

# El síndrome de la nostalgia

*Luis Omar Montoya Arias*



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO  
COLECCIÓN  
JOSEFA TERESA DE BUSTO Y MOYA

Proyecto apoyado por el  
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

**CONACULTA**

*Inicio del proyecto*  
**Noviembre del 2013**

**Título del Proyecto**

**"México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970"**

Proyecto distinguido con un apoyo del Fondo Nacional para la cultura y las Artes, a través del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en su emisión vigésimo novena (año 2013), en el área de Estudios Culturales.

*Culminación del proyecto*  
**31 de Octubre del 2014**

El objetivo de este proyecto es realizar una investigación del surgimiento, presencia y desarrollo de los duetos femeninos colombianos en la región de Antioquia, buscando explicar las influencias culturales de México en Colombia.

Responsable  
Luis Omar Montoya Arias  
luisomarmontoyaarias198z@gmail.com

Proyecto financiado por el **FONCA**  
**CONACULTA**  
(México)

**FONCA**  
**CONACULTA**

**FONCA**

*El síndrome de la nostalgia*

EDICIONES  
UNIVERSITARIAS

Luis Omar Montoya Arias, es un investigador mexicano que cursó sus estudios de licenciatura, maestría y doctorado, en el campo de la historia. En esta ocasión, nos relata la historia social de la carrera en la región de Antioquia, Colombia, una música emparentada con los duetos femeninos mexicanos de la primera mitad del siglo XX, como Las Hermanas Padilla, Las Hermanas Huerta, Las Jilguerillas, Las Norteñas y Las Hermanas Arias. El objetivo del libro es evidenciar la influencia cultural mexicana en la nación cambiamera. El libro es resultado de una acuciosa investigación que corrobora la importancia que ha tenido México en la permanente invención cultural de eso que llamamos Latinoamérica.

Gabriel Medrano de Luna



UNIVERSIDAD  
DE GUANAJUATO



Instituto Nacional  
de Antropología  
e Historia



FONCA CONACULTA

LUIS OMAR MONTOYA ARIAS

# El síndrome de la nostalgia

Presentación  
Alberto Burgos Herrera

Prólogo  
Gabriel Medrano de Luna

Epílogo  
Jorge Amós Martínez Ayala



*El síndrome de la nostalgia*  
Primera edición, 2014

DR © Universidad de Guanajuato  
Lascuráin de Retana núm. 5  
Guanajuato, Gto., México  
C.P. 36000

Producción:  
Programa Editorial e Imprenta  
de la Secretaría General

Mesón de San Antonio  
Alonso 12, Centro  
Guanajuato, Gto., C.P. 36000  
editorial@ugto.mx

Coordinación editorial: Ma. Adriana Chagoyán Silva  
Cuidado de la edición: A. J. Aragón  
Corrección: Rocío Servín Jiménez  
Formación: Ángel Hernández Carrillo  
Diseño de portada: Lilian Bello-Suazo  
Fotografía de portada: Duetto Las Trigueñitas, 1955, cedida por Judith Arboleda

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca / Conaculta)  
Argentina 12, zona Centro  
C.P. 06010, Delegación Cuauhtémoc  
México, D.F.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)  
Coordinación Nacional de Difusión  
Córdoba 47, Colonia Roma  
C.P. 06700, Delegación Cuauhtémoc  
México, D.F.

ISBN: 978-607-441-316-8

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN	
<i>Alberto Burgos Herrera</i> . . . . .	9
PRÓLOGO	
POR HERENCIA DE FAMILIA: DE LA CONSTRUCCIÓN SOCIOHISTÓRICA DE LOS DUETOS FEMENINOS COLOMBIANOS AL SÍNDROME DE LA NOSTALGIA	
<i>Gabriel Medrano de Luna</i> . . . . .	13
INTRODUCCIÓN . . . . .	33
CAPÍTULO I	
BASES ECONÓMICAS DE LA CARRILERA . . . . .	37
CAPÍTULO II	
LOS MUNDOS DEL ARTE DE HOWARD BECKER . . . . .	67
CAPÍTULO III	
LA NORTEÑA COMO REGIÓN ECONÓMICA. . . . .	111
CAPÍTULO IV	
COMPROBANDO UNA HIPÓTESIS . . . . .	147
CAPÍTULO V	
LA IMPORTANCIA DEL BAJÍO MEXICANO . . . . .	191

CAPÍTULO VI

LA MÚSICA DE LOS GOMEROS SINALOENSES. . . . . 237

EPÍLOGO

*Jorge Amós Martínez Ayala* . . . . . 267

FUENTES CONSULTADAS

ARCHIVOS . . . . . 291

BIBLIOGRAFÍA GENERAL . . . . . 291

DISCOGRAFÍA . . . . . 296

ENTREVISTAS . . . . . 297

FILMOGRAFÍA . . . . . 302

HEMEROGRAFÍA . . . . . 302

INTERNET . . . . . 303



## PRESENTACIÓN

**E**n los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, para nuestro pueblo colombiano y sobre todo para nuestro campesino, el cine más importante no era el norteamericano, el inglés, el francés, el italiano; no, para nuestro hombre común y corriente el cine más importante era el mexicano; y una de las razones básicas era que en aquel tiempo y sobre todo en los pueblos, había mucho analfabeto, y como el cine mexicano era en español, no había la necesidad de leer letreros de traducción; y además, los personajes de las películas mexicanas se identificaban bastante con nuestro pueblo de aquel entonces.

En esa época México comenzó a producir y a enviarnos cientos de películas que nos mostraban a personajes y sobre todo a cantantes que se volvieron familiares para nosotros: Tito Guizar, Jorge Negrete, Lorenzo Barcelata, Pedro Infante, Luis Aguilar, Miguel Aceves Mejía, José Alfredo Jiménez, Javier Solís, Cuco Sánchez, Demetrio González, Tony Aguilar y muchos más; pero en esas películas también aparecían damas que cantaban, como Amalia Mendoza “La Tariácuri”, Lola Beltrán, Lucha Reyes, Rosita Quintana, Flor Silvestre, María Elena Marqués, Lucha Villa, Lucha Moreno, La Torcacita y algunas más; y en cada película de estas, en la voz de los protagonistas, los mexicanos ponían cinco, diez y hasta quince canciones de su folclor: corridos, rancheras y huapangos; y esas películas llegaban hasta lo más recóndito de nuestros campos.

Emisoras radiales populares de nuestra ciudad, Medellín, comenzaron a impulsar esta música y se crearon programas netamente mexicanos que se escuchaban en el radioreceptor que existía en todas las viviendas de nuestros pueblos y veredas; hasta que llegó el momento en que nuestro hombre de campo tomó su guitarra o su tiple y cantó a lo mexicano los corridos, las rancheras y los huapangos que había visto en el cine y escuchado en las emisoras; pero posteriormente se dio cuenta de que él también podía hacer corridos y rancheras... y compuso corridos y rancheras diferentes a las que se cantaban en el cine mexicano. En ese momento nació lo que nosotros llamamos “música guasca” o “música de carrilera”, que no es más que la música mexicana, pero al estilo de nosotros los antioqueños; música que posteriormente se extendió a otras regiones del país.

Cuando en los años cincuenta del siglo pasado apareció en Colombia la violencia partidista o política, gran cantidad de campesinos fueron desplazados a las ciudades capitales. A Medellín en particular, llegaron miles de personas que traían sus costumbres, su pobreza, su cultura y su música; y esa música, en alto porcentaje, era la mexicana al estilo antioqueño, que ya tenía composiciones propias y desconocidas. En ese momento Medellín contaba con las casas disqueras más importantes de Colombia: Sonolux, Codiscos, Discos Victoria, Ondina Fonográfica, Discos Fuentes, Discos Colombia y otras; entonces cuando estos señores del negocio del disco descubrieron lo que traían nuestros campesinos desplazados, comenzaron a buscarlos, a grabarles y también a explotarlos; y en los años siguientes se grabaron miles de rancheras, corridos y huapangos que con absoluta certeza son completamente desconocidos en México.

En todos esos sellos discográficos aparecieron melodías con ritmo mexicano pero al estilo antioqueño en versiones de solistas, duetos, tríos y conjuntos masculinos y mixtos, como Castañeda y Álvarez, Duetto Alma Antioqueña, Duetto Armonía, Duetto Horizonte, Duetto Las Américas, Duetto Latino, Duetto Pobreza, Eva y Félix, Evelio y Virgelina, Gabriel Raymon, Hermanos Giraldo, Hermanos Palacio, Hermanos Valencia, Isaza y Nova, Los Barqueros, Los Camperos, Los

Caminantes, Los Coyotes, Los Cancioneros, Los Chaparritos, Los Diablos, Los Legendarios, Los Líricos, Los Chamaquitos, Los Paisanitos, Los Rancheritos, Los Trigueños, Los Trovadores de la Vega, Los Relicarios, Mariachi Fuentes y muchos pero muchos más; y entre las damas se destacaron: Hermanas Calle, Hermanas Celis, Hermanas Vásquez, Las Calandrias, Las Caleñitas, Las Campesinas, Las Campiranas, Las Estrellitas, Las Trigueñitas, Las Gaviotas, Las Indianas, Las Bellanitas, Las Hormiguitas, Las Mirlas, Las Norteñas, Las Palomitas, Las Sevillanas, Lidya Méndez, Lucha López, María Alba, Marina y Damaris y muchísimas otras.

Pero no todo fue tan fácil; esta música en aquellos años era despreciada por las clases altas, era música de campesinos, de montañeros, era música de tercera categoría. Los comentaristas de la radio la criticaban y hasta la insultaban; no se cantaba en clubes, en reuniones sociales y muchos menos en teatros y radioteatros. Esta música mexicana al estilo antioqueño comenzó a presentarse en vivo en cafés y cantinas de dudosa calidad; luego apareció en heladerías y posteriormente llegó a emisoras, coliseos, teatros, estadios y todo lo demás. Las primeras damas que se presentaron cantando esta música en bares o cafés, iban acompañadas de papá, mamá, hermanos y hermanas; y para cualquier mujer era un descrédito interpretar la canción mexicana al estilo antioqueño. Las Hermanas Calle, Las Estrellitas, Las Trigueñitas y todas las damas de nuestra música guasca y campesina pasaron muchos malos ratos antes de lograr el éxito de los años sesenta y setenta del siglo pasado, época en que ya se presentaban en todos los estaderos elegantes de la ciudad de Medellín y de Colombia.

Hoy en día, quién lo creyera, el espectáculo más caro que se presenta en nuestro país, con artistas nuestros, tiene que ver con la música campesina y guasca antioqueña... pero ese espectáculo ahora tiene una filosofía diferente.

Así que este trabajo que realiza Luis Omar Montoya Arias con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, me llena de satisfacción y me da tranquilidad, pues al fin a todas estas damas de la canción mexicana al estilo antioqueño, se les reconoce su de-

dicación, su trabajo, su música y su sentir por las melodías de ese país. Desafortunadamente muchas de ellas ya fallecieron, pero para las que aún están con vida será motivo de gran orgullo que se les mencione, se les destaque y se les tenga en cuenta en una investigación que hace el país que ellas tanto han amado: México.

Alberto Burgos Herrera  
Universidad Pontificia Bolivariana  
Medellín, Colombia

## PRÓLOGO

### POR HERENCIA DE FAMILIA: DE LA CONSTRUCCIÓN SOCIOHISTÓRICA DE LOS DUETOS FEMENINOS COLOMBIANOS AL SÍNDROME DE LA NOSTALGIA

*Dedicar tantos años de mi vida  
al estudio de la música nortea mexicana  
se justifica en el amor que le profeso  
por herencia de familia.  
Este trabajo es un homenaje a la música  
que escucho desde el vientre de mi madre,  
cuando ella y mi tía Mela,  
derrocharon su talento  
en los palenques del Bajío.*

Luis Omar Montoya Arias

**E**n el año de 1996 tuve la oportunidad de vivir un año en Tampa, Florida, E.U., ahí conocí a muchos compañeros latinos que me hicieron comprender desde otra óptica la cultura e idiosincrasia latinoamericana. Recuerdo principalmente a don Álvaro Olave, oriundo de Colombia y quien a pesar de que llevaba muchos años viviendo en Estados Unidos, me hablaba cotidianamente de sus costumbres y tradiciones colombianas.

Don Álvaro nunca había visitado México y sin embargo me daba “santo y seña” de muchas películas mexicanas, sobre todo de la llamada “Época de Oro” del cine mexicano, cantaba canciones mexicanas, describía a los actores y manifestaba su preferencia por Jorge Negre-

te, Pedro Infante y Cantinflas. Otra pasión que tenía por México era la tauromaquia; hablábamos sobre Rafael Rodríguez “El Volcán de Aguascalientes”, Rodolfo Gaona “El Califa de León”, Juan Silveti “El Tigre de Guanajuato”, Eloy Cavazos y Miguel Espinosa “Armillita”, entre otros.

Muchas veces en compañía de un café o una cerveza departíamos charlas sobre la música mexicana y colombiana, me sorprendía el vínculo existente entre ambos países, sobre todo por las aportaciones de México a la música colombiana. Don Álvaro me instruía de cómo los colombianos consumían el cine mexicano, señalaba que para ellos llegó a ser más importante que el cine norteamericano o europeo; tal vez el idioma español jugó un rol trascendental porque mucha gente no hablaba inglés, en tanto otros no sabían leer y escribir, y con el cine mexicano no tenían necesidad de leer los textos de la traducción de la película, es decir, era en su propio lenguaje y hasta aprendían ciertas frases o albures propios de la cultura del mexicano, citemos por caso las películas de Cantinflas, Tin Tan o del propio Pedro Infante, personajes con los cuales los colombianos se identificaban muy bien.

La música jugó un papel importante en las películas mexicanas, gracias ello no solo se familiarizaron con Pedro Infante y Jorge Negrete, también supieron de José Alfredo Jiménez, Javier Solís, Cuco Sánchez, Luis Aguilar, Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar y años después de Vicente Fernández. Lo más significativo fue que no solo eran los actores y cantantes masculinos quienes protagonizaban las películas, el papel de la mujer fue muy significativo y los colombianos recuerdan a diversas artistas como Lucha Reyes, Flor Silvestre, Amalia Mendoza “La Tariácuri”, Lucha Villa y Lola Beltrán, entre muchas más.

El repertorio de la música mexicana era muy variado, con géneros como el ranchero, corridos y huapangos, las melodías llegaron a casi todos los rincones de las ciudades y pueblos colombianos, teniendo gran presencia en Bogotá y Antioquia. Eso lo supe por las pláticas con don Álvaro Olave, pero al momento de las charlas me cuestionaba si solo era la percepción de una persona y sobre todo que había dejado su país natal muchos años atrás, o efectivamente la influencia de México en

la música colombiana fue tan grande y que ello solo representaba una parte del vínculo cultural existente entre mexicanos y colombianos.

La respuesta la confirmé años después, cuando tuve la oportunidad de viajar a Colombia en julio de 2011 por cuestiones académicas. Mi vínculo con los colombianos se dio de una manera más estrecha por contar con la amistad y hospitalidad de mi amigo don Daniel de los Reyes Segundo, fue sorprendente que las vivencias y experiencias adquiridas en Tampa, Florida, quince años atrás con algunos colombianos, principalmente con mi amigo Álvaro, se volvieron a manifestar... había momentos que sentía que me encontraba en México, al recorrer algunos barrios bogotanos se escuchaba música de Antonio Aguilar, Vicente Fernández, Pedro Infante y hasta de Pedro Fernández. En la televisión era cotidiana la trasmisión de películas, telenovelas y series mexicanas. La publicidad y decoración de diversos negocios daban cuenta del gusto que tiene el colombiano por “lo mexicano”.

Daniel de los Reyes tuvo la gentileza de hablarme de la idiosincrasia del colombiano, de su historia, cultura, arquitectura, héroes, personajes y sucesos importantes en Colombia. Por don Daniel dimensioné tantos aspectos socioculturales que unen a los mexicanos y colombianos, ese espíritu latinoamericano tiene hondos raíces y no solo nos une la lengua, también muchas tradiciones, leyendas, creencias y supersticiones, además de la literatura y diversos personajes que han sido parte de la historia y la cultura de nuestros pueblos.

Al estar en aquel país es más factible asegurar que la cultura es el vínculo que une más a México y Colombia, y una parte esencial de dicha cultura es la música, prueba de ello es que el trovador colombiano aprendió la música mexicana y la interpretó a su manera, compuso sus propias canciones y con ello surgió lo que en Colombia llaman música “guasca” o música de “carrilera”, principalmente en Antioquia, aunque con el tiempo se extendió a otras regiones colombianas.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española* —consultado en su portal de Internet—, “guasca” es una palabra de origen quechua y significa “ramal de cuero, cuerda o soga, que sirve especialmente de rienda o de látigo”, en tanto carrilera significa “huella de la rueda”.

Ambas palabras tienen un indiscutible nexo con lo campesino, la arriería y el ferrocarril. Sabemos que la cuerda o látigo es usado por los arrieros y que seguramente la huella de la rueda se refiere al ferrocarril, quizá al que antiguamente unía la estación de Medellín con el poblado de Puerto de Berrío, es decir, música que llegaba por el ferrocarril y que seguramente también se asociaba con la música de otros países como Argentina y Ecuador, como bien señala Luis Omar Montoya: “Música de carrilera era un tango, lo mismo que un pasillo ecuatoriano y que una ranchera mexicana. Los antioqueños le llamaron ‘música de carrilera’ porque llegaba por las vías del ferrocarril”.

Bajo un mismo concepto de “música guasca” o “carrilera” se denominaba un estilo musical que acompañó a la gente del campo, al ferrocarrilero y al antioqueño. Ese proceso sociohistórico fue trascendental no solo porque marcó un nuevo género musical en Colombia, sino por el papel que jugaron los duetos femeninos colombianos y la consolidación de los mismos a través de los años y por ende también su decadencia a finales del siglo XX.

Esta investigación resulta ser muy necesaria, hasta el momento no hay demasiados textos que hablen sobre los duetos femeninos antioqueños, y mucho menos que se escriban fuera de Colombia, lo que permite otra visión de la propia música colombiana. Pero lo que abona a la riqueza de este libro es que su autor trae la música norteña desde que nació, como él mismo dice “por herencia de familia”:

Dedicar tantos años de mi vida al estudio de la música norteña mexicana se justifica en el amor que le profeso por herencia de familia. Este trabajo es un homenaje a la música que escucho desde el vientre de mi madre, cuando ella y mi tía Mela, derrocharon su talento en los palenques del Bajío. Como auténticas cantadoras difundieron nuevo repertorio, el que incluía a un compositor anónimo de nombre Moisés Montoya, quien entonces se ganaba la vida como empleado de un sello discográfico pequeño afincado en la Ciudad de México.

A Luis Omar Montoya también le interesó saber qué papel jugaron las “músicas mexicanas” en este proceso, una aportación significativa de su



investigación manifestada en este texto es que a través del estudio de los duetos femeninos antioqueños da cuenta de una identidad colombiana que de una u otra manera, está ligada a una realidad latinoamericana donde el papel que ha jugado México ha sido muy importante, tan importante que históricamente hablando, es parte de la definición cultural de América Latina.

Uno de los duetos mexicanos que más influyeron en la música guasca o de carrilera, fue el de Las Hermanas Padilla, desde su llegada en la década de 1930; Luis Omar Montoya señala que “son consideradas por intérpretes, coleccionistas de discos, locutores de radio, directores musicales y público en general, como las madres de la música de carrilera, categoría que emplean los antioqueños para identificar a las creaciones artísticas producidas por duetos femeninos de nacionalidad colombiana. Estas composiciones colombianas tienen una notoria influencia mexicana”.

Influencia mexicana que ya hemos mencionado líneas arriba y que en el libro *El síndrome de la nostalgia* se desarrolla a profundidad, especialmente tratándose de los duetos femeninos colombianos, citemos por caso a Las Hermanitas Calle, Las Gaviotas, Las Estrellitas, Las Trigueñitas, Las Hormiguitas, Las Indianas y Las Jilguerillas de Colombia, entre otros más.

Dar cuenta los diversos duetos femeninos colombianos es una gran aportación que nos permite ir más allá de las fronteras mexicanas, que nos abre horizontes para ver desde otra óptica la influencia que tuvo la música mexicana no solo en Colombia, sino en gran parte de Latinoamérica, y al mismo tiempo contribuye a valorar la contundente participación que tuvieron las mujeres en la conformación de la música norteña, que es una de las múltiples expresiones artísticas que surgen de la sensibilidad y creatividad del pueblo mexicano.

## MEMORIA Y MIGRACIÓN VAN DE LA MANO

El desarrollo y auge de la música norteña mexicana ha pasado por varias etapas, Luis Omar señala que “su morfología actual obedece a

diversas aportaciones generadas a lo largo de, por lo menos, dos siglos, en el marco de diálogos regionales entre el noreste, el Bajío, el Occidente y el noroeste de México”. Es importante resaltar el papel que ha jugado la región del Bajío en la construcción social del nacionalismo mexicano o del estereotipo del mexicano, además de ser una pieza clave en la conformación de la música norteña.

A partir de la música norteña podemos dar cuenta de cómo en el Bajío hay una valiosa tradición oral que construye imaginarios sobre el “Norte”, su música y su idiosincrasia... aspectos que vemos palpables en las canciones, cuentos, leyendas y expresiones cotidianas de los mexicanos.

La importancia del Bajío en la construcción social, no solo en la identidad de lo “mexicano” sino también de lo que hoy se concibe como lo “norteño” proviene de años atrás. La influencia que tuvo el Bajío en la conformación de la música norteña es trascendental, esto se puede apreciar en el libro *Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto*, coordinado por Luis Omar Montoya Arias, en el que se señala:

La idea de México y lo mexicano como construcción cultural y social, en nuestros días definitivamente pasa por las coordenadas del Norte, de igual manera que durante buena parte del siglo XX lo hizo por el Bajío. La música norteña, desde el último tercio del siglo XX y lo que va del presente, es lo que la música de mariachi fue durante la primera parte del siglo XX. El género norteño representa la marca de identidad de la (nueva) mexicanidad, con su carga de constructo incluida.<sup>1</sup>

Para mirar desde otra perspectiva esa conformación de la música norteña, es pertinente dar cuenta de otros contextos para comprender el papel que desempeñó el Bajío en la construcción del estereotipo de “lo mexicano”, del arraigo y auge de la música ranchera en esta zona, mú-

<sup>1</sup> Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, “Música norteña mexicana”, en: *Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana*, México, INAH, Colección Testimonio Musical de México # 59, 2 volúmenes, 2013, p. 14.

sica que viajó con los migrantes y allá encontró nuevos avatares, el bajo sexto abajeño encontró en otros migrantes europeos, sobre todo alemanes y polacos, la inclusión del acordeón para la conformación de la música norteña, ambas culturas han tenido desde entonces un constante diálogo y con ellos demostramos que el fenómeno que hoy vivimos tiene siglos de historia y no se desarrolló de la noche a la mañana.

Ese mestizaje iniciado desde siglos atrás y en el que los españoles jugaron un papel fundamental, no solo desde el punto de vista racial, sino que también trajeron el hierro, el caballo y más aún, nuevas creencias y nuevos instrumentos musicales con los cuales los evangelizadores instruyeron a los indígenas mexicanos. De ahí que la tradición de la construcción de instrumentos de cuerda en el Bajío tuviera gran importancia; el actual municipio guanajuatense de Juventino Rosas fue conocido anteriormente como Santa Cruz de las Guitarras ¿será coincidencia?, y hoy por hoy sabemos la trascendencia que tiene Paracho, Michoacán en la elaboración de instrumentos de cuerda.

Estos hechos que aparentemente no tienen que ver unos con otros nos permiten dar cuenta que situándolos en el contexto de la música norteña y al generar la urdimbre de los mismos, como piezas de un rompecabezas que al unirlos van creando una imagen... así mismo al entretejerlos es posible exponer la importancia que tuvo el Bajío en la conformación de la música norteña, además de diversos aspectos ligados a las tradiciones mexicanas.

La música norteña ha sido parte importante de esas tradiciones sonoras mexicanas y reconocida cada vez más por un público mayor, pero no debemos dejar de lado los comienzos y sus protagonistas, citemos por caso a Paulino Vargas y Los Broncos de Reynosa, Los Montañeses del Álamo, Los Alegres de Terán, El Palomo y el Gorrión, Los Cadetes de Linares, Eulalio González "El Piporro", Los Donneños, y Los Hermanos Banda entre otros más. Posteriormente surgieron nuevos grupos y artistas que también dieron un gran auge a la música norteña, entre ellos podemos mencionar a Los Tigres del Norte, Los Bravos de Norte, integrado por Cornelio Reyna y Ramón Ayala, Lorenzo de Monteclaro, además de Carlos y José seguidos de un largo etcétera.

Otra aportación de *El síndrome de la nostalgia*, es que aborda datos muy importantes sobre varios de los grupos arriba mencionados, Luis Omar Montoya ha hurgado en archivos y bibliotecas, para sacar de cajas polveadas y casi olvidadas diversos documentos que le han permitido desarrollar una amplia investigación en torno a las músicas mexicanas, prueba de ello es este libro que hoy publica.

Sabemos que el florecimiento y desarrollo de la música norteña no se dio de la noche a la mañana ni tampoco tuvo su germinación en la región norteña como muchos creemos; como bien señala Luis Omar Montoya, es importante destacar el papel que desarrolló tanto el Bajío mexicano como la migración, particularmente la llegada de trabajadores polacos y alemanes a tierras norteamericanas.

Considero pertinente dar cuenta del contexto sociohistórico de la región para mostrar cómo a través de la música norteña también podemos evidenciar los anhelos, luchas, pretensiones, personajes, amores, acontecimientos e historias de aquellos que estuvieron ligados de manera directa o indirecta con la vida cotidiana de los pueblos del Bajío y del Norte, el propio Luis Omar Montoya señala que:

Esa importancia económica resulta trascendental para dimensionar las aportaciones del Bajío a la música norteña mexicana. La historia oficial de esta música, ninguna importancia brinda al Bajío mexicano: Irapuato, León, Pénjamo, Celaya, Abasolo, Salamanca, Purísima del Rincón, León y San Francisco del Rincón, en Guanajuato, y puntos estratégicos de Michoacán como Morelia, La Piedad y Zamora. Irapuato, fundamental para comprender el devenir histórico de la música norteña de acordeón y bajo sexto, es una ciudad ubicada a cuatro horas de distancia, por carretera, de la Ciudad de México y a tres de Guadalajara que, hasta el momento, ningún estudio que hable de la música norteña considera.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Montoya Arias, Luis Omar, “1. Irapuato en la construcción histórica de la música norteña mexicana”, en: *Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana*, pp. 112-113.

Esta aseveración hecha por Luis Omar Montoya es un aporte significativo ya que como él mismo dice “busca romper paradigmas y generar nuevas hipótesis, preguntas y trabajos sobre la música nortea con una visión fresca e innovadora”, a lo que agrega:

Es claro que el poderío económico que históricamente ha caracterizado al Bajío es, quizá, la razón más importante que explica la prominencia de estereotipos y símbolos propios de la región como los charros, la ranchera y los corridos, en la construcción de la identidad nacional mexicana. Ese es un tema que ha sido profundamente estudiado por los historiadores Ricardo Pérez Montfort y Álvaro Ochoa. Fue, precisamente, la industrialización de la segunda mitad del siglo XIX, el factor que acrecentó el diálogo económico y cultural entre el Bajío y el Noreste mexicano. Ciudades como Irapuato y Monterrey se hermanaron a través de una fundidora y una cigarrera, por ejemplo. Esas conexiones económicas son las que explican, en gran medida, las aportaciones que el Bajío dio a la música nortea mexicana; que aunque nortea, tiene mucho de abajeña.<sup>3</sup>

Para entender de mejor manera esta conexión, considero útil ahondar en el enlace entre la música mexicana y el Bajío. El estereotipo del mexicano como “charro cantor” se gestó en las haciendas del Bajío, de igual manera gran parte la música ranchera germina de estas regiones y podemos evidenciarlo si observamos la variedad de compositores y cantantes que provienen de tierras abajeñas, citemos tan solo a José Alfredo Jiménez, Juventino Rosas, Antonio Zúñiga y Jorge Negrete entre muchos más. Este auge de la música campirana trascendió fronteras gracias a la difusión a nivel internacional de la llamada Época de Oro del cine mexicano.

Sería casi imposible negar que la música ranchera llegó al Norte y que los músicos tuvieron gran influencia de ella y de alguna u otra manera la adaptaron a su propio contexto, haciendo uso del bajo sexto

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 119.

y el acordeón entre otros instrumentos musicales, y que posteriormente la retornaron al centro del país ya como música “norteña”.

Esa unión de géneros musicales ha sido una gran aportación de México para la reconfiguración de nuevas tradiciones sonoras más allá de sus fronteras, véase por ejemplo la influencia que ha tenido la música mexicana, incluyendo la norteña, en países como Colombia, Chile, Brasil, Bolivia, Estados Unidos e incluso en algunos países de Europa.

Cabría señalar que independientemente de las diferencias que pudieran existir entre la música norteña y la manera en que la han ido adoptando diversos pueblos del mundo, el concepto de música norteña pone a la vista la particularidad del uso del acordeón y bajo sexto en los conjuntos norteños, a pesar de que hoy en día hay grupos que han incorporado nuevos instrumentos a sus grupos pero a mi parecer no podrán prescindir del acordeón y bajo sexto, de ser así ¿seguiría siendo música norteña?

De igual manera sucedería con el estereotipo del norteño, si observamos la vestimenta podemos señalar que no proviene del charro ni del campesino, sino que evoca la imagen del vaquero, del ranchero con botas que porta texana y pantalón de mezclilla, esa indumentaria también ha influenciado para que en el Bajío muchos la adoptaran, sobre todo los conjuntos norteños.

Hablar de la música norteña como un estereotipo me evoca particularmente a Eulalio González Ramírez, mejor conocido como “Piporro”, nacido en el municipio de Los Herrera del estado de Nuevo León en el año de 1921, que comenzó a trabajar en la radio y también como periodista en Monterrey; al tener una oportunidad en la XEQ decidió trasladarse a la capital de la República Mexicana para probar suerte en la XEW. Fue contratado no como locutor sino como actor de radionovelas y a finales de los años 40 hace una audición para interpretar un personaje llamado “El Piporro” en la serie radiofónica *Ahí viene Martín Corona* en la XEQ, serie que era protagonizada por Pedro Infante.

Eulalio González tuvo gran éxito, a tal grado que adoptó el seudónimo de “Piporro”, sobrenombre con el que se le conoció en su carrera

cinematográfica. En sus películas fue importante la difusión que dio a la música norteña, incluso sus filmes llegaron a públicos de otros países como Colombia. La importancia del Piporro en la música norteña fue tal que logró promocionar a otros grupos, como lo señala Luis Omar Montoya:

[...] fue el primero en sacar a cuadro a un grupo de música norteña, Los Broncos de Reynosa. Curiosamente esta agrupación no es nativa de Nuevo León, ni de Tamaulipas, aun cuando su nombre lo sugiere. Los Broncos de Reynosa son oriundos de la sierra de Durango, y su líder, Paulino Vargas Jiménez, es considerado por conocedores de la música norteña, uno de los compositores más influyentes de América. Paulino Vargas Jiménez es el compositor de corridos como *La banda del carro rojo*, *Lamberto Quintero*, *La crónica de un cambio*, *Nave 727* y *La muerte anunciada*.

En 1959, se estrena *Bendito entre las mujeres*, filme protagonizado por Piporro y puesto en cartelera en 1959. En esta fuente cinematográfica aparece Piporro bailando *El taconazo*, uno de los máximos referentes de la música norteña, sin lugar a dudas. En el filme no figura grupo norteño alguno, es un disco de acetato el que usa el personaje de Piporro, lo pone en la consola y luego baila con los personajes de Marina Camacho y Evangelina Elizondo. La incorporación de la música norteña al cine mexicano, fue gradual y debido al empuje que recibió de Eulalio González, nativo de Los Herreras, Nuevo León. Para 1960 se estrena *Calibre 44*, película protagonizada por el mismo Piporro, Rosita Quintana, Pedro Armendáriz, Rodolfo de Anda y Chicote. El filme sirve como plataforma a la música norteña, a través de ella se promueve por vez primera la imagen de un grupo norteño. Si bien Los Broncos de Reynosa asumen el papel de acompañantes del Piporro al interpretar este el corrido de *Agustín Jaime*.<sup>4</sup>

La figura de Piporro fue trascendental en la construcción del estereotipo del mexicano norteño y sobre todo como ícono de la música

<sup>4</sup> Montoya Arias, Luis Omar, "La música norteña en Colombia", en *¡Arriba el Norte!*, México, INAH, 2013.

norteña; también fue creador de más de cien canciones en las que sobresalen *El taconazo*, *Chulas fronteras* y *Rosita Álvarez*, canciones que siguen escuchándose hasta nuestros días.

La presencia de los Broncos de Reynosa en la película de Piporro simbolizó la presencia de la música norteña en el cine mexicano, al mismo tiempo que Paulino Vargas, integrante de los Broncos de Reynosa, fue uno de los compositores más reconocidos del narcocorrido, entre sus composiciones están *La banda del carro rojo*, *El corrido de Lamberto Quintero*, *La fuga del rojo*, *El moro de Cumpas*, *Clave 7*, *Carga ladeada*, *Paso del Norte*, *Libro abierto*, *Valentín de la sierra*, *El hijo de su*, *El sube y baja*.<sup>5</sup> Canciones que han valido para consolidar este género de música norteña y a la vez para que otros grupos gozaran de gran propagación, citemos por caso a Los Tigres del Norte cuando interpretaron *La banda del carro rojo*, canción que llevó su historia a la filmación de la película que fue protagonizada por los hermanos Almada y en la que también aparecieron Los Tigres del Norte.

Es pertinente señalar que antes de esta película ya había un auge de grupos y compositores de música norteña, gracias a la radio hubo una gran propagación de estos conjuntos, Jorge Amós Martínez Ayala refiere que:

El primer grupo musical norteño que alcanzó el reconocimiento popular fue Los Montañeses del Álamo, con una dotación instrumental muy cercana a la orquesta típica, la cual desde el último cuarto del siglo XIX se difundió por todo el país, pero sin incluir el acordeón durante sus primeros años. En 1938 tocaban con una flauta y un violín, que hacían la melodía; la armonía, el bajo sexto y el contrabajo daban los bajos; poco después incorporaron el saxofón, y hasta 1959 incluyeron durante un tiempo el acordeón. [...] Ya en los años cincuenta del siglo XX, la dotación mínima, de bajo sexto y acordeón o “fara-fara”, como se conoce en el noreste, se volvió típica, en un proceso de

<sup>5</sup> Alvarado, Ignacio, “Paulino Vargas, el hombre del narcocorrido”, recuperado el 6 de octubre de 2014 en: [http://www.contralinea.com.mx/archivo/2003/c10/html/sociedad/ene03\\_narco.html](http://www.contralinea.com.mx/archivo/2003/c10/html/sociedad/ene03_narco.html)



invención de la tradición fomentada por el gobierno del estado de Nuevo León; aunque una década antes iniciaron sus grabaciones due-tos como Los Alegres de Terán y Los Donneños. Estas agrupaciones provienen de la región productora de cítricos y algodón del estado de Nuevo León, en la Ruta del acordeón, que inicia en Montemorelos, sigue General Terán, Linares y China, Nuevo León, Matamoros, Tamaulipas y continúa en Texas. Esa ruta, que va del Bajío a La Laguna y más al norte, fue la de muchos emigrantes que salieron en busca de trabajo a fines del siglo XIX; sobre todo cuando Bagdag, Texas, era el puerto por donde atravesaba el contrabando durante la Guerra de Secesión en Estados Unidos, luego durante el auge del algodón y la prohibición de la década de 1930.<sup>6</sup>

Nuevamente podemos observar al Bajío como un antecedente importante para la instauración de la música nortea; de estas tierras abajeñas migraron muchas personas durante el programa bracero en 1942 y como bien señala Jorge Amós, se encontraron con nuevos trabajadores del sur de Estados Unidos, algunos de ellos procedentes de Europa y quienes traían sus propias tradiciones, creencias y músicas... melodías en las que el acordeón jugaba un papel importante. Estas migraciones contribuyeron con la música nortea, como señala Luis Omar Montoya Arias:

El que históricamente, desde la segunda mitad del siglo XIX, sea el Bajío mexicano, específicamente Guanajuato y Michoacán, la región que más braceros expulsa a Estados Unidos, ayuda a entender el proceso de integración cultural que significa la música nortea. El que instrumentos como el bajo sexto, repertorio como *El pávido návido*, músicos e intérpretes subieran al Norte y sumaran en la definición de la música nortea mexicana, ejemplifica la relevancia de las migraciones abajeñas al noreste mexicano y a Estados Unidos. Las migraciones constantes que se presentaron desde la segunda mitad del siglo

<sup>6</sup> Martínez Ayala, Jorge Amós, "2. El bajo en la invención de la música nortea mexicana", en: *Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música nortea mexicana*, pp. 179-183.

XIX, es una de las claves para estudiar con seriedad y profundidad la música norteña.<sup>7</sup>

(...) Las fuentes indican que el bajo sexto es un instrumento que viajó del Bajío al noreste mexicano en la segunda mitad del siglo XIX, en el marco de la industrialización de Monterrey. Del maridaje entre el acordeón diatónico y el bajo sexto nació la música norteña mexicana. La incorporación de repertorio abajeño a la música norteña es otro tema que debe ser considerado si se pretende desmitificar la hoy, omnipresente en Occidente, música norteña mexicana.<sup>8</sup>

Otro aspecto vital del contexto del Bajío cuando hablamos de la música norteña en el plano de la tradición, han sido los músicos y duetos que de aquí han surgido, quizá ese sea otro aspecto para mostrar la contribución del Bajío para con la música norteña.

Entre los intérpretes guanajuatenses que han conformado duetos, están Rita y José, formado por José Lorenzo Morales, mejor conocido como “El Conejo” (nacido en León) y su esposa Rita; dueto Alma Norteña, integrado por Alma Zermeño y Agustín Moreno Raz (nativo de Salamanca). Además de artistas como Jesús “Chuy” Scott, oriundo de San Francisco del Rincón; el acordeonista Margarito Calero Martínez (natural de Comonfort) y Los Hermanos Banda, originarios de Salamanca.

Un aspecto trascendental en la música norteña y que considero no se le ha dado su verdadera importancia, es la participación de los duetos femeninos en este género musical. Es precisamente este libro que tienes en un tus manos, amable lector, el que rinde no solo un homenaje a los duetos femeninos, sino que seguro estoy de que será un parteaguas en la historia de la música norteña.

<sup>7</sup> Montoya Arias, Luis Omar, “Irapuato en la construcción histórica de la música norteña mexicana”, en: *Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestión de la música norteña mexicana*, p. 131.

<sup>8</sup> Montoya Arias, Luis Omar, “El bajo sexto es del Bajío mexicano”, en: *Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestión de la música norteña mexicana*, pp. 206-207.

El libro da cuenta de diversos duetos no solo de México sino también de Colombia, enumerarlos ocuparía una lista muy larga; sobresalen Las Hermanas Padilla por la influencia que tuvieron en la música colombiana a partir de la década de 1930. Luis Omar Montoya señala que “Las Hermanas Padilla, de Tanhuato, Michoacán, son consideradas por intérpretes, coleccionistas de discos, locutores de radio, directores musicales y público en general, como las madres de la música de carrilera, categoría que emplean los antioqueños para identificar las creaciones artísticas producidas por duetos femeninos de nacionalidad colombiana”.

¿Qué importancia tuvieron las mujeres en la definición de la música norteña? Esa es una pregunta que seguramente se han hecho muchas personas y una de las que motivó a Luis Omar Montoya a crear esta obra sobre los duetos femeninos norteños.

Bajo el cuestionamiento de Jean-Pierre Rioux<sup>9</sup> de ¿por qué los historiadores no se interesan más en la memoria de la gente y de los pueblos, y menos en las de las élites? Luis Omar Montoya se guía precisamente del uso de la tradición oral para reconstruir minuciosamente tanto la presencia de la mujer en la música ranchera como su papel en la música norteña mexicana. Para tejer el texto y lograr su propósito, se vale de la historia y el estudio de duetos tan importantes como el Duetto Hermanas Arias, Las Alteñitas Hermanas Arias y Duetto Amanecer, familiares entre sí, originarias de Pénjamo, Guanajuato, México.

Luis Omar Montoya señala en este libro que “los duetos femeninos en la música norteña mexicana se caracterizaron porque la mayoría de sus integrantes eran hermanas, casi todas provenían de familias donde el arte de Euterpe se cultivaba con antelación, es decir su existencia obedeció a una tradición heredada. Todos esos duetos femeninos, a su vez, grabaron acompañadas de duetos masculinos como Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Líricos, Los Costeños del Va-

<sup>9</sup> Rioux, Jean Pierre, “La memoria colectiva”, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999, p. 341.

lle, Los Donneños, Los Coyotes de Río Bravo, Los Hermanos Prado y Los Madrugadores del Bajío”.

La tradición familiar vinculada a la música tradicional mexicana ha permitido la pervivencia de diversos géneros musicales a lo largo y ancho del país, para el caso que nos ocupa, la música nortea también ha jugado un papel vital en el seno familiar por el auge de duetos conformados por hermanas y sobre todo porque muchas veces han aprendido la música de manera lírica, es decir, la han adquirido de sus propios parientes.

Un caso que demuestra lo dicho líneas arriba, es el Duetto Hermanas Arias, ellas heredaron la tradición de su propia familia en un contexto y momento histórico específico. Luis Omar Montoya señala que surgieron en la época dorada de la música nortea, cuando existían numerosas disqueras y frecuencias radiofónicas que difundían esta música y llegaron a Irapuato con el objetivo de iniciar su carrera artística, donde encontraron cobijo en la XEWE y la XEBO.

Otro dueto del que da cuenta Luis Omar es el Duetto Amanecer, integrado por Carolina Arias Navarro y Antonio Valdés Herrera; la primera de Pénjamo, Guanajuato y el segundo de Cócorit, Sonora. La relación entre ellos fue estrictamente laboral. A sabiendas de que entre la década de 1950 y 1960 hubo diversos duetos “mixtos” conformados por matrimonios, el Duetto Amanecer es un buen ejemplo de que no siempre fue así, este dueto llegó a grabar cinco discos y participaron en las Caravanas Corona con artistas y grupos norteaños muy importantes.

Emparentadas con las Hermanas Arias, el dueto de Las Alteñitas Hermanas Arias surgieron en 1964, conformado por Pascuala y María Arias Cano, ambas también forman parte de una tradición familiar heredada. Participaron en diversos programas de radio, caravanas musicales, palenques y un sinfín de escenarios.

La familia Arias es un ejemplo muy claro del papel que jugó la mujer para la conformación de la música nortea. El autor del libro, Luis Omar Montoya Arias está también emparentado con la dinastía “Arias”, quizá eso le permitió lograr un texto fidedigno y poder aden-

trarse desde otra óptica al interior de los duetos femeninos, los conoció y vivió desde su infancia, fueron parte de su vida cotidiana desde la niñez, gracias a ello deja correr su pluma para dar una nueva interpretación a la música nortea.

El papel de la mujer en la música nortea ha sido poco estudiado, de ahí que este texto sea una gran aportación para los estudiosos de las músicas mexicanas. La aportación del Bajío a la música nortea mexicana queda de manifiesto con la familia Arias, podemos decir con certeza que “memoria y migración van de la mano”. Luis Omar Montoya refiere que la familia Arias, de Pénjamo, también se caracterizó por ser migrante y bracera. A principios de la década de 1950, antes de que José Arias Bribiesca y Concepción Cano llegaran a Irapuato, sus hijos Roberto, Benjamín y Carlos, ya habían trabajado en los Estados Unidos en condición de braceros.

Un aspecto relevante en la familia ligado a la música nortea, fue el matrimonio conformado por María de la Luz Arias Cano y Margarito Calero Martínez, de origen otomí, quien trabajó de ferrocarrilero, y en el medio artístico era conocido como “El Acordeón del Bajío”, él acompañó durante más de 40 años a Las Alteñitas Hermanas Arias y desempeñó un papel muy importante en el desarrollo de la música nortea en el Bajío.

Para Luis Omar Montoya, “La existencia de artistas como Margarito Calero y el Duetto Hermanas Arias (incluyendo a las Alteñitas Hermanas Arias) demuestra que grupos socialmente vulnerables como las mujeres y los indígenas también sumaron en la construcción histórica de la música nortea mexicana [...], por ello la música nortea puede ser considerada también de mujeres, de obreros, y no solo de campesinos como se menciona con insistencia”. Además, con esta familia también se constata que la migración es un factor determinante para el estudio y comprensión de la música nortea, de ahí que Luis Omar señale con certera razón que “memoria y migración van de la mano”.

Los migrantes que viajan a Estados Unidos dejan su pueblo, cruzan la frontera y viven en otro contexto sociohistórico, pero muchos

de ellos no dejan sus raíces, cultura, lengua, creencias, anhelos y sobre todo sus gustos musicales... la música norteña sigue llenando de alguna manera el vacío que ocasiona dejar en México a su familia, su tierra y su pobreza... en las canciones reencuentran la vida campirana que dejaron en su “México lindo y querido”.

Considero que en tanto perviva la música norteña habrá motivos para seguir cifrando las tragedias del pueblo mexicano, las creencias y anhelos de los norteños, las historias de amor y la malquerencia de sus compositores, las vivencias y sucedidos de una región que no se delimita por las fronteras geográficas... y más aún, habrá porqués para debatir si el Bajío mexicano y los duetos femeninos jugaron un papel significativo para la conformación de la música norteña, si el bajo sexto procede de tierras abajeñas, si del Bajío migró la gente con sus ideas, músicas e instrumentos y posteriormente retornó con nuevos bríos pero sobre todo con la música norteña al acoplar su bajo sexto con el acordeón que traían los europeos de tierras lejanas. Muchas de estas respuestas están insertas en el texto de Luis Omar Montoya, por ello resulta un libro valioso e interesante.

Deseo recalcar que *El síndrome de la nostalgia* es un texto que revela en voz de los propios hacedores de la música norteña, la recreación de una valiosa tradición que ha dado identidad y cohesión al grupo social. La lectura que se haga en torno a la música norteña después de leer este libro ya no será igual, el lector encontrará nuevas fuentes de información y se topará con la riqueza existente de un sinnúmero de duetos femeninos que no habían sido abordados en otras investigaciones.

La contribución de esta investigación es importante no solo para los “norteños” sino para los estudiosos de las tradiciones musicales; su lectura estimula a investigar sobre temas relacionados con la músicas mexicanas, sin dejar de lado la importancia que tuvo la música mexicana en otros países como Colombia, Chile, Bolivia, Brasil y hasta en algunos países de Europa.

Otra cualidad del libro es la manera en que está redactado, Luis Omar Montoya ha logrado una escritura amena y sencilla para que su obra sea accesible a todo tipo de público, de alguna manera ha exten-

dido la voz de sus informantes para que sus historias sean portadoras y propagadoras de la identidad, cultura e historia no solo de los duetos femeninos, sino también de quienes de una u otra manera han estado ligados en la conformación de la música norteña.

Para finalizar, manifiesto mi deseo de que muchos lectores pasen la vista por lo escrito en este libro con la esperanza de que más de uno se interese en continuar el estudio y preservación de la música norteña.

Enhorabuena Luis Omar porque lograste tejer un libro ameno, interesante y necesario.

Gabriel Medrano de Luna  
Universidad de Guanajuato

## INTRODUCCIÓN

México y sus músicas han estado presentes en Colombia desde la década de 1940, cuando llegaron a través del cine. Este fenómeno se reprodujo en varias realidades latinoamericanas como Bolivia, Venezuela, Ecuador, Brasil, Argentina, Perú y Chile. Estas son realidades cercanas a mi experiencia de investigación, desconozco si los casos de Paraguay y Uruguay sean parecidos. Aunque las músicas mexicanas llegaron a diversas realidades latinoamericanas, no se expresaron, ni se apropiaron de la misma manera. Por eso es importante particularizar mediante estudios de caso, la presencia e influencia de las culturas musicales mexicanas en Latinoamérica. México y sus músicas, están en el centro de la construcción permanente de las identidades nacionales latinoamericanas. Es un hecho. La cuestión es explicar cómo se dieron esos procesos. El presente trabajo se centra, además, en el estudio de las mujeres como actores protagonistas de la historia de Latinoamérica.

El objetivo de la investigación consiste en estudiar el surgimiento y posterior desarrollo de los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, siempre en relación con varios discursos sociales importantes como la radio, el disco, los coleccionistas de discos, los locutores y hasta las tiendas de discos. Mi visión del objeto de estudio está más allá de la reproducción lineal de una historia de músicos y compositores. Mi apuesta está en construir una historia social de los duetos femeninos antioqueños, los cuales surgieron con una clara influencia mexicana. Cuando digo antioqueños me refiero



a una región cultural y económica de Colombia, la cual está regida por Medellín. Me interesa responder cuál fue el papel de las músicas mexicanas, a través del estudio de los duetos femeninos antioqueños, en la definición de una identidad colombiana. La realización de esta investigación permitirá conocer de cerca, una realidad latinoamericana que nos dará respuestas, y seguramente nuevos cuestionamientos, sobre la importancia que ha tenido México, históricamente hablando, en la definición cultural de América Latina.

## EGO-HISTORIA

Esta disertación busca ser, de principio a fin, una “descripción densa”. Las siguientes páginas son una evocación de memoria: una colectiva y otra individual, biológica y con fecha de caducidad. Es colectiva porque está pensada como un homenaje al pueblo campesino y obrero que hizo de la música de carrilera su espacio de invención. Es colectiva porque los recuerdos, las anécdotas e incluso, los datos duros, vertidos en los ríos de tinta que se aproximan, son compartidos por generaciones de colombianos y mexicanos. Como quedará demostrado en los capítulos que dan forma a este libro, eso que los colombianos llaman “música de carrilera”, está íntimamente relacionado con la norteña mexicana.

Dedicar tantos años de mi vida al estudio de la música norteña mexicana se justifica en el amor que le profeso por herencia de familia. Este trabajo es un homenaje a la música que escucho desde el vientre de mi madre, cuando ella y mi tía Mela, derrocharon su talento en los palenques del Bajío. Como auténticas cantadoras difundieron nuevo repertorio, el que incluía a un compositor anónimo de nombre Moisés Montoya, quien entonces se ganaba la vida como empleado de un sello discográfico pequeño afincado en la Ciudad de México.

No tuve la oportunidad de recibir formación musical en un conservatorio; en cambio me beneficié de las interminables charlas de Margarito Calero Martínez, a quien la XEWE de Irapuato bautizó como “El Acordeón del Bajío”. Si bien comprendo algunos parámetros academicistas que clasifican y explican a las músicas, por lo menos a

las que responden a normas occidentales, me asumo como una persona que escucha con el corazón. Mi niñez la pasé rodeado de instrumentos, de músicos norteños que visitaban la casa de mi madre, de tardes llenas de risas, del semblante de completa felicidad que dibujaba el rostro de mi abuelita cada que Los Troqueros y el Mariachi del “Chato” Hernández la visitaban. Esos recuerdos fueron mi aliciente para emprender este viaje por los mundos de la norteña mexicana; una música que me marcó, que me brindó fisonomía, identidad y sobre todo, que me regaló un proyecto de vida. A la música norteña mexicana le debo algunos de los momentos más felices de mi existencia, por eso le dedico esta investigación.

Hoy, la norteña mexicana es una música señalada y despreciada por unanimidad social; fenómeno que se debe, en gran medida, al mercadeo que ha hecho de ella la industria cultural mexicana, encabezada por la fábrica de sueños llamada Televisa. La comercialización a gran escala de la música norteña mexicana comenzó en la década de 1970, de la mano del narcotráfico y de su gran difusor: el cine. Fue en la década de 1970 que se construyó el significado que hoy demerita a una música mexicana de riqueza extraordinaria. Las siguientes páginas son un intento por restituirle la dignidad perdida.

La visión social que hoy tengo de la música norteña mexicana se fue tejiendo a lo largo de 31 años de existencia, pues como he señalado anteriormente, provengo de una familia donde han existido músicos desde siempre. Mi abuelo José Arias Bribiesca fue músico de capilla, luego fueron sus hijas y sobrinas quienes heredaron la pasión por Euterpe. Para los Arias, la vida sin músicas no es una existencia digna de recuerdo. Pensar en la música norteña mexicana como un espacio social donde confluyen intérpretes, promotores disqueros, compositores, coleccionistas, locutores de radio, músicos y empresarios, no es producto de una tarde de lectura ni consecuencia de una iluminación divina; sino de la reflexión cotidiana luego de vivir pegado a la norteña mexicana desde mi concepción. Desde pequeño conviví con músicos, con cantantes, con compositores, con ejecutivos de disqueras, con empresarios y vendedores de discos. La idea que hoy tengo sobre la música

norteña mexicana, y que está reflejada en la presente investigación, es herencia de familia.

Aún recuerdo que cuando niño, a los seis o siete años de edad, mi madre nos pedía a mi hermano Alan y a un servidor, que cantáramos. No se me olvida que uno de nuestros temas preferidos se llama *Árboles de la barranca*. En la adolescencia tomé clases de trompeta “mariachera” con Miguel Pitayo, mi padrino de bautizo; en la misma época fui beneficiado por los conocimientos que Margarito Calero Martínez me brindó del bajo sexto. Durante seis años formé parte de dos bandas de guerra, la primera de la Secundaria Técnica núm. 32 de Irapuato y la segunda del Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos de Guanajuato (Cecyteg). No olvido que las primeras entrevistas formales que realicé a músicos nortños tuvieron lugar en el Rodeo Bravo de Irapuato, Guanajuato, en el año de 2004. En este sitio charlé con grandes de la música nortña mexicana como Los Invasores de Nuevo León y como Los Bravos del Norte de Ramón Ayala. La primera ponencia que dicté en mi vida académica versó, precisamente, sobre la música nortña mexicana. Esta tuvo lugar en Morelia, Michoacán en el marco del XXVII Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia, celebrado en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, del 25 al 29 de octubre de 2004. La presente investigación es una consecuencia lógica si consideramos lo vital que resulta para mi existencia, la presencia de la música nortña mexicana.

## CAPÍTULO I

### BASES ECONÓMICAS DE LA CARRILERA

**E**l domingo 15 de diciembre de 2013, mientras buscaba mi equipaje en la banda transportadora del aeropuerto internacional de Río Negro, Antioquia, me percaté de la existencia de un anuncio publicitario que tenía en primer plano a la cerveza Corona; luego ya instalado en el Hotel Prince Plaza, ubicado en San Juan con la 70, pude disfrutar de una película de Cantinflas transmitida por Señal Colombia. Desde el primer momento en que bajé del avión que me transportó de México a Medellín fui bombardeado por imágenes y estereotipos que buscan representar a la cultura mexicana. No tienes que buscar a México en Colombia, él aparece ante tus ojos en todo momento. ¿Cómo explicar este fenómeno? México fue la única nación de la América hispanohablante que en las primeras décadas del siglo XX diseñó y ejecutó un proyecto nacionalista; gracias a este logró someter y colonizar con su cultura a toda Latinoamérica. El éxito del proyecto fue tal que incluso en regiones de Brasil quedan reminiscencias de esa influencia cultural. Los gobiernos posrevolucionarios se apoyaron en una industria cinematográfica saludable, que en combinación con las músicas logró penetrar hasta la Patagonia argentina y en la Tierra de Fuego chilena.

A los tres días de estar en Medellín, y luego de un reconocimiento por el Metro, decidí dar un paseo por el centro histórico de la ciudad.

Fue sencillo encontrar el Salón Málaga, un lugar para turistas que difunde tango argentino, boleros y rancheras mexicanas. Al sitio llegué teniendo como referencia el programa *Diario de Viaje* producido por el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional de México, y conducido por Damián Alcázar, uno de los actores más importantes que tiene el cine mexicano contemporáneo. Por esas coincidencias que son parte del vivir, la noche del miércoles 18 de diciembre de 2013 estaba programado un homenaje musical para México, el cual fue coordinado por Miguel Ángel Cuenca Quintero. Antes de iniciar con el recital, el propio Cuenca Quintero repartió entre los comensales un pequeño programa. Lo primero que llamó mi atención es que en la portada del cuadernillo aparecía una foto de Las Hermanas Padilla. Con los días sabría que la elección del profesor Miguel Ángel Cuenca Quintero no fue casual: Las Hermanas Padilla son consideradas las madres de la música de carrilera en Antioquia, Colombia. A su vez, la música de carrilera se caracteriza por tener en su elenco a un número importante de duetos femeninos.

#### CUALQUIER TUMBA ES IGUAL

En Antioquia y en el viejo Caldas los duetos femeninos que interpretaron músicas mexicanas, a partir de la década de 1940, se cuentan por docenas, como lo demuestra Alberto Burgos Herrera en su libro *Música del pueblo* (1950-1980), editado por Lealón en el 2006. La lista es amplia, pero como mis propósitos de investigación no están en la enumeración soporífera de biografías, me concentraré únicamente en los duetos que considero son los más trascendentales para la historia social de la música de carrilera en la región de Antioquia. Como lo planteé en el proyecto de investigación que aprobó el comité del Fonca, el objetivo de este libro es ofrecer una historia social de los duetos femeninos antioqueños que explique las razones de la influencia musical de México en Colombia.

Es imposible situar con exactitud el día, la hora, el puerto y la ciudad de Colombia donde por primera vez llegó y se escuchó México, a

través de sus músicas. De lo que sí estoy seguro es que el cine resultó determinante en el adoctrinamiento cultural al que México sometió a Colombia. Durante la década de 1940 ya existían duetos y tríos femeninos que interpretaban músicas mexicanas en Antioquia, destacando Las Hermanas Domínguez, Las Hermanas Araque, Las Hermanas Bustamante y Las Hermanas Rendón.<sup>10</sup> El lunes 20 de enero de 2014 entrevisté a la señora Ángela Bustamante, parte medular en el movimiento de los duetos femeninos en la década de 1940, en la región de Antioquia, Colombia.

Ángela Bustamante nació el 10 de agosto de 1930, se inició en la música a los 18 años de edad cuando Jorge Camargo Spolidore la convocó para integrarse como cantante de villancicos en las novenas de diciembre de 1948. Las novenas fueron patrocinadas por Tejidos El Cóndor de Medellín, y transmitidas por RCN. Precisamente en Tejidos El Cóndor, Ángela Bustamante laboraba como obrera hasta el día en que Camargo Spolidore la integró a sus proyectos musicales. Luego de las novenas decembrinas, Camargo Spolidore le dio trabajo a la señora Ángela Bustamante en el Hotel Nutibara de Medellín, donde duró dos años, de 1949 a 1951. En el Hotel Nutibara gozaba del acompañamiento de la Orquesta de Jorge Camargo, los espectáculos se ofrecían los siete días de la semana y se interpretaba repertorio variado que transitaba por el porro, por el bambuco y por la ranchera.<sup>11</sup>

Tejidos El Cóndor de Medellín fue importante porque patrocinó proyectos musicales en Antioquia, entre los que destacaron duetos femeninos que cantaban música mexicana como el de Teresa Suárez y Lucía Restrepo; además de promover a Cantares de Colombia, un colectivo que difundió folclor colombiano. Cantares de Colombia era un proyecto de esencia nacionalista. En México estamos acostumbrados a

<sup>10</sup> En Santander existieron Las Hermanas Pérez y en Bogotá Las Hermanas Garavito.

<sup>11</sup> Bustamante, Ángela [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

que sea el Estado quien promueva proyectos de corte nacionalista, pero en Colombia las empresas de capital privado han sido claves en la promoción del nacionalismo musical colombiano. Como parte del apoyo que Tejidos El Cóndor brindó a Cantares de Colombia, en 1957 comenzó a editar su colección musical. No es irrelevante mencionar que Ángela Bustamante formó parte de Cantares de Colombia, llegando a participar de todas sus grabaciones discográficas. Por cierto, Lucho Ramírez, Jorge Ochoa y Jairo Villa también figuraron en Cantares de Colombia.<sup>12</sup>

Aunque Óscar Agudelo y Edmundo Arias le insistieron para que grabara como solista, en dueto o en trío con otras intérpretes femeninas de la época, Ángela Bustamante no lo hizo por no disponer del tiempo necesario. Entre Cantares de Colombia (coro de 40 voces) y el Trío Primavera (Lilian Bustamante, Ángela Bustamante y Miriam Araque) doña Ángela Bustamante no se daba abasto. En la década de 1940 la industria del disco en Colombia era casi inexistente, por lo que las grabaciones de duetos femeninos que perviven están en cartuchos radiofónicos, hoy extraviados o en propiedad de coleccionistas. No se sabe.

Si bien, en 1939 la RCA Victor envió a Medellín una grabadora de discos con el objetivo de que Hernando Téllez Blanco, director artístico de Radio Nutibara, se hiciera responsable de grabar un repertorio colombiano que luego sería prensado en los Estados Unidos, la música de carrilera no fue registrada en esa oportunidad. Los estudios de grabación comandados por Hernando Téllez Blanco estaban ubicados en Junín, frente al edificio Coltejer. Algunos beneficiados por esas grabaciones fueron el Trío Colombiano, Los Payadores y Carlos Vieco.<sup>13</sup> Pasaron décadas para que la carrilera fuera considerada música por millones de colombianos. Como demostraré en el segundo capítulo, las

<sup>12</sup> *Ídem.*

<sup>13</sup> Bustamante, Ángela [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

integrantes de los duetos femeninos de música de carrilera tuvieron que enfrentar la censura y el desprecio social.

Las frecuencias radiofónicas que grabaron en cartuchos música de duetos femeninos como Las Araque, Las Bustamante, Las Domínguez y Las Rendón fueron Ondas Tropicales, La Voz del Triunfo, La Voz de Antioquia (hoy Caracol), La Voz de Medellín (hoy RCN), Radio Libertad y Ecos de la Montaña. Todas las emisoras contaban con radioteatros, espacios amplios donde se ofrecían conciertos gratuitos al público en general y donde también se hacían las grabaciones de los duetos femeninos en Antioquia, durante la década de 1940. Claro que los radioteatros más grandes e importantes fueron los de La Voz de Antioquia y La Voz de Medellín. Los radioteatros registraron, por ejemplo, el paso por Antioquia de gigantes de la música como Alfonso Ortiz Tirado, María Luisa Landín y Olga Guillot.<sup>14</sup>

Con el *boom* de la televisión colombiana en la década de 1970, Ángela Bustamante emigró a Ecuador, después a Perú y finalmente a Venezuela, donde permaneció de 1972 al 2002. Como la televisión se estableció en Bogotá, todos los artistas que dependían de la radio y que radicaban en Medellín, se vieron obligados a buscar nuevos horizontes. En Venezuela, Ángela Bustamante trabajó en clubes, discotecas y bares, siempre acompañada por su mariachi y por una orquesta. Bustamante considera que “el surgimiento de la televisión coincidió con la pérdida de calidad de la música, posiblemente porque la televisión se centró en la imagen y se olvidó de la voz”.<sup>15</sup> En el 2003 se le murió un perrito que era su fiel escudero, por lo que Ángela Bustamante decidió establecerse por cuatro años en Cancún, México con la idea de superar la depresión que le causó el fallecimiento de su mascota.

<sup>14</sup> Bustamante, Ángela [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>15</sup> Bustamante, Ángela [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.



## Y ÁNDALE

Las pocas referencias que existen sobre los duetos femeninos en Antioquia, entre ellas los escritos de Alberto Burgos Herrera, se concentran en brindar datos biográficos sobre un universo limitado de proyectos musicales que existieron en el Valle de Aburra (Caldas, La Estrella, Itagüí, Sabaneta, Envigado, Medellín y Bello). Si lo que se pretende es construir una historia social de la música es fundamental incorporar al análisis planteamientos que involucren procesos culturales, políticos, y desde luego, económicos. Esto significa que duetos femeninos como Las Estrellitas, como Las Gaviotas, como Las Trigueñitas y como Las Indianas no aparecieron por generación espontánea, ni por obra del Espíritu Santo; detrás de su nacimiento hubo un proceso social que justifica y explica su existencia. En los siguientes párrafos explicaré los factores políticos y económicos que facilitaron la existencia del fenómeno de los duetos femeninos en la región colombiana de Antioquia.

Desde que la música de Las Hermanas Padilla llegó a Colombia en la década de 1930, México se convirtió en la cultura hegemónica. Apoyado en el cine y en la industria discográfica, el nacionalismo mexicano se adueñó de los espacios visuales y sonoros de Antioquia. El fenómeno se repitió a lo largo de Latinoamérica como lo he demostrado en investigaciones paralelas que he realizado en Chile, Bolivia, Cuba y Venezuela. Las Hermanas Padilla fueron el primer dueto femenino de origen mexicano que inundó con sus canciones a los colombianos: llegaron en la década de 1930 y nunca más se fueron de la nación cafetalera. Las Hermanas Padilla de Tanhuato, Michoacán, son consideradas por intérpretes, coleccionistas de discos, locutores de radio, directores musicales y público en general, como las madres de la música de carrilera, categoría que emplean los antioqueños para identificar a las creaciones artísticas producidas por duetos femeninos de nacionalidad colombiana. Estas composiciones colombianas tienen una notoria influencia mexicana.

Durante 20 años (1930-1950) los discos de música mexicana entraron libremente a Colombia, hasta que el 13 de junio de 1953, mediante

un golpe de Estado, tomó el poder Gustavo Rojas Pinilla, ingeniero militar formado en los Estados Unidos.<sup>16</sup> La noche del 13 de junio de 1953 con el grito de “se cayeron los godos”, Rojas Pinilla asumió el control de Colombia con el objetivo de “evitar más derramamiento de sangre. No más rencillas entre los hijos de la misma Colombia”.<sup>17</sup> Con la ayuda de ingenieros cubanos, mexicanos y alemanes, Rojas Pinilla inauguró la Televisión Nacional de Colombia, fundó el Diario Oficial, mandó construir carreteras, puentes, terminales marítimas, aeropuertos como El Dorado de Bogotá y aumentó la generación de energía eléctrica en el país.<sup>18</sup> Aunque fueron apenas cuatro años los que Gustavo Rojas Pinilla duró en el poder (1953-1957), este personaje logró dinamizar la economía colombiana. Colombia le debe a Rojas Pinilla la aparición de una industria discográfica nacional, misma que tuvo como epicentro a la región de Antioquia, conocida desde entonces como la capital industrial de Colombia.

La circunstancia que detonó el surgimiento de la industria fonográfica en Medellín, Colombia fue la siguiente; la Junta Militar encabezada por Gustavo Rojas Pinilla prohibió la importación de discos de artistas argentinos y mexicanos, las dos culturas musicales hegemónicas en Colombia. El gobierno de Rojas Pinilla fue una dictadura de corte nacionalista (proteccionista) que incentivó el nacimiento de la industria del disco en Colombia. Con Rojas Pinilla se estableció, por ejemplo, que los domingos por las mañanas las frecuencias radiofónicas de Colombia solo tocaran música italiana, vienesa y alemana.

Discos Fuentes se fundó el 28 de octubre de 1934 en Cartagena de Indias, Colombia, y en 1954, durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, se trasladó a Medellín. El acta constitutiva de Discos Tropical precisa que este sello colombiano apareció en 1945, en Ba-

<sup>16</sup> Serpa Erazo, Jorge, *Rojas Pinilla. Una historia del siglo XX*, Bogotá, Planeta, 1999, p. 66.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 153, 229 y 233.

rtranquilla. Sonolux nació en Medellín, en junio de 1949, por iniciativa de Antonio Botero Peláez, Rafael Acosta, Alfredo Diez Montoya, Lázaro Acosta y Otoniel Cardona Urán. De Sonolux<sup>19</sup> surgió la empresa Discos Ondina el 15 de febrero de 1952. Silver apareció en 1949 y fue la responsable de pensar las producciones fonográficas de Discos Caracol y Discos Medellín. Zeida surgió el 1 de julio de 1950 y en 1954 cambió su nombre por el de Codiscos (Compañía Colombiana de Discos). Ondina irrumpió el 15 de febrero de 1952 bajo la dirección de Rafael y Lázaro Acosta. Discos Vergara fue la primera fábrica de discos que existió en Bogotá (luego vinieron Discos Orbe, FM Discos, Discos Daro y Discos Bambuco). Esta comenzó funciones en 1953 con Gregorio Vergara como su presidente. El sello Metrópoli apareció en 1954, cuando Guillermo Galeano se retiró de Discos Silver y creó su empresa. Propiedad de Otoniel Cardona, Discos Victoria comenzó funciones el 1 de marzo de 1964 en Medellín; a la postre el sello más importante para la historia de la carrilera, montañera o guasca, pues en él grabaron bajo exclusividad Las Hermanitas Calle, responsables de la internacionalización de esta música.

Si bien, muchos de los sellos discográficos más importantes de Colombia iniciaron funciones antes de que Gustavo Rojas Pinilla asumiera la presidencia de la nación cafetalera, fue con el referido mandatario que se logró detonar la industria del disco colombiana. La prohibición de importaciones de música procedente de México y de Argentina que impuso la Junta Militar, dejó el control total de la producción de discos a la industria fonográfica colombiana. Antes de la reforma fiscal de 1953, los sellos colombianos eran simplemente intermediarios que percibían un porcentaje mínimo de las ganancias. Después de la modificación comercial, los sellos discográficos afincados en Antioquia se quedaron con el total de los dividendos; pasaron de ser distribuidores a erigirse como productores. La aritmética no miente. Había un mer-

<sup>19</sup> En mayo de 1974 Sonolux fue vendida al emporio Ardila Lulle de Bucaramanga, Colombia.

cado dispuesto a seguir consumiendo músicas mexicanas, y al no poder disponer de estas debido a la prohibición impuesta, los sellos fonográficos de Antioquia se beneficiaron y comenzaron a suplir con artistas nacionales (colombianos) el hueco existente. Así fue como nació la industria fonográfica colombiana y también así surgieron los duetos femeninos de carrilera.

Los sellos discográficos de Antioquia se convirtieron en auténticas empresas del entretenimiento y comenzaron a reclutar duetos de mujeres, en su mayoría constituidos por hermanas, en zonas rurales de la región y en barrios marginales de Medellín. Fundamentalmente, los sellos discográficos comercializaron versiones colombianas de canciones mexicanas de las décadas de 1930, 1940 y principios de 1950. De esta manera se generó el espacio para que Lidia Méndez viniera a suplir a Lydia Mendoza, igual que Víctor Hugo Ayala lo hizo con Ortiz Tirado, Alberto Osorio con Néstor Chaires, Lucho Ramírez con Guty Cárdenas, Ligia Mayo con Ruth Fernández, y Las Trigueñitas con Las Hermanas Padilla de Tanhuato, Michoacán, México.<sup>20</sup> El mismo fenómeno se repitió 20 años más tarde en Chile (1973) con la llegada de Augusto Pinochet Ugarte al poder.

Es relevante acotar que la industrialización de Antioquia se da en un contexto de violencia generalizada. El 6 de diciembre de 1928, con el propósito de disolver una huelga, fueron asesinados miles de trabajadores de la bananera United Fruit Company;<sup>21</sup> el 9 de abril de 1948 tuvo lugar “El Bogotazo”, una suma de protestas populares legítimas generadas por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y respondidas con violencia por parte del Estado colombiano. Fue la época conocida como La Violencia en Colombia, misma que coincidió con la industrialización y con la bonanza económica de Antioquia. “Se pasó de la mula al

<sup>20</sup> Peláez, Ofelia [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>21</sup> Serpa Erazo, Jorge, *Rojas Pinilla. Una historia del siglo XX*, Bogotá, Planeta, 1999, p. 28.

avión, de la actividad artesanal a la industrial, de una economía agraria a una diversificada”.<sup>22</sup> La violencia en combinación con la industrialización generó una migración masiva del campo a urbes como Medellín. En este proceso de migración se inscribe el surgimiento, grabación, promoción y éxito económico de duetos femeninos antioqueños como Las Estrellitas, Las Gaviotas, Las Trigueñitas, Las Hormiguitas y Las Campiranas.

Los duetos femeninos antioqueños hicieron eclosión en la década de 1950 porque las condiciones sociales, políticas y económicas eran las propicias para que esto sucediera. Si en la década de 1940 duetos como Las Araque, Las Bustamente y Las Rendón no grabaron discos fue porque la industria de la pasta y del acetato era inexistente en Colombia. La cantidad de duetos femeninos antioqueños que grabaron músicas mexicanas en la década de 1950 se volvió incalculable porque las oportunidades para tener un disco propio eran absolutas. Como lo mencionó Guillermo León Hernández Sifuentes, coleccionista y dueño de la Fonda El Káiser de Caldas, “en esa época se podía grabar porque había tanta casa disquera y patrocinadores con ánimos de apoyar. Encima los discos se vendían”.<sup>23</sup> Como en todo hay clases y estratos, la música de carrilera, la de los duetos femeninos antioqueños, se grababa en formatos de 45 revoluciones por minuto y sus precios eran populares. El fenómeno de los duetos femeninos armonizó con el de los “traganíqueles” de 45 rpm.

## RAMA SECA

Los antioqueños dividen sus músicas en calientes y en frías. En las primeras entran ritmos bailables como porros, puyas, cumbias y pa-

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>23</sup> Hernández, Guillermo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

rrandera; mientras que en las segundas se incluyen las de origen argentino, ecuatoriano y mexicano (como la carrilera, guasca, campirana o montañera). Los discos de 45 rpm no discriminaron a la música fría ni a la caliente; durante las décadas de 1950 y 1960 existieron numerosos intérpretes que grabaron en este formato por ser el preferido de las cantinas, de las fondas y de los estaderos. El problema de los discos de 45 rpm es que la inmensa mayoría de la música grabada en este formato se perdió. “El LP estaba reservado para artistas de músicas más refinadas como los ritmos rioplatenses como el tango”.<sup>24</sup> De hecho, los discos de tango siempre fueron más caros que los de músicas mexicanas y que los de las propias músicas colombianas.

El repertorio, los arreglos musicales y las interpretaciones que caracterizan a los duetos femeninos antioqueños objetos de esta investigación son catalogados como música de carrilera, también llamada guasca, montañera, campirana, popular e incluso “guascarrilera”. Es importante recurrir a la historia de los conceptos para ubicar las épocas en las cuales estuvieron en boga cada uno de estos términos, para tratar de explicar las razones de su popularización. De acuerdo con las pesquisas realizadas en Antioquia, el primer término con el que se conoció a la música mexicana interpretada por duetos de origen azteca como Las Hermanas Padilla y como Las Palomas, fue el de “música campirana”. Este fue retomado en forma literal de las portadas de los discos que llegaron desde México, en las décadas de 1930 y 1940, de acuerdo con el coleccionista, Augusto Arango Franco.<sup>25</sup>

En la segunda mitad de la década de 1940 el concepto: “música de carrilera”, desplazó al de “música campirana”, y se asumió como una categoría más amplia e incluyente. Masificado por la industria discográfica de Antioquia, el término “música de carrilera” englobó a las músicas mexicanas en general, a las músicas argentinas y a las músicas ecuatorianas. Música de carrilera era un tango, lo mismo que un pasillo

<sup>24</sup> Moncada, Fabio Nelson [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>25</sup> Sugiero que visiten el blog: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/>

ecuatoriano y que una ranchera mexicana. Los antioqueños le llamaron “música de carrilera” porque llegaba por las vías del ferrocarril, conocidas en Antioquia como “carrileras”. El término música de carrilera respondía a una dinámica económica sustentada en el ferrocarril. La música de carrilera llegaba a los puertos de Buenaventura (Pacífico) y Barranquilla (Atlántico), procedente de la Argentina, del Ecuador y de México.<sup>26</sup> De los litorales colombianos los discos de música de carrilera eran desplazados al Departamento de Antioquia, y una vez ahí, los paqueteros o vendedores de discos se encargaban de comercializarlos en las estaciones del ferrocarril. La música de carrilera era aquella que se compraba y que se escuchaba en las estaciones del ferrocarril. Permitamos al maestro Augusto Arango Franco, coleccionista de músicas del mundo, avecinado en Medellín, productor de la serie Geografía Musical de Colombia y dueño de la fonda, La Música de Augusto, que nos ilumine con sus recuerdos carrileros.

Mi pueblo era estratégico para el paso de los ferrocarriles nacionales. A mí tocó, siendo muy niño, que mi padre fuera vendedor de carne en una estación del ferrocarril y posteriormente fue inspector de policía en otra estación. Me tocó ver pasar los trenes y bajar vendedores de música con la cajita de discos de 78 revoluciones y discos de 45. Esos discos se vendían en las estaciones de ferrocarril y se tocaban en los pianos o traganíqueles. Del ferrocarril los discos eran desplazados en bestias hasta los pueblos. Me acuerdo que mi padre alquilaba pianos o traganíqueles en los negocios que se encontraban en las veredas donde había cantinas y fondas camineras. Yo, como hijo mayor de mi padre, lo acompañaba al final de cada mes con el propósito de recoger el dinero de esas rentas. Como mi padre era dueño de una fonda, me tocaba llevarle la cena, entonces escuchaba la música de Juan Arvizu, Margarita Cueto, Ortiz Tirado, José Alfredo Jiménez y también la música guasca o de carrilera. Esos recuerdos son al finalizar la década de 1950 y comenzando la de 1960. Los vendedores eran hombres de

<sup>26</sup> Hernández, Guillermo [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

edad, por lo general. El auge discográfico estaba en Medellín, entonces ellos ya sabían que cuando saliera alguna producción iban a las fábricas, compraban una caja con discos de 78 revoluciones y otra de 45, y se iban de estación en estación vendiendo discos. Por lo general, en los meses de agosto y septiembre los almacenes informaban las novedades musicales que pondrían a la venta en diciembre. Más recientemente, en el 2005, llegó a mi negocio un señor que trabajó como vendedor de la RCA y que distribuía música de carrilera. Mi local lo tengo desde el 2001. Los paqueteros fueron vitales en la difusión de la música de carrilera. Las empresas productoras de música tenían que difundir su música y ahí eran claves los vendedores de carrilera o guasca.<sup>27</sup>

Después vino la moda de “la guasca”. El concepto “guasca” se puso en boga durante la década de 1960 cuando José Nicholls Vallejo y Enrique Hincapié Orozco produjeron y condujeron sus programas Guasquilandia en *La Voz de las Américas* y *La Hora de la Escoba* en *La Voz de la Independencia*, respectivamente. Guasquilandia usaba como cortina musical el tema *Ojitos verdes* interpretado por Las Palomas de Aguascalientes, México; por su parte, *La Hora de la Escoba* se promocionaba apoyado en *Ferrocarril de los Altos*, tema ícono del folclor guatemalteco.<sup>28</sup> La vigencia de estos programas radiofónicos coincidió con el auge de la industria discográfica de Antioquia (Champion, Sonolux, Ondina y Silver). A finales de la década de 1950 los duetos femeninos nacidos en Antioquia como Las Trigueñitas grabaron temas en discos de 45 y 78 revoluciones por minuto. Guasca es el nombre que los colombianos le dan a un vegetal que siguen utilizando los campesinos para amarrar paquetes y bultos, en consecuencia, la “música guasca” es la que consumen los campesinos colombianos. El término “guasca” es

<sup>27</sup> Arango, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>28</sup> Peláez, Ofelia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.



más una definición de clase con un claro sentido discriminatorio. “La guasca es una música corroncha (ordinaria)”.<sup>29</sup>

Rafael Antonio Bran Arango, acordeonista norteño que acompañó en grabaciones a los duetos femeninos de música carrilera más importantes de Antioquia precisa:

Entonces los discos costaban dos pesos con 50 centavos y eran pastas de 78 rpm. Había gente de los pueblos que venían a Medellín para comprar música que luego colocaban en los pianos de cantinas. José Nicholls Vallejo tenía un programa que se llamaba Guasquilandia. También figuraron Enrique Hincapié Orozco, Carlota Ramírez y Carlos Cardona, familiar de don Otoniel Cardona, dueños de Discos Victoria. Otras emisoras que difundieron la música guasca o de carrilera fueron Ecos de la Montaña, Emisora Claridad y Radio Córdoba. Carlota Ramírez era dueña de emisoras y también cantaba carrilera.<sup>30</sup>

No debemos olvidar que, en sus orígenes, la música guasca o de carrilera, incluía a los tangos y a las milongas rioplatenses, a las rancheras, a los boleros y a los corridos mexicanos, a los ritmos ecuatorianos y a los cubanos. El concepto de música guasca puede ser asumido como una deformación de los sellos discográficos antioqueños, quienes pensando en el lucro, estigmatizaron como corriente y ordinaria a una música que llegó de México, de Argentina, de Cuba y de Ecuador. A mí parecer, la música de carrilera representa una primera etapa, la cual era interpretada por artistas extranjeros. La música guasca nombra una segunda etapa, misma que se distingue por la interpretación de artistas nacionales (colombianos). En suma, la música de carrilera es la que cantaron Las Palomas, Las Hermanas Padilla, el Duetto Azteca, Los

<sup>29</sup> Marín, Martha [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>30</sup> Bran, Rafael [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Madrugadores, Lydia Mendoza y el Duetto América; mientras que la música guasca estaría conformada por las “versiones chiviadas” de duetos femeninos antioqueños como Las Trigueñitas, Las Gaviotas, Las Hormiguitas, Las Sevillanas, Las Estrellitas y Las Hermanitas Calle, quienes en todo momento buscaron imitar a las intérpretes femeninas mexicanas.

Después de una entrevista a Libia Arias, líder fundadora de Las Indianas, se me permitió tomar fotografías de unos recortes de periódicos que registran algunas participaciones de este dueto femenino antioqueño en eventos radiofónicos. Lamentablemente los retazos que citaré no están fechados, sin embargo sí nos permiten demostrar que la música que interpretaban estos duetos de mujeres era calificada como carrilera, guasca y guascarrilera:

Radio familiar de la cadena Toledar, ha organizado para el próximo domingo un desfile artístico en el Parque Acuático Tulio Ospina de Bello, a partir de las 11 de la mañana, en donde los asistentes podrán disfrutar, fuera de un excelente show musical, de la piscina y participar en numerosas rifas. En esta velada actuarán Las Camanduleras, Las Caleñitas, Las Indianas, María del Carmen e Ignacio Bernal, El Ranchero de América. Este Festival de Guascarrilera tendrá como animadores a los locutores de Radio Familiar Hernando Botero, Óscar García y El Parcerero Caliche. El evento será transmitido por la emisora a las 2 de la tarde. Metroparques y la Alcaldía de Medellín son los organizadores de este evento que cuenta con la coordinación artística de Carlos E. Restrepo, en el cual participan las mejores intérpretes de la música guasca y de carrilera con que cuenta Medellín.<sup>31</sup>

Una segunda referencia hemerográfica afirma:

El próximo domingo 31 de julio, La Voz de las Américas inaugurará su nueva sede en Bolivia 41-45. Para celebrar el acontecimiento se programó un evento musical desde las 10:00 a.m. y hasta las 5:00

<sup>31</sup> Festival de música de guascarrilera.

p.m., con los mejores conjuntos de música de carrilera: Las Jilgueras del Campo, Voces del Pasado, Los Legendarios, Romanceros de Colombia, Hermanos Ortiz, Los Chacales de Colombia, Las Indianas, Los Alegres Cordillera, Las Gaviotas, Duetto Revelación, Las Aves de Oriente, Las Trigueñitas, Gabriel Raymond, Los Relicarios, Las Sevillanas y Las Hermanas Parra. Vale recordar que *La Voz de las Américas* se ha destacado por ser la más popular del Departamento de Antioquia.<sup>32</sup>

La música de carrilera, también llamada guasca, campirana o montañera, sigue vigente en Antioquia, como lo demuestra el programa *Buenos días Antioquia*, conducido por Reynaldo Parra todos los días de 4:30 a 7 a.m.<sup>33</sup> por Caracol Radio. Cada marzo, Alberto Burgos Herrera organiza el Festival de Música Campesina en el Barrio de Moravia, muy cerca de la Universidad de Antioquia, “con el objetivo de mantener espacios académicos donde duetos femeninos antioqueños, y en general, artistas de música de carrilera o guasca, puedan lucir sus atributos, y de esta manera mantener viva una tradición”.<sup>34</sup> En alguna de las ediciones más recientes del festival, se mostró al público un reloj conmemorativo llamado Ferrocarril de Antioquia, comercializado por una relojería suiza.<sup>35</sup> El hecho nos recuerda las conexiones históricas entre la carrilera y el ferrocarril.

Durante la segunda mitad de la década de 1980 se cocinó la llamada “música popular” o “música de despecho”, una herencia del narcotráfico antioqueño como lo denuncia Augusto Arango. Personajes

<sup>32</sup> *Nueva sede de La Voz de las Américas*.

<sup>33</sup> Parra, Reynaldo [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970

<sup>34</sup> Burgos, Alberto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>35</sup> Peláez, Ofelia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

como Luis Alberto Posada, El Charrito Negro y Darío Gómez son hijos del narcotráfico antioqueño y también del caleño. Estos cantantes se beneficiaron del dinero generado por el narcotráfico, pues como lo precisa Óscar David, director artístico de la Banda Norteña de Medellín, gracias a la mafia había muchos negocios entre los que se podían contabilizar fondas, estaderos y discotecas. Estos sitios, en su mayoría, eran propiedad de capos, “traquetos paisas” y esposas de mafiosos colombianos. La liquidez de la mafia colombiana permitió que sobrara trabajo y abundara el dinero. Por supuesto que los intérpretes que trabajaron de lunes a domingo en estaderos, fondas y discotecas fueron un sin número de duetos femeninos intérpretes de música mexicana, así como representantes de la música popular o de despecho como Darío Gómez y El Charrito Negro. El propio Óscar David de la Banda Norteña de Medellín me contó en una entrevista que:

En la época del narcotráfico no descansábamos, nos íbamos a una finca el 23 de diciembre, era el 6 de enero y seguíamos tocando. Cantidad de agrupaciones y muchas internacionales. Los negocios en Medellín por todas partes y con agrupaciones internacionales todos los días de la semana. Faltaban agrupaciones. Se acabó el narcotráfico y se terminó el trabajo para nosotros. En la época del narcotráfico colombiano se trabajaba que daba miedo. Me tocó trabajar en un negocio, salir para otro y devolverme. Eso se acabó, se terminaron los negocios en Medellín con la muerte de Pablo Escobar y la caída del Cartel de Medellín.<sup>36</sup>

No solo los intérpretes que dan corpus a la llamada música de despecho o música popular se vieron beneficiados por la bonanza del narcotráfico en Medellín durante la década de 1980 y principios de 1990; también los duetos femeninos que interpretaban música de carrilera saborearon las mieles del narcotráfico como me lo corroboró Fabiola Calle de Las Hermanitas Calle y Rosa Angélica Madrid de Las Mensajeras de Antioquia.

<sup>36</sup> Festival de música de guascarrilera.

De acuerdo con Fabiola Calle el narcotráfico les hizo ganar mucho dinero, eran “las consentidas de los mafiosos de Colombia”.<sup>37</sup> Fabiola Calle recuerda que incluso llegaron a trabajar en fiestas privadas de Pablo Escobar Gaviria, “pues de no hacerlo nos podían asesinar”.<sup>38</sup> Por su parte, Rosa Angélica Madrid señaló que en la década de 1980 llegaban de un pueblo y ya tenía contrato para trabajar al día siguiente; el empleo era demasiado, al grado de tener que llamar a otros duetos femeninos para cederles el trabajo. “La música de carrilera mandaba porque era la mafia quien la movía. Cuando la mafia cayó, a nosotros se nos terminó el trabajo porque dejó de haber dinero. Fueron tiempos de bonanza”.<sup>39</sup>

El fenómeno del narcotráfico generó la peor de las imágenes de Colombia ante el mundo, pero trajo bendiciones económicas a duetos femeninos como Las Sevillanas, quienes en 1993 trabajaron en Alemania con un empresario bávaro que las contrató para que cantaran *La banda del carro rojo* en una obra de teatro. Aura Colorado describe la experiencia en esta forma: “En diciembre de 1993 llegamos sin músicos a Alemania, así que tuvimos que tocar nosotras el acordeón. En Berlín trabajamos en teatro y también en circo, siempre cantando música de carrilera. Los actores hacían la balacera, salían huyendo y nosotras catábamos *La banda del carro rojo*, y ellos disparando. Todos los actores eran alemanes”.<sup>40</sup> Más allá de cuestionamientos éticos, el narcotráfico influyó en la dispersión de la música de carrilera por el continente europeo, como lo demuestra la anécdota contada por Las Sevillanas. La guasca, campirana, montañera o carrilera se define como

<sup>37</sup> Calle, Fabiola [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>38</sup> *Ídem.*

<sup>39</sup> *Ídem.*

<sup>40</sup> Colorado, Aura [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

una música mexicana apropiada e interpretada por compositores, músicos y cantantes colombianos.

La música de despecho o popular fue definida en la década de 1980, bajo la protección y con el respaldo financiero del Cartel de Medellín. Para especialistas como Augusto Arango, la música popular o de despecho es heredera de la música de carrilera, “aunque moralmente inferior e indigna de la tradición mexicana”. El locutor de Radio Universidad de Medellín considera que la música de carrilera murió con Pablo Escobar el 1 de diciembre de 1993. Óscar David de la Banda Norteña, músico que se benefició del dinero emanado del narcotráfico en la década de 1980, pondera que la música popular o de despecho se fraguó en las fiestas privadas que los músicos ofrecían a narcotraficantes en sus fincas, debido a la experimentación instrumental con la que se vieron obligados a jugar. “El cansancio era mucho, no había tiempo para dormir y relajarse. Eso nos obligó a combinar un requinto con una trompeta, un violín con un teclado y un acordeón con una trompeta. La música popular nació un poco jugando, y a la vez, sobreviviendo al peligro del narcotráfico”.<sup>41</sup>

Al pagar cantidades exorbitantes de dinero por actuar en sus fiestas privadas, el narcotráfico y sus actores, hicieron millonarios a los intérpretes de música popular y sepultaron a los duetos femeninos antioqueños, es decir a la música de carrilera. Es cierto que los duetos femeninos también disfrutaron de los narco dólares mientras duró el efímero bienestar generado por el Cartel de Medellín, pero una vez que este terminó, las más afectadas fueron las mujeres que cantaban música de carrilera y los más beneficiados fueron los varones solistas que construyeron un nuevo producto comercial: la música popular o de despecho.

Gracias al narcotráfico, la música popular o de despecho impuso tarifas que no corresponden con la calidad vocal y acústica de sus in-

<sup>41</sup> David, Óscar [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

térpretes. Óscar David de la Banda Norteña piensa que en los sueldos percibidos entre duetos femeninos como Las Trigueñitas y cantantes solistas como Darío Gómez está una diferencia que pude ayudar a encontrar el antes y el después de la música de carrilera. “Claro que hoy la gente no tiene claras las diferencias entre una música y otra, para el paisa toda la música campesina es igual”.<sup>42</sup>

Fue debido al dinero del narcotráfico que el fenómeno de la “payola” y de la “contra payola” se disparó a montos que solo los ahijados de la mafia podían costear. La payola, para quienes no lo saben, es un mecanismo ilegal que compra espacios en la radio con el fin de hacer sonar la música de ciertos intérpretes; la contra payola es la respuesta generada por artistas del mismo género musical, y tiene por finalidad evitar que se toque la música de sus contrincantes. Fue en la década de 1980 que se acrecentó el número de cantantes que pagan para que las frecuencias radiofónicas les toquen (payola), y otro grupo que paga para que a sus rivales mediáticos no se les haga sonar su música (contra payola).<sup>43</sup> Una dinámica perversa y absolutamente delincencial, fomentada por los trabajadores de la radio.

Los duetos femeninos, intérpretes de carrilera, no contaron con el capital suficiente para competir con el fenómeno emergente de la música popular o de despecho, movimiento encabezado por Darío Gómez. La pugna entre los artistas populares de Antioquia por el control de los espacios radiofónicos y televisivos llegó al grado de ejecutar secuestros de compañeros del gremio, con la premisa de pedir un rescate y dejarlos sin dinero para que estos no pudieran seguir pagando la payola, mucho menos la contra payola. La historia fue compartida por un ex militar colombiano, amigo de Aníbal Rojas, dueño del Bar Atlético Nacional que se especializa en la difusión del tango rioplatense.

<sup>42</sup> Arboleda, Judith [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>43</sup> García, Evaristo [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

La música popular o de despecho, organológicamente, se define con un violín, con una vihuela, con una guitarra, con un bajo eléctrico, con un acordeón, con un requinto y con dos trompetas. El violín, la guitarra, la vihuela y las trompetas son influencia del mariachi nacionalista mexicano; el requinto es una herencia de los tríos mexicanos intérpretes de boleros como Los Panchos, y el acordeón, aunque de origen europeo, es un legado de la música norteña mexicana. En suma, la música popular o de despecho es un “Frankenstein” de las músicas mexicanas. Quizás la música popular o de despecho representa la urbanización de una música campesina como la carrilera, también llamada guasca y montañera.

## AUSENCIA

Acompañadas de un acordeonista, una guitarra puntera y un bajo eléctrico, la gran mayoría de los duetos femeninos antioqueños trabajaron durante la década de 1980 en estaderos como Tierras Colombianas, Tierra Antioqueña, La Ruana, La Comparsa, La Posada del Contenido, El Caballo Blanco, Los Faros, El Castillo y El Cacique. Fueron los estaderos un espacio vital para que los duetos femeninos y su música de carrilera se hicieran escuchar a lo largo y ancho de Antioquia, Colombia. En un primer momento (década de 1970) los estaderos se ubicaron en torno a las cuatro salidas que tiene Medellín: Caldas, Santa Elena, La Ceja y Don Matías, y en un segundo momento (década de 1980) se colocaron en las avenidