seis, que van desde el adagio hasta el prestísimo, variedades según las regiones donde se bailan”.³³³

³³² Saldivar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980. La primera edición del libro data de 1934, p.250. “Jarana se deriva de jacaranda, el dialecto de los rufianes de Andalucía. “Diversión bulliciosa de gente ordinaria”. Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE, 1984, p.16.

³³³ Saldivar, p.290. Los investigadores, Rubén M. Campos, Thomas Stanford y Josefina Lavalle, concuerdan con Gabriel Saldivar. El primero afirma que “las discrepancias que establece en el jarabe mexicano la circunstancia de emplear diversos compases en los variados aires conocidos con el nombre de jarabe”. Campos, Rubén, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p.137. El segundo señala que “el jarabe, la pavana y la zarabanda, serían variantes del son mexicano”. Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE, 1984, p.11. La tercera en cuestión dice que el canario del

Habría que recurrir a la historia de los conceptos para especificar el surgimiento cronológico de cada uno de los términos líneas arriba enumerados, una tarea que escapa a los intereses de la presente investigación. Lo cierto es que, en todo momento, fandango, copla, seguidilla, huapango, malagueña, rondeña, granadina, murciana, copla, coplilla, letrilla, zarabanda, boleras y zapateados, fueron términos que se refirieron a un proceso social elaborado del que participaba la música, la letra y por supuesto, la danza y el baile.³³⁴

Citando a Thomas Stanford, el uso público del concepto “son”, data, por lo menos, de principios del siglo XVII. Stanford afirma que en su obra, *Guitarra española*, Gaspar Sanz recurre el término “son” para referirse a una danza y a una sonada.³³⁵ En cuanto a su origen, bastantes son los investigadores que proponen que las raíces de los estilos que conforman a la amplia familia del son mexicano, están en la Península Ibérica;³³⁶ aunque hay voces disidentes como la de Josefina Lavalle y la del académico cubano, Rolando Antonio Pérez Fernández. Josefina Lavalle precisa que es muy posible

siglo XVIII es una variante del jarabe nacional. El canario como otros estilos, pertenece a un conjunto de aires representativos de una época, provenientes de distintos lugares del país y afines por circunstancias históricas. “El jarabe no es otra cosa que un son, derivado de los sonecitos de la tierra, que posiblemente tuvo al nacer el apelativo de jarabe, no como género, sino como el título o el nombre del son”. Lavalle, Josefina, *El jarabe*, México, INBA, 1988, p.44.

³³⁴ Saldívar, p.252. Thomas Stanford los define como plano musical, literario y coreográfico. “La palabra connota una forma con tres aspectos distintos: el musical, el literario y el coreográfico. Normalmente lo ejecuta un conjunto instrumental que consta de un violín, un número de instrumentos de la familia de la guitarra y un arpa; aunque hay excepciones a esta generalidad. Por lo que toca a su forma literaria, está en copla, normalmente cantada con repeticiones de líneas de manera de permitir su expansión de unas cuatro líneas usuales de ocho sílabas cada una, con rima o asonancia en las últimas sílabas cada una, con rima o asonancia en las últimas sílabas de las líneas segunda y cuarta, a variantes de cinco, seis e incluso ocho líneas. El contenido literario de estas coplas trata casi universalmente de mujeres y amor, pero el tenor de este contenido no es sentimental a la manera del siglo XIX. En ocasiones se le podría atribuir a la coexistencia de este repertorio con las zonas rojas de comunidades rurales”. Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE, 1984, p.10.

³³⁵ El libro se Gaspar Sanz fue editado por primera vez en el año de 1674, en Zaragoza, España. Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE, 1984, p.7.

³³⁶ Rubén M. Campos, Thomas Stanford e Higinio Vázquez Santana.

que la matriz del son mexicano se encuentre en los saraos árabes;³³⁷ por su parte, Pérez Fernández señala que fandango, y por añadidura huapango y son, evocan una “fiesta o entretenimiento en el cual predominan el bullicio, y termina en desorden y alboroto, a veces en riña”.³³⁸ Continuando con Pérez Fernández, los vínculos entre el desorden y las ocasiones musicales es obvia, pero se debe “puntualizar que la primera acepción dio origen a la segunda, pasando a designar posteriormente un género musical específico”.³³⁹ Luego entonces, fandango, huapango y son, podrían interpretarse como una condición grupal donde impera el desorden.³⁴⁰

En todo caso, la asimilación de los bailes de paño y tarima³⁴¹ entre los novohispanos, no fue acrítica. Lo más lógico es que los movimientos artísticos que llegaban procedentes de la Península Ibérica, generaran su propio ingenio e incluso, picardía. “Nada de extraño tendría que la nueva tierra aportara a las diferentes formas de baile peninsular, trasladadas a la Nueva España, las cualidades de su clima y de sus hombres, para amalgamarse en un nueva expresión dancística que al correr del tiempo sería nuestro jarabe, de viveza en los pies y tranquilidad en los brazos, como su antigua progenitora, la seguidilla española”.³⁴²

³³⁷ Lavallo, Josefina, *El jarabe*, México, INBA, 1988, p.19.

³³⁸ Pérez Fernández, Rolando Antonio, “Notas en torno al origen del kimbundu de la voz fandango”, en *Expresiones musicales del Occidente de México*, Daniel Gutiérrez, coordinador, Morelia, Morevallado Editores, 2011, p.117.

³³⁹ *Ibid*, p.119.

³⁴⁰ “Un acontecimiento relacionado con la presencia de africanos hablantes de la lengua kimbundu en la América hispana, así como en la Península Ibérica, lo constituye la migración bantú forzada que tuvo lugar entre 1595 y 1640. Entre 1595 y 1640, México e Iberoamérica, resultaron inundados de africanos de origen bantú, particularmente angolanos, consecuencia de la unión de las Coronas de España y Portugal bajo Felipe II”. Pérez Fernández, Rolando Antonio, “Notas en torno al origen del kimbundu de la voz fandango”, en *Expresiones musicales del Occidente de México*, Daniel Gutiérrez, coordinador, Morelia, Morevallado Editores, 2011, p.113.

³⁴¹ “En ocasiones se baila sobre una tarima de madera que actúa por sí misma como instrumento musical. La tarima amplifica el sonido del rápido movimiento de los pies en el zapateado; hace audibles contra ritmos y evoluciones en la danza que pueden ser complementos de la música del conjunto instrumental. Normalmente, la danza es un baile de cortejo. El zapateo parece representar la consumación del cortejo”. Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE, 1984, p.11.

³⁴² Lavallo, Josefina, *El jarabe*, México, INBA, 1988, p.29.

Sobre el concepto huapango, Gabriel Saldivar, Yolanda Moreno Rivas y Josefina Lavalle, coinciden que su significado es “sobre el tablado”.³⁴³ El huapango sería, entonces, un baile de tarima que responde a diferentes tradiciones: la huasteca potosina, la huasteca guanajuatense, la huasteca tamaulipeca, la huasteca veracruzana, la huasteca hidalguense, la rívera nayarita y la costa sinaloense, el occidente de México (Jalisco y Michoacán) y el Bajío. “Huapango sería una transformación de la palabra fandango y remite a una fiesta donde se ejecutan sones”.³⁴⁴ Para Thomas Stanford el huapango es “un festejo en que se juntan varias personas a cantar y danzar, y también se toma por el mismo acto de bailar”.³⁴⁵

Por supuesto que entre las diversas tradiciones del son mexicano, persisten diferencias de carácter instrumental y dancístico. Así por ejemplo, entre los conjuntos típicos veracruzanos, predomina un arpa grande diatónica de 32 cuerdas, un requinto de cuatro cuerdas y una jarana de ocho cuerdas.³⁴⁶ Entre los músicos huastecos potosinos, el violín se erige como el centro melódico del conglomerado musical; a éste lo complementa la guitarra huapanguera de ocho o diez cuerdas.³⁴⁷ Aun compartiendo un mismo instrumento, como sucede con el arpa en Michoacán y Veracruz, las diferencias en cuanto a las especificaciones de construcción y ejecución del cordófono generan la existencia de diferentes estilos musicales.

Sobre cuestiones dancísticas, hay disimilitudes relacionadas con las formas de ondular el pañuelo, con las maneras de girar y zapatear durante la danza.³⁴⁸ Esos elementos hacen diferentes al son

³⁴³ Saldivar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980, p.290; Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta, 1979, p.42; Lavalle, Josefina, *El jarabe*, México, INBA, 1988, p.21.

³⁴⁴ Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta, 1979, p.42; Lavalle, Josefina, *El jarabe*, México, INBA, 1988, p.42.

³⁴⁵ Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE, 1984, p.8.

³⁴⁶ Moreno Rivas, p.43.

³⁴⁷ *Ibid*, p.45.

³⁴⁸ Stanford, p.13.

huasteco del son veracruzano y éste, a su vez, del son abajeño. Los contrastes regionales en torno al son mexicano, buscarían establecerse desde las formas de nombrarlo. Estas referencias lingüísticas pretenden remitir a una exaltación de lo propio, aun cuando la mayoría de las veces, el repertorio que se toca entre los conjuntos de arpa grande michoacanos, sea semejante al ejecutado por las bandas de viento tradicionales del sur de Sinaloa y a lo mostrado por los tríos huastecos.

El huapango está ligado con cuatro elementos culturales que a lo largo de la presente investigación abordamos: las orquestas típicas, las cantadoras, los charros y las chinas. Ni duda cabe que todos tienen que ver con el nacionalismo musical mexicano. El huapango es el sucesor del jarabe, y éste, a su vez, se asume como legatario de los sonecitos de la tierra. Las orquestas típicas se definen a partir de los instrumentos de cuerdas reconocidos como nacionales por el gobierno de Porfirio Díaz. Los salterios, los bandolones, las arpas, los violines, las jaranitas y el bajo de armonía, cumplieron con un papel destacado en el nacimiento y en la difusión de todos los aires regionales que conformaron al son mexicano.

Si el huapango está ligado con los instrumentos de cuerda, es entendible que su historia tenga que ver con las orquestas típicas mexicanas.³⁴⁹ Finalmente, los charros y las chinas son los responsables de bailar el jarabe, el huapango, y todas las formas regionales en que el son mexicano cobró vida. El charro y su china no sólo bailaron rancheras y corridos en el siglo xx; también sones, jarabes y huapangos en el siglo xix. Rubén M. Campos detalla la interacción de las chinas y sus charros, en el contexto de los fandangos y los huapangos:

Sea el jarabe bailado por una pareja de jóvenes bailadores que dejan el traje de etiqueta y de soirée, y aparecen vestidos, ella con el traje de china poblana, trenzas tejidas con listones que caen sobre el cuello, camisa bordada que deja libres los hombros y los brazos, zagalejo encarnado y bordado de lentejuelas, medias blancas de seda y zapatillas de raso blanco; y él, tocado con el sombrero ancho bordado

³⁴⁹ Vázquez, Higinio, *Historia de la canción mexicana, Tomo III*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931, p.43.

de oro; chaqueta corta con un águila bordada en la espalda, chaleco bajo y corbata roja, camisa bordada, pantalón estrecho con botonadura de plata y zapatos de charol con pequeñas espuelas de plata, y un jorongo de Saltillo plegado y echado al hombro, así como su compañera luce un fino rebozo de bolita plegado, que pasa por la cintura. Para esos bailes no podía echarse mano de los aires traviesos y jactanciosos del músico bravío, ni de los pasos alamarescos de la china bailadora que taconeaba llamando a gloria sobre la tarima sonora en los bailes del huapango. Había que imitar la compostura de los bailes transplantados de otras naciones a nuestro suelo, que por turno privaron en los saraos de otras tierras y que por su gracia fueron del gusto de nuestros abuelos. Los bailes populares españoles, como el fandango, la jota, el bolero, eran demasiado raudos para la indolencia criolla. El fandango andaluz tenía demasiado brío, las jotas aragonesa y valenciana, exigían el ardor de la sangre española para sostener sus saltos a compás; el bolero era presuntuoso, y su arrogancia no cuadraba con la melancolía del mestizaje.³⁵⁰

Higinio Vázquez Santana complementa a Rubén M. Campos:

La pareja se compone de un charro y una china: los dos visten trajes pintorescos; en ellos ha encarnado el espíritu y la tradición de nuestro pueblo que los juzga nacionales. La china mexicana viste de castor de seda que cerca de la cintura es verde y en el resto rojo; luminosos dibujos de dorada lentejuela decoran esta especie de falda, debajo de la cual asoman las torneadas pantorrillas calzadas de finas medias caladas y en los pies, que las mexicanas suelen tener pequeñitos, verdes estuches de raso rematan la gentil figurita de la bailarina nacional; pero, si es bella la mitad inferior de la china, su busto tiene un encanto que difícilmente puede superarse: la camisa, bordada con primorosos emblemas en seda de colores, deja al descubierto sin escrúpulos la parte más bella de los hombros, de la espalda, del pecho de la mujer, y entre sus brazos se tuerce con irisaciones tornasoladas la rica seda de los rebozos de bolita. Complementan el primor de este tipo nacional de mujer mexicana, los oscuros ojos de las tapatías y

³⁵⁰ Campos, Rubén, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p.185.

las gruesas trenzas que entretejidas de listones bajan hasta más debajo de la cintura. El charro es un tipo varonil, en cuyo traje se adivina la esplendidez y acaso la vanidad de los rancheros: la chaqueta corta de gamuza amarilla o de paño obscuro, con sus borlones, el jarano es primor de afamados bordadores, porque no obstante ser anchas sus alas con exceso, apenas pueden soportar el peso de las bordaduras de oro y plata que en brillante profusión las cubren por completo.³⁵¹

Citar a Rubén M. Campos y a Higinio Vázquez Santana no es un acto desesperado por tratar de llenar de paja los ojos de mis lectores. Demostrar lo embrollado del fenómeno que estudiamos es el objetivo. Luego de la tinta corrida hasta el momento, el lector se ha percatado que la música norteña mexicana tiene aristas como posibilidades de estudio. El huapango es apenas uno de varios aspectos que configuran a una de las músicas más vigorosas de la actual escena tradicional y mediática latinoamericana. Las descripciones de Rubén M. Campos e Higinio Vázquez Santana, constatan que el huapango, como una de las manifestaciones regionales del son mexicano, no se agota en una definición de diccionario.

Las referencias textuales corroboran que la presencia del charro y de la china poblana, es anterior al nacionalismo revolucionario de la primera mitad del siglo xx; todo indica que el proceso de configuración de una identidad mexicana, inició en el siglo xix. Si el corrido se estableció como el género nacional por excelencia, a raíz de la Revolución de 1910; el son, con todas sus variantes regionales, se alzó como el aglutinador de una identidad nacional en ciernes, durante los primeros años del siglo xix. Si el corrido fue la música de los revolucionarios, el jarabe se convirtió en un alma creativa de la lucha independentista.³⁵²

Definitivamente, el origen del son mexicano no está en la Independencia de México; así como tampoco la Revolución de 1910 inventó al corrido. Posiblemente, estos acontecimientos claves para

³⁵¹ Vázquez, Higinio, p.115.

³⁵² El filme mexicano, *Hidalgo. La historia jamás contada*, retrata muy bien la importancia del son, en la cotidianidad insurgente. Protagonizada por Demián Bichir y Ana de la Reguera, la cutícula fue estrenada en el 2010. En el año 2012, se presentó en los cines la secuela intitulada, *Morelos*.

la historia de México, consolidaron las funciones sociales con las que ya venían cumpliendo ambos géneros musicales. Lo que sí parece un hecho, es que con la Independencia, el son mexicano y sus variantes regionales, vivieron su mejor época.³⁵³ El fenómeno se repitió un siglo después con el corrido y su capacidad difusora de noticias en el marco de la Revolución mexicana. Quizás lo más interesante del tema es la longeva conexión existente entre la historia de México, los géneros, las músicas y sus instrumentos. Estoy pensando en cordófonos como la guitarra séptima y en bandas de viento como la de Tlayacapan; ambos elementos culturales que se convirtieron en actores protagónicos de la lucha armada de 1910. La guitarra séptima fue aliada incondicional de trovadores que iban registrando la historia de personajes como Francisco Villa; mientras que la Banda Tlayacapan acompañó a Emiliano Zapata durante sus batallas emprendidas.³⁵⁴

El son está presente en la historia antigua y reciente de la música nortea mexicana; forma parte de su repertorio con el nombre de “huapango nortea”. El huapango, junto a la redowa, al schottisch, a la polka, a la mazurka y al vals, es considerado un género tradicional de la música nortea mexicana; será porque desde las primeras grabaciones en la década de 1930, ha permanecido vigente.³⁵⁵ Su principal característica es la vigorosidad que le brinda la combinación del bajo sexto con instrumentos de música mecánica como el acordeón, el bajo eléctrico y el saxofón. Es muy posible que la presencia del huapango en la música de acordeón y bajo sexto, sea anterior a la popularización del disco y la radio, en 1950.

³⁵³ “Conspiración de Valladolid en 1813. En su declaración Joaquín Ponce de León, cantor de la Catedral de aquella ciudad dice, refiriéndose a un baile que celebraron varios insurgentes, que el día lo ocuparon en juego y algunos ratos en baile y algo de canto, parte que estuvo a cargo de él, su mujer y un Camarena, acompañado Vergara con la vihuela, habiéndose ejecutado una marcha de Corral (dedicada a Morelos, musicada en colaboración con Elízaga), La mañanitas, unas boleras con letra diferentes, que Las mañanitas es una composición insurgente; que en los bailes en casa del Prevendado García se cantó en los mismos términos y además el jarabe”. Saldivar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980, p. 278.

³⁵⁴ Recomendamos consultar el libro, *Las músicas que nos dieron patria*, México, Conaculta, 2011.

³⁵⁵ López, Cristóbal [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana*.

Los versos que acompañaban al huapango norteño en los escenarios tradicionales, fueron cediendo protagonismo ante la hegemonía de la mediatización. En el ocaso de las letras huapangueras también influyeron los decesos de músicos viejos depositarios de una tradición; así como la indolencia de instancias culturales que, históricamente, poco se han interesado por la música norteña mexicana, al considerarla comercial. Actualmente, ni en los ranchos del noreste mexicano resulta sencillo ubicar a recitadores de versos huapangueros.³⁵⁶

El sentido crítico y burlesco de las letras que acompañaban a los huapangos norteños de principios del siglo xx, sería la razón por la que la industria del disco tomó la decisión de grabar sólo la parte instrumental; cercenando una tradición que proponía un diálogo entre la letra, la música y el baile. Hoy día, el huapango norteño es instrumental casi en su totalidad. Si bien, en el escenario mediático, existen algunos esfuerzos de autores como Javier Ríos de Los Invasores de Nuevo León y Roberto Zapata Montalvo del Grupo Pesado, el huapango norteño choca ante la indiferencia de los intérpretes mediáticos, quienes viven del lucro.³⁵⁷

No de forma pura, desde luego, pero el son mexicano está presente en una de las músicas latinoamericanas más globalizadas del siglo xxi: la norteña mexicana. El huapango ha tenido que adaptarse a circunstancias variables; a pesar de ello, debemos asumirlo como un vestigio que demuestra que el son mexicano sigue presente en la música norteña mexicana. El huapango norteño viene a ser un son descafeinado pensado para el consumo masivo. Tal condición no descarta la pertinencia de estudios futuros. Parece haber perdido su sentido contestario de antaño, pero sigue manteniéndose festivo y vigoroso como siempre.³⁵⁸

³⁵⁶ Ídem.

³⁵⁷ Ídem.

³⁵⁸ Sugiero escuchar el documental: *Sonidos de la huasteca. El huapango norteño*. Se le puede descargar en la dirección electrónica: <http://www.e-radio.edu.mx/sonidosdelahuasteca/primohermanodelsonhuasteco-elhuapangonorteño>.

EL CORRIDO

Al finalizar la Revolución mexicana de principios del siglo xx, el corrido comenzó a ocupar un lugar de privilegio al interior de la música nortea mexicana.³⁵⁹ Ya he señalado que Los Madrugadores, agrupación originaria de Sonora, radicada en California en la década de 1920, debe considerarse como uno de los primeros antecedentes de la música nortea mexicana. Seguramente, en la década de 1920 hubo más intérpretes de origen mexicano que grabaron corridos en el sur de Estados Unidos, pero me concentro en Los Madrugadores porque son claves para la historia de la nortea mexicana. Gracias a Los Alegres de Terán, un alto porcentaje del repertorio de Los Madrugadores fue regrabado en la década de 1950.³⁶⁰

A finales de la década de 1920, Los Madrugadores grabaron corridos como Mañanitas a Solano, Joaquín Murrieta I y II, Corrido villista, La Balbinita y Sonora querida. Para la década de 1940, el Dueño Maya y Cantú, otro referente histórico de la música que estudiamos, llevó al acetato, corridos como Los tequileros, El mojado y Arnulfo González. Si revisamos las grabaciones discográficas de las décadas de 1920, 1930 y 1940, comprobaremos que además de géneros dancísticos como la polka, la redowa, el vals y el schottisch; el huapango y el corrido, brindaron vitalidad a la música nortea mexicana.³⁶¹

Sería una equivocación pensar que la incorporación del corrido al corpus de la música nortea mexicana es un fenómeno reciente que se explica con el auge del narcotráfico. Parece más acertado hablar de épocas, de etapas y de ciclos. Las fuentes indican que el corrido ha participado de la música nortea mexicana desde sus comienzos; luego se fue adaptando a las modas y a las pautas marcadas por la industria del entretenimiento. Hoy la música nortea mexicana está asociada con un corrido adulador de mafiosos, pero no siempre ha sido así.

³⁵⁹ Cabrera, Pepe [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

³⁶⁰ Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

³⁶¹ Sugiero revisar la colección *Arhoolie*.

Existen bastantes definiciones de corrido, quizás la de Vicente T. Mendoza sea la más socorrida por los académicos que han escrito sobre el tópic. A mi juicio, la definición de Vicente T. Mendoza se queda corta porque sólo considera el aspecto literario, e ignora las facetas bailable y musical del género. Daniel Castañeda, contemporáneo de Vicente T. Mendoza, problematiza la cuestión. Castañeda afirma que la naturaleza del corrido es musical y literaria. Desde el punto de vista literario, la herencia del corrido mexicano se encuentra en el sur de España con el romance; musicalmente, el corrido mexicano fue enriquecido con una suma de variaciones que lo hacen propio del continente americano.³⁶² Seis décadas después que el texto de Daniel Castañeda viera la luz, el etnomusicólogo chihuahuense, Rubén Tinajero Medina difundió su investigación en donde analiza el comportamiento metronímico del corrido y las maneras de bailarlo (3/4 y 2/4).³⁶³

Hablando de su origen, parece imposible saberlo con precisión. Existen aproximaciones como las hechas por el etnomusicólogo español, Miguel Ángel Berlanga, quien afirma que el corrido mexicano adquirió sus rasgos clásicos en la España del siglo XVI, “época dorada, cuando se cantaban romances en todo lugar y ocasión, y viajaban en pliegos sueltos por todo el mundo conocido, incluido América”.³⁶⁴ De acuerdo con Berlanga, la coincidencia histórica de la conquista militar y espiritual de América, con la popularidad del romancero Ibérico, es clave para comprender la vigencia del corrido en México.³⁶⁵

³⁶² Castañeda, Daniel, *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México, Surco, 1943, p.25.

³⁶³ “En casi todas las culturas del mundo, la danza, la música y la literatura, nacen juntas y México no es la excepción. El corrido es una manifestación del arte popular en donde también se expresan de manera simultánea lo literario, lo bailable y lo musical”. Tinajero Medina, Rubén, *El narcocorrido ¿Tradición o mercado?*, México, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004, p.86.

³⁶⁴ Berlanga, Miguel Ángel, “Romances y corridos. Un género multiforme en constante recreación”, en *Memorias del Quinto Congreso Internacional sobre el corrido*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2003, p.1.

³⁶⁵ Los romances vulgares del siglo XVIII eran también conocidos como corridos. Esta terminología se conserva en la actualidad, por herencia de lenguaje coloquial, para designar a los romances en el mundo flamenco. Ídem. Mercedes Díaz Roig concuerda con Miguel Ángel Berlanga. Sugiero revisar el libro: *Estudios y notas sobre el romancero*, editado por El Colegio de México, en 1986.

Especialistas como Mercedes Díaz Roig, Judith Reyes, Daniel Castañeda, Miguel Ángel Berlanga, Yvette Jiménez Báez, Rubén Tinajero Medina y Ricardo Pérez Montfort, están de acuerdo sobre el origen ibérico del corrido mexicano. Los autores enlistados señalan que el romance es el abrevadero más importante del que se nutrió el corrido difundido en el actual territorio mexicano. Todos los etnomusicólogos referidos, coinciden que el corrido mexicano surgió a principios del siglo XIX, cuando se comenzaron a politizar sus letras, fenómeno que se explica en la lucha independentista. Judith Reyes señala que la principal diferencia entre el romance y el corrido está en los protagonistas, pues mientras el primero exalta vidas de integrantes de la nobleza, el segundo se enfoca en narrar historias de los desposeídos.³⁶⁶ Atendiendo a Miguel Ángel Berlanga, Judith Reyes estaría generalizando, pues el siglo XVII se destacó por una relevante producción de romances fronterizos que narraban las epopeyas de bandoleros y matones andaluces en el sur de España.³⁶⁷

La influencia del romance andaluz no sería privativa del corrido mexicano, pues en Brasil, Venezuela y Chile, se atestigua el mismo fenómeno en cantos populares como los cordales, los corrios y la palla, respectivamente. Tendríamos que hablar de narrativas que fueron asumiendo rasgos propios de acuerdo a regiones, e incluso, a naciones y países.³⁶⁸ El romance sigue presente en la música norteña mexicana, gracias a La Martina, Delgadina, Elena y el francés. De acuerdo en Mercedes Díaz Roig, el nombre original de La Martina fue el de La adultera, en el siglo XVI; mientras que el de Elena y el francés corresponde al de Bernal francés. Delgadina es uno de los romances más difundidos en el mundo hispánico.³⁶⁹

³⁶⁶ Reyes, Judith, *El corrido. Presencia del juglar en la historia de México*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1997, p. 45.

³⁶⁷ Berlanga, Miguel Ángel, "Romances y corridos. Un género multiforme en constante recreación", en *Memorias del Quinto Congreso Internacional sobre el corrido*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2003, p. 4.

³⁶⁸ Pérez Montfort, Ricardo, "El corrido mexicano", en *Expresiones populares y estereotipos en México. Siglos XIX y XX*, México, CIESAS, 2008, p. 40.

³⁶⁹ Díaz Roig, Mercedes, *Estudios y notas sobre el romancero*, México, El Colegio de México, 1986, p. 174.

Pero el romance no es el único abrevadero de donde se alimentó el corrido mexicano. Para Isabel Contreras Islas, Mario Arturo Ramos, Yolanda Moreno Rivas, Antonio Avitia Hernández y Guillermina Amezcuita López, la cultura de las sociedades indígenas existentes a la llegada de los españoles al actual México, resultó trascendental. Para los autores, la lírica mesoamericana sobrevive en los cantos de Tlatecatzin, Netzahualcóyotl, Cuacuatzin, Tochiuitzin, Nezahualpilli y Xicotencalt.³⁷⁰ Quizás valga la pena citar la letra de La ruina de Tlatelolco, un romance que registró la versión indígena sobre la intervención militar de los españoles en Tenochtitlan: En los caminos yacen dardos rotos / los caballos están esparcidos / destechadas están las casas / enrojecidos tienen sus muros.³⁷¹

Existen historiadores como Ferran Soldevila, Américo Castro, Alberto Várvaro, Edgard Wilson y Miguel Basaldúa, que promueven el origen árabe del corrido mexicano. Siguiendo a estos autores, España fue conquistada en el 713 por árabes y bereberes, quienes llevaron su cultura a la Península Ibérica. Fueron los árabes quienes heredaron la pasión por los caballos a los españoles; también contribuyeron en el desarrollo científico, arquitectónico y musical de España. Soldevila argumenta que la herencia árabe en el mundo hispanohablante, puede rastrearse a través del lenguaje, en términos como alférez, berenjena, acequia, azulejo, azotea y tabique.³⁷² Una vez en México, órdenes religiosas como franciscanos y agustinos se apoyaron en elementos mestizos como la danza de moros y cristianos para evangelizar a los pueblos mesoamericanos. La cultura ibérica trasplantada al continente americano por los españoles, estaba lejos de ser pura y homogénea.³⁷³

Hay un cuarto grupo de especialistas que defiende la tesis africana. Para investigadores como Isabel Aretz, Herón Pérez Martínez, Antonio Cabello Moreno, Álvaro Ochoa Serrano, Gabriel Saldivar,

³⁷⁰ Ramos, Mario Arturo, *La letra cantada*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1984, p. 20.

³⁷¹ Avitia Hernández, Antonio, *Corrido histórico mexicano*, Tomo II, México, Porrúa, 1997, p. 9.

³⁷² Soldevila, Ferran, *Historia de España*, vol. II, Barcelona, Crítica, 1995, p. 63.

³⁷³ Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1977, p. 181.

Marco Polo Hernández Cuevas y Rolando Pérez Fernández, las raíces del corrido mexicano están en los cantos de origen bantú, llegados a Nueva España con procedencia de los actuales territorios de Angola, Senegal, Costa de Marfil, Cabo Verde, Sudán, Mozambique, Nigeria y Dahomey. La influencia cultural de África en México inició, de acuerdo con los especialistas evocados, en 1529, fecha de desembarco del primer contingente de esclavos africanos comercializados desde el puerto de Veracruz.³⁷⁴

Marco Polo Hernández Cuevas es uno de los africanistas que más ha orientado sus esfuerzos al estudio de fenómenos artísticos como el teatro, los villancicos, el jarabe y la popularización de instrumentos musicales como la marimba y los tambores, en México. La pretensión de Hernández Cuevas es contribuir al estudio de las raíces negras en la cultura mexicana. Marco Polo Hernández Cuevas ha estudiado las raíces africanas de la virgen de Guadalupe, del charro y del son mexicano, por ejemplo. La tarea desarrollada por Rolando Antonio Pérez Fernández se ha centrado en el estudio de la presencia africana en México, desde un análisis lingüístico y estrictamente musical. La obra publicada de Marco Polo Hernández Cuevas y Rolando Antonio Pérez Fernández es amplia y de fácil acceso.³⁷⁵

La discusión sobre el origen del corrido mexicano ha sido bosquejada con la intención de sugerirle al lector cuatro posibles caminos a seguir, en caso de que exista un interés mayor por el tema. No es, desde luego, el propósito del presente trabajo el llegar a conclusiones definitivas sobre los posibles orígenes del corrido mexicano. El objetivo central es ofrecer al lector un panorama que le permita tener a su disposición generalidades sobre las diferentes claves que ayuden a comprender, en toda su complejidad, a la música norteña mexicana.

³⁷⁴ Aretz, Isabel, *América en su música*, México, Siglo XXI, 1980, p.36.

³⁷⁵ Rolando Antonio Pérez Fernández propone que muchos de los africanismos usados en la Nueva España se relacionan con el baile y el canto. El musicólogo cubano señala que términos como gurumbé, gugurumbé, cucurembé, tumba, chilango, chinga, chingar, chingo, fandango, mandingo, tanga, tango, guamuchilón, huachinango, ñonga, chongo, moronga, fondonga, jorongo, gringo, guanga, fonda, toga, chango, fritanga, sandunga, changarro, panga, huateque, carnales, chango y zangarro, son de origen bantú. Sugerimos consultar el libro: *Expresiones musicales del Occidente de México*, coordinado por Daniel Gutiérrez Rojas y editado por Morevallado en el año del 2011, en la ciudad de Morelia, Michoacán., México.

El corrido mexicano es, en sentido estricto, una décima latinoamericanizada. Ésta llegó al continente americano desde el siglo XVI con españoles y portugueses, donde asumió características regionales.³⁷⁶ “La décima expresa la idiosincrasia del país donde se realiza aun cuando sea de origen ibérico, pues resalta la multiplicidad de variantes que creó la tradición hispanoamericana”.³⁷⁷ La décima está presente en Cuba con el nombre de guajira, en Venezuela con el de poemas llaneros; en Chile se le conoce como palla o verso de dos razones; y en Brasil la décima se recrea bajo los nombres de emboladas y glosas.³⁷⁸

La presencia de la décima en toda América Latina, explicaría la familiaridad con la que es vivido el corrido mexicano en buena parte del continente americano. Éste puede cantarse con un acompañamiento musical de variada índole, que transita desde el arpa hasta el acordeón y el bajo sexto. Por supuesto, el corrido no es la única forma en que la décima se manifiesta en México; también está en la valona, en las adivinanzas y en el son. La décima explicaría por qué el huapango y el corrido son considerados “géneros auténticamente mexicanos de la música norteña mexicana”.³⁷⁹

Hay un consenso respecto al nacimiento del corrido mexicano: fue durante la Revolución mexicana de 1910 que apareció. Sin embargo, investigadores como Daniel Castañeda afirman que el corrido, desde su función social, gozó de vigencia durante la época colonial gracias a La canción de la vihuela (1745), alusiva al éxodo de familias novohispanas a la Florida.³⁸⁰ Es probable que se le conociera a este tipo de composiciones con el apelativo de corrido, desde principios del siglo XIX, y que su nombre signifique “sin parar”.³⁸¹

³⁷⁶ Jiménez Báez, Yvette, *La décima popular en Puerto Rico*, Xalapa, 1964, p.11.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.34.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.60.

³⁷⁹ Saldivar, Guillermo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

³⁸⁰ Castañeda, Daniel, *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México, Surco, 1943, p. 10.

³⁸¹ Tinajero Medina, Rubén, *El narcocorrido ¿Tradición o mercado?*, México, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004, p. 88.

Son numerosos los autores que convergen en una realidad: durante la Independencia se trovaron corridos que registraron acontecimientos políticos y militares.³⁸² Corridos compuestos a Miguel Hidalgo se siguen interpretando en Guerrero, de acuerdo con Judith Reyes.³⁸³ Durante la Intervención norteamericana en México (1846-1848), la Guerra de Reforma (1857-1861) y la Intervención francesa en México (1862-1867) se compusieron e interpretaron corridos.³⁸⁴

Siguiendo al intelectual mexicano, Ricardo Pérez Montfort, la Revolución de 1910 fue trascendental para que el corrido se mexicanizara. “La Revolución y el corrido se convirtieron en un binomio inseparable”.³⁸⁵ Con base en el mismo académico, los corridos sumaron “a la forja de cierto nacionalismo liberal decimonónico, con la pretensión de ofrecer alguna resistencia al imperialismo

³⁸² Giménez, Gilberto, “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, 2007, p.398.

³⁸³ Reyes, Judith, *El corrido. Presencia del juglar en la historia de México*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1997, p.48. Un corrido compuesto por José Tapia dice a la letra: Tan solo Hidalgo / con sus dos hermanos / el señor Mariano / y José Santos Villa. Viva la patria mexicana / y que muera España. La tragedia de Los oprimidos, atribuido a Animas Trujano en 1825 precisa textualmente: Voy a cantar un corrido / De esos que hacen padecer / y les suplico señores / me perdonen por favor. Desde que los españoles / vinieron a este lugar / quedamos esclavizados / sin tener tierra ni hogar. Tres siglos largos, señores / el indio triste sufrió / hasta que luego en Dolores / la libertad lo alumbró. Del cura de Guanajuato / todos se han de acordar / murió como buen soldado / por darnos la libertad.

³⁸⁴ Héau Lambert, Catherine, “Corridos zapatistas y liberalismo”, en *Las músicas que nos dieron patria*, México, Conaculta, 2011, p.156. El corrido de la Intervención gringa relata: Verde, blanco y colorado / contra barras va jugando / no te aplomes compañero / que les estamos ganando. Ya la mitad del terreno / les vendió el traidor Santa Ana / con lo que se ha hecho muy rica / la nación norteamericana. El petróleo se acabó / se lo consumieron todo / caminen por lo parejo / no se atasquen en el lodo. En fin son muy poderosos / pero el rico también muere / pues aquí se hace en la tierra / nada más lo que Dios quiere. Vélez, Gilberto, *Corridos mexicanos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982, p.28. En 1847, se cantó el Corrido de las Margaritas, alusivo a la invasión estadounidense a México. Ese mismo año estuvo en boga Clarín de campaña, que luego se convirtió en himno de los cadetes del Colegio Militar en los tiempos en que el general guanajuatense, Sostenes Rocha, fue su director (1876-1886). Castañeda, Daniel, *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México, Surco, 1943, p.27.

³⁸⁵ Pérez Montfort, Ricardo, “El corrido mexicano”, en *Expresiones populares y estereotipos en México. Siglos XIX y XX*, México, CIESAS, 2008, p.66.

estadounidense en permanente expansión”.³⁸⁶ Fueron el cine sonoro y la radio de finales de la década de 1930 y principios de 1940, promotores de la estereotipificación del corrido revolucionario como símbolo cultural de México.³⁸⁷ El corrido revolucionario ayudó en la configuración de un panteón habitado por individuos mitificados a través de la historia oficial de México.³⁸⁸

El corrido revolucionario se transformó en el paradigma, quizás por eso las luchas sociales de los siglos xx y xxi buscan legitimarse desde la Revolución mexicana de 1910. Existen ejemplos como las guerrillas campesinas de Rubén Jaramillo en Morelos y la de Lucio Cabañas en Guerrero que sustentan la aseveración.³⁸⁹ El corrido ha estado presente en la historia de México, por lo menos desde el movimiento independentista de principios del siglo xix. La vigencia del corrido mexicano puede verificarse en el movimiento estudiantil de 1968 con Judith Reyes y sus composiciones: El corrido de la ocupación militar de la UNAM, Marcha de los caídos, La tragedia de la plaza de las tres culturas, El corrido del Politécnico y Los combates del Politécnico. Estos corridos fueron registrados, fonográficamente, en París, con el respaldo de *Le chant du monde*.³⁹⁰

El corrido se ha convertido en un aporte para el registro de la historia política estadounidense, como lo prueban las investigaciones: *The Kennedy corridos. A study of the ballads of a Mexican American hero* de William Dickey and *With his pistol in his hand* de Américo Paredes. La primera editada en 1978 por la Universidad de Texas, y la segunda puesta en circulación en 1981, por la misma institución con sede en Austin. Si el corrido ha tenido una influencia transnacional, no debe extrañarnos la existencia de tragedias alusivas a momentos de la historia mexicana reciente como la rebelión

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁸ Tinajero Medina, p. 12.

³⁸⁹ Giménez, Gilberto, “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales, México*, Conaculta, 2007, pp. 397-425.

³⁹⁰ Ídem. En 1934 se editó en París la composición El gavilán de Francisco Castillo Nájera. Castillo, Daniel, *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México, Surco, 1943, p. 16.

zapatista de 1994, la masacre de Aguas Blanca en Guerrero (1995), la ocupación de pozos petroleros en Tabasco a cargo de Andrés Manuel López Obrador (1996), y el movimiento APPO contra el gobernador priista de Oaxaca, Ulises Ruiz Ortiz, en el año 2006.³⁹¹

Para autores como Juan Diego Razo Oliva y María Luisa de la Garza Chávez, originarios de Salamanca y León, Guanajuato, respectivamente, fue en el Bajío donde el corrido se hizo mexicano. Razo Oliva define al Bajío como el núcleo de un corrido abajeño que luego se transformó en mexicano. De acuerdo con Juan Diego Razo Oliva, el Bajío, como ninguna otra región del México contemporáneo, se distinguía por su mestizaje a principios del siglo XIX. Este factor resultaría determinante para que el Estado mexicano, desde la época de Porfirio Díaz, optara por elegir al Bajío como el estereotipo de México.³⁹² María Luisa de la Garza dice que el corrido es una de las expresiones más emblemáticas del México mestizo, y que éste “surge en el siglo XIX dentro de un marco preciso: el Bajío”.³⁹³

Voces críticas como la de Catherine Héau Lambert, Gilberto Giménez Montiel y Daniel Castañeda, promueven la existencia de tres tradiciones corridísticas: la del Bajío, la del Norte y la del Sur, representada, ésta última, por Morelos, Puebla y Guerrero. Las bolas o corridos surianos tendrían su origen en las compañías teatrales itinerantes de principios del siglo XVI, conocidas como maromas.³⁹⁴ Las maromas o compañías de teatro novohispanas fueron importantes porque masificaron décimas en hojas volantes; amén de fomentar la popularidad de las “tipiquitas”, antecedente directo de las orquestas típicas mexicanas de finales del siglo XIX.³⁹⁵ El movimiento revolucionario de 1910 habría retomado una práctica arraigada al recurrir a hojas volantes con el fin de popularizar los corridos.

³⁹¹ Zylberberg Panebianco, Violeta, *Cancionero de la resistencia en tiempos del Ya cayó. Memoria, identidad y representaciones sociales a través de las canciones del movimiento social de Oaxaca en el año 2006*, Tesis de maestría en Antropología, Oaxaca, CIESAS, 2010.

³⁹² Razo Oliva, Juan Diego, *Corridos históricos de la tradición del Bajío*, Morelia, Jintanjáfora, 2010, p. 7.

³⁹³ De la Garza Chávez, María Luisa, *Pero me gusta lo bueno*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2008, p. 364.

³⁹⁴ Robles Dávila, Luz María, *La maroma y el corrido. Dos especies complementarias de literatura popular*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1997, p. 4.

³⁹⁵ Ídem.

Gilberto Giménez Montiel afirma que los corridos surianos están más cercanos a las tradiciones poéticas indígenas, por eso su métrica es variada y privilegia la denuncia social.³⁹⁶ Rubén Tinajero Medina considera que el comportamiento melódico de las bolas surianas es más florido, con saltos e inflexiones melódicas pronunciadas; mientras que el corrido norteño es más plano y golpeado. “En el corrido del norte la melodía es horizontal, por grado conjunto y con recurrencia a la repetición de notas. Es inusual encontrar corridos que sobrepasen el rango melódico de una octava. La entonación lingüística del español norteño, en sus partes concluyentes, es también por terceras descendentes”.³⁹⁷ Si ponderamos los análisis de Gilberto Giménez y Rubén Tinajero Medina, la realidad del corrido mexicano es más compleja de lo que los medios de comunicación arguyen.

Si bien, antes de la década de 1970, corridos de contrabandistas ya eran interpretados por músicos norteños mexicanos,³⁹⁸ fue con el surgimiento del movimiento *indie* de finales de la década de 1960 y principios de 1970, que la música norteña mexicana otorgó el rol protagónico al corrido de gómeros, luego bautizado como narcocorrido por el aparato cultural estadounidense. Fue en el contexto del movimiento *indie* que se gestaron proyectos como el de Los Tigres del Norte, quienes, históricamente, han basado su atractivo en la narración de tragedias vinculadas con los mundos de la delincuencia organizada. El movimiento *indie* surgió en los Estados Unidos con el propósito de abrir espacios a intérpretes que no tenían cabida en los grandes corporativos de entretenimiento como Sony, EMI y Warner.³⁹⁹ El movimiento *indie* facilitó el surgimiento de pequeños sellos que arroparon proyectos locales como el de Los Tigres del Norte.

El éxito de Los Tigres del Norte con historias como *Carga blanca* (1972), *Contrabando y traición* (1974) y *La banda del carro rojo* (1975) obligaron a duetos clásicos de la música norteña

³⁹⁶ Giménez Montiel, Gilberto, “La representación de la violencia en la trova popular mexicana. De los corridos de valientes a los narcocorridos”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, 2007, p. 365.

³⁹⁷ Tinajero Medina, p. 97.

³⁹⁸ Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, *Cantar a los narcos*, México, Planeta, 2011.

³⁹⁹ Montoya Arias, Luis Omar, *Corrido de gómeros (1940-1990). Explicación histórica de sus cambios generacionales*, Tesis de licenciatura en historia, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2006.

mexicana como Los Alegres de Terán, a grabar corridos de gomeros, posteriormente bautizados como narcocorridos por la industria cultural estadounidense de principios del siglo XXI. En 1975, Los Alegres de Terán y la CBS, pusieron a la venta el álbum: *Los contrabandistas*. Sus corridos y sus leyendas.⁴⁰⁰ El acto debe comprenderse como un intento para no ser desplazados del mercado del disco por nuevas agrupaciones como Los Tigres del Norte. El acetato grabado por Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz, prueba que la década de 1970 enmarcó el enlace matrimonial entre la música norteña mexicana y el corrido de narcotráfico.⁴⁰¹

El mediatizado narcocorrido, es una categoría que se inscribe en la tradición del corrido mexicano, es decir, de la décima traída por los peninsulares a la América natural. Sigue habiendo discusión sobre la pertinencia ética de que la música norteña mexicana contemporánea base su éxito comercial en la difusión de historias que exaltan a traficantes. Para Carlos Monsiváis, “más que celebración del delito, los narcocorridos difunden la ilusión de las sociedades donde los pobres tienen derecho a las oportunidades delincuenciales de los políticos, de los industriales y de los banqueros”.⁴⁰² Pérez Montfort y Gilberto Giménez están de acuerdo en que los narcocorridos son una muestra de la expansión del narcotráfico mexicano, que éstos prolongan la tradición de los corridos abajeños, y que deben ser asumidos como testimonio de la vigencia social que tiene el propio corrido mexicano.⁴⁰³

⁴⁰⁰ En el álbum se incluyen los corridos: El contrabando del Paso, El güero Estrada, El contrabando del río, La yerba mala, Contrabando, La banda del carro rojo, Contrabandistas y pateros, Mariano Reséndiz, La canela y Carga blanca. Con la dirección artística de José Vaca Flores, el disco fue editado en 1975, por la CBS México.

⁴⁰¹ No se debe omitir que Los Alegres de Terán eran exclusivos de la CBS, junto a Peerless, las dos casas grabadoras más importantes de música norteña mexicana durante la década de 1960. Ambos sellos poseían sus oficinas centrales en la Ciudad de México. La CBS tenía en Los Alegres de Terán a su dueto estrella, mientras que la Peerless encontró en Los Broncos de Reynosa, al dueto idóneo para competir por la supremacía de la música norteña mexicana.

⁴⁰² Monsiváis, Carlos, “El narcocorrido”, en *Los mil y un velorios*, México, SEP, 2009, p.169.

⁴⁰³ Pérez Montfort, Ricardo, “El corrido mexicano”, en *Expresiones populares y estereotipos en México. Siglos XIX y XX*, México, CIESAS, 2008, p.89; Giménez Montiel, Gilberto, “La representación de la violencia en la trova popular mexicana. De los corridos de valientes a los narcocorridos”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, 2007, p.366.

Para Rubén Tinajero Medina, el corrido mexicano contemporáneo se refugió en el narcotráfico porque es una realidad llena de batallas, de muertes, de héroes y villanos, de venganzas, de hazañas, de elementos épicos que compaginan con la naturaleza misma del corrido.⁴⁰⁴ Para Tinajero, la diferencia entre el corrido de la Revolución mexicana y el narcocorrido, está en los medios masivos de comunicación. Rubén Tinajero Medina concibe a la radio y a la televisión como los verdaderos corruptores del corrido revolucionario.⁴⁰⁵ Más allá de la esfera ética y de la pobreza discursiva de los narcocorridos, Tinajero afirma que el corrido mexicano sigue vigente porque es un recurso probado que registra hechos de realidades violentas, como la mexicana; participando como relator, jamás como generador de violencia.⁴⁰⁶ “Como en la Revolución, el norte sigue patrocinando al corrido mexicano”.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Tinajero Medina, Rubén, *El narcocorrido ¿Tradición o mercado?*, México, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004, p.13.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.125.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.148.

⁴⁰⁷ Monsiváis, Carlos, “El narcocorrido”, en *Los mil y un velorios*, México, SEP, 2009, p.164.

CAPÍTULO VII

MÉXICO-CHILE. LA RUTA DEL PACÍFICO

Chile es la nación de Sudamérica que promueve con mayor apego a la tradición, el cultivo de las músicas mexicanas. Entre los abrevaderos culturales de los que se nutre Chile, México ocupa un lugar estratégico y relevante. La construcción histórica de la nación chilena, y su relación con México, puede abordarse desde el militarismo, la minería, los terremotos, el cine y el fútbol, la industria editorial, el muralismo, la ruralidad y el huaso. Hay momentos históricos fundacionales que pueden ayudar a explicar la hermandad tejida, a la distancia, entre Chile y México. Intentaré desarrollarlos en las siguientes páginas.

MILITARISMO

Chile, igual que Latinoamérica, “nace a la vida política” cuando logra su independencia de España. “Es ahí que verdaderamente comienza la construcción nacional de Chile”.⁴⁰⁸ Gracias a este evento

⁴⁰⁸ Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008, p.17.

marcante, el ejército se convierte en el depositario de las virtudes cívicas. En ese sentido, las fuerzas armadas son la expresión más genuina de los valores de la chilenidad.⁴⁰⁹ Un vestigio histórico que corrobora el posicionamiento de Larraín es el poema, *Las guerras de Chile*, el cual narra el conflicto de Arauco en 12 cantos. El poema se escribió en 1660 y se masificó en 1888.⁴¹⁰ Para Carlos Cousiño, la identidad chilena se construyó primero sobre la religiosidad, la que permitió que el campesinado se incorporara a la milicia. Para que surgiera “una primera” identidad nacional, era necesario que el ejército incorporara la religiosidad como valor. Por eso proclamaron a la virgen del Carmen como patrona del ejército de Chile.⁴¹¹ De acuerdo con Bernardo Subercaseaux, en 1866, Chile, Ecuador y Bolivia se unieron en torno al catolicismo para enfrentar a las tropas de la reina Isabel II, un ejemplo que demuestra que la identidad chilena emanó de la religiosidad.⁴¹² El rechazo a lo español también influyó en la construcción de la chilenidad.⁴¹³

LA GUERRA DEL PACÍFICO (1879-1883)

Tuvo como protagonistas a Chile, Perú y Bolivia. Consecuencia de esa guerra, Bolivia perdió acceso al Océano Pacífico y Perú tuvo que olvidarse de Arica. Chile fue la nación vencedora pues extendió su frontera hacia el norte y se convirtió en la única dueña del desierto de Atacama, rico en minas de cobre.⁴¹⁴ La guerra fue un problema de frontera. Antes de la Guerra del Pacífico, Chile no ocupaba

⁴⁰⁹ Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.126.

⁴¹⁰ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.127.

⁴¹¹ Larraín, p.130.

⁴¹² Subercaseaux, p.47.

⁴¹³ Silva, p.48.

⁴¹⁴ Cluny, Claude Michel, *Atacama*, México, FCE, 2008, p.394.

ni la tercera parte de su territorio actual.⁴¹⁵ Consecuencia de esta guerra, los chilenos son vistos en Sudamérica como “los yanquis del sur”, por sus políticas expansionistas y el monopolio en la explotación de cobre.⁴¹⁶

El 10 de febrero de 1878, se decidió la guerra en Santiago, entre los políticos y la Compañía de Salitres de Antofagasta Nitrate.⁴¹⁷ La Compañía de Salitres se rehusó a consentir el gravamen impuesto por Bolivia y exigió al gobierno chileno que interviniera para proteger sus derechos. Santiago hizo saber a La Paz que la decisión unilateral del gravamen entrañaba la ruptura del contrato de explotación, además de poner en duda el tratado de repartición del desierto de Atacama firmado por los dos países en 1866, y en consecuencia, el protocolo de 1874, sobre la repartición de los recursos. La Paz se defendió argumentando que se trataba de un problema interno de Bolivia.⁴¹⁸ Las compañías que explotaban el salitre buscaban evitar la amenaza de nuevos impuestos y una posible expropiación. Las sociedades mineras, bancarias y comerciales, en su gran mayoría británicas, adquirieron importancia económica que les confirió poder político, gracias al control del salitre.⁴¹⁹

De los tres protagonistas de la Guerra del Pacífico, Chile tenía una sociedad más homogénea, lo que le permitió una mayor integración y favoreció la construcción de su nación. Chile gozaba de una

⁴¹⁵ Cuando la Guerra del Pacífico estalló, los Estados mayores de las potencias marítimas mundiales se encontraban a la expectativa, porque todo cambiaba bruscamente: el hierro y el acero sustituyeron a la madera, el vapor reemplazó a la vela, y la artillería abandona su rígida disposición lateral y se hace móvil. Además, la aparición del torpedo y obuses de gran capacidad explosiva obliga a que la coraza de blindaje, apenas concebida, aumente en espesor, extensión y resistencia, a los efectos explosivos, mientras que el espalón sigue siendo considerado, con mucho, el arma decisiva. La evolución tecnológica, que no es privilegio exclusivo de las flotas de las grandes potencias, lleva a reevaluar tanto las doctrinas de combate como la estrategia naval, lo que provocó enfrentamientos en las escuelas y batallas nuevas en el mar; resueltas, en resumidas cuentas, antes de la invención de la aviación, conforme a los métodos tradicionales. Cluny, p.79.

⁴¹⁶ *Ibid*, p.149.

⁴¹⁷ Los abonos y nitratos, que primero alimentaban las fábricas de armamento, responden a una demanda que parece ilimitada, al menos en aquella época previa a los abonos y explosivos químicos industriales. *Ibid*, p.143.

⁴¹⁸ *Ibid*, p.145.

⁴¹⁹ Los yacimientos de cobre de Chuquicamata, que ya utilizaba la industria incaica, fueron descubiertos en 1881. *Ibid*, p.139.

clase media estable, instituciones más democráticas y una riqueza climática de sus tierras, lo que le facilitó la adecuada producción de su campo.⁴²⁰ En el siglo XIX, Chile era una nación superior a sus vecinas Perú y Bolivia.⁴²¹ La homogeneidad de la sociedad chilena explicaría por qué la Independencia no se vio acompañada de una revolución.⁴²² Chile es un ejemplo de cómo la guerra puede convertirse en un factor de cohesión social. La Guerra del Pacífico sigue vigente. Actualmente (2013) se desarrolla el juicio solicitado por Bolivia ante la corte de La Haya, Holanda, contra Chile. Bolivia busca hacerse de una salida al mar, la que perdió en el marco de la Guerra del Pacífico.

Luego de la Guerra del Pacífico, Chile vivió un acelerado proceso de modernización.⁴²³ La Guerra del Pacífico significó un aumento de las riquezas estatales, gracias a la redefinición de los límites de la nación y la incorporación de nuevos territorios en el norte.⁴²⁴ El suceso histórico referido, dio supremacía a lo militar sobre lo cultural, en la construcción permanente de la identidad chilena.⁴²⁵ Chile sigue reafirmando su identidad en función de esa guerra; promueve el racismo contra peruanos y bolivianos, por el origen mayoritariamente indígena de sus habitantes, llamándolos “cuicos”.⁴²⁶ Jorge Larraín se pregunta si “el mal disimulado sentido de superioridad frente a peruanos y bolivianos, fruto de una victoria militar en el pasado, es un rasgo que quisiéramos acentuar en el futuro o si, más bien, deberíamos bajarle el perfil en aras de construir vínculos más estrechos con ellos”.⁴²⁷

⁴²⁰ Silva, p.18.

⁴²¹ Cluny, p.79.

⁴²² Silva, p.52.

⁴²³ Subercaseaux, p.95.

⁴²⁴ Silva, p.73.

⁴²⁵ El roto chileno es un actor que participó de y en la Guerra del Pacífico. Nunca se le ha reconocido, una tarea pendiente para la historiografía chilena. Silva, p.91.

⁴²⁶ Larraín, p.265.

⁴²⁷ *Ibid*, p.273.

La Guerra del Pacífico no sólo es relevante para aproximarnos al entendimiento de la chilenidad, también nos ayuda a explicar las conexiones que hermanan a México y Chile. Durante los seis meses que realicé trabajo de campo en Chile (2012-2013) en parajes rurales como Limache y sus alrededores, Curicó, Linares y Talca, rumbo al sur del país andino, decenas de personas me hicieron notar las semejanzas que existen entre México y Chile. José Guzmán, huaso radicado en Limache me dijo que México se parece a Chile porque “así como nosotros vencimos a los indios de Perú y Bolivia, ustedes se defendieron de los franceses”.⁴²⁸ Ismael Iturriaga, vendedor de discos piratas en Curicó, argumentó que Chile y México se asemejan porque “nosotros les dimos en la chucha a los bolivianos y ustedes con el gran Pancho Villa derrotaron a sus vecinos”.⁴²⁹ El militarismo es un primer elemento que conecta a Chile con México. El imaginario construido por los chilenos en torno a México y sus músicas, es un asunto de memoria colectiva que impacta nuestro presente.

Parte de la identidad chilena se construyó sobre la victoria militar que significó la Guerra del Pacífico, a finales del siglo XIX. Para México fue diferente pues aunque su identidad militar tiene que ver con batallas como la del Álamo en 1836, la realidad es que la nación azteca casi siempre ha sido doblegada. Mientras Chile aumentó considerablemente su territorio luego de vencer a Perú y Bolivia en la Guerra del Pacífico, México perdió más de la mitad de su demarcación vencido por los estadounidenses. Tanto Chile como México comparten un pasado atado a guerras y batallas militares. Esta es la primera coincidencia histórica que existe entre ambas naciones, hay otras que expodré enseguida.

⁴²⁸ Montesinos, Ángel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴²⁹ Iturriaga, Ismael [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

SALITRE

También llamado “oro blanco”, el salitre fue un mineral explotado por Chile desde la década de 1870, y hasta 1930. El salitre se extraía de las minas ubicadas en el norte del país. Desde su descubrimiento y hasta su agotamiento, significó el principal ingreso económico para la nación sudamericana. En el norte de Europa, el salitre fue usado como abono, a finales del siglo XIX y a principios del XX. Con la Primera Guerra Mundial en 1914, el salitre dejó de ser requerido para fertilizar las tierras y se convirtió en artículo de primera necesidad para la fabricación de pólvora. Chile gozó de estabilidad económica gracias a la demanda del mineral.⁴³⁰ Entonces, como ahora, la guerra era un factor que movía las economías de las naciones, enriquecía a pocos y arruinaba a muchos.

En el año 2012, los cineastas Mario Corona de México y Christian Maldonado de Chile, presentaron su documental “Norteños del sur”, con el apoyo del Conaculta-México. En este trabajo de investigación, la mancuerna Corona-Maldonado proporciona datos históricos entre los que destaca uno que relaciona al salitre chileno con mineros mexicanos. De acuerdo con las fuentes citadas por el documental “Norteños del sur”, luego de finalizada la Guerra del Pacífico, y en pleno auge del salitre, Porfirio Díaz, entonces presidente de México, envió a Chile un contingente de 100 mineros procedentes de Sonora, Zacatecas y Guanajuato. El objetivo era integrarse y brindar capacitación a los nuevos mineros chilenos. Junto con los obreros, México envió un contingente de 20 músicos, presumiblemente una orquesta típica integrada por filarmónicos michoacanos y guanajuatenses.⁴³¹

⁴³⁰ Canales, Manuel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴³¹ Maldonado, Christian, *Norteños del sur*, México, Conaculta, 2012.

JOAQUÍN MURRIETA

Un personaje clave para rastrear la relación de hermandad que existe entre México y Chile es Joaquín Murrieta. Los dos países latinoamericanos se disputan la maternidad del bandido generoso. Los chilenos reclaman a través de sus músicas la concepción del personaje. Grabaciones como Cueca de Joaquín Murrieta interpretada por Víctor Jara y El huaso Joaquín Murrieta interpretado por Los Hermanos Campos, brindan testimonio del fenómeno. México con sus corridos a Joaquín Murrieta interpretados por infinidad de solistas y duetos como Oscar Chávez, Felipe Arriaga, Lorenzo de Monteclaro, Los Alegres de Terán, Duetto América, Luis y Julián, brinda testimonio del origen mayo-yoreme de Joaquín Murrieta. Los chilenos recurren a la cueca y los mexicanos al corrido, géneros identitarios para ambas naciones.

En el 2010, año del bicentenario latinoamericano, *History Channel*, apoyado en investigadores de la Universidad de Sonora (UNISON) y de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), estrenó su documental “Bandidos legendarios de México”, en el que se destaca el origen mexicano de personajes como Joaquín Murrieta, Jesús “Chucho” el roto, Heraclio Bernal y Jesús Malverde. El documental es una aportación que debe ser valorada. No es mi interés demostrar el origen chileno o mexicano de Joaquín Murrieta, prefiero centrarme en la hermandad y las coincidencias que significan hechos como Murrieta. Joaquín Murrieta es otra historia compartida que estrecha los lazos entre Chile y México.

TERREMOTOS

Los terremotos son otro aspecto que ha contribuido en la construcción de la identidad chilena, dicen que “chileno que no ha vivido un terremoto, no es chileno”.⁴³² El estudio social de estos fenómenos

⁴³² Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

naturales también ayuda a explicar las relaciones históricas existentes entre Chile y México. De acuerdo con el etnomusicólogo, Juan Pablo González, en 1893 tuvo lugar un terremoto con epicentro en Punta Arenas que benefició la llegada de repertorio mexicano en partituras a Chile. El fenómeno cultural prosiguió en los terremotos de Valparaíso 1906, Copiapó 1918, Vallenar 1922, Aysén 1927, Talca 1928 y Chillán 1939. Éste último coincidió con el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río. El presidente mexicano, nativo de Jiquilpan, Michoacán, expresó la solidaridad de su pueblo con los hermanos chilenos, al enviar el barco Cuauhtémoc, en el que viajaron dos hospitales militares para atender a los necesitados. Lo más revelador del episodio es que junto a los servicios médicos, llegó a Chile un contingente de mariachis, charros y chinas poblanas. La tripulación mexicana desembarcó en Valparaíso. “Así, las calles de Chile se llenaron de charros a caballo, de chinas poblanas y rancheras”.⁴³³

Moyra Holzapfel, Directora de la Casa de Arte Diego Rivera, ubicada en Puerto Montt (1020 kilómetros al sur de Santiago), recuerda que consecuencia del devastador terremoto acontecido en Valdivia y Concepción, en mayo de 1960, el sur de Chile se vio muy afectado. En Puerto Montt, los pintores se quedaron sin un espacio donde trabajar. La visita del embajador de México en Chile a la ciudad sureña, fue decisiva pues gracias a su intervención, el gobierno mexicano hizo una considerable donación, con la que se construyó un centro cultural, mismo que se inauguró en noviembre de 1964. En agradecimiento al pueblo mexicano, los chilenos lo llamaron Casa de Arte Diego Rivera.⁴³⁴

Jaime Barria, músico chileno radicado en Puerto Montt, afirma que hasta antes de 1914, fecha en que se inauguró el canal de Panamá, los barcos que navegaban del océano Atlántico al Pacífico, llegaban hasta la Patagonia. La mayoría de las embarcaciones recalaban en Puerto Montt. “Desde entonces existe la influencia de las músicas mexicanas en Chile, por eso no sorprende que una música que no está en los canales oficiales, siga tan metida entre los chilenos. Tampoco sorprende la

⁴³³ Maldonado, Christian, *Norteños del sur*, México, Conaculta, 2012.

⁴³⁴ Ídem.

cantidad de músicas mexicanas que se vende en todo Chile, especialmente en el sur”.⁴³⁵ La precisión de Jaime Barria refuerza el argumento dado por el etnomusicólogo, Juan Pablo González. Para González, repertorio mexicano llegó a Chile mediante partituras, desde finales del siglo XIX. Vemos que el mar es un elemento que ha cumplido con un papel destacado en la construcción de la identidad chilena; a través de él han transitado importantes momentos de la historia del pueblo sudamericano como la Guerra del Pacífico, y por supuesto, los terremotos.

El 27 de febrero del año 2010, con epicentro en Cuaquenes, tuvo lugar el último gran terremoto que sacudió Chile. México no eludió la responsabilidad y el compromiso histórico que asumió con el país andino desde el siglo XIX. México envió ayuda humanitaria a Chile, un día después de acontecido el terremoto, en febrero del 2010. El 18 de marzo del 2013, la Embajada de México en Chile ofreció una recepción en sus oficinas, las cuales están ubicadas en Las Condes, Santiago. Ese día se entregaron reconocimientos a intérpretes, músicos, coleccionistas de discos, locutores de radio, empresarios, y en general, a creadores chilenos que difunden las músicas mexicanas al interior de la nación trasandina. Tanto la ayuda humanitaria enviada por México en el año 2010, como la ceremonia de reconocimientos a las músicas mexicanas celebrada en marzo del 2013 por la Embajada de México en Chile, ratifican la cercanía y el intercambio cultural entre ambos países latinoamericanos.

NIETO DE MEXICANO EN SANTIAGO

Moisés Aarón Quezada Valenzuela nació el 24 de junio de 1995, en el pueblo de Los Ángeles, sur de Chile. Desde pequeño ha estado vinculado con las músicas mexicanas, pues sus abuelos y sus padres son músicos. Primero le enseñaron a escucharla, luego a ejecutarla. Su abuelo, Alfonso Valenzuela,⁴³⁶

⁴³⁵ Ídem.

⁴³⁶ Tenía 19 años de edad cuando llegó a Chile.

fue uno de esos músicos mexicanos que llegaron a Chile en 1939, enviados por Lázaro Cárdenas del Río, a bordo del Cuauhtémoc. Como otros tantos músicos mexicanos que llegaron con los terremotos a Chile, el abuelo de Moisés Quezada se quedó a radicar en la nación trasandina. Alfonso Valenzuela era ejecutante de violín y bajo sexto, nativo de Tamaulipas, en el norte de México. Es en su abuelo que Moisés Aarón Quezada Valenzuela encontró su más grande inspiración y conexión con México, país al que también considera su patria, por derecho de sangre.⁴³⁷

Afirma que la música norteña mexicana es “su estilo de vida, porque escuchándola, muchas veces me quita el enojo, me brinda alegría, y si tengo un problema, la música norteña es lo único que me calma, es lo que entiende a mi alma”.⁴³⁸ Moisés Quezada Valenzuela se considera tan chileno como mexicano, sueña con visitar México, para “volver a las raíces de mis antepasados y llenarme de una nación con una cultura impresionante, una cultura que también es mía”. El saber que su abuelo era mexicano, lo colma de orgullo y amor por una nación, que aunque distante, es cercana en sentimiento y pensamiento. “Saber que en mis venas corre sangre mexicana me llena de orgullo, por eso cada vez que toco música norteña, lo hago con el corazón. Sólo de pensar que un día estaré en México, me llena de sentimiento”.⁴³⁹

Además de que su abuelo era mexicano, Quezada Valenzuela dice que desde pequeño vive rodeado de músicas mexicanas, lo que explica su pasión. Para él, “casi toda nuestra música chilena es también mexicana”.⁴⁴⁰ Para chilenos como Moisés Quezada Valenzuela, México es el hermano mayor. “La cultura mexicana tiene algo que enamora a cualquiera. México es una meta, un sueño”.⁴⁴¹ Recuerda que en el año 2011, en el marco de las celebraciones de las fiestas patrias del 18 de sep-

⁴³⁷ Quezada Valenzuela, Moisés [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

⁴³⁸ Ídem.

⁴³⁹ Ídem.

⁴⁴⁰ Ídem.

⁴⁴¹ Ídem.

tiembre, tuvo un problema con el profesor de historia. El maestro les pidió realizar una investigación sobre agrupaciones, cantantes y músicos chilenos. Sus compañeros atendieron las indicaciones, pero Moisés Quezada no. “Yo hice un trabajo sobre cultura mexicana, porque también es mía. Hubo un encontronazo con el maestro, pero no importa, las músicas mexicanas son más importantes que cualquier música. Nadie me va a imponer la música chilena, para mí, México es lo mejor”.⁴⁴²

El caso de Moisés Quezada Valenzuela no es el único. Mario Corona y Christian Maldonado lograron registrar en su documental “Norteños del sur”, la existencia de Carlos Daniel Aedo Lagos, quien nació en Chillán (sur de Chile). Aedo Lagos es conocido en el ambiente musical como “el charro mestizo”. El padre de Carlos Daniel Aedo era nativo de Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Los progenitores de Aedo Lagos se conocieron en Chile. Cuando Daniel Aedo Lagos tenía un año de edad, sus padres lo llevaron a vivir a México.⁴⁴³ Las historias de Moisés Quezada Valenzuela y Carlos Daniel Aedo Lagos, indican que los nexos que ayudarían a explicar el amor que millones de chilenos sienten por la música nortea mexicana, son profundos y enraizados en una historia compartida. Todo indica que la hermandad cultural que hoy existe entre Chile y México, es más antigua de lo que se discurriría en una primera instancia. Las fuentes dicen que el gusto y apasionamiento que los chilenos sienten por las músicas mexicanas, escapa a las lógicas del mercadeo que imponen corporativos mexicanos como Televisa, en todo el continente americano.

INDUSTRIA EDITORIAL

A fines del 1811, llegó a Valparaíso una imprenta con sus aleros; venía por barco desde Nueva York. Había sido encargada por la Junta de Gobierno, que presidía entonces José Miguel Carrera. Junto con

⁴⁴² Ídem.

⁴⁴³ Ídem.

la imprenta llegaron, desde Boston, tres tipógrafos norteamericanos que se encargaron de montarla y hacerla funcionar. De esa imprenta salieron el primer periódico y el primer libro hechos en Chile.⁴⁴⁴ El primer periódico que circuló en Chile fue La Aurora, en 1811, su mentor y director fue Camilo Henríquez, fraile. El diario circuló los jueves, del 13 de febrero de 1812 al 1 de abril de 1813.⁴⁴⁵

En el año de 1882, se celebró un primer convenio entre Chile y México, el cual estableció fomentar el canje de publicaciones científicas y literarias.⁴⁴⁶ Entre 1930 y 1950 se vivió la época de oro del libro en Chile. A principios de 1960, la industria editorial chilena se quedó rezagada respecto a México, Argentina y España, debido a la falta de apoyo estatal. Entonces la industria del libro mexicana incursionó con mayor fuerza en el mercado chileno.⁴⁴⁷ En 1967, por ejemplo, la industria editorial mexicana vendió en el cono sur, más de 11.5 millones de dólares.⁴⁴⁸ Si se considera el llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana, fenómeno editorial masivo cuya etapa más plena se dio entre 1965 y 1972, se constatará la nula participación de la industria editorial chilena. Intelectuales como Julio Cortázar, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa y José Donoso, fueron autores publicados por editoriales argentinas, mexicanas y españolas.⁴⁴⁹

Con el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende, la situación cambió. En 1971, surgió la colección *Nosotros los chilenos*, una apuesta por el estudio de la identidad chilena, bajo el principio de la no exclusión.⁴⁵⁰ Entre 1972 y 1973, tuvo lugar una masificación del libro, fenómeno inédito en Chile. La política editorial quedó definida. A las colecciones que opera-

⁴⁴⁴ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, p.26.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.30.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.117.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.162.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.165.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.170.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.182.

ban desde 1971, se suman los proyectos Minilibros, Cordillera, Cuncuna y Documentos Especiales. La colección Minilibros inició en agosto de 1972 y terminó en agosto de 1973, con un total de 55 títulos.⁴⁵¹ Durante el gobierno de la Unidad Popular, nació la editorial Quimantú, la que tenía como principal objetivo rescatar las historias del mundo popular chileno.⁴⁵² Como parte de ese fomento a lo popular, en septiembre de 1972 se editó *El Mexicano*, con un tiraje de 80.000 ejemplares. En mayo del 1973, se puso a la venta el texto *Cuentos de México*, con un tiraje de 50.000 ejemplares.⁴⁵³

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, significó la muerte del libro en Chile.⁴⁵⁴ Millones de libros se destruyeron y se desarticuló el sistema de distribución masiva que había montado la Unidad Popular, a través de Quimantú.⁴⁵⁵ La dictadura militar trajo como consecuencia el exilio de escritores, intelectuales y científicos chilenos. Andrés Bello, fue una de las pocas editoriales chilenas que funcionó en Chile durante el gobierno de Pinochet.⁴⁵⁶ Entre 1973 y 1983, *El día decisivo* (1979) de Augusto Pinochet y *Adiós al fúhrer* (1982) de Enrique Lafourcade fueron textos considerados por el régimen, de lectura obligada. Esto indica la crisis de la industria editorial chilena durante los años que gobernó Augusto Pinochet. Ugarte.⁴⁵⁷ Ante lo apremiante de la situación, nuevamente México se solidarizó con el país trasandino. En el exilio, aparecieron Ediciones Casa de Chile en México, Ediciones LAR en España y Ediciones Cordillera en Canadá.⁴⁵⁸

⁴⁵¹ *Ibid*, p.185.

⁴⁵² *Ibid*, p.204.

⁴⁵³ *Ibid*, p.187.

⁴⁵⁴ *Ibid*, p.199.

⁴⁵⁵ *Ibid*, p.200.

⁴⁵⁶ *Ibid*, p.231.

⁴⁵⁷ *Ibid*, p.254.

⁴⁵⁸ *Ibid*, p.201.

CINE

En 1897, Luis Oddó Osorio grabó vistas panorámicas en Iquique, norte de Chile, que deben considerarse las primeras filmaciones realizadas en la nación trasandina. Para 1902 se registraron los ejercicios hechos por el cuerpo de bomberos en Valparaíso, acontecimiento considerado como la segunda experiencia cinematográfica en Chile.⁴⁵⁹ El primer cortometraje de ficción hecho en Chile corresponde a Manuel Rodríguez en 1910, bajo la dirección de Adolfo Urzúa Rozas, profesor del Conservatorio de Música y Oratoria, en el marco de las celebraciones del centenario de la República.⁴⁶⁰ Urzúa Rozas fue contratado por la Pacífico Films, con el objetivo de llevar a pantalla las aventuras del héroe independentista, Manuel Rodríguez. La cutícula se exhibió el 10 de septiembre de 1910, en Santiago. El filme responde a una época donde las naciones latinoamericanas buscaban definirse y generar una identidad.⁴⁶¹

En 1920, el director de teatro y cineasta argentino Arturo Mario, filmó en Chile un largometraje basado en el mismo héroe independentista, Manuel Rodríguez. El protagonista fue asignado al actor, Pedro Sienna, cuyo nombre verdadero fue Pedro Pérez Cordero.⁴⁶² Para 1925, bajo el sello Andes Films, propiedad de Alfredo Wolnitsky, se le encomendó a Pedro Sienna dirigir otra versión sobre Manuel Rodríguez, a la que titularon *El húsar de la muerte*. Además de dirigirla, Pedro Sienna vuelve a encarnar al héroe chileno. Los primeros vestigios de cine chileno, están ligados con Manuel Rodríguez. La película se estrenó el 24 de noviembre de 1925, en el teatro O'Higgins de Santiago. La historia se sitúa en el período conocido como *La Reconquista*.⁴⁶³ En 1962, la Universidad de Chile

⁴⁵⁹ Horta, Luis, "Aproximación a la película muda *El húsar de la muerte*", en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.19.

⁴⁶⁰ Barril, Claudia, "Presentación", en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, 2011, p.7.

⁴⁶¹ Horta, Luis, p.19.

⁴⁶² *Ibid*, p.22.

⁴⁶³ *Ibid*, p.24.

adquirió los negativos originales de la película. En 1998, *El húsar de la muerte* fue reconocida como Monumento Histórico por el Consejo Nacional de Monumentos de Chile.⁴⁶⁴

La influencia del cine mexicano en Chile, comenzó en 1937 con *Allá en el rancho grande*. La película “enloqueció a los chilenos, fue un éxito de masas. El público acudió a verla muchas veces. Fue ésta película la que posicionó a la cultura mexicana en Chile”.⁴⁶⁵ Luego vendría *Ay Jalisco no te rajes de Tito Guízar*, en 1941, la que confirmaría la influencia del cine mexicano en Chile. El éxito del cine mexicano detonó el programa gubernamental, *Funciones populares*, que consistía en proyectar tres películas por el valor de una.⁴⁶⁶ El impacto de actrices como María Félix y Dolores del Río tuvo lugar en todos los estratos sociales. Jorge Negrete, por ejemplo, se consagró en Chile con su película. Así se quiere en *Jalisco*, en 1942. El éxito del filme, precipitó el arribo de Jorge Negrete a Chile, en el año de 1947, “en medio de tumultos, lágrimas y manifestaciones de miles de mujeres de todos los sectores sociales, llegando a derribar las rejas de la Estación Mapocho”.⁴⁶⁷

Tomando como ejemplos a México y Argentina, en 1942, la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) creó Chile Films,⁴⁶⁸ subsidiada por el Estado. En 1944 se estrenó *Romances de medio siglo*, su primera producción. En 1946, Chile Films exhibió en México la cutícula *El padre pitillo*, con resultados poco alentadores. “Era difícil competir con un gigante cinematográfico como México”.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ *Ibid*, p.15.

⁴⁶⁵ Santa Cruz, Eduardo, “Entre huasos y rotos”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.132.

⁴⁶⁶ *Ibid*, p.131.

⁴⁶⁷ Santa Cruz, Eduardo, “Entre huasos y rotos”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.132.

⁴⁶⁸ Chile Films proporcionó un estudio equipado para la producción de películas y contrató directores, técnicos y un plantel artístico. Sus esfuerzos por dotar a la empresa del capital humano preparado, se plasmaron en la suscripción de un convenio de asistencia e intercambio comercial con la empresa argentina *Sono Films*. Se financió la creación de una Escuela de Actores y se contrataron productores, actores y realizadores extranjeros que pudiesen complementar la escasa experiencia que había en Chile. Gobantes, Catalina, “Chile Films. Una aproximación al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.35.

⁴⁶⁹ Santa Cruz, Eduardo, p.133.

Siempre considerando como parámetro al cine mexicano de las décadas de 1930 y 1940, se estrenaron en 1939 los filmes *Hombres del sur*, *El hechizo del trigal* y *Dos corazones y una tonada*. En 1944, apareció *Flor del Carmen*; para 1947 se estrenó *Mis espuelas de plata*, y en 1948, *Tonto pillo*. En 1952, destacó *Rosita de Cachapoal*. Los filmes plantean la migración del campo a la ciudad y desarrollan “la pureza, la inocencia y la generosidad del campo, valores que son propios del alma nacional chilena. La ciudad en cambio, representa el culto al individualismo”.⁴⁷⁰ Películas como *Hombres del sur*, *Mis espuelas de plata* y *Rosita de Cachapoal*, retoman argumentos de películas mexicanas, aplicándolos a realidades chilenas donde el huaso sustituye al charro, y la cueca a la ranchera. El cine chileno de las décadas de 1930 y 1940, incorpora al campesino, en el centro de su discurso.

Jorge Délano es clave para entender el arraigo del huaso en el discurso cinematográfico, pues fue él quien llevó a la pantalla grande su personaje de Juan Verdejo, con *Verdejo gasta un millón*, en 1941, y *Verdejo gobierna en Villaflor*, en 1942.⁴⁷¹ Verdejo también remite al proletario chileno, es decir, al “roto”, actor social que debe entenderse como una consecuencia de la migración del campo a la ciudad. Verdejo “reprodujo una matriz conservadora, autoritaria y dominante”.⁴⁷² Así terminó por consagrarse el huaso y la china sureña (en imitación de la china poblana mexicana); las cuecas y las tonadas; la trilla a yeguas y el rodeo, como aquello que representa la esencia de la chilenidad. El huaso simboliza al pueblo sano y bueno, infantil e inocente, no envenenado por agitadores políticos. Desde entonces, la identidad chilena quedó ligada al culto del huaso y de la cueca.⁴⁷³ El estereotipo del roto chileno “bueno para la cueca”, pícaro e ingenioso, patriota, alegre y trabajador, tiene su origen en el cine chileno de las décadas de 1930, 1940, y principios de 1950.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.135.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.136.

⁴⁷² Santa Cruz, Eduardo, “Entre huasos y rotos”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.136.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.136.

⁴⁷⁴ Santa Cruz, José, “José Bohr y un cine ausente”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.52

El cineasta alemán, José Bohr, es otra figura clave para aproximarse a la construcción de la identidad chilena, mediada por el séptimo arte. Las películas de Bohr proponen una identidad chilena asociada con lo popular, con el “roto”, con el campesinado como motor de la chilenidad.⁴⁷⁵ La obra cumbre de José Bohr es *El gran circo chamorro*, estrenada en 1955. La película nos presenta a una fémica interpretando una tonada que cuenta las peripecias de una mujer mexicana que llega a Chile en busca del amor. “La tonada tiene clara influencia mexicana, no sólo en el ritmo, sino en la letra que es la adaptación de una ranchera del cine de oro mexicano”.⁴⁷⁶ José Bohr nació en Alemania, pero se desarrolló profesionalmente en los Estados Unidos y en México, donde filmó 14 largometrajes, en la década de 1930.⁴⁷⁷

La estrecha relación que guarda la identidad chilena con el “roto” es la que explica la vigencia del mexicano Cantinflas en Chile. Las dos películas más taquilleras en la historia del cine chileno son, precisamente, *Ahí está el detalle* (1940) y *El analfabeto* (1962) de Mario Moreno. Las películas de Cantinflas siguen vigentes, “incluso todavía son transmitidas cada domingo por Chilevisión”.⁴⁷⁸ Las películas de Cantinflas también se encuentran con suma facilidad en los quioscos o puestos de revistas localizados a lo largo de Chile. El Mercurio, considerado un periódico de extrema derecha, ha promovido desde la década de 1940, las películas de Mario Moreno Reyes, haciendo campañas en las que obsequia a sus lectores, colecciones completas del actor mexicano.⁴⁷⁹

A mediados de la década de 1950, las universidades de Chile abrieron sus puertas al cine. Con dineros de la Universidad de Chile, se fundó el Centro de Cine Experimental, a finales de la década de 1950. En 1954, se inauguró el primer cineclub y se editó la revista *Séptimo Arte*. Entre 1959 y

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.44.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.45

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.42.

⁴⁷⁸ Santa Cruz, Eduardo, “Entre huasos y rotos”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.136.

⁴⁷⁹ Salas, Fabio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

1961, se consolidó en la Universidad de Chile, el proyecto de una Cineteca Universitaria, la primera del país, que realizó exhibiciones regulares, conservó un acervo fílmico, levantó una colección bibliográfica y fotográfica, como no existía en Chile. Se trata del primer fondo de consulta pública y gratuita, disponible en el país trasandino.⁴⁸⁰

Con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, tiene lugar el “apagón cultural”. Los artistas son exiliados de Chile y sólo quedan funcionando los proyectos que convienen a los intereses de la Junta Militar, encabezada por Augusto Pinochet Ugarte. Las escuelas de arte son cerradas, lo que sepulta las posibilidades de estudiar danza, teatro, música y cine, al interior de Chile. La Cineteca de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica dejaron de funcionar. “Se eliminan todas las instancias de encuentro cultural y la televisión se erige como la gran controladora de la conciencia chilena”.⁴⁸¹ Luego del plebiscito de 1988 se logró poner fin a una dictadura donde, bajo el amparo de una buena parte de la sociedad, las fuerzas armadas chilenas ejecutaron una represión clandestina.⁴⁸²

En el año 2012, se estrenó la cinta chilena *NO*, protagonizada por el mexicano Gael García Bernal, dirigida por Pablo Larraín y producida por Juan de Dios Larraín. El filme se sitúa en 1988, año del plebiscito, cuando el pueblo chileno votaría SÍ o NO a la permanencia de Augusto Pinochet Ugalde, al frente de la Junta Militar por ocho años más. El *NO* ganó las votaciones y Pinochet se vio obligado a reconocer la derrota. La votación tuvo lugar el 5 de octubre de 1988. La película está basada en la obra teatral *El plebiscito* de Antonio Skármeta, y tuvo inversión de Canana Films, empresa de los mexicanos Gael García Bernal y Diego Luna. Gael García Bernal, protagonista de la cutícula, encarna a René Saavedra, hijo de Manuel Saavedra, exiliado político que se estableció en

⁴⁸⁰ Salinas, Claudio, “Discurso cinematográfico y discurso crítico”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.114.

⁴⁸¹ Panizza, Tiziana, “La video creación en la década de 1980”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.67.

⁴⁸² Barril, Claudia, “El yo en el documental chileno”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, p.162.

México. René Saavedra es un publicista que vuelve a Chile desde México, para, gradualmente, integrarse a la campaña del NO, hasta convertirse en el creador del logotipo con el que los opositores al régimen de Augusto Pinochet Ugarte, logran derrocar a la dictadura militar.⁴⁸³

Entre los detalles que resultan curiosos a lo largo de la película, están el uso de una playera con la leyenda “México 1968” por parte de René Saavedra, protagonista del filme, y la recurrencia a groserías mexicanas en el desarrollo de algunos diálogos que el protagonista de la película sostiene con sus colegas publicistas. El filme NO, estrenado en el año 2012, propone una cercanía cultural entre Chile y México, la que encuentra en la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte, un punto sólido de referencia. La proximidad entre Chile y México es más notoria de lo que se podría cavilar. Las fuentes indican que el aporte que México sigue haciendo en la permanente construcción de la nación chilena, es importante. Éste no se agota en un solo aspecto y trasciende discursos, pues como ha quedado demostrado, la presencia de México en Chile, puede buscarse en la literatura, en las músicas y en el cine.

LA CHILENA EN MÉXICO

El golpe militar de 1973 y la instauración de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet Ugarte en Chile, desmembró y aniquiló a la nación trasandina. Tan determinante es el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 para los chilenos, que en la actualidad es una nación que todo lo clasifica en blanco y negro, en izquierda y derecha, en antes del golpe y después del golpe. No es para menos, pues lo que vivió el pueblo de Chile fue atroz. En ese contexto llegaron a México cientos de chilenos exiliados por la dictadura. México se erigió como la nación latinoamericana que más ayuda brindó a los chilenos en desgracia. Este acontecimiento hizo más fuertes los lazos existentes entre el pueblo chileno y su homólogo mexicano.

⁴⁸³ Larraín, Juan de Dios, *NO*, Santiago, 2012.

El exilio de chilenos en México durante la década de 1970, significó una continuidad histórica en el diálogo cultural entre estas dos naciones latinoamericanas, iniciado en 1822, cuando arribó al puerto de Acapulco, Guerrero, un contingente marítimo de origen chileno. La flota naval chilena llegó en apoyo de Vicente Guerrero, en el marco de la consumación de la independencia de México. La escuadra chilena estaba formada por las fragatas O Higgins, Independencia y Valdivia, la corbeta Araucano, y las goletas Mercedes y Aranzazú, todas bajo el mando del inglés Lord Cochrane, empleado del gobierno libertador de Chile. Antes de arribar a México, O Higgins y San Martín habían auxiliado a los peruanos en su lucha por independizarse de la corona española, en el año de 1821.⁴⁸⁴

Hay dos figuras claves para que la ayuda de Chile y Argentina se concretara. El primero, Simón Tadeo Ortiz de Ayala, nacido en Guadalajara, comisionado por José María Morelos para viajar a Sudamérica y obtener ayuda militar de Colombia, Chile y Argentina, a donde arribó en 1819. El segundo, Daniel Stuart, inglés quien había servido a la causa del español, Francisco Xavier Mina, en 1817. Luego de salvarse de ser fusilado, Stuart se unió a las tropas de Vicente Guerrero. Fue desde Acapulco que Stuart se trasladó a Valparaíso, donde pudo entrevistarse con Bernardo O Higgins. Es importante señalar que en todo el proceso, San Martín, libertador argentino, respaldó las acciones militares emprendidas por Bernardo O Higgins en Perú y México.⁴⁸⁵

La historia nacional de Chile dicta que junto a los marineros, militares y mineros andinos desembarcados en Acapulco, en el año de 1822, llegaron las “chilenas” o “cuecas” a México. “La gente del puerto de Acapulco recibió a los chilenos con gran fiesta y la noticia de la reciente independencia de México. En ése contexto se bailó por primera vez la chilena en México”.⁴⁸⁶ Se supone que la chilena derivada de la “zama / cueca” sudamericana (Chile, Perú y Argentina); sin embargo, las fuentes

⁴⁸⁴ Villalpando, José Manuel, “Cuando Chile ayudó a México”, en (www.bicentenario.gob.mx, acceso: 1 de julio del 2013).

⁴⁸⁵ Ídem.

⁴⁸⁶ Martínez Ayala, Jorge Amós, “Por la orilla del río y hasta Panamá”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Morelia, 44, julio-diciembre de 2007, p.13.

indican que ambos géneros tuvieron antecedentes comunes en la cultura del Siglo de Oro y el Orbe hispano. Son ramas contemporáneas de un tronco común, una tradición kinética, lírica y musical presente en el Océano Pacífico americano.⁴⁸⁷ “Una no precedió a la otra, crecieron paralelas y con innumerables contactos a lo largo de tres siglos de dominación española”.⁴⁸⁸

Las “chinelas”, “sones zapateados” y “bailes de paño”, arraigados en el actual México, tienen un origen compartido con la zamacueca, la cueca y la chilena, “no subieron exclusivamente con los vapores chilenos, hicieron el trayecto de ida y vuelta con las naos peruleras y la de China”.⁴⁸⁹ De México salieron como zarabandas, chaconas, boleras y chuchumbés, géneros fundamentados en una instrumentación compartida, con movimientos semejantes, en un mundo que usaba el español como lengua franca, “y a la kinética de los grupos bantú como código de movimiento lúdico”.⁴⁹⁰ Los antiguos “bailes de paño” del occidente mexicano se encontraron con la “zamba”, a la que incorporaron como son y no como género; luego con la cueca, la que fue transformada en “chilena” por los habitantes del Pacífico mexicano, género músico-coreográfico identitario para los pobladores de Manzanillo, Colima y Acapulco, Guerrero, por ejemplo. “Se trata de una apropiación decimonónica inventada sobre una hibridación de ida y vuelta a lo largo del Pacífico”.⁴⁹¹

La “zamba clueca”, de factura colonial peruana, se transformó en “zambacueca”. Durante las luchas por la Independencia en el sur del continente americano, el movimiento poblacional y el traslado de ejércitos y abastecedores la heredaron a Chile, Bolivia y Argentina. El género se separó en “zamba” y “cueca”, denominada en México como “chilena”. La “zamba clueca” fue una entre varias propuestas dancísticas-coreográficas que surgieron de la confluencia de ritmos y movimientos de

⁴⁸⁷ Información proporcionada por Jorge Amós Martínez Ayala.

⁴⁸⁸ Martínez Ayala, Jorge Amós, “Por la orilla del río y hasta Panamá”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Morelia, 44, julio-diciembre, 2007.

⁴⁸⁹ Ídem.

⁴⁹⁰ Ídem.

⁴⁹¹ Ídem.

grupos africanos con lengua bantú, en diálogo con melodías europeas mediterráneas procedentes de Andalucía y Extremadura. La presencia de danzas afro-hispanas como la calenda, la chica, los fandangos, los cumbes, los chuchumbés, los saranguandingos y variantes de la zamacueca, presentes en el orbe imperial español, se condensaron en la cueca chilena llegada a México.⁴⁹²

La zamba, la resbalosa y la cueca, son músicas heredadas por la zamacueca peruana.⁴⁹³ Se trata de una suma de géneros musicales, líricos y coreográficos que estuvieron presentes en toda la América africana de origen bantú.⁴⁹⁴ Elementos bantú de la “envigada” o “vacunao” se mezclaron con usos simbólicos de los mandinga, y otros pueblos del Sahel de los pañuelos, como agruparse los espectadores / bailarines en un círculo, de donde se desprende una pareja que baila agitando pañuelos, moviendo las caderas, aproximándose y rehuyendo hasta que el bailarín trata de colocarse frente a su pareja para obligarla a hacer el “vacunao”, “ombligada”, “el dar barriga con barriga”, el *nkumbe* africano. En Occidente algunas de las versiones más antiguas de estos “bailes de paño” son “la malagueña” y “el toro rabón”. Eso significa que la cueca o chilena, no fue, era, ni es, el único baile de paño en América Latina. La “chilena” que llegó a México en 1822 con los emigrantes andinos, peruanos y argentinos, se incorporó a los géneros músico-coreográficos de movimientos suaves, cerca de “una mimesis sexual metafórica para evitar la sanción de autoridades eclesiásticas y civiles”.⁴⁹⁵

La importancia de los chilenos llegados en 1822, a México, no debe ponerse en duda. Las bailarinas, bailarines y músicos sudamericanos arribados con los navíos chilenos vinieron a sumar y enriquecer el patrimonio cultural de una nación tan compleja como la mexicana. Si consideramos las relaciones cercanas entre Argentina y Chile, durante sus luchas de independencia, la partici-

⁴⁹² Ídem.

⁴⁹³ Pereira Salas, Eugenio, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, pp.270.

⁴⁹⁴ Pérez Fernández, Rolando, “El chuchumbé y la buena palabra, segunda parte”, en *Son del Sur*, Coatzacoalcos, núm. 4, junio, 1997, p.30.

⁴⁹⁵ Martínez Ayala, Jorge Amós, “Por la orilla del río y hasta Panamá”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Morelia, 44, julio-diciembre, 2007.

pación del convoy militar chileno-argentino en la independencia del Perú en 1821, además de la importancia social ya existente de la “zamba”, de la zamacueca y de la cueca en las tres naciones sudamericanas, es muy posible que quienes trajeron la “chilena” al occidente mexicano, no solo hayan sido chilenos, sino también argentinos y peruanos. De la “chilena” en México participaron chilenos, sí, pero también peruanos y argentinos. Un dato interesante es que en el puerto de Callao (Perú) fue registrada la presencia de la “zamba resbalosa” en 1844, mismo punto de embarque del contingente naviero que recorrió el Pacífico americano para llegar al puerto de Acapulco, Guerrero en 1822.⁴⁹⁶ Existe una zamba del estado de Guerrero llamada El vapor chileno, que registró lo sucedido en la siguiente forma:

Llegó el vapor chileno,
llegó pitando ¡Ay!
y las negras en el puerto
se arremolinan ¡Que le da y le da!⁴⁹⁷

La “chilena” en México, es un género tradicional vivo y actual, presente en las comunidades afro-mexicanas, mestizas e indígenas de la Costa Chica de Guerrero, y en menor medida, en la Tierra Caliente michoacana. Se toca con diversas dotaciones musicales desde percusiones y tríos de arpa, violín y guitarra, hasta las bandas de alientos y los conjuntos modernos. Se baila sobre un espacio coreográfico de la tarima / artesana.⁴⁹⁸ Es un baile folclorizado que se representa en las escuelas como

⁴⁹⁶ Ídem.

⁴⁹⁷ Sugiero consultar el fonograma, *De la sierra morena vienen bajando*, de Alejandro Martínez de la Rosa, editado por la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el año 2012.

⁴⁹⁸ En la costa del pacífico mexicano desde la Costa Chica a Nayarit, se bailan “chilenas” acompañadas con arpa y cacheteo sobre un cajón. Martínez Ayala, Jorge Amós, “Por la orilla del río y hasta Panamá”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Morelia, 44, julio-diciembre, 2007, pp.30.

una forma de mantener vigente una tradición regional. Es importante precisar que la “chilena” no forma parte del nacionalismo musical mexicano promovido por los gobiernos posrevolucionarios.⁴⁹⁹

JOAQUÍN MURRIETA

El 2 de febrero de 1848, se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, a través del cual México perdió gran parte de su territorio, incluido Texas y California. El Destino Manifiesto de los estadounidenses entraba en acción. El 28 de febrero del mismo año se descubrieron ricos yacimientos de oro, cerca de Sacramento, California. Para enero de 1849, Alta California estaba llena de gambusinos procedentes de todo el mundo.⁵⁰⁰ En ese contexto histórico se enmarca el surgimiento de Joaquín Murrieta. Se dice que Murrieta es peruano, español, chileno y mexicano. El acercamiento a Joaquín Murrieta se ha dado a través de fuentes literarias, principalmente, y en últimas fechas, recurriendo a documentos de archivo.

Chile y México se disputan el origen de Joaquín Murrieta, los andinos recurren a la literatura y los mexicanos a documentos de archivo localizados en los actuales territorios de Sonora, Baja California Norte y Sur. En 1854, se publicó en San Francisco (Alta California) el libro, *Vida y aventuras de Joaquín Murrieta*, escrito por el indio cherokee, *Yellow Bird*.⁵⁰¹ En 1908 se editó, en México, el libro, *Vida y hazañas de Joaquín Murrieta*. Célebre bandido mexicano, escrito por Irineo Paz, abue-

⁴⁹⁹ Pérez Montfort, Ricardo “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, (1921-1937)”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS /CIDHEM, 2003.

⁵⁰⁰ *Bandidos legendarios de México*, Anima Argentina and History Channel, 2010.

⁵⁰¹ Razo Oliva, Juan Diego, “Joaquín Murrieta”, en *Testimonios del viento-cancionero folklórico salmantino*, México, La Red de Jonás, 1987, p.29.

lo del poeta y Premio Nobel de Literatura (1990), Octavio Paz Lozano.⁵⁰² En 1933, se publicó en francés la novela, *Un bandido californiano*. Joaquín Murrieta, escrita por Robert Heynne. En agosto de 1936, se editó la versión española del texto de Heynne, en Santiago de Chile, la que se incluyó en el suplemento del periódico *Excelsior*, año 1, número 1.⁵⁰³ En 1956, la Secretaría de Educación Pública de México (SEP), editó el libro, *La historia de Joaquín Murrieta en la bonanza de California*. En 1968, el francés Robert Gaillard presentó su novela, *El hombre de las manos de cuero*, editada por Ediciones Picaso de Barcelona, España. En 1976, Ediciones Nuestro Tiempo puso a circular la novela de Gilberto López Rivas, *La guerra de 1847*, prensada y distribuida en México.⁵⁰⁴

El interés de los franceses por Joaquín Murrieta obedece a que su comunidad migrante también sufrió la discriminación y el racismo anglosajón. Una comunidad numerosa de franceses vivían en *Rempart*, a pocos kilómetros de *Stockton*, en la actual California, Estados Unidos. Eran desplazados de la Francia de las barricadas revolucionarias parisinas. “Franceses y mexicanos se identificaron por su aversión contra los anglos, nuevos amos de la Alta California. Otro capítulo de la rivalidad de latinos contra anglos se desarrolló en California, propiedad de los mexicanos, y a partir de 1848, de los norteamericanos”.⁵⁰⁵

En México se narra la historia de Joaquín Murrieta, en la siguiente forma. Joaquín Murrieta nació en Alamito, Sonora, de donde partió a Sacramento, California, en 1849, con el objetivo de reunirse con su hermano Jesús. Jesús Murrieta se radicó en Sacramento desde 1942, donde subsistía tejiendo y vendiendo cestos. Cuando Joaquín Murrieta se fue a California, se hizo acompañar por su esposa Carmelita. En abril de 1850, Jesús Murrieta es ahorcado y Carmelita, esposa de Joaquín,

⁵⁰² *Bandidos legendarios de México*, Anima Argentina and History Channel, 2010.

⁵⁰³ Razo Oliva, p.30.

⁵⁰⁴ Ídem.

⁵⁰⁵ *Ibid*, p.39.

violada y asesinada.⁵⁰⁶ Así comenzó la historia de Joaquín Murrieta, uno de los bandidos sociales más representativos de América Latina.

La banda de Joaquín Murrieta estuvo integrada por mexicanos, franceses como *Lucien Garnier*, *Edward Malle* y *Rolland Guillois*; venezolanos como Joaquín Carrillo, Pedro González y Claudio Valenzuela; además de chilenos como Félix Reyes.⁵⁰⁷ Desde esta perspectiva, Joaquín Murrieta pertenece a todos los pueblos hispanoamericanos. La guerra emprendida por los anglosajones fue contra los mexicanos que seguían ocupando los territorios de la Alta California, pero también contra los franceses, chilenos, venezolanos y peruanos que llegaron a esas latitudes motivados por la fiebre del oro californiano.

La confusión de los chilenos sobre el origen de Joaquín Murrieta se habría originado porque en 1854, Murrieta y una chilena de nombre Teresa Fernández se conocieron y enamoraron en el actual San José, California. En 1856, se establecieron en Valdivia, sur de Chile, de donde era originaria Teresa. “Con la llegada de Murrieta a Valdivia se popularizó la versión chilena sobre el origen de Joaquín. Fue entonces que se chilenizó la historia de Murrieta. Nace un sentimiento chileno que se enorgullece de Joaquín Murrieta”.⁵⁰⁸ La relevancia del asunto está en la vinculación afectiva que se generó entre Chile y México, a partir de un revolucionario: Joaquín Murrieta. La fiebre del oro californiano motivó la efervescencia de un sentimiento latinoamericano. En esa coyuntura histórica puede explicarse el origen del rechazo latinoamericano al imperialismo anglosajón.

De acuerdo con Manuel Rojas, historiador sonoreense, Joaquín Murrieta no solo robaba a los ricos para ayudar a los pobres, su relevancia histórica se encuentra en su ideario político. En mayo de 1853, la legislatura norteamericana autorizó a *Harry Lowe*, organizar un cuerpo de rurales con el objetivo de eliminar a Joaquín Murrieta. La Comisión de Asuntos Militares se encargó del inconveniente porque Joaquín Murrieta no era un “simple” bandolero, sino un revolucionario que buscaba

⁵⁰⁶ *Bandidos legendarios de México*, Anima Argentina and History Channel, 2010.

⁵⁰⁷ Razo Oliva, p.51.

⁵⁰⁸ *Ibid*, p.62.

recuperar California para México. Joaquín Murrieta contrabandear armas y caballos de California a Sonora; el armamento se almacenaba en Altar, Sonora y los caballos en el rancho La Verruga, jurisdicción de Pitiquito, Sonora, México. El sueño de Murrieta era disponer de una brigada de 2,000 efectivos, con la que enfrentaría a los norteamericanos, los vencería y devolvería California a México.⁵⁰⁹

Joaquín Murrieta defendía una causa común, encabezó una rebelión de los mexicanos contra el despojo de sus tierras, sufrido a manos estadounidenses. Para María Herrera-Sobek, “el deseo de los yanquis por erradicar la presencia mexicana de las minas californianas provocó ataques sistemáticos contra todo aquel que pareciera mexicano”.⁵¹⁰ Los mexicanos dueños de minas fueron los más afectados, pues en 1850 se promulgó la ley Foreign Miners Tax Law, misma que estipulaba: “todo extranjero involucrado en la minería debe comprar un permiso mensual con un valor de \$20,000 dólares”.⁵¹¹ Juan Ortega Medina, en su libro sobre la evangelización puritana, explica lo sucedido:

Los norteamericanos esparcieron, asesinaron o utilizaron a los indios para sacar y lavar el metal de los placeres auríferos. Con la conquista norteamericana y la irrupción anárquica y violenta de los aventureros atraídos por la quimera del oro, la población total indígena, calculada en más de 300,000 habitantes, fue totalmente aniquilada en menos de 10 años. Fue el genocidio moderno mayor, y más rápido ocurrido en la historia de toda América. El gobierno federal pagó al estado de California cerca de 1 millón de dólares, sin incluir los gastos militares oficiales, por la destrucción sistemática de los indios californianos. Se formaron bandas de éstos que luchando entre sí, se aniquilaron. Miles de niños indígenas fueron raptados y vendidos. El indio no recibía nada por su trabajo. El objetivo de los anglosajones era expulsar a los grasientos mexicanos, violar a sus mujeres y quedarse con las minas

⁵⁰⁹ *Bandidos legendarios de México*, Anima Argentina and History Channel, 2010.

⁵¹⁰ Herrera-Sobek, María, “Joaquín Murrieta. Mito, leyenda e historia”, en *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, México, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 137-149.

⁵¹¹ Valenzuela Arce, José Manuel, “Corridos e identidad nacional en la frontera México-Estados”, en *Las músicas que nos dieron patria*, México, Conaculta, 2011, p. 139.

que éstos habrían de abandonar por la buena o por la mala; y en lo mediato, lograr relevancia social y prestigio en el poblado para cuando la nueva vida política regional necesitara líderes, gente de mano dura que pudiera dirigir los caminos de los pueblos.⁵¹²

Es muy importante señalar que la banda de Los Plateados fue contemporánea de Joaquín Murrieta, solo que ésta tenía sus correrías en los actuales estados de Morelos, Puebla y Guerrero. Tiburcio Vásquez, por ejemplo, fue un mexicano ajusticiado por los norteamericanos en 1875, luego de vivir por más de 20 años robando y repartiendo el botín entre los californianos oprimidos.⁵¹³ Es decir, el bandidaje social era tema recurrente y común en el México de mediados del siglo XIX. Joaquín Murrieta responde a una época, fue parte de un movimiento, es consecuencia de una realidad social. Hay novelas históricas que dan cuenta del bandidaje social en el México de mediados del siglo XIX, como *El zarco* de Ignacio Manuel Altamirano y *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno.

Juan Nepomuceno Cortina Goseacochea, nació en Camargo, Tamaulipas, en 1824, y murió en la Ciudad de México, en 1894. Fue un hacendado norestense que luchó del lado mexicano contra la invasión estadounidense en 1847. Dirigió al cuerpo de caballería en las batallas de Palo Alto, La Resaca, La Palma y La Angostura.⁵¹⁴ Juan Cortina Goseacochea formó su propio ejército con el que mantuvo la lucha por recuperar Texas para México, luego de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Tomó militarmente la ciudad de *Brownsville* y redactó el plan que lleva el mismo nombre. El objetivo era luchar por los derechos de los mexicanos avocados en Texas. En México, combatió al lado de las fuerzas juaristas contra los franceses, estuvo en la batalla del 5 de mayo en Puebla, fue ascendido a general en 1870.⁵¹⁵

⁵¹² Ortega Medina, Juan, *La evangelización puritana en Norteamérica*, México, FCE, 1976, p.264.

⁵¹³ López Rivas, Gilberto, *La guerra de 1847*, México, Ediciones Nuestro Tiempo, 1976, p.179.

⁵¹⁴ Valenzuela Arce, José Manuel, "Corridos e identidad nacional en la frontera México-Estados", en *Las músicas que nos dieron patria*, México, Conaculta, 2011, p.144.

⁵¹⁵ Avitia Hernández, Antonio, *Corrido Histórico Mexicano Tomo I*, México, Porrúa, 1997, p.107.

Gregorio Cortez nació en un rancho ubicado entre las ciudades de Matamoros y Reynosa, Tamaulipas, el 22 de junio de 1875. Cuando Cortez era niño, su familia se trasladó al estado de Texas, donde se ocuparon como peones agrícolas. Gregorio Cortez se hizo célebre porque el 12 de junio de 1901, mató al sheriff de *Karnes, Brack Morris*, quien acusó a su hermano menor de robar un caballo. Cortez pasó 13 años en una cárcel texana, de la que fue liberado el 14 de julio de 1913. En agosto de 1913, Gregorio Cortez se trasladó a México donde se integró a la Policía Rural, durante el gobierno de Victoriano Huerta.⁵¹⁶

Joaquín Murrieta no fue el único mexicano que luego de perdidos los territorios ante el naciente imperialismo estadounidense, luchó por recuperarlos para México. Sería un error interpretar, en términos históricos, la existencia de Joaquín Murrieta como un personaje aislado. La existencia de Murrieta responde a procesos sociales complejos y vitales para el nacimiento y posterior definición del nacionalismo mexicano. La pérdida de más de la mitad del territorio mexicano frente a los Estados Unidos sigue doliendo. El Himno Nacional Mexicano se estrenó en 1854, seis años después de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. El año de 1848, es la bisagra que explica el nacimiento del nacionalismo mexicano.

Lo importante es destacar el lazo que significa Murrieta para Chile y México. Joaquín Murrieta es un rasgo más que comparten estas dos naciones latinoamericanas. Los chilenos han registrado la vida de Joaquín Murrieta a través de poemas como los escritos por Pablo Neruda, y por medio de cuecas como las interpretadas por Víctor Jara. Los mexicanos, por su parte, encontraron en el corrido un firme soporte para perpetuar las correrías de Joaquín Murrieta. La de Murrieta es una historia compartida entre Chile y México. Coincidió con el etnomusicólogo salmantino, Juan Diego Razo Oliva, cuando afirma que las músicas populares han sido trascendentales en el registro de la historia latinoamericana.⁵¹⁷

⁵¹⁶ *Ibid*, p.234.

⁵¹⁷ Versión recogida por Juan Diego Razo Oliva en el municipio de Puruándiro, Michoacán, México, en abril de 1979. Los intérpretes fueron Baltazar García en el acordeón, Luis Fortuno en el bajo sexto e Ignacio Valle en el tololoche. Músicos de cantina, oriundos de San Juan de la Vega, Guanajuato. El corrido lo aprendieron andando por Sonora y California, trabajando de braceros en condición de mojados. Razo Oliva, Juan Diego, "Joaquín Murrieta", en *Testimonios del viento-cancionero folklórico salmantino*, México, La Red de Jonás, 1987, p.31.

Corrido de Joaquín Murrieta

I.-

Yo no soy americano
pero comprendo el inglés
yo lo aprendí con mi hermano
al derecho y al revés
y a cualquier americano
lo hago temblar a mis pies.

III.-

Yo me vine de Hermosillo
en busca de oro y riquezas
al indio noble y sencillo
yo defendí con fiereza
el gobierno anglosajón
puso precio a mi cabeza.

V.-

A los ricos avarientos
yo les quité su dinero
por los humildes y pobres
yo me quité mi sombrero
¡Ay que leyes tan injustas
con llamarme bandolero!

II.-

Cuando apenas era un niño
huérfano a mí me dejaron
sin quien me hiciera un cariño
a mi hermano lo colgaron
y a mi esposa Carmelita
cobardes asesinaron.

IV.-

Yo me he metido en cantinas
castigando americanos
tú serás el capitán
el que mataste a mi hermano
lo agarraste indefenso
orgullosos norteamericanos.

VI.-

A mí la ley no me asusta
ni tengo miedo morir
vengo a vengar a mi esposa
y lo vuelvo a repetir
¡Carmelita tan hermosa,
cómo la hicieron sufrir!

VII.-

No soy chileno ni extraño
en este suelo que piso
de México es California
porque Dios así lo quiso
en mi sarape bordado
traigo mi Fé de Bautizo.

VIII.-

Yo me pasí en California
por el año de 1850
con mi montura plateada
y mi carabina 30-30
yo soy ese mexicano
mi nombre es Joaquín Murrieta.

Joaquín Murrieta fue adaptado por Hollywood en el año de 1936, cuando *Walt Disney* estrenó su primer filme sobre el personaje ficticio conocido popularmente como El zorro. Para el historiador sonorenses, Manuel Rojas, “*Walt Disney* globalizó la figura del Zorro para evitar que se conozca la lucha de Murrieta por recuperar California para México”.⁵¹⁸ En la historia inventada por la industria cultural anglosajona, El zorro lucha por liberar a los mexicanos de los españoles. La historia escrita por los norteamericanos dice que Joaquín Murrieta fue decapitado el 25 de julio de 1853, a manos de soldados estadounidenses. Para los mexicanos, Murrieta falleció de muerte natural en Cucurpe, Sonora. ¿Cuál es la opinión de los chilenos?

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Salvador Allende dijo que “no hay revolución sin canciones”.⁵¹⁹ Posiblemente el más grande regalo de Chile para Latinoamérica han sido, justamente, Violeta Parra y Víctor Jara, iconos de la Nueva Canción Chilena. Los orígenes de la Nueva Canción Chilena deben rastrearse en el gobierno del Frente Popular

⁵¹⁸ *Bandidos legendarios de México*, Anima Argentina and History Channel, 2010.

⁵¹⁹ Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003, p.1.

de Pedro Aguirre Cerda, en 1938, pues este personaje decretó la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Premio Nacional de Literatura y Chile Films. “Se trata de un momento fundacional donde se teje una alianza entre campesinos, obreros, artistas e intelectuales”.⁵²⁰ Para Fabio Salas Zúñiga, el surgimiento de Margot Loyola y Violeta Parra, no podría comprenderse sin considerar el respaldo a la cultura que ofreció Pedro Aguirre Cerda.

Margot Loyola es una de las artistas claves para dimensionar lo complejo de los tejidos que dieron forma a la Nueva Canción Chilena. Margot Loyola inició su derrotero musical en 1946, cuando formó el Duetto Loyola con su hermana Estela. Además de intérprete, Margot Loyola es reconocida por ser la primera chilena en rescatar repertorio antiguo, respaldada por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.⁵²¹ En la década de 1950 apareció Violeta Parra, discípula de Loyola. Violeta Parra inició en el Conjunto Cuncumén, fundado por la activista Margot Loyola. A través del trabajo desempeñado por Margot Loyola y Violeta Parra, se puede establecer el origen rural-proletario de la Nueva Canción Chilena, “hasta desembocar en la gesta épica del movimiento popular que llevó a la presidencia a Salvador Allende, en 1970”.⁵²²

A Violeta Parra se deben trabajos discográficos de suma importancia para la etnomusicología chilena como sus aportaciones sobre la cueca, sus discos insertos en la colección El folklore de Chile, editados por el sello Emi-Odeón, y una amplia selección de grabaciones realizadas en Europa.⁵²³ Para Violeta Parra, también conocida como La viola chilensis y La guitarrera chillaneja, la chilenidad estaba en la cultura campesina, por eso dedicó años de su vida al rescate del patrimonio musical en los campos chilenos.

⁵²⁰ *Ibid*, p.55.

⁵²¹ A Margot Loyola se le debe el rescate de la música de salón de los siglos XVIII y XIX, los rituales de la Fiesta de la Virgen de La Tirana, la música de la Isla de Pascua, la divulgación del idioma mapudungún como la música del pueblo mapuche y grabaciones antológicas como “Canciones del 900”, editadas en 1971. Loyola fundó los grupos Cuncumén (murmullo de agua en mapudungún) y Millaray (flor de oro en mapudungún). Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003, p. 57.

⁵²² *Ibid*, p.58.

⁵²³ *Ibid*, p.61.

En la misma época de la Nueva Canción Chilena, se levantaron movimientos artísticos semejantes en Occidente. Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú y Jorge Cafrune en Argentina; Joao Gilberto, Chico Buarque y Milton Nascimento en Brasil; Edith Piaf en Francia, Joan Manuel Serrat en Cataluña, y Bob Dylan en Estados Unidos.⁵²⁴ Quizás porque la década de 1960 se erigió como “la época de mayor auge del espíritu moderno, al señalar con énfasis la resolución del espíritu humano y su supervivencia en una fascinante expansión cultural que buscaba la felicidad”.⁵²⁵ Los conceptos emitidos por Fabio Salas Zúñiga, tienen mucho de veracidad. Si pensamos en la música norteña mexicana, nos percataremos que en términos de calidad musical, la década de 1960 es considerada por los especialistas, como la época dorada de esta música popular mexicana. Los Beatles también son hijos de la década de 1960.

La nueva canción chilena era música popular surgida desde la base social articulada por un sentimiento de chilenidad. La Nueva Canción Chilena buscaba definir la identidad musical de la izquierda y elevar a través del canto el nivel de consciencia de las masas obreras. “Nueva” quería decir alternativa, “pero sobre todo significaba revolucionaria”.⁵²⁶ La Nueva Canción Chilena fue la música de la Unidad Popular encabezada por Salvador Allende. La Unidad Popular dirigió a Chile, del 4 de septiembre de 1970 al 11 de septiembre de 1973.

De acuerdo con Julio Armando Herrera López, la Nueva Canción Chilena llegó a México en la década de 1960, con grupos como Achalay, Los Incas, Los Guaranis, Los Guanacas, Los Calchakis y Los Jairas, muchos de los cuales estaban liderados por argentinos, chilenos, paraguayos, bolivianos y peruanos. La música de Violeta Parra y Víctor Jara se masificó en territorio azteca hasta 1970, con la llegada de Salvador Allende a la presidencia de Chile, el primer gobierno socialista en América Latina que ganó su derecho en las urnas.⁵²⁷ “Los Incas, fueron el grupo más difundido en México.

⁵²⁴ *Ibid*, p.63.

⁵²⁵ Ídem.

⁵²⁶ *Ibid*, p.64.

⁵²⁷ Herrera López, Julio Armando, “La canción política chilena y el desarrollo de la música popular latinoamericana”, en *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Miguel Olmos, coordinador, México, El Colegio de la Frontera

Este grupo surgió en 1956 y fueron conocidos mundialmente en la década de 1960 gracias al álbum *El cóndor pasa*.⁵²⁸

La Nueva Canción Chilena se difundió en talleres culturales promovidos por universidades públicas de la Ciudad de México, a principios de 1970. Esos talleres fueron dirigidos por académicos mexicanos, todos participantes de los movimientos sociales de 1968 y 1971, “y por muchos latinoamericanos exiliados en México, a causa de las dictaduras que se propagaron en todo el continente”.⁵²⁹ En México, los movimientos de 1968 y 1971, resultaron afines con la problemática que presentaba toda Latinoamérica. “Fue en las matanzas de Tlatelolco y en la del Jueves de Corpus que el pueblo mexicano se identificó con los chilenos”.⁵³⁰ El golpe de Estado contra Salvador Allende Gossens en Chile, potencializó el espíritu anti imperialista del pueblo mexicano. México se convirtió en el muro de contención del embate norteamericano contra América Latina. México se transformó en el nuevo hogar para miles de refugiados políticos latinoamericanos.

Los grupos chilenos, Inti Illimani y Quilapayún, fueron punta de lanza en la difusión de la Nueva Canción Chilena en México. Estas agrupaciones tomaron como base a la música folklórica latinoamericana, es decir, a la andina. Fue una música de denuncia social que recurría a ritmos e instrumentos tradicionales latinoamericanos como las quenas, zampoñas, rondadores, tarkas, tiples, cuatros, guitarras, bombos legueros, jaranas, arpas y violines.⁵³¹ Quilapayún nació en 1965. De 1966 a 1969, Víctor Jara fungió como su director artístico. En 1968 editaron su disco, *Por Vietnam*, y en 1970, *Cantata Santa María de Iquique*. Inti Illimani nació en 1967, en la Universidad Técnica del

Norte, 2012, p.458.

⁵²⁸ Ídem.

⁵²⁹ *Ibid*, p.459.

⁵³⁰ Ídem.

⁵³¹ *Ibid*, p.460.

Estado.⁵³² Sus discos fundamentales se grabaron entre 1968 y 1972: Si somos americanos, Autores chilenos, A la Revolución mexicana y Nuestro México. Quilapayún fue embajador del gobierno chileno, por lo que les tocó presenciar en el aeropuerto de París, la noticia del golpe de Estado.⁵³³

El ascenso de Salvador Allende a la presidencia de Chile, significó la acogida de la Nueva Canción Chilena en territorio mexicano. Luego, con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, con el derrocamiento y asesinato del jefe de la Unidad Popular, la presencia de las músicas chilenas se hizo más fuerte en México. Definitivamente, mucho tuvieron que ver los cientos de exiliados chilenos que se resguardaron en México durante las décadas de 1970 y 1980. Es notoria la importancia que tiene la década de 1970 para comprender las relaciones culturales que existen entre México y Chile. Si la música norteña mexicana es chilena, la Nueva Canción Chilena es mexicana por adopción.

Si hacemos un breve recuento del repertorio grabado por los solistas y grupos que dieron forma a la Nueva Canción Chilena, será fácil percatarse de la influencia de las músicas mexicanas en este movimiento cultural. Violeta Parra cantó rancheras y corridos mexicanos en 1934.⁵³⁴ Víctor Jara interpretó el Corrido de Pancho Villa de la autoría de José Berrones Martínez y el corrido de Juan sin tierra, composición de Jorge Saldaña Hernández. Los muchachos de Inti Illimani grabaron sus discos A la Revolución mexicana (1969), Si somos americanos (1969), Autores chilenos (1971) y Nuestro México (1972).⁵³⁵ “A pesar de que Inti Illimani se reconocía como andino, hay que considerar la integración de aires llaneros con el cuatro venezolano, las pinceladas colombianas y ecuatorianas con el tiple, y el sabor mexicano con la incorporación de José Coulón y su guitarrón

⁵³² Fundada en 1966, en Santiago de Chile. Actualmente se llama Universidad de Santiago. Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003, p.68.

⁵³³ Inti Illimani se exilió en Italia. Herrera López, Julio Armando, “La canción política chilena y el desarrollo de la música popular latinoamericana”, en *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Miguel Olmos, coordinador, México, El Colegio de la Frontera Norte, 2012, p.462.

⁵³⁴ (Internet: <http://www.violetaparra.cl/sitio/cronología>; acceso: 12 de julio del 2013).

⁵³⁵ Herrera López, p.471.

mariachero”.⁵³⁶ Los jóvenes de Illapu fueron exiliados en México, donde popularizaron la Nueva Canción Chilena.⁵³⁷

Aunque Los Huasos Quincheros⁵³⁸ se fundaron en 1937 y Los Hermanos Campos en 1948, fue durante la década de 1960 que se gestó una marcada rivalidad entre los intérpretes de la Nueva Canción Chilena y los pertenecientes al autodenominado “folklore chileno”, categoría en donde se inscriben Los Huasos Quincheros y Los Hermanos Campos. Los artistas que daban cuerpo a la Nueva Canción Chilena se asumían como ciudadanos de izquierda, mientras que los miembros del “folklore chileno” eran de derecha. Tanto los representantes de la Nueva Canción Chilena como los del “folklore chileno” interpretaban y grababan canciones mexicanas, la diferencia es que artistas como Violeta Parra, Víctor Jara y Quilapayún se interesaron por los corridos emanados de la Revolución mexicana de 1910. Un claro ejemplo es Quilapayún, del que pueden encontrar en la plataforma *YouTube*, una versión de Carabina 30-30, adaptada a la realidad chilena. El corrido fue grabado en el año de 1969, por los jóvenes de Quilapayún. Un aspecto interesante que el lector debe considerar al momento de escucharlo, es que el adminis-

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 463.

⁵³⁷ Illapu viene del quechua y significa rayo. La banda se formó en Antofagasta, norte de Chile. Se establecieron en Santiago, en 1973, donde editan su primer álbum para Dicap. Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003, p. 72.

⁵³⁸ Los Huasos Quincheros nacieron, musicalmente, en 1937; aunque fue hasta 1958 que adoptaron ese nombre, pues en sus comienzos se llamaron Los Quincheros, a secas. Su nombre tiene que ver con los habitantes del campo chileno (huasos), y con un entramado de caña recubierto con barro, contra el que se ataja al ganado durante una tarde de rodeo chileno. Los Huasos Quincheros son recordados por haber apoyado al régimen militar de Augusto Pinochet Ugarte. Eran tan cercanos al dictador que incluso, fueron enviados como representantes chilenos para la inauguración del mundial de Alemania 1974. Muy criticada fue la burla que durante su actuación en el mundial de fútbol de Alemania 1974, hicieron de la viuda de Salvador Allende, a quien ofendieron al dedicarle La llorona, un referente del cancionero tradicional mexicano. Por este tipo de episodios tan desafortunados, es que millones de chilenos asocian a las músicas mexicanas con la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte. Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

trador de la página es soviético, lo que confirma el interés de los rusos por los corridos mexicanos. Sugiero revisar el libro *Músicas migrantes*, coordinado por Miguel Olmos Aguilera.⁵³⁹ Fabio Salas Zúñiga, explica el proceso social:

El “folklore chileno” retomaba la visión estática e idealizada del mundo rural de la Zona Central para postular una recreación de la música “típica chilena”. Esta versión del campo chileno se apoya en una concepción purista donde la imagen transfigurada del latifundista en huaso, permanece en una idílica relación con el paisaje, el inquilinaje y su pareja, la china (a imitación de la china poblana mexicana), en un inexistente clima de armonía y quietud, como lo relata esta tonada de Francisco Flores del Campo: Que bonita va / con su pollerita al viento que linda que va / a vender quesito fresco a la ciudad / mientras que yo no estoy tranquilo hasta que al volver / la veo en la puerta del rancho al atardecer. Mientras la Nueva Canción Chilena está dirigida hacia un proyecto militante, el “folklore chileno” representa la contemplación y la falta de compromiso. De ahí que la música típica posea una relación aséptica respecto a lo social. Toda su temática se apoya en la mención de la geografía, la naturalidad y candencia de la situación terrateniente, y las veleidades amorosas entre huasos (patrones) y sus chinas (patronas). La canción chilena tradicional es hija de una sociedad agrícola en sus fuentes de producción, colonial en su estructura y conservadora en sus costumbres y prejuicios. Eleodoro y Marcial Campos lo ejemplifican bien al asumirse como defensores de la burguesía en su canto: Hay otros cantores que dan vergüenza / cantan puras leseras con sus protestas / cantan y tocan mal, pero se creen la muerte. En cambio, la canción de Violeta Parra denuncia la explotación. La canción folklórica propuesta y difundida por la burguesía oculta las realidades y hace una parcialización geográfica del territorio nacional, la Zona Central. Así, Cuncumén surgió en la década de 1950, como una respuesta

⁵³⁹ En el mismo año de 1969, el grupo Inti Illimani grabó su disco *A la Revolución mexicana*, en el que se incluyen los corridos: Soldado revolucionario, La cucaracha y La Adelita. Herrera López, Julio Armando, “La canción política chilena y el desarrollo de la música popular latinoamericana”, en *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Miguel Olmos, coordinador, México, El Colegio de la Frontera Norte, 2012, p. 463.

a los conjuntos burgueses de huasos y chinas. Cuncumén reivindicó al mundo rural y su pobreza. De las filas de Cuncumén salió el poeta chileno, Víctor Jara.⁵⁴⁰

UNIVERSIDAD DE CHILE

La Universidad de Chile es la más importante institución de educación superior del país trasandino. Es una universidad que a pesar de haber sido golpeada por la privatización de la educación en Chile, sigue manteniendo su calidad y prestigio. La institución ha participado de forma activa, en los engranajes más importantes que han definido la historia del pueblo chileno, por lo menos, durante el siglo xx. En la Universidad de Chile, por ejemplo, el artista Víctor Jara se formó como director de teatro.⁵⁴¹ A partir de la década de 1930, el Estado chileno recurrió a la Universidad de Chile para que se convirtiera en uno de los motores del desarrollo, la experimentación y la profesionalización de actividades artísticas. Con el apoyo estatal, la Universidad de Chile promovió la extensión como actividad propia del quehacer universitario, modelo que fue imitado por la Universidad Católica.⁵⁴² Ambas universidades fueron las responsables de organizar el primero, el segundo y el tercer festival de la Nueva Canción Chilena, en 1969, 1970 y 1971.⁵⁴³

En la actualidad (2013), Radio Universidad de Chile transmite uno de los programas de música mexicana más influyentes. El locutor es Luis Eduardo Thayer Morel y su programa se llama, México. Contigo a la distancia, el que se transmite todos los martes de 10:00 a 12:00 de la noche. La existencia de un programa especializado en músicas mexicanas, producido y transmitido por la

⁵⁴⁰ Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003, p.61.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.95.

⁵⁴² Subercaseaux, p.178.

⁵⁴³ Salas Zúñiga, p.67.

Universidad de Chile, indica la importancia que sigue teniendo México en la permanente construcción de la nación chilena. La presencia de las músicas mexicanas en Chile, del mariachi y de la norteña, principalmente, no se agota en el consumismo acrítico. El chileno es un público conocedor y exigente que no acepta cualquier producto, a diferencia de otras realidades latinoamericanas donde se compran artículos de cuestionable valor artístico como los llamados Corridos Prohibidos colombianos. El chileno es un ente purista y perfeccionista, quizás por su condición insular.⁵⁴⁴

El 17 de diciembre del 2012, la Universidad de Chile, a través de la Facultad de Ciencias Sociales (Facso) organizó una Conferencia-Concierto, a la que acudieron personajes relacionados con el mundo de la música norteña mexicana en Chile. El evento tuvo lugar en las propias instalaciones de la universidad, campus Juan Gómez Milla, en la comuna Ñuñoa de Santiago. Al evento asistieron ejecutantes de bajo sexto, acordeonistas, duetos como Los Hermanos Bustos, cineastas como Christian Maldonado, lauderos como Mario Obando y el agregado cultural de México en Chile, Juan Manuel Santín. Todos participaron del evento, mismo que sentó un precedente en la nación trasandina. Gracias a su existencia, la Embajada de México en Chile ofreció una recepción el 18 de marzo del 2013, en la que se reconoció a los chilenos que han contribuido al enaltecimiento de las músicas mexicanas en Chile. El 18 de marzo, aniversario de la Expropiación Petrolera, el embajador de México en Chile, Mario Leal Campos, reconoció a Nibaldo Valenzuela Fernández como el más importante coleccionista de músicas mexicanas en Chile y a Hugo Olivares Carvajal como uno de los locutores más sobresalientes. La Embajada de México en Chile siguió el modelo propuesto por la Universidad de Chile, en diciembre del 2012, al considerar a los músicos, pero también a los locutores, a los coleccionistas, a los lauderos y a los cineastas, como aporte fundamental para que las músicas mexicanas estén vigentes, y sumando, al multiculturalismo chileno del siglo XXI.

⁵⁴⁴ Redolés, Mauricio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Para el 29 de enero del 2013, la Facultad de Ciencias Social de la Universidad de Chile, arropó al músico y poeta, Mauricio Redolés Bustos. El artista chileno, exiliado en Londres por la dictadura de Augusto Pinochet, presentó y comentó su más reciente trabajo de estudio, al que intituló *One, Two, Tres, Cuatro. Un homenaje a la música norteña mexicana*. En el álbum se incluyen dos corridos con todo el sabor de Los Tigres del Norte, el primero de ellos es *Arica 1971*, y el segundo se hace llamar *Ferrocarriles clandestinos chilenos*; los dos son creaciones de Mauricio Redolés Bustos. En el disco participan Adrián Díaz, Cristian Rodríguez, Andy Casablanca, Sebastián Redolés, Perrosky, Denise y Carlos Corales, fundador de la banda de rock chilena, *Aguaturbia*, en la década de 1960. El hecho es relevante, sobre todo si consideramos que Mauricio Redolés Bustos es un artista que se ha distinguido por interpretar música de protesta y denuncia, recurriendo al rock, pero también al *blues*, al bolero, al joropo venezolano, y ahora también al corrido mexicano.

CONCLUSIONES

La vitalidad que las músicas mexicanas gozan en Chile, debemos entenderla como un proceso histórico de larga duración, no como una moda impuesta por Televisa. Como quedó demostrado, los intercambios culturales entre México y Chile, han tenido lugar desde la época colonial, no son recientes ni nuevos, como algunas personas infieren. Al igual que México ha influido a Chile, el país trasandino también lo ha hecho en la nación azteca.

Juan S. Garrido es un chileno nacido el 9 de mayo de 1902, en Valparaíso, que enriqueció el acervo musical mexicano. A los 19 años de edad, Juan S. Garrido fue nombrado técnico musical de la Victor Talking Machine Company, con sede en Chile. Llegó a México en 1932, contratado como director de la orquesta de la Compañía Alegría Erhart, ligada al Teatro Politeama del Distrito Federal. Juan S. Garrido es el compositor de temas mexicanos como *El petate*, *El corrido villista* y *La feria de San Marcos*. En 1974, se publicó *Historia de la música mexicana*, libro en el que Juan

S. Garrido desarrolla su visión sobre las músicas mexicanas.⁵⁴⁵ En la actualidad (2014), el chileno Pablo Castro, puede ser considerado un heredero del trabajo desempeñado por Juan S. Garrido en México, al incluirse temas de su autoría en grabaciones de agrupaciones mexicanas importantes como Los Tigres del Norte.

⁵⁴⁵ Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta, 1979, p.248.

CAPÍTULO VIII

UN MEXICANO EN MEDELLÍN

Michel Arturo Irigoyen, es el dueño de La Catrina. Comida Artesanal Mexicana, negocio que se especializa en la venta de comida mexicana. El local despacha en Medellín, Colombia. Irigoyen es arquitecto egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). ¿Cómo se convirtió en restaurantero? En el 2010 trabajaba para una firma estadounidense de arquitectos, en Los Ángeles, California; ésta lo envió a Medellín, Colombia, para dirigir un proyecto. Terminó el trabajo, volvió a los Estados Unidos y antes de que pasaran 15 días lo despidieron consecuencia de la recesión. Bajó a México y encontró un panorama desolador, así que decidió establecerse en Medellín. En diciembre del 2010, Arturo Irigoyen se instaló de forma definitiva en la capital de Antioquia. Optó por un negocio de “helados mexicanos” que él mismo desarrolló. “Como no hay máquinas para hacer paletas en Colombia, me tocó construirlas, me aventé todo el proceso”,⁵⁴⁶ acotó.

⁵⁴⁶ Irigoyen, Michel [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana. En Colombia, a la tuna le llaman higo.

El restaurante La Catrina, comenzó en marzo del 2013, dice Irigoyen, “motivado por la nostalgia”. Aunque en Medellín hay una docena de restaurantes de comida mexicana, propiedad de colombianos, “no respetan la cocina mexicana, venden burritos y chimichangas”.⁵⁴⁷ Para desarrollar su proceso gastronómico, Irigoyen viajó a México y llevó a Colombia bolsas con semillas de tomate, de chile morita, de chile serrano, de chile jalapeño y de chile habanero. De regreso en Medellín, llegó a un acuerdo con un campesino, para que éste se encargara de cultivar los productos. El proyecto de Irigoyen es artesanal, por eso respeta el tiempo de preparación que requiere cada alimento. “La cultura Tex-Mex está posicionada en Colombia, cualquier hijo de vecino dice conocer la comida mexicana. Eso lastima”.⁵⁴⁸ Arturo Irigoyen compite contra el burro, contra la mala calidad de los alimentos mexicanos vendidos en Medellín, y contra los elevados precios de la competencia. Vale la pena compartir reflexiones que Irigoyen generó durante la entrevista:

Tenemos que sustentar nuestro proyecto gastronómico y cultural. No somos la clásica imagen del sombreaduro, del cactus; esa imagen no me gusta y no la quiero. Nosotros somos cultura, tenemos a los mayas, a Chiapas, a Yucatán. Tenemos mucho que ofrecer como para agotarnos en un burro que no es de nosotros. Debemos defender la tradición del maíz y todos sus derivados. ¿Es plata o es cultura? Mi apuesta es que con el tiempo la cultura dará plata. Queremos dejar un legado en Colombia, por eso nuestro proyecto de la casona. Lo tenemos proyectado para el 2015. Se trata de ponerle cerebro. Mi negocio se está convirtiendo en un lugar para gente que sabe comer comida mexicana. La gente que viene es la que ha viajado a México y sabe la riqueza gastronómica de México. Mis clientes saben separar los sabores y degustar. Nosotros no volanteamos ni tenemos redes sociales, porque esas te levantan o te acaban, y en estos momentos no estoy preparado para mostrar toda la

⁵⁴⁷ Ídem.

⁵⁴⁸ Ídem.

riqueza culinaria de México. El problema en Colombia es que la comida de México se conoce a través de la cultura Tex-Mex, se da por la influencia de Miami en Colombia.⁵⁴⁹

Michel Arturo Irigoyen está contento en Medellín, dice que hay oportunidades que en México no encontró por la saturación del mercado. Irigoyen está comprometido con su proyecto, al grado de hacer nixtamal, moler maíz, preparar agua de horchata, chía y jamaica; además de elaborar utensilios de cocina como el trompo para colocar la carne que luego sazonada da como resultado los tacos al pastor. A través de su restaurante, Irigoyen educa sobre México, pues “debes estar al tanto de los problemas políticos de nuestro país, explicarles porqué los luchadores usan máscaras, contarles la historia del Popocatépetl y del Iztaccíhuatl; decirle a la gente que es bueno comer nopal y mostrar que el día de muertos es cultura, no es *Halloween* ni *Freddy Krueger*, sino simbolismo e historia profunda”.⁵⁵⁰

Con la intención de seguir representando con dignidad a México, Michel Arturo Irigoyen abrirá más sucursales en Medellín. En sus nuevos espacios piensa mostrar réplicas de arte e invitar a grupos artísticos para que difundan la cultura mexicana. La música es importante en La Catrina, sin embargo, en este restaurante no se divulga música de Vicente Fernández ni de Los Tigres del Norte, “porque tratamos de mostrar otra cosa, sin demeritar la carrera de nadie”.⁵⁵¹ Uno de los objetivos de Michel Arturo Irigoyen es grabar programas de TV UNAM, del canal 11 (IPN) y del 22 (Conaculta), para luego reproducirlos en sus establecimientos. Irigoyen acusó a Televisa de fabricar una imagen negativa de México, consecuencia de la transmisión de programas como *La Rosa de Guadalupe* y *Laura Bozo*.⁵⁵²

⁵⁴⁹ Ídem.

⁵⁵⁰ Ídem.

⁵⁵¹ Ídem.

⁵⁵² Ídem.

Aunque al restaurante de Michel Arturo Irigoyen acuden muchas personas, éstas no tienen contacto alguno con la música nortea, pues la visión que el entrevistado posee sobre la cultura mexicana es, digamos, elitista. Los platillos que vende Michel Irigoyen están caros, situación que invita a pensar que los comensales son personas acomodadas que, en apariencia, estarían distantes de la música nortea. A mi entender, La Catrina no juega ningún rol de importancia en la difusión de la música nortea en Colombia. La historia de Michel Arturo Irigoyen demuestra que aun habiendo mexicanos en Colombia, no significa que éstos promuevan a todas las músicas populares mexicanas, como a veces se piensa.

A Michel Arturo Irigoyen lo conocí en diciembre del 2013, cuando estuve viviendo en Medellín, Colombia, financiado por el Fonca/Conaculta de México. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México apoyó un proyecto de mi autoría, que tenía por objetivo hacer visible la influencia cultural mexicana en Antioquia, Colombia, a través de los duetos femeninos de la canción ranchera y el corrido mexicano. Los resultados de la investigación se publicaron en *El Síndrome de la Nostalgia*, libro que pueden adquirir en Educal (Conaculta), en los puntos de venta de la Universidad de Guanajuato, en ferias de libro y en La Librería, ubicada en la Plaza San Fernando de la ciudad de Guanajuato capital. *El Síndrome de la Nostalgia* es un libro de historia social de la música que llena un vacío historiográfico. La presencia cultural mexicana en territorio colombiano es abrumadora, las investigaciones que un servidor ha hecho en la nación cafetalera, son el comienzo. No tengo dudas que las nuevas generaciones de intelectuales mexicanos descubrirán en los intercambios culturales México-Colombia, una veta que sabrán explotar.

CAPÍTULO IX

LOS CHILENOS AMAN MÉXICO

INDEPENDENCIA

De acuerdo con José Manuel Villalpando, en 1822 arribó al puerto de Acapulco un contingente marítimo de origen chileno. Se piensa que esta flota naval chilena llegó para apoyar a Vicente Guerrero, en su lucha por consumar la independencia de México. El batallón chileno estuvo conformado por las fragatas O Higgins, Independencia y Valdivia, por la corbeta Araucano, y por las goletas Mercedes y Aranzazú. Todas bajo el mando del inglés *Lord Cochrane*.⁵⁵³ Con este antecedente, no es extraño que el 7 de agosto de 1821, la imprenta de Mariano Rodríguez haya difundido un Exhorto Patriótico, en el cual se invitó a los mexicanos a tomar como ejemplo a Chile, en la lucha independentista. El documento menciona, además, que Chile “costeó expediciones para liberar a Perú”.⁵⁵⁴

⁵⁵³ Villalpando, José Manuel, “Cuando Chile ayudó a México”, en (www.bicentenario.gob.mx, acceso: 1 de julio del 2013).

⁵⁵⁴ *Exhorto patriótico*, en Archivo Municipal de Tepatitlán de Morelos, Jalisco, c4/Exp.3-f2, Guadalajara, 7 de agosto de 1821.

En 1830, con 21 años de edad, Gabriel Ferry (pseudónimo de Luis de Bellemare) llegó a México, enviado por el barón Ferry de Bellemare, su padre. Francés de nacimiento, Gabriel Ferry era embajador de la nación que en la época representaba “el más completo refinamiento y la cultura más delicada”.⁵⁵⁵ En su libro autobiográfico, Gabriel Ferry se refiere a Cristino Vergara, un chileno que peleó al lado de Miguel Hidalgo y Costilla, durante la primera etapa de la lucha independentista de México. Luego de consumada la independencia de México, el chileno Cristino Vergara residió en el pueblo de Palos Mulatos, en el estado de Nayarit, entre Tepic y San Blas.⁵⁵⁶ Cristino Vergara habría llegado a México en un contingente de 200 chilenos, quienes se sumaron a la lucha independentista mexicana, a las pocas semanas de ocurrido el grito de Dolores Hidalgo, Guanajuato.⁵⁵⁷

CASAS COMERCIALES EN EL PACÍFICO

Establecida en Tepic, Nayarit, a principios del siglo XIX, la Casa Comercial Inglesa de Barron, Forbes y Compañía, es importante para ubicar antecedentes mercantiles entre México y Chile. En un libro del historiador alemán, *Walther L. Bernecker*, se comparte un documento emitido el 1 de mayo de 1856, en Tepic, Nayarit, México. Textualmente dice:

Los acontecimientos habidos en esta ciudad, a toda luz, criminales y escandalosos, han tenido su origen en la casa de los señores Barron, Forbes y Cía. La criminal conducta de esta casa extranjera injiriéndose en nuestros asuntos políticos para obtener monopolio del comercio, que antes ejercía y perdió por la honradez de los nuevos empleados, es intolerable e injustificable, formando contraste con las demás

⁵⁵⁵ Ferry, Gabriel, *La vida militar en México*, México, Editorial América, 1945, p.8.

⁵⁵⁶ *Ibid*, p.171.

⁵⁵⁷ Ídem.

casas extranjeras de Tepic y Mazatlán. La audacia y cinismo de la casa de Barron, Forbes y Cía., hacen incompatible su existencia con la de todo gobierno independiente y moral, sean cuales fueren los principios políticos que éste adopte, pues la lucha entre México y esa casa, no es política, sino la del robo en las aduanas, el cohecho de los jueces y el servilismo de los funcionarios públicos.⁵⁵⁸

De acuerdo con *Walther L. Bernecker*, los principales contrabandistas en el México de principios del siglo XIX, eran ingleses y alemanes.⁵⁵⁹ Éstos concentraron sus operaciones en el Pacífico mexicano, por ser una región carente de fuertes y de guardias costeras.⁵⁶⁰ Bernecker afirma que en el Pacífico se establecieron casas comerciales que encontraron en el contrabando una manera de acrecentar sus ganancias. Casas comerciales como *Sprin* (hispano-mexicana), Echeguren (española), Sarmiento (peruana) y Barron and Forbes (inglesa) pugnarón por controlar el tráfico de mercancías en el Pacífico.⁵⁶¹

La inglesa Barron and Forbes, fue la casa comercial más importante del Pacífico, durante la primera mitad del siglo XIX. La matriz de esta firma se ubicó en Tepic, Nayarit.⁵⁶² Los dueños de la Casa Comercial Inglesa de Barron, Forbes y Compañía, ejercían, además, los consulados inglés, estadounidense y chileno, en México.⁵⁶³ Bernecker afirma que esta circunstancia política ayudó para que Eustace Barron y su socio Forbes, contrabandearan mercancías procedentes de Estados Unidos, Inglaterra y Chile.⁵⁶⁴ Como protegido de Antonio López de Santa Anna, Eustace Barron llegó a

⁵⁵⁸ Bernecker, Walther, *Contrabando: Ilegalidad y corrupción en el México del siglo XIX*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p.75. La Casa Barron-Forbes tuvo tanto poder que le prestó dinero a Benito Juárez, en 1847.

⁵⁵⁹ *Ibid*, p.394.

⁵⁶⁰ *Ibid*, p.395.

⁵⁶¹ *Ibid*, p.403.

⁵⁶² Ídem.

⁵⁶³ Ídem.

⁵⁶⁴ Bernecker, p.403.

ingresar de manera ilegal a México, a ciudadanos procedentes de las tres naciones que le confiaron sus tareas diplomáticas.⁵⁶⁵

SALITRE

Entre las décadas de 1870 y 1930, la economía chilena se benefició de la explotación del salitre, conocido popularmente como “oro blanco”.⁵⁶⁶ De acuerdo con el documental *Norteños del Sur*, luego de finalizada la Guerra del Pacífico (1879-1883), y en pleno auge de la producción salitrera, Porfirio Díaz, entonces presidente de México, envió a Chile, por petición del Ministerio de Economía chileno, un contingente de 100 mineros oriundos de Sonora, Zacatecas y Guanajuato. El objetivo era capacitar a los chilenos que migraron del sur campesino al norte minero, con la premisa de trabajar en la industria del salitre. Junto a los mineros, México envió un contingente de 20 músicos, presumiblemente una orquesta típica integrada por filarmónicos nativos de Michoacán y de Guanajuato.⁵⁶⁷

TERREMOTOS

De acuerdo con el etnomusicólogo, Juan Pablo González, en 1893 tuvo lugar un terremoto con epicentro en Punta Arenas, mismo que propició la llegada de repertorio mexicano en partituras a Chile. Estas partituras llegaron en una embarcación con ayuda humanitaria que mandó Porfirio Díaz.⁵⁶⁸ El

⁵⁶⁵ Ídem.

⁵⁶⁶ Maldonado, Christian, *Norteños del sur*, México, Conaculta, 2012.

⁵⁶⁷ Ídem.

⁵⁶⁸ Ídem.

intercambio humanitario y cultural, prosiguió en los terremotos de Valparaíso 1906, Copiapó 1918, Vallenar 1922, Aysén 1927, Talca 1928 y Chillán 1939. Éste último coincidió con el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río, quien expresó la solidaridad mexicana, enviando al barco Cuauhtémoc.⁵⁶⁹ En éste viajaron dos hospitales militares para atender a los heridos. Lo más revelador del episodio es que junto a los servicios médicos, llegó a Chile un contingente de mariachis, charros y chinas poblanas. La tripulación mexicana desembarcó en Valparaíso. “Así, las calles de Chile se llenaron de charros a caballo, de chinas poblanas y de canciones rancheras”.⁵⁷⁰

Moyra Holzapfel, Directora de la Casa de Arte Diego Rivera, ubicada en Puerto Montt, recuerda que debido al terremoto que devastó a Valdivia y a Concepción, en mayo de 1960, el sur de Chile se vio afectado. En Puerto Montt, los pintores se quedaron sin un espacio donde trabajar. La visita del embajador de México en Chile a la ciudad sureña, fue decisiva pues gracias a su intervención, el gobierno mexicano hizo una considerable donación, con la que se construyó un centro cultural, mismo que se inauguró en noviembre de 1964. En agradecimiento, los chilenos lo llamaron Casa de Arte Diego Rivera.⁵⁷¹

Luego de acontecido el terremoto del 27 de febrero del 2010, México envió ayuda humanitaria a Chile. El 18 de marzo del 2013, la Embajada de México en Chile presidió una entrega de reconocimientos a intérpretes, músicos, coleccionistas de discos, locutores de radio, empresarios, y en general, a creadores chilenos que difunden las músicas mexicanas al interior de la nación trasandina. Tanto la ayuda humanitaria enviada por México en el año 2010, como la ceremonia de reconocimientos a las músicas mexicanas celebrada en marzo del 2013 por la Embajada de México en Chile, ratifican el intercambio cultural generado entre ambos países.

⁵⁶⁹ Ídem.

⁵⁷⁰ Ídem.

⁵⁷¹ Ídem.

TRATADO MÉXICO-CHILE

El 7 de marzo de 1831, Miguel Ramos Arizpe de México y Joaquín Campino de Chile, firmaron el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre los Estados Unidos Mexicanos y la República de Chile. El documento cita textualmente que “el gobierno de los Estados Unidos Mexicanos por una parte, y el de la República de Chile por la otra, deseando confinar y estrechar los sentimientos de fraternidad que entre ambas Repúblicas han existido siempre, por la identidad de su origen, idioma, costumbres e intereses; establecen reglas seguras para la conservación y el fomento de sus relaciones comerciales”.⁵⁷² Los artículos que dan forma al tratado son los siguientes:

1. Las partes contratantes declaran que los mexicanos y los chilenos, desde su entrada al territorio de la una o la otra República, gozarán de la consideración, derechos y garantías, que por las leyes de uno y otro país gozaron en ellas, los que han obtenido carta de naturaleza, con tan solo acreditar al país a que pertenecen, están en posesión y goce de naturalizados, nativos o ciudadanos de él. Podrán obtener carta de ciudadanía.
2. Los naturales de ambas Repúblicas gozarán de la una y de la otra, en las que actualmente se permite, o en adelante se permitiere entrar a los súbditos y ciudadanos de la nación más favorecida. Podrán permanecer y residir en cualquier lugar de las mencionadas Repúblicas, y ocuparse libre y seguramente en la industria, profesión, giro u oficio que más les convenga, arreglándose a las leyes de cada país para sus naturales respectivos.
3. Podrán disponer de su propiedad, de cualquiera clase o denominación que sea, por testamento, donación o contrato, y suceder igualmente por testamento, abintestato.
4. Los naturales de ambas Repúblicas que navegan en buques, casi mercantes, como de guerra o paquetes, se prestarán mutuamente, en altamar y en sus costas, todo género de auxilio,

⁵⁷² Tratado México-Chile, en *Archivo Municipal de Tepatitlán de Morelos*, Jalisco, c4/Exp.3-f2, Guadalajara, 1 de octubre, 1831.

en virtud de la amistad que existe entre ambos países, y podrán dirigirse, arribar, anclar, y permanecer en todos los puertos de uno y de otro territorio, expresamente habilitados para el comercio por sus respectivos gobiernos, y hacer víveres y reponerse de toda avería, hasta ponerse en estado de continuar sus viajes.

5. Los desertores de los buques de guerra, mercantes o paquetes, serán aprehendidos y devueltos inmediatamente por las autoridades de los lugares en que se encontrasen, bien entendido que a la entrega debe proceder la reclamación del comandante o capitán del buque respectivo. Podrán ser deportados en prisiones públicas, hasta que se verifique la entrega en forma; pero este depósito no podrá pasar del término de ocho días.
6. No se pagarán otros ni más altos derechos en los puertos mexicanos por la importancia o exportación de cualquier mercancía en buques chilenos, sino los que se paguen, o en adelante se pagaron en los mismos puertos de México por los buques de la nación más favorecida. Ni en los puertos de Chile se pagarán otras, ni más altos derechos por la importación o exportación de cualquier mercancía en buques mexicanos, sino los mismos que en dichos puertos de Chile paguen, o en adelante pagaran los buques de la nación más favorecida.
7. Las partes contratadas se comprometen solemnemente a que las negociaciones que pueden entablarse entre la corte de Madrid y cualquiera de ellas con el objeto de asegurar la independencia y la paz, incluyan y comprendan igualmente los intereses a este respecto, tanto de México, como de Chile. Y se comprometen también a influir con las otras Repúblicas de América, antes sujetas a la dominación española, para que en su caso, obren de la misma manera.
8. El tratado estará vigente del 7 de marzo de 1831, al 7 de marzo de 1841.⁵⁷³

⁵⁷³ Ídem.

El tratado firmado entre México y Chile, el 7 de marzo de 1831, es importante porque demuestra que existía un libre flujo de mercancías y de personas entre ambas naciones latinoamericanas. Los mexicanos en Chile y los chilenos en México, eran libres de trabajar, de matrimoniarse y de adquirir bienes materiales como casas y tierras. Con la firma del tratado, los chilenos adquirieron la nacionalidad mexicana, y los mexicanos asumieron la nacionalidad chilena. No hay que ser muy inteligentes para entender que durante los 10 años que duró vigente el tratado comercial entre México y Chile, hubo un flujo cuantioso de chilenos que arribaron a México, y de mexicanos que probaron fortuna en el sur del continente americano. Es muy posible que Joaquín Murrieta haya nacido en Chile, y no en México.

CHILLÁN

De acuerdo con *Jedrek Putta Mularski*, el terremoto de 1939, con epicentro en la región del Biobío, “reforzó el afecto que Chile siente por México”.⁵⁷⁴ Ulises Vergara, Ministro de Educación Pública de Chile, recibió una donación de Lázaro Cárdenas del Río, entonces Presidente de México, para que se construyera la Escuela México en Chillán, tierra de Violeta Parra. En 1940, Manuel Ávila Camacho comisionó a Xavier Guerrero y a David Alfaro Siqueiros para que pintaran, en las instalaciones de la primaria donada por Lázaro Cárdenas, los murales México a Chile (Guerrero) y Muerte al invasor (Siqueiros).⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Mularski, Jedrek Putta, “Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile”, en *Studies in Latin American Culture*, University of Texas Press, Vol. 30, 2012, p.62.

⁵⁷⁵ Ídem. Durante mi estancia en Santiago, me enteré que unos restauradores mexicanos enviados por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA), se encontraban en Chillán, con el objetivo de restaurar los murales de Siqueiros y Guerrero, luego de que éstos se vieran dañados por el terremoto que azotó a Chile en febrero del 2010. La escuela primaria se llama México y está ubicada en la Avenida O Higgins, frente a la Plaza Santo Domingo. Los murales ya habían sido restaurados en el 2008, pero dos años después tuvieron que regresar los especialistas del INBA, pues el terremoto de

Mularski afirma que existe un flujo comercial entre México y Chile, desde la época colonial, cuando a través de los puertos de Acapulco y Valparaíso, un sin número de mercancías chilenas llegaron a México, y viceversa.⁵⁷⁶ Dice también, que a principios del siglo xx, canciones mexicanas como *Amelia* y *Sobre las olas* de Juventino Rosas, *Perjura* de Miguel Lerdo de Tejada, y *El Murciélago* de Melesio Morales, fueron populares en Santiago de Chile.⁵⁷⁷ Durante su campaña a la presidencia de la república en 1920, Arturo Alessandri Palma, adoptó la versión mexicana de *Cielito lindo* para allegarse adeptos, lo que habla, según *Mularski*, de la importancia emotiva que tiene México para los chilenos.⁵⁷⁸ El académico estadounidense, *Jedrek Putta Mularski* opina que si los chilenos Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, se radicaron en México, fue porque entre 1930 y 1970, el país azteca “se erigió como la meca cultural de América Latina”.⁵⁷⁹

Comparto una cita textual de Nibaldo Valenzuela, para reforzar lo argumentado:

Me crié en el campo, no había en qué entretenerse. Había que alumbrarse con velas. De niño, cuando no teníamos radio, un señor que era empleado del fundo tenía la radio y la ponía afuera de su casa, a todo volumen, para que la comunidad escuchara. Luego, cuando comenzaron a salir las radios de pilas, todos tenían una. Son recuerdos de 1950. En Curicó no había radios, pero en los alrededores como San Fernando sí; en Santa Cruz y en Talca también. Esas radios como tenían onda larga se escuchaban, así que todo el día podías escuchar música mexicana porque resulta que en Santiago había dos estaciones importantes para la música mexicana: Radio Prat y Radio Santiago. Una tercera radio se llamó Cruz

febrero del 2010, afectó en un 35% la capa pictórica del mural intitulado, *De México a Chile*. Los murales de Siqueiros y Guereño son considerados patrimonio cultural de Chile. Éstos, también influyeron en la formación de artistas como Julio Escámez, muralista chileno que destacó como ilustrador de la obra de Pablo Neruda.

⁵⁷⁶ Mularski, p.58.

⁵⁷⁷ Ídem.

⁵⁷⁸ Ídem. Alessandri fue presidente de Chile en dos ocasiones: de 1920 a 1925 y de 1932 a 1938.

⁵⁷⁹ Ídem.

del Sur. Desde que despertabas hasta que te dormías, podías escuchar música mexicana, bastaba con cambiar de cuadrante. Los programas eran de una hora. A las 10 de la mañana empezaba un programa en Radio Nacional conducido por un gallo de voz pesada que siempre hablaba como tipo mexicano. Radio Yungay transmitía música mexicana de 12 del día a 2 de la tarde, de 12 del día a 1 de la tarde tenías a Radio Carrera, de las 2 a las 4 disponías de Radio Conde de Curicó; después Radio Libertad que pasaba de 4 a 5 de la tarde. Ah, y tenías de 3 a 4 de la tarde a Radio Melipilla que se escuchaba en Curicó. Radio Prat tocaba muy buenas canciones del Duetto Frontera, de 12 a 1 de la tarde. De las 5 a las 6 tenías a Radio Sudamericana de Santiago; a las 7 empezada de nuevo la Radio Cruz del Sur, y al terminar Radio Soberanía de Linares. Incluso hubo una radio que se llamó La Frontera de Temuco que transmitía música mexicana de 10 a 12 de la noche. Así podías escuchar música mexicana todo el día. Recuerdo haber escuchado programas de música mexicana hechos en Ecuador. Radios que transmitieron música mexicana en la década de 1960 fueron: Radio Cronos, Soberanía de Linares, Radio Valparaíso, Radio Cautín, Radio Lautaro de Talca, Radio Agricultura de Santiago, Radio Yungay, Radio Minería, Radio de Osorno, Radio Cóndor, Radio Sudamericana, Radio Cristóbal Colón, Radio Prat, Radio Bulnes, Radio Frontera de Temuco, Las Reinas, Radio Magallanes, Radio Simón Bolívar, Radio Conde de Curicó, Radio Libertad de Curicó, Radio Santiago, Radio Esmeralda, Radio Cervantes, Radio Rancagua, Cruz del Sur, Radio Corporación, Nuevo Mundo, Radio Corporativa, Radio Prieto, Radio Sur, Radio Balma-
ceda, Radio Serena, Radio del Salitre, Radio del Pacífico, Radio Nacional, Radio Recreo de Valparaíso y Radio Chilena.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

CAPÍTULO X

¡ARRIBA EL NORTE!

MÚSICA DE ACORDEÓN Y BAJO SEXTO⁵⁸¹

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

⁵⁸¹ Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana. Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana. México, 2013, INAH / Conaculta.

A pesar de lo trascendental que es la música nortea para el estudio y la comprensión de la mexicanidad en el siglo XXI, las instancias gubernamentales de México han sido tibias para difundir los resultados de las investigaciones que se han desarrollado al interior de numerosas universidades y centros de investigación mexicanos. ¡Arriba el Norte! libro editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, rompe con lo establecido y se erige como un paradigma al interior de la historiografía de la música nortea mexicana.

El libro ¡Arriba el Norte! es importante porque renueva las preguntas de investigación que debemos formularle a la música nortea mexicana. Antes de que saliera a la luz este importante trabajo, en numerosos círculos académicos de México, se adoptó como sinónimo de música nortea mexicana al corrido. La corridización de la música nortea mexicana es un error metodológico que ¡Arriba el Norte! demuestra. Es una equivocación pensar que la música nortea mexicana se agota en el análisis lírico del corrido; éste, además de la polka y el huapango, es uno de los varios géneros que le dan corpus.

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

¡Arriba el Norte! está lejos de ser un libro que reproduzca posturas esencialistas que restringen el estudio de las músicas a la historia de los músicos. ¡Arriba el Norte! es una propuesta de avanzada teórica y metodológica, que discute el uso de nuevas fuentes como cancioneros, portadas de discos y postales, en el estudio sistemático de la música nortea mexicana. Este importante documento historiográfico, incluye un capítulo en el que se discierne sobre el papel que han jugado el cine y la literatura, en la difusión de la música nortea mexicana. Un acierto del libro ¡Arriba el Norte! fue convocar a investigadores de los Estados Unidos como Juan Carlos Ramírez-Pimienta, a Marisol Facuse Muñoz de Chile, a Dirk Lotgerink de Holanda, y a Jorge Amós Martínez Ayala de México.

¡Arriba el Norte! es el número 59 de la colección Testimonio Musical de México, que el INAH, a través de su fonoteca, editada desde 1963. Es, en sentido estricto, un fonograma con formato de libro. El primer tomo de ¡Arriba el Norte! contiene 223 páginas de texto, mientras que el segundo tomo presenta 256 cuartillas de información. Todas las colaboraciones, escritas por verdaderos especialistas de la música norteña mexicana, son de altísima calidad. No tengo duda que el liderazgo de Benjamín Muratalla, Subdirector de la Fonoteca del INAH, resultó trascendental en la concepción y materialización de este libro-disco.

Como dije, ¡Arriba el Norte! es un libro acompañado por ejemplos musicales que refuerza las cavilaciones que los autores comparten a través de sus escritos. Todo indica, que la elección del repertorio responde a una necesidad por reconocer la importancia de las mujeres al interior de la música norteña mexicana. Durante la época dorada de la música norteña mexicana (1950-1970), los duetos femeninos destacaron en la esfera mediática. Temas de duetos como Las Hermanas Huerta, Las Norteñas, Las Adelitas, Las Hermanas Arias y Las Alteñas, son incluidos en el primer disco, con el objetivo de demostrar que las mujeres forman parte de la historia de la música norteña mexicana.

Las mujeres no sólo figuraron en los duetos femeninos, también lo hicieron como solistas, y por supuesto, como integrantes de duetos mixtos. Dentro de los duetos mixtos que más influyeron en los derroteros de la música norteña mexicana, *¡Arriba el Norte!* considera a Rita y José, integrado por José Lorenzo Morales y por su esposa Rita León. Un segundo dueto mixto trascendental para la historia de la música norteña mexicana es Alma Norteña, conformado por Alma Zermeño y Agustín Moreno Razo, un virtuoso del bajo sexto, nacido en el rancho de Los Razos, municipio de Salamanca, Guanajuato. Alma Zermeño, a su vez, formó con su hermano León Zermeño, en la segunda mitad de la década de 1950, el Dueto Hermanos Zermeño, originario de Corralejo, Guanajuato. La mujer, en suma, ha estado presente y activa en la constante invención de la música norteña mexicana. De acuerdo con los colaboradores de ¡Arriba el Norte!, existe una historia oficial de la música norteña mexicana que ha ignorado las aportaciones que las cantadoras del siglo xx, han hecho.

En el primer disco se incluye un tema de Los Montañeses del Álamo, con el objetivo de hacer evidente la importancia que tuvieron las orquestas típicas de invención porfiriana, en la construcción

histórica de la música norteña mexicana. Con *El dinero es redondo* de Los Alegres de Terán, se hacen explícitos arreglos de trompetas mariacheras que vuelven evidentes los intercambios culturales entre la música norteña mexicana y el mariachi nacionalista (el que usa trompeta). También incluyen tres boleros con el propósito de demostrar que una de las mayores virtudes de la música norteña mexicana, es su notoria capacidad de adaptación e incorporación de modas musicales, como lo fue el bolero en la década de 1950. En el mismo volumen se presenta un tema grabado en el año de 1968 por el dueto, Kiko y Chuy, que muestra el impacto y la influencia del rock en la música norteña mexicana.

Las aportaciones indígenas a la música norteña mexicana están representadas en el primer disco, a través de la voz del sonoreense Ramón Vega con el tema *Flor de capomo* y en la persona de Margarito Calero Martínez con la melodía *Un año de agonía*. La canción interpretada por Ramón Vega, es una copla que se inscribe en la tradición oral del repertorio musical de los grupos indígenas de cultura cahíta. Con Ramón Vega y Margarito Calero Martínez, *¡Arriba el Norte!* demuestra que grupos indígenas como los Yaquis y Otomíes, han participado en la definición de la música norteña mexicana.

En la construcción del primer disco, está presente la presencia de la mujer en la música norteña mexicana, pero desde la narración de tragedias o corridos. Composiciones como *La entalladita* con Los Hermanos Banda de Salamanca, *La malcasada* con El Palomo y El Gorrión, *La preciosa* con Los Relámpagos del Norte y *La pelo de oro* con Los Madrugadores del Bajío, dan cuenta del fenómeno. La mujer no sólo ha estado vigente en esta música mexicana desde la interpretación, sino también desde la narración. Corridos como *La pelo de oro*, grabado originalmente a finales de la década de 1950 por el dueto Ray y Lupita, hablan de las mujeres como seres fuertes, contestarios y transgresores.

La selección y elaboración del repertorio que da cuerpo al segundo disco responde a la necesidad de hacer del conocimiento mexicano, la influencia que tiene la música norteña mexicana en diferentes latitudes del mundo. En el segundo disco se transita por Chile, Venezuela, Colombia, Brasil y Holanda. Si hacemos la lectura correcta del segundo disco, más allá de la folclorización de la música norteña mexicana, entenderemos que México sigue siendo “la potencia cultural de Latinoamérica”. La música norteña forma parte, entonces, del conglomerado musical que hace de México una nación artística de avanzada.

El segundo fonograma ofrece una rica y variada selección musical chilena. Chile es, quizás, el país que ha asimilado la música nortea mexicana con un posicionamiento más purista y conservador. El golpe militar de Augusto Pinochet en el año de 1973, cambió el curso de la historia de la música nortea mexicana en Chile. Debido a este acontecimiento, la nortea mexicana se “encapsuló”, permaneció inmóvil y estática, hasta principios de la década de 1990 que comenzaron a llegar las novedades desde México, a través de Televisa. De forma violenta, chilenos como el coleccionista de músicas mexicanas, Nibaldo Valenzuela Fernández, se enteraron que, luego de 17 años de dictadura, la música nortea mexicana que conocieron había cedido sus espacios radiofónicos a nuevas formas más estilizadas.

Uno de los mayores aciertos de *¡Arriba el Norte!* está en cuestionar la visión de carácter oficialista que dicta: la música nortea es originaria del noreste mexicano (Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila y Texas). Le bastaron 31 páginas a Jorge Amós Martínez Ayala para desmitificar los orígenes de la música nortea mexicana. De acuerdo con el investigador de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, “la civilización de la Nueva España utilizó como base la cultura y a los pueblos mesoamericanos que se habían establecido en los márgenes del Lerma, en oposición a los grupos nómadas del Altiplano y los desiertos”.

Jorge Amós Martínez Ayala considera que la noción del origen de esta música como una creación nortea “sin la intervención del centro del país, tal vez se deba al conflicto entre Monterrey y el Distrito Federal, que se agudizó con el desarrollo económico del norte, mientras continúa la dependencia política”. De acuerdo con Martínez Ayala, “el norte debe mucho a la cultura del Bajío, y pretender que ésta es una región separada del centro, no puede sostenerse más”. El Bajío en la invención de la música nortea mexicana, es uno de los capítulos más importantes del tomo uno del libro *¡Arriba el Norte!* porque se erige como la zapata que soporta una de las hipótesis centrales: la música nortea mexicana también es del Bajío. Incluso, para demostrar la influencia del Bajío al interior de la música nortea mexicana, los autores afirman que el 80% de los duetos femeninos que configuraron a la música nortea mexicana durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, nacieron en el Bajío.

¡Arriba el Norte! será un libro de consulta obligada para todo aquel académico que pretenda estudiar en forma sistemática, a la música nortea mexicana. Todo músico principiante que tenga como propósito interpretar música nortea mexicana, debe conocer, leer y escuchar, el libro-disco, editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. ¡Arriba el Norte! está llamado a ser un libro de culto conforme vaya caminando al interior de universidades y centros de investigación latinoamericanas; sobre todo por el sentido didáctico que le da el poseer dos fonogramas con ejemplos musicales, además de textos.

¡Arriba el Norte! debe entenderse como un libro revolucionario porque derroca paradigmas y construye nuevas rutas de investigación que deberán ser atendidas con puntualidad por los investigadores en ciernes. Me resulta llamativo que un trabajo tan contestatario haya sido editado por una institución oficial como el INAH de México. A todas luces es un acierto del Subdirector de la Fonoteca, Benjamín Muratalla. Celebró que tan fundamental aportación se haya gestado en el seno de la oficialidad porque demuestra que las ciencias sociales en México, están avanzando. ¡Arriba el Norte! es un modelo que debe imitarse en el ámbito metodológico, porque trasciende disciplinas. A ningún investigador se le había ocurrido que los testamentos sirvieran para investigar a la música nortea mexicana, por ejemplo.

CAPÍTULO XI

MÚSICA NORTEÑA EN IRAPUATO

Raymundo Sainz, acordeonista de Los Bandoleros del Norte, nació en 1939, en un rancho de Ciudad Manuel Doblado, Guanajuato. Desde 1970 radica en Irapuato, a donde llegó por invitación de unos familiares. Para Raymundo Sainz los ensayos en la música norteña mexicana no son tan complicados como en el mariachi porque se trabaja mejor con pocos músicos. Raymundo Ruiz pondera que Irapuato es una de las mejores plazas para la música norteña porque su población es diversa y porque se ofrecen, con regularidad, conciertos de duetos y conjuntos norteños en foros como Expo Fresas, Inforum, El Aguaje y el Teatro del Pueblo.⁵⁸²

Los Bandoleros del Norte siguen recurriendo a métodos antiguos como cancioneros para aprenderse la letra de melodías que estrenan cada fin de semana, mientras que para memorizar la música se apoyan en discos compactos, casetes y plataformas digitales.

⁵⁸² Sainz, Raymundo [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Los de la Sección 409, no son los únicos músicos norteños mexicanos que trabajan en Irapuato. En la Plazuela Miguel Hidalgo y sus alrededores, es común encontrar duetos y tríos norteños que ofrecen sus servicios a jubilados y rancheros que recalán en Irapuato por cuestiones de comercio. En la Plazuela Miguel Hidalgo, se encuentra el mercado homónimo donde una escena cotidiana es la de los norteños tocando canciones mientras los clientes almuerzan tacos. En torno al Mercado Miguel Hidalgo se encuentran Discos y Ofertas Zetter, Deportivo Billares Jalisco, Bar Lara, Cantina La Norteña, La Puerta del Sol, El Chorro y Jardín Corona, sitios que difunden música norteña mexicana, en el centro de Irapuato.

Dependiendo del presupuesto, el interesado en contratar música norteña mexicana para su fiesta en Irapuato, puede acercarse a la explanada del Estadio Sergio León Chávez, al Mercado Miguel Hidalgo o indagar en las páginas de la Sección Amarilla. Si el deseo del agasajado es disfrutar de un buen grupo norteño mientras degusta comida mexicana, lo ideal es acudir al Botanero Jalapeños. Para los compradores que dispongan de cantidades importantes de efectivo y tengan pensado seguir ampliando su colección de música norteña, la recomendación es que visiten la tienda *Mix Up* de Plaza Cibeles, en el norte de Irapuato.

Otros espacios que hacen sonar la música norteña mexicana en Irapuato son El lirio, La última copa, El rinconcito botanero, Bar El mesón y Bar Texas, junto al Mercado Sostenes Rocha. Estas cantinas se ubican sobre la Calzada de Guadalupe, a unos minutos de la parada de camiones foráneos que tienen por destino rancherías como Cuchicuato, La Caja, San Javier, Venado de Yostiro y El Piloncillo. Sobre la Calzada de Guadalupe poniente están las oficinas de grupos norteños como Los Astros del Bajío y Los Regionales del Bravo, además de mariachis como Los Cardenales ¿Coincidencia? No, la Calzada de Guadalupe está saturada de música y de músicos norteños porque es una zona transitada por gente de rancho, quienes representan el mercado principal para la música norteña mexicana.

El Bajío, históricamente, ha sido una de las regiones más importantes para la música norteña mexicana. Sí pensamos en épocas musicales, en la década de 1970 fueron exitosos Los Hermanos Banda de Salamanca, en 1980 Los Regionales del Bravo de Irapuato y en la década de 1990 el Grupo

Exterminador de Abasolo; los primeros asociados a la ranchera, los segundos a la cumbia y los terceros al corrido de narcotráfico. Salamanca, ciudad que desde 1943 (fecha en que inició operaciones la refinería Ingeniero Antonio M. Amor de Pemex) comenzó a recibir oleadas de migrantes tamaulipecos y neoleoneses, destaca por tener sitios de interés para la música nortea mexicana como Texas men en la calle 5 de mayo, Restaurante El huasteco y La esquina vaquera, en la calle Revolución. Pénjamo presume uno de los tianguis más atractivos del sur de Guanajuato. Celebrado cada jueves, éste arropa a grupos norteaños de ciudades vecinas como a Los Hermanos Quintero de Irapuato.

La Calzada de Guadalupe divide al Centro Histórico del sur de Irapuato. En el sur de la ciudad fresera existen negocios que se especializan en la renta de rockolas, en la reparación de botas, chamarras y sombreros vaqueros, asociados con la música nortea mexicana. El sur de Irapuato está lleno de cantinas y tugurios que difunden música de acordeón y bajo sexto. El sur de Irapuato es una región obrera y campesina; lleno de barrios lumpenizados resulta ideal para los interesados en el estudio social de la música nortea mexicana. A unos minutos de la Calzada de Guadalupe, sobre la calle Hidalgo, encontramos el Jardín Corona, cantina con más de 50 años de existencia, atendida por “Yeyo”. A pesar de difundir música nortea mexicana, a través de su rockola y del sistema privado de cable (Bandamax), en el Jardín Corona únicamente se permite la entrada a tríos intérpretes de boleros.

CAPÍTULO XII

LOCUCIÓN NORTEÑA MEXICANA

En Irapuato pude contactar a tres locutores: Pepe Cabrera y Martín Nieto Morales de la XEBO, además de Alejandro Blancarte de la XEWE. Pepe Cabrera señaló que entró a trabajar a la XEBO en 1972 como programador, entonces se transmitía El abuelo Garza a la 1 de la tarde. El abuelo Garza era un programa de música norteña mexicana que se producía en Monterrey, y que pasaba por el cuadrante de la XEBO en forma directa, de lunes a viernes. El abuelo Garza dejó de transmitirse por la XEBO en 1975, fue sustituido por otro del mismo corte al que llamaron Con sabor norteño, en un horario de 8 a 9 de la mañana. Martín Nieto Morales condujo Con sabor norteño, durante 1981, por la XEBO.⁵⁸³

⁵⁸³ Cabrera, José [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana. De acuerdo con Juan Fernando Rivera, el Bajío tiene algunas de las plazas más importantes para la música norteña (León, Irapuato y Celaya); Monterrey es catalogada como la capital de la música norteña y Culiacán es el lugar que rompe paradigmas e impone fusiones musicales desde hace un par de décadas. En Irapuato entrevisté a Felipe Zetter y a Martín Morales Salas; en Monterrey a Cristóbal López Carrera, y en Culiacán a Giovanni Gaxiola, a Jorge Sánchez y a Juan José Cueto, todos vendedores de músicas populares mexicanas.

Martín Nieto Morales nació el 11 de noviembre de 1961, en la calle Matamoros de Irapuato, Guanajuato, México. Incursionó en la radio en 1977, gracias al apoyo de su padre, quien era conocido del señor Antonio Contreras, dueño de la XEWE de Irapuato. Comenzó desempeñándose como intendente en Radio Grupo Antonio Contreras, hasta debutar como locutor de la XEMAS de Salamanca, Guanajuato, en 1978. En 1979, se hizo responsable de Revoltijo norteño, un programa especializado en la difusión de música norteña que se transmitió por XEYA del mismo corporativo radiofónico. Revoltijo norteño no inició en 1979, a Martín Nieto le dieron la orden de sustituir a Mario Ríos Méndez. El último espacio radiofónico que Martín Nieto Morales condujo en Radio Grupo Antonio Contreras fue Rancheritas mañaneras, en donde sonaban rancheras y corridos a ritmo de música norteña.

En 1980, Alejandro Martínez, dueño de la XEBO, adquirió los servicios de Martín Nieto Morales para que éste se desempeñara como locutor en su estación. Un año después, en 1981, la XEBO inauguró Con sabor norteño. “Por aquellos años no había internet, la gente pedía sus canciones mediante cartas que enviaba al apartado 72”.⁵⁸⁴ Con sabor norteño se mantuvo en el gusto de sus radioescuchas de 1981 a 1986, para darle paso a Fogata norteña. La longevidad de los programas de música norteña mexicana, producidos en Irapuato, Guanajuato, estaba en función de sus patrocinadores; ellos también decidían los nombres.

Con sabor norteño tenía la particularidad de invitar duetos y agrupaciones norteñas para que tocaran en vivo. Esto sucedió en el teatro-estudio de la emisora, ubicada en Morelos y 5 de mayo, o en espacios privados como El salón crucero de Silao, Guanajuato, a donde la XEBO llevó a Carlos y José, a Los Invasores de Nuevo León y a Ramón Ayala. La música norteña mexicana también se hizo presente en Variedad matinales, programa conducido por Refugio “Cuco” Gutiérrez de 5 a 7 de la mañana, a través de la XEBO. Este proyecto duró más de cuatro décadas. Era, además, la compe-

⁵⁸⁴ Nieto, Martín [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

tencia de *Mi amigo Pancho*, espacio estrella de la XEWE, un programa que sigue transmitiendo de 4 a 7 de la mañana.

Alejandro Blancarte fue contratado por Radio Grupo Antonio Contreras en 1971. Entonces el corporativo radiofónico presumía de tres frecuencias: XEYA, CN y XEWE, Las tres fresas de la alegría. Con sus instalaciones en Tres Guerras, y no en Morelos y 5 de mayo como sucede actualmente, la CN ofrecía música instrumental, la XEYA música norteña mexicana y la XEWE mariachi por las mañanas y rock inglés en el resto del día. Fue en 1974 que la XEWE adoptó el perfil de 100% música mexicana, aplicando a cabalidad el concepto, sobre todo desde que Angélica Vázquez es la programadora. XEWE toca melodías de Oaxaca, de Chiapas, de Yucatán, de Campeche y hasta de Veracruz.⁵⁸⁵

Sin preguntárselo, Alejandro Blancarte tomó como ejemplo la radionovela *El ojo de vidrio*, conocida popularmente como *Porfirio Cadena*, para explicar la presencia de la música norteña mexicana en Irapuato. La radionovela tiene al aire más de 60 años, acotó Blancarte. “Desde que llegó, pegó y se quedó”. Según Blancarte, *El ojo de vidrio* consta de 18 series, de 150 a 300 capítulos cada una de ellas, lo que da por resultado 20 años de grabaciones. Rosa Angélica Vázquez, programadora de la XEWE, disiente de Blancarte y afirma que *El ojo de vidrio* es una radionovela formada por 22 series de 100 a 120 capítulos cada una de ellas, lo que significa 10 años de grabaciones. Porfirio Cadena fue encarnado por Mario Fernández, cronista deportivo en Monterrey, María Eugenia García era celadora en un penal de Nuevo León y Chinto de la Rosa fungía como intendente en la XET de Monterrey. El escritor de esta radionovela fue Rosendo Ocañas y entre los rasgos finos que colocó a sus personajes fue el de tararear, y otras veces, hacer cantar a Lino Guitrón, melodías norteñas mexicanas como *Los pendientes*. La música norteña mexicana, como bien lo precisa Alejandro Blancarte, sigue divulgándose en el Bajío mexicano a través de la radionovela *El ojo de vidrio*, transmitida cotidianamente por la XEWE de Irapuato, Guanajuato, México.

⁵⁸⁵ Blancarte, Alejandro [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

CULIACÁN

Teodoso Navidad Salazar hoy es un connotado historiador, pero en sus años mozos fue un destacado locutor en varias ciudades de su natal Sinaloa. Navidad Salazar nació el 28 de julio de 1959, en Costa Rica, Sinaloa. A los seis años de edad su hermano Víctor le cantaba melodías de Los Alegres de Terán, de Los Broncos de Reynosa y de Los Montañeses del Álamo, acompañado por su guitarra. “Gracias a esos grupos norteros conocí la geografía de la región, sin haber estado allá”. En 1968, siendo alumno regular del tercer grado de primaria, Teodoso Navidad Salazar interpretó *Carga blanca*, en un festival escolar, un corrido hoy ponderado como inapropiado para un niño. Navidad Salazar recuerda que para la ocasión su madre lo vistió de charro, le puso unas botas negras y acompañado por su profesor, entonó la composición de Manuel C. Valdez. “No había malicia como la que hay ahora, no lo veíamos como ensalzar al narco”, dijo Teodoso Navidad Salazar.⁵⁸⁶

La Sinaloa de la década de 1960, era rural. Con nulas posibilidades de crecimiento, miles de sinaloenses emigraron a California y a la Ciudad de México, con la esperanza de cambiar su suerte. Esos circuitos migratorios fueron aprovechados por Teodoso Navidad Salazar para allegarse música nortera mexicana, que por aquellas fechas se grababa en discos de 45 revoluciones y en LPs. “Los braceros traían esos discos”, rememora Navidad Salazar. El otro canal mediante el cual la música nortera mexicana llegó a los oídos de Teodoso Navidad Salazar fue la radio. Escuchando a locutores de la B Grande y de la XEW de México, alimentó un sueño que años más tarde conseguiría. Atesora en su memoria aquellas tardes cuando al lado de su madre sintonizaba la radionovela *Chucho el roto*, en Costa Rica, Sinaloa.

En 1984, siendo profesor normalista, Teodoso Navidad Salazar presentó su examen de locución en Guasave, Sinaloa. Comenzó su carrera como locutor en la XEGS de Guasave y para 1990 estaba

⁵⁸⁶ Navidad, Teodoso [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortera mexicana*.

integrado a la XEBL de Culiacán, donde trabajó de 10 de la noche a 2 de la madrugada, durante cuatro años. En 1991, se convirtió en el primer locutor masculino en transmitir en vivo para la XH-CLI de Grupo Acir, en Culiacán, Sinaloa. Desde su posición como locutor, y junto a Jesús Guillermo Chucuán Soto, Navidad Salazar ayudó a impulsar la carrera de los oriundos de Rosamorada, Sinaloa: Los Tigres del Norte.

La década de 1980 es recordada por Navidad con agrado, porque el Sindicato de la Radio de Culiacán promovió la presentación gratuita de artistas norteños en la capital sinaloense. “La radio intercambiaba conciertos por publicidad”. Entre las agrupaciones más beneficiadas estuvieron Los Hermanos Banda de Salamanca, quienes trabajaron durante la década de 1980 en Culiacán, Guamúchil, Guasave y Los Mochis. “Pegaron fuerte con Anillo grabado, una canción ranchera que sonaba hasta ocho veces en un día”.⁵⁸⁷ Las cosas cambiaron a principios de la década de 1990 con el auge de las bandas sintetizadas y de los corridos de narcotráfico. Los patrocinios del narcotráfico sinaloense encarecieron a la música norteña mexicana, la volvieron un negocio rentable del que todo mundo quiere beneficiarse.

Durante la década de 1980, Culiacán ofreció espacios que albergaron bailes de música norteña mexicana como el salón La mutualista de Occidente (entre Juárez y Donato Guerra), el Estadio de la Universidad Autónoma de Sinaloa, el Estadio de Beisbol Ángel Flores, el Estadio Carta Blanca (hoy Foro Tecate) y el Parque Revolución, ubicado a 10 minutos del Centro Histórico de Culiacán, Sinaloa. En Navolato, ciudad vecina de Culiacán, los bailes se realizaban en el Estadio de Beisbol. Eran conciertos avalados por el Sindicato de Trabajadores de la Música, quien demandaba la presencia de dos grupos locales por cada tres procedentes de otras regiones de México. Gracias a esta legislación la carrera de grupos como La Banda del Carro Rojo de Los Hermanos Quintero, despegó. Los bailes comenzaban a las 7 de la tarde-noche y finalizaban a la 1 de la madrugada, como máximo.

El valle de Culiacán es una zona agrícola, altamente productiva. Desde la década de 1950, Sinaloa requiere mano de obra barata procedente de Oaxaca, Chiapas y Guerrero. Desde la década

⁵⁸⁷ Ídem.

de 1960, existen registros de los bailes que las comunidades migrantes sureñas han organizado en Culiacán y sus alrededores. Los migrantes del sur de México han sido relevantes porque han trasladado gustos musicales al Pacífico mexicano. “Fue gracias a esos jornaleros que en los campos agrícolas de Sinaloa escuchabas a Los Joao, a Chicho Che y a Campeche Show. Estas personas metieron ritmos pegajosos que luego se vieron reflejados en las cumbias interpretadas por bandas sinaloenses como El Recodo, El Limón y la Arrolladora”.⁵⁸⁸

Por supuesto que los migrantes sureños no sólo llevaron la cumbia a Sinaloa, también hicieron suya a la música norteña mexicana. Ellos participaron de conciertos amenizados por Los Invasores de Nuevo León, Los Bravos del Norte y Los Intocables del Norte. “Estos bailes eran comunes en diciembre, enero y febrero, porque la pizca termina en marzo”. Para esos jornaleros trabajar en Sinaloa era como viajar a los Estados Unidos, aunque con sueldos menos favorables. “Fue la época cuando Los Bukis, Los Yonics y Los Cadetes de Linares, venían a Villa Juárez Campo Gobierno, a la Feria Cañera de Navolato y a la Feria del Tomate en Villa Juárez”.⁵⁸⁹ En el Archivo Histórico de Sinaloa encontré una nota periodística que describe el fenómeno de los bailes agrícolas:

Decididamente, la campaña contra el vicio que se iniciara hace varios años con especial empeño de parte del gobernador Leopoldo Sánchez Celis, a últimas fechas ha recibido severos reveses, ignorándose las causas. El caso concreto a que nos vamos a referir es público y notorio ya que semanalmente se vienen autorizando sólo en los campos agrícolas de Culiacán, entre 8 y 10 bailes de especulación con venta de bebidas embriagantes, sin tomarse en cuenta los fandangos que se realizan en los municipios restantes. Tales bailes de acuerdo con las disposiciones que versan al respecto sólo la oficina de Inspección y Vigilancia es la autorizada para darlos. El teniente Salvador Guerrero está a cargo de esta oficina, pero niega el problema. Lo anterior viene a raíz de la balacera que se protagonizó la semana pasada en el poblado de Villa de López Mateos antes Tamarindo, en donde

⁵⁸⁸ Ídem.

⁵⁸⁹ Ídem.

resultaron dos personas muertas y varios heridos de regular gravedad. No obstante lo anterior, se continúa autorizando bailes en los ranchos y poblados menores con la venta de bebidas embriagantes sin tomar en cuenta los peligros que representa y el daño que causan a la población. Nada menos ayer varias estaciones de radio local, anunciaba grandes bailes en San Pedro y Bariometo, donde estaría presente su cerveza de categoría y otras cosas más. No es que tratemos que se viva en completa y permanente ley seca, pero sí que se tenga cuidado en la autorización de permisos con objeto en primer término interpretar los deseos del gobernador Sánchez Celis, y en segundo velar por la seguridad de nuestro pueblo. De no ser así, puede decirse que dicha campaña es un perfecto fracaso.⁵⁹⁰

En la coyuntura actual, Sinaloa es fundamental para comprender los paradigmas que impone la industria del entretenimiento mexicano, en cuanto a música nortea se refiere. Vivimos en un “México asinaloado” que gusta de la banda de viento, de los corridos de narcotráfico y de la exaltación de valores delincuenciales. Pero Sinaloa es mucho más que todo lo negativo que podamos enumerar. Sinaloa es una tierra donde viven seres extraordinarios como Martha Bonilla, la familia Herrera Vega, Faustino López Osuna y Navidad Salazar, con quienes tuve el placer de compartir tiempo de calidad, durante los tres años que radiqué en Culiacán. Olvidamos que agrupaciones como Los Intocables del Norte, Miguel y Miguel, Banda La Costeña, Luis Pérez Meza y Raúl Hernández, son sinaloenses.

⁵⁹⁰ “A diestra y siniestra están autorizando semanalmente bailes en el medio rural”, en *El Diario de Culiacán*, 16 de noviembre de 1967.

CAPÍTULO XIII

LA PRIMERA ESTACIÓN DE RADIO EN EL BAJÍO MEXICANO

De acuerdo con César Federico Macías Cervantes, profesor de historia en la Universidad de Guanajuato (UG), el establecimiento de difusoras en Guanajuato es un asunto no estudiado. Asevera que las primeras estaciones que trabajaron con frecuencia autorizada por el gobierno se establecieron en la década de 1930, en León de los Aldamas. De acuerdo con Macías Cervantes, el 1 de abril de 1934 comenzó a transmitir la XEAZ y el 5 de julio de 1934 la XEKL, en León, Guanajuato. Menciona que el antecedente de la XEBO de Irapuato, fundada el 16 de enero de 1937, está en un proyecto experimental que Alfonso Martínez Vela, Antonio Frías, Luis Garcidueñas y Bernardo Castillejos, emprendieron el 14 de enero de 1936.⁵⁹¹

Macías Cervantes presenta un error de orden metodológico: se aproxima a la historia de la radiodifusión en el Bajío con los ojos del presente. Es verdad, desde hace tres décadas León es, in-

⁵⁹¹ Macías Cervantes, César Federico, *Aspectos de la historia moderna de Guanajuato*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 2009, p.56.

discutiblemente, la capital económica de Guanajuato, pero no siempre fue así. Durante la primera mitad del siglo xx, Irapuato fue bastión económico y cultural de Guanajuato. Hasta 1965, año en que culminó el Programa Bracero, Irapuato gozó de un bienestar económico superior al de cualquier municipio del Bajío mexicano. Guanajuato. Diario del Bajío, periódico editado en Irapuato, dijo el lunes 20 de abril de 1953 que:

Irapuato, una de las ciudades más importantes del centro de la República, a ritmo acelerado incrementa sus actividades productoras y por sus ventajas excepcionales es preferida para establecer nuevos negocios. No pasa un mes sin que un comercio o una industria más, grande o pequeña, se cimenten en ella. Por su posición geográfica es un excelente punto distribuidor de productos agrícolas e industriales, constituyendo el punto clave para la ruta del occidente del país. Diariamente le tocan 350 autotransportes de pasajeros y un número no controlado de camiones de carga. 15 trenes de pasajeros pasan a diario en la estación ferrocarrilera de Irapuato para el intercambio de viajeros, mercancías y correspondencia. De mayo a octubre de 1952 se movieron 8, 350 trenes de carga, con 159, 789 carros, conteniendo 8, 260, 942 toneladas de artículos varios. Se calcula un registro diario de una población flotante de 5,000 personas, quienes sostienen a los numerosos hoteles del municipio. Los límites del Municipio de Irapuato son: el de Guanajuato por el norte y noroeste; el de Salamanca al noroeste, este y sureste; el de Pueblo Nuevo al este y al sur; los de Huanímaro y Abasolo por el sur suroeste; el de Pénjamo por el suroeste; el de Cuerámara por el oeste, y los de Romita y Silao por el oeste y norte. Tiene una superficie de un mil cuarenta kilómetros cuadrados. Su población urbana asciende a 82, 000 habitantes.⁵⁹²

⁵⁹² “Irapuato incrementa sus actividades productoras, a ritmo acelerado”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, lunes 20 de abril, 1953.

La primera frecuencia radiofónica del Estado de Guanajuato se fundó en Irapuato, no en León ni en Celaya. El 16 de agosto de 1931, el periódico Labor, editado en Irapuato, Guanajuato, México, detalló el surgimiento de la XETX de Irapuato, en la siguiente forma:

El Estado de Guanajuato contará en breve con una estación radiodifusora de primera importancia. Se ha escogido la ciudad de Irapuato en vista de que colocando en esta ciudad las antenas estarán tanto geográficamente como topográficamente en situación inmejorable. La situación de Irapuato se presta mucho para el objeto. Las transmisiones se podrán escuchar de noche, sin los ruidos molestos originados por la energía eléctrica atmosférica, según acontece en transmisiones a distancia considerable. La estación metropolitana XEB de El Buen Tono, transmitirá en cadena sus grandes conciertos con nuestra difusora, esto es, unidas las dos estaciones por medio de líneas telefónicas: será este otro gran atractivo pues así quedan eliminados los inconvenientes muy graves de la transmisión a larga distancia. La construcción de la radiodifusión fue encomendada al ingeniero Salvador Tabayas, una verdadera autoridad en la materia, y actual jefe de los talleres de Chapultepec, donde maneja plantas radiodifusoras poderosas, que por su importancia tienen que estar en contacto con las principales capitales del mundo y a la altura de las mejores. El ingeniero mexicano Tabayas, con su entusiasmo y laboriosidad proverbiales, ha hecho que nuestro gobierno deje de importar nuevas estaciones tan urgentes para el creciente servicio radiotelegráfico. Él mismo las fabrica en los talleres de Chapultepec, a su cargo, de donde salen tan perfectas como las mejor acabadas extranjeras. Las radiodifusoras construidas en Chapultepec siempre han resultado tan eficientes como las de mejores marcas y apenas puede uno calcular las economías que representan para el gobierno mexicano. Decimos que el material de la estación XETX irapatense fue construida por el ingeniero Tabayas y para satisfacción muy legítima de la empresa, este mismo señor aceptó ser el director técnico de la planta, cosa que le asegura un funcionamiento siempre perfecto. La potencia de la planta es de 250 W, 1,100 kilociclos, 272,6 metros, cosa que nos pone en conocimiento de que si la estación por instalar no va a ser de las más grandes, sólo las de dos Estados y algunas de la capital de la República le aventajan. No deben pasarse tampoco desapercibidos los esfuerzos del señor Ignacio Toscano, Gerente de la Radiodifusora, porque el Estado de Guanajuato

contará con la estación de que hemos venido hablando. Guanajuato contará en breve con un poderoso vehículo para extender su cultura y acrecentar sus negocios.⁵⁹³

En octubre de 1931, el periódico *Labor* de Irapuato, anunció:

Lo transmitirá la difusora del Partido Nacional Revolucionario. El señor Bernardo M. de León, Inspector Federal del Trabajo en esta ciudad, nos remitió el día 8 de los corrientes, con súplica de publicación la siguiente nota. Al C. Armando Calderón, Director de Labor. El próximo viernes 16 de los corrientes, de las 20 a las 22 horas, por la Estación radiodifusora XEO del Partido Nacional Revolucionario, esta Secretaría transmitirá extraordinario concierto dedicase como homenaje a Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes con motivo inauguración en el país de la Hora Anti alcohólica Escolar Semanaria. Ha sido inusitado el C. Secretario del Ramo, Lic. Aarón Sáenz para que transmita un importante mensaje a la niñez que a esa fecha recibirá la primera clase uniforme de la nueva asignatura anti alcohólica establecida por Educación, a iniciativa de Industria. Serán invitados de honor el C. Dr. Cerisola, Subsecretario Encargado del Despacho y el C. Profe. Higinio Vázquez Santa Ana, Oficial Mayor de aquella dependencia del Gobierno, los que posiblemente darán a conocer los principales lineamientos de esta nueva actividad a cargo del Ministerio de Educación que se ha destacado por su labor.⁵⁹⁴

El jueves 22 de octubre de 1942, Guanajuato. *Diario del Bajío* publicó:

A partir del próximo domingo 25 del actual, la Secretaría de la Defensa Nacional difundirá un programa radiofónico mensualmente, durante la Hora Nacional de Radio Gobernación, el domingo de cada mes. El objeto de estos programas es poner en más íntimo contacto al Ejército Nacional con la

⁵⁹³ “Una estación radiodifusora en Irapuato”, en *Labor*, Irapuato, Guanajuato, 16 de agosto, 1931.

⁵⁹⁴ “Un extraordinario concierto por radio”, en *Labor*, octubre, 1931.

población civil de todo el país, haciendo llegar hasta ésta, por medio de la radio, todas aquellas instrucciones, puntos de vista, que se estimen necesarios, en forma tal que haya una mejor comprensión entre el elemento civil de lo que es el Ejército, sus funciones, su mentalidad y espíritu, así como del cometido que actualmente le corresponde de acuerdo con sus tradiciones y las leyes de la República Mexicana.⁵⁹⁵

Confío en que esta breve, pero sustancial nota, ayude a recobrar la memoria cultural del pueblo irapuatense. Este manuscrito demuestra la importancia de los historiadores para que las sociedades funcionen en su cotidianeidad. La investigación es fundamental para el desarrollo de cualquier nación, lástima que en México quienes nos gobiernan sean personas alejadas de la cultura y amigas de la delincuencia. ¿Qué merito tiene ser político? En México, ninguno.

⁵⁹⁵ “Radiodifusión de la Secretaría de la Defensa”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, jueves 22 de octubre, 1942.

FUENTES CONSULTADAS

ARCHIVÍSTICA

Archivo Municipal e Histórico de Tepatitlán de Morelos, Jalisco (AMHTM), *La música de los cristeros*, 12 de septiembre de 1940, 2 fojas.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1946/010, fojas 12, 14/06/1946, 15 páginas.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1953/004, fojas 8, 19/02/1953, 2 páginas.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1954/007, fojas 5, 23/04/1954.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1955/035, fojas 7, 19/08/1955.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1959/015, fojas 15, 21/08/1959.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1960/010, fojas 4, 24/06/1960.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1960/011, fojas 8, 22/07/1960.

Archivo Municipal de Monterrey, *Actas de Cabildo*, volumen 999, expediente 1965/010, fojas 23, 28/04/1965.

Exhorto Patriótico, en *Archivo Municipal de Tepatitlán de Morelos*, Jalisco, c4/Exp.3-f2, Guadalajara, 7 de agosto de 1821.

Tratado México-Chile, en *Archivo Municipal de Tepatitlán de Morelos*, Jalisco, c4/Exp.3-f2, Guadalajara, 1 de octubre de 1831.

BIBLIOGRAFÍA

Alanís, Juan, *Cronología de El Tigre*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1996.

Angelotti Pasteur, Gabriel, *Chivas y Tuzos. Íconos de México. Identidades colectivas y capitalismo de compadres en el fútbol nacional*, México, El Colegio de Michoacán, 2010.

Aretz, Isabel, *América en su música*, México, Siglo XXI, 1980.

Avitia Hernández, Antonio, *Corrido Histórico Mexicano Tomo I*, México, Porrúa, 1997.

Avitia Hernández, Antonio, *Corrido histórico mexicano*, Tomo II, México, Porrúa, 1997.

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

Barril, Claudia, “Presentación”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS, 2011.

Barril, Claudia “El yo en el documental chileno”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS.

Bernecker, Walther, *Contrabando: Ilegalidad y corrupción en el México del siglo XIX*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

Berlanga, Miguel Ángel, “Romances y corridos. Un género multiforme en constante recreación”, en *Memorias del Quinto Congreso Internacional sobre el corrido*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2003.

Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928.

Campos, Rubén, *El folklore musical en las ciudades*, México, SEP, 1930.

- Castañeda, Daniel, *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México, Surco, 1943.
- Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1977.
- Corona Audelatt, Víctor Manuel, “La orquesta típica de la ciudad de México”, en *Orquestas típicas de México*, México, Conaculta, 2010.
- Corona Audelatt, Víctor Manuel, “Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos XIX y XX”, en *Y la música se volvió mexicana*, Testimonio Musical de México, 51, México, INAH, 2010.
- Chao, Guillermo, *La Caravana Corona. Cuna del Espectáculo en México*, Ciudad de México, Imprenta Madero, 1995.
- Chamorro Escalante, Arturo, “La orquesta típica purépecha”, en *Orquestas típicas de México*, México, Conaculta, 2010.
- Cluny, Claude Michel, *Atacama*, México, FCE, 2008.
- De la Garza Chávez, María Luisa, *Pero me gusta lo bueno*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2008.
- Díaz Roig, Mercedes, *Estudios y notas sobre el romancero*, México, El Colegio de México, 1986.
- Ferry, Gabriel, *La vida militar en México*, México, Editorial América, 1945.
- Frajoza, Juan, *Tahúres, fandangueros y criminales en los Altos de Jalisco (1821-1921)*, México, Ayuntamiento de Tepatitlán de Morelos, 2014.
- García Garza, Abel, *Los Cadetes de Linares*, Monterrey, Conarte, 2009.
- Garza Gutiérrez, Luis Martín, “Guión literario del reportaje: La música en Nuevo León de la sección Nuevo León antropológico de televisión, ciencia y cultura”, en *Música en la frontera norte*, México, Conaculta, 1989.
- Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006.
- Giménez, Gilberto, “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, 2007.
- Giménez Montiel, Gilberto, “La representación de la violencia en la trova popular mexicana. De los corridos de valientes a los narcocorridos”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, 2007.

- Gobantes, Catalina, “Chile Films. Una aproximación al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS.
- Hamel and Hurlimann, *Enciclopedia de la música*, Tomo II, Barcelona, Grijalbo, 1959.
- Héau Lambert, Catherine, “Corridos zapatistas y liberalismo”, en *Las músicas que nos dieron patria*, México, Conaculta, 2011.
- Herrera López, Julio Armando, “La canción política chilena y el desarrollo de la música popular latinoamericana”, en *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Miguel Olmos, coordinador, México, El Colegio de la Frontera Norte.
- Herrera-Sobek, María, “Joaquín Murrieta. Mito, leyenda e historia”, en *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, México, El Colegio de la Frontera Norte.
- Hernández Vaca, Víctor, ¡Que suenen, pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec, México, El Colegio de Michoacán, 2008.
- Horta, Luis, “Aproximación a la película muda El húsar de la muerte”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS.
- Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, INAH/Conaculta/Taurus, 2008.
- Jáuregui Jiménez, Jesús, “Los papaquis, un género mariachero arcaico vigente desde antes de la Independencia y después de la Revolución”, en *Memorias del Coloquio El Mariachi. Patrimonio cultural de los mexicanos. X Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, México, Gobierno de Jalisco, 2012.
- Jiménez Báez, Yvette, *La décima popular en Puerto Rico*, Xalapa, 1964.
- Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001.
- Lavalle, Josefina, *El jarabe*, México, INBA, 1988.
- Leal Velazco, Carlos Gustavo, “Antropología musical en las sociedades intermedias de la frontera noreste de la República mexicana”, en *Música en la frontera norte*, México, Conaculta, 1989.
- López Rivas, Gilberto, *La guerra de 1847*, México, Ediciones Nuestro Tiempo, 1976.
- Macías Cervantes, César Federico, *Aspectos de la historia moderna de Guanajuato*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 2009.

- Martínez Muñoz, Eduardo, “Presencia del mariachi en la música norteña mexicana”, en ¡Arriba el Norte!, México, INAH, 2013.
- Martínez Reyes, Sergio, “La música del noreste”, en *Segundas jornadas para la identidad de la cultura norestense*, Monterrey, Consejo Cultural de Nuevo León, 1986.
- Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011.
- Medina Montelongo, Filiberto, “Nuevo León y su música de acordeón (1941-1961)”, en *Tradiciones y costumbres de Nuevo León*, Monterrey, Gobierno de Nuevo León, 1995.
- Monsiváis, Carlos, “El narcocorrido”, en *Los mil y un velorios*, México, SEP, 2009.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta, 1979.
- Ortega Medina, Juan, *La evangelización puritana en Norteamérica*, México, FCE, 1976.
- Panizza, Tiziana “La video creación en la década de 1980”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS.
- Peña, Manuel Heriberto, *Mexican American Orquesta*, Austin, Universidad de Texas Press, 1999.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio, “Notas en torno al origen del kimbundu de la voz fandango”, en *Expresiones musicales del Occidente de México*, Daniel Gutiérrez, coordinador, Morelia, Morevallado Editores, 2011.
- Pérez Montfort, Ricardo “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, (1921-1937)”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS /CIDHEM, 2003.
- Pérez Montfort, Ricardo, “El corrido mexicano”, en *Expresiones populares y estereotipos en México. Siglos XIX y XX*, México, CIESAS, 2008.
- Pereira Salas, Eugenio, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941.
- Razo Oliva, Juan Diego, “Joaquín Murrieta”, en *Testimonios del viento-cancionero folklórico salmantino*, México, La Red de Jonás, 1987.
- Razo Oliva, Juan Diego, *Corridos históricos de la tradición del Bajío*, Morelia, Jintanjáfora, 2010.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, *Cantar a los narcos*, México, Planeta, 2011.
- Ramos, Mario Arturo, *La letra cantada*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1984.

- Reyes, Judith, *El corrido. Presencia del juglar en la historia de México*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1997.
- Robles Dávila, Luz María, *La maroma y el corrido. Dos especies complementarias de literatura popular*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1997.
- Santa Cruz, Eduardo, “Entre huasos y rotos”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS.
- Santa Cruz, José, “José Bohr y un cine ausente”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS.
- Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.
- Salinas, Claudio “Discurso cinematográfico y discurso crítico”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Santiago, ARCIS.
- Saldivar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980. La primera edición del libro data de 1934.
- Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008.
- Simonett, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, 2004.
- Simonett, Helena, “From village to world stage: The malleability of Sinaloa popular brass bands”, in *Brass bands of the world: Militarism, colonial legacies, and local music making*, Suzelana Reily, edited, Ashgate, 2012.
- Soldevila, Ferran, *Historia de España*, vol. II, Barcelona, Crítica, 1995.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010.
- Schkolnik, Katia, *Servando Cano. Impulsor y visionario de la música norteña*, México, Lago Ediciones, 2011.
- Stanford, Thomas, *El son mexicano*, México, FCE, 1984.
- Tichavsky, Radko, *Polka. Raíces de una tradición musical*, Monterrey, Secretaría de Relaciones Exteriores de la República Checa, 2005.
- Tinajero Medina, Rubén, *El narcocorrido ¿Tradición o mercado?*, México, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004.
- Urrutia Onell, Luis, *Colo Colo 1973*, Santiago, Ediciones B, 2012.

Vázquez Santa, Higinio, *Historia de la canción mexicana, Tomo III*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.

Valenzuela Arce, José Manuel, “Corridos e identidad nacional en la frontera México-Estados”, en *Las músicas que nos dieron patria*, México, Conaculta, 2011.

Vélez, Gilberto, *Corridos mexicanos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982.

TESIS

Montoya Arias, Luis Omar, *Corrido de gomeros (1940-1990). Explicación histórica de sus cambios generacionales*, Tesis de licenciatura en historia, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2006.

Ruiz Torres, Rafael Antonio, *Historia de las bandas militares de música en México (1767-1920)*, Tesis de maestría en historia, México, UAM-Iztapalapa, 2002.

Zylberberg Panebianco, Violeta, *Cancionero de la resistencia e n tiempos del Ya cayó. Memoria, identidad y representaciones sociales a través de las canciones del movimiento social de Oaxaca en el año 2006*, Tesis de maestría en antropología, Oaxaca, CIESAS, 2010.

HEMEROGRAFÍA

“Ahí viene Martín Corona”, en *El Norte*, jueves 28 de agosto, 1952.

“A diestra y siniestra están autorizando semanalmente bailes en el medio rural”, en *El Diario de Culiacán*, 16 de noviembre de 1967.

“Alejandra Guzmán, Tigres del Norte y Los Bukis disputarán Grammy”, en *Noroeste*, Mazatlán, a martes 4 de febrero, 1992.

“Alicia Villarreal le pone muchas ganas”, en *El Porvenir*, Monterrey, 20 de julio, 1997.

- Ayala Duarte, Alfonso, “10 años de mucho Tayer”, en *Música en Monterrey*, volumen 1, número 4, septiembre-octubre del 2002.
- “Bronco recibe el máximo galardón de Monterrey: El Cerro de la Silla”, en *Noroeste*, Mazatlán, miércoles 8 de abril, 1992.
- “Bronco se presentará en Museo de Nueva York”, en *El Porvenir*, 6 de septiembre, 1992.
- “Bronco. Presentarán aquí Dos mujeres”, en *El Porvenir*, Monterrey, 19 de septiembre, 1993.
- “Bronco entra de lleno a telenovelas”, en *El Porvenir*, Monterrey, a 20 de septiembre, 1993.
- “Bronco tendrá baile histórico”, en *El Porvenir*, 25 de septiembre, 1993.
- “Caballo Blanco”, en *El Porvenir*, miércoles 2 de julio, 1951.
- “Caravana de artistas”, en *El Porvenir*, 9 de abril, 1970.
- “Cartelera”, en *El Porvenir*, miércoles 4 de noviembre, 1970.
- “Clinton reconocerá a Johny Canales”, en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.
- Cisneros, Karina, “Instrumentos de música mecánica en la ciudad de México (1877-1925)”, en *Antropología. Boletín oficial del INAH*, México, INAH, mayo-agosto 2009.
- Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928.
- Campos, Rubén, *El folklore musical de la ciudades*, México, SEP, 1930.
- Chamorro Escalante, Arturo, “Tres generaciones del cancionero fronterizo”, en *Música en la frontera norte*, México, Conaculta, 1989.
- “Definiendo la cultura popular”, en *El Porvenir*, Monterrey, miércoles 1 de septiembre, 1993.
- “Discos CBS descubre a Vicente Fernández”, en *El Norte*, sábado 25 de noviembre, 1967.
- “Dora María viene a la XET con la caravana artística”, en *El Norte*, jueves 4 de mayo, 1950.
- “El rugido del grupo de Sinaloa fue más fuerte que el relincho de Bronco”, en *Noroeste*, Mazatlán, jueves 9 de abril, 1992.
- “Están enfrentando empresarios a Bronco y a Los Tigres del Norte”, en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 13 de abril, 1992.

“El celular”, en *Noroeste*, Mazatlán, a domingo 12 de abril de 1992.

“El Mexicano y Los Yonics en baile masivo”, en *Noroeste*, Mazatlán, martes 24 de marzo, 1992.

“El señor Arnaldo Ramírez Villarreal regresó de Mazatlán”, en *El Norte*, 18 de noviembre, 1967.

El Imparcial, México, 23 de marzo, 1900.

El Imparcial, México, 12 de septiembre, 1901.

El Imparcial, México, 15 de diciembre, 1910.

“El Tesoro de Caballo Blanco”, en *El Norte*, lunes 31 de julio, 1950.

“El Carnaval del Algodón”, en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.

“El señor Arnaldo Ramírez Villarreal regresó de Mazatlán”, en *El Norte*, 18 de noviembre, 1967.

“El maestro Antonio Tanguma”, en *El Porvenir*, viernes 23 de enero, 1970.

“El señor Arnaldo Ramírez Villarreal regresó de Mazatlán”, en *El Norte*, 18 de noviembre, 1967.

“Galopa triunfal sin barreras”, en *El Porvenir*, Monterrey, 19 de enero, 1992.

“Gran festival popular para homenajear a Don Cruz Lizárraga”, en *El Noroeste*, Mazatlán, viernes 11 de marzo, 1988.

“Gran baile ranchero”, en *El Norte*, 13 de junio, 1950.

“Gran festival popular para homenajear a Don Cruz Lizárraga”, en *El Noroeste*, Mazatlán, viernes 11 de marzo, 1988.

“Homenajearán a músicos norteros”, en *El Porvenir*, sábado 13 de agosto, 1988.

“Hace Emilio noche texana”, en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.

“Invasores y Liberación dan todo por el público”, en *El Porvenir*, Monterrey, jueves 30 de septiembre, 1993.

“Inauguran Expo Apodaca”, en *El Porvenir*, 26 de septiembre, 1993.

“Irapuato incrementa sus actividades productoras, a ritmo acelerado”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, lunes 20 de abril, 1953.

“Los Temerarios debutan en cine”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, martes 7 de abril, 1992.

“Los Tigres del Norte figuraron en La Puerta Negra”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, domingo 12 de marzo, 1989.

- “Los Tigres del Norte renovaron contrato con Melody”, en *Noroeste*, Mazatlán, a jueves 27 de febrero, 1992.
- “Llegó la onda inglesa”, en *El Porvenir*, Monterrey, sábado 26 de septiembre, 1993.
- “Los Tigres del Norte. Una leyenda de la música nortea”, en *Noroeste*, domingo 12 de marzo, 1989.
- “Lorenzo de Monteclaro prepara algunos números para su próximo LP”, en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 10 de febrero, 1992.
- “La Banda El Recodo contrata al vocalista Julio El Arrogante”, en *El Noroeste*, Mazatlán, domingo 29 de marzo, 1992.
- “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, miércoles 4 de febrero, 1942.
- “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, jueves 5 de febrero, 1942.
- “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, viernes 20 de febrero, 1942.
- “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, domingo 13 de marzo, 1942.
- “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, 25 de marzo, 1942.
- “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, martes 21 de abril, 1942.
- “La XEFB anuncia su programación”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, jueves 23 de abril, 1942.
- “Lo más destacado del día”, en *El Norte*, sábado 7 de enero, 1950.
- “Lo más destacado del día”, en *El Norte*, viernes 24 de marzo, 1950.
- “La XET anuncia su programación”, en *El Norte*, 13 de junio, 1950.
- “Lo más destacado del día”, en *El Norte*, sábado 29 de julio, 1950.
- “Los Bocheros desde hoy en la XET”, en *El Norte*, 4 de mayo, 1950.
- “Llega la Caravana Corona”, en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.
- “Los Temerarios la arman en grande”, en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 16 de junio, 1997.
- “La Banda El Recodo contrata al vocalista Julio El Arrogante”, en *El Noroeste*, Mazatlán, domingo 29 de marzo de 1992.

- “Lorenzo de Monteclaro prepara algunos números para su próximo LP”, en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 10 de febrero de 1992.
- “Martín Corona”, en *El Norte*, viernes 24 de marzo, 1950.
- “Matiné”, en *El Norte*, domingo 12 de marzo, 1950.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, “Por la orilla del río y hasta Panamá”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Morelia, 44, julio-diciembre, 2007.
- Mularski, Jedrek Putta, “Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile”, en *Studies in Latin American Culture*, University of Texas Press, Vol. 30, 2012.
- Navarrete Pellicer, Sergio, “Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX”, en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, número 124, México, INBA, enero-junio, 2001.
- “Premios lo mejor de 1992”, en *El Porvenir*, 9 de septiembre, 1993.
- “Preparan baile ranchero”, en *El Norte*, martes 9 de mayo, 1951.
- “Programación”, en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.
- Pérez Fernández, Rolando, “El chuchumbé y la buena palabra, segunda parte”, en *Son del Sur*, Coatzacoalcos, núm. 4, junio, 1997.
- “¡Que Broncos!”, en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 27 de septiembre, 1993.
- “Rifa de acordeones”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, miércoles 2 de julio, 1951.
- “Revista Musical”, en *El Porvenir*, miércoles 4 de noviembre, 1970.
- “Reconocen a las músicas nortteñas”, en *El Porvenir*, 24 de noviembre, 1993.
- “Radiodifusión de la Secretaría de la Defensa”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, jueves 22 de octubre, 1942.
- “Se rindió homenaje a tan querido, José Ángel Espinoza”, en *El Noroeste*, Mazatlán, lunes 6 de febrero, 1989.
- “Se inaugura la XEMR de Monterrey”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, sábado 11 de enero, 1941.
- “Se anuncia guateque”, en *El Norte*, 26 de julio, 1950.
- “Se presenta la popular cancionera”, en *El Norte*, martes 13 de junio, 1950.
- “Salón de la fama de la Música Nortteña a Fundidora”, en *El Porvenir*, jueves 19 de noviembre, 1992.

- “Siempre en Domingo. Gusta a medios elenco estelar”, en *El Porvenir*, 2 de septiembre, 1993.
- “Siempre en Domingo aquí”, en *El Porvenir*, 2 de septiembre, 1993.
- “Selena y Los Dinos con el pie derecho”, en *El Porvenir*, 19 de septiembre, 1993.
- “Se rindió homenaje a tan querido, José Ángel Espinoza”, en *El Noroeste*, Mazatlán, lunes 6 de febrero, 1989.
- “Televisa compra a Univisión”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, viernes 9 de abril, 1992.
- “Toma Lupe clases con la Nena Delgado”, en *El Norte*, Monterrey, a martes 13 de agosto, 1996.
- “Tumultuoso festejo del tercer aniversario de la Banda Los Recoditos”, en *El Noroeste*, Mazatlán, domingo 9 de febrero, 1992.
- “Una estación radiodifusora en Irapuato”, en *Labor*, Irapuato, Guanajuato, 16 de agosto, 1931.
- “Un extraordinario concierto por radio”, en *Labor*, octubre, 1931.
- “Vende IMCINE los derechos de cinco películas al extranjero”, en *Noroeste*, Mazatlán, Sinaloa, viernes 9 de abril, 1992.
- “Viajan Los Tigres del Norte a Alemania: ofrecerán cuatro conciertos”, en *Noroeste*, Mazatlán, a miércoles 8 de abril, 1992.
- “Viene el Primer Aniversario de la XEMR”, en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, miércoles 14 de enero, 1942.
- “Y para los gruperos Bronco”, en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.

ENTREVISTAS

- Arteaga, Eusebio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamericana o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Blancarte, Alejandro [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Benavides, Javier [entrevista], 2006, 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.

Cabrera, Pepe [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

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

Cabrera, José [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

De la Garza, Iván Alejandro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

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

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

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

Hernández, Gilberto [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.

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

Irigoyen, Michel [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana.

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

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

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

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

Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

Martínez, Maximino [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

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

Navidad, Teodoso [entrevista], 2012 y 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana.

Nieto, Martín [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea 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 nortea mexicana.

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

Rivera, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo],

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

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

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

Vargas, Paulino [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

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

Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012 y 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.

INTERNET

Internet: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/>; acceso: miércoles 30 de abril del 2014.

Internet: <http://www.antonioaguilaroficial.com>; acceso: miércoles 30 de abril del 2014.

Villalpando, José Manuel, “Cuando Chile ayudó a México”, en (www.bicentenario.gob.mx, acceso: 1 de julio del 2013).

Internet: <http://www.violetaparra.cl/sitio/cronología>; acceso: 12 de julio del 2013.

DISCOGRAFÍA

Beto Zapata, *Prisionero de tus brazos*, México, Disa-Universal, 2011.

Héctor Montemayor, *Con Banda Sinaloense Los Coyonquis de Sergio Tapia*, San Nicolás de los Garza, Disa, 1991.

Las Jilguerillas (Imelda y Amparo), *Con Banda La Costeña de Ramón López Alvarado*, Guadalajara, Azul y Oro, 1989.

Los Alegres de Terán. Grabaciones originales (1952-1954), El Cerrito, California, Arhoolie (9048), 2004.

Los Intocables del Norte, *Tesoros de Colección*, México, Sony-BMG, 2007.

Tesoro de la Música Norestense, México, INAH, 2002, p.18.

Cinematografía

Bandidos legendarios de México, Anima Argentina and History Channel, 2010.

Larraín, Juan de Dios, *NO*, Santiago, 2012.

Maldonado, Christian, *Norteños del sur*, México, Conaculta, 2012.

SOBRE LOS AUTORES

LUIS OMAR MONTOYA ARIAS

Investigador mexicano, especializado desde hace 14 años, en el estudio de la música nortea mexicana. Fue precisamente Montoya Arias, quien legitimó el uso de la categoría “música nortea mexicana”, al interior de la Academia México-Estadounidense. En el 2013, coordinó el fonograma número 59 de Testimonio Musical de México, colección editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (inah), la publicación más importante que sobre la música nortea mexicana se ha generado en la nación azteca. Tiene estudios de licenciatura, maestría y doctorado en historia, por la Universidad de Guanajuato (ug), la Universidad Autónoma de Sinaloa (uas) y el cieras-Peninsular, centro de investigación público, dependiente del Conacyt-México.

Es el fundador del Coloquio Internacional sobre la Música Nortea Mexicana. La primera edición de este importante suceso académico, se desarrolló en la ciudad de Tacámbaro, Michoacán, México, en el 2014. La segunda edición se celebró en la Universidad St Lawrence, Nueva York, Estados Unidos, en el 2015. Luis Omar Montoya Arias fue coordinador general de ambas ediciones, compartiendo créditos con el Dr. Jorge Amós Martínez Ayala y con la Dra. Martha Chew Sánchez. Luis Omar Montoya Arias ha declarado su admiración por la obra de Martha Chew Sánchez, una de las investigadoras México-Americanas más importantes que existen sobre la música nortea mexicana. Tiene como prioridad, tejer redes académicas con investigadores estadounidenses que generen conocimiento sobre la música nortea mexicana.

Esta ocasión comparte con sus lectores, 16 capítulos que discuten la relación del diseño gráfico con la música norteña mexicana, la importancia de las orquestas típicas y las bandas de viento en la configuración histórica de la música norteña mexicana, y la relevancia de los archivos históricos para el estudio de la música norteña mexicana. Luis Omar Montoya Arias es un investigador vanguardista. Se le agradece su compromiso con la generación de conocimiento. Es un académico enamorado de las músicas populares mexicanas. Uno de los rasgos que lo hacen diferente, es su negativa a reutilizar información presentada en foros y/o publicada en otros espacios. El presente libro está compuesto por información inédita que no encontrarán en ningún otro sitio. Luis Omar Montoya Arias es, ni duda cabe, uno de los investigadores más importantes que la música norteña mexicana tiene. Joven dinámico y productivo, articulador de ideas y proyectos que han renovado a la música norteña mexicana.

GABRIEL MEDRANO DE LUNA

Sociólogo por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, maestro en estudios étnicos por el Centro de Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán y Doctor en Ciencias Sociales por la misma institución; se ocupa del estudio del folclor literario, arte popular, danzas tradicionales, ferrocarriles y cultura popular.

Entre sus libros publicados se encuentran ...niño que no juega no es niño. Estudios sobre los juegos y juguetes populares, junto con Pedro del Villar Quiñones; Los mundos mágicos de Sshinda. La cultura oral y la obra artística de un juguetero popular de Guanajuato, México; Como me lo contaron se los cuento. Leyendas de Guanajuato; ¡Ay, Morena encantadora! El folclor literario ferrocarrilero de Aguascalientes; El juguete popular guanajuatense. Imaginación y creatividad; La Morena y sus Chorrados. Los ferrocarriles en Aguascalientes; Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes; Danza de Indios de Mesillas. Una danza de conquista en Tepezalá, Aguascalientes; y, ¿Posada y Herrán o

Rembrandt y Velázquez? Transición y cultura en Aguascalientes; además de artículos y ponencias sobre diversos temas de la cultura popular presentados en ámbitos nacionales e internacionales.

Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I y profesor-investigador de la Universidad de Guanajuato donde realiza investigación sobre la cultura oral y el patrimonio intangible de México.

Su vínculo con Luis Omar Montoya se remonta a más de diez años ya que desde que dirigió su tesis de licenciatura han emprendido una amistad y recorrido juntos distintos caminos donde el común denominador ha sido el estudio de las músicas tradicionales; este texto que tienes en tus manos, es fruto del trabajo, reflexión y discusión emprendidos durante años y sobre todo resultado de la Estancia Posdoctoral-CONACYT de Luis Omar Montoya.

La música norteha mexicana, del Departamento de Educación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato, se terminó de digitalizar en mayo 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



9 786074 414141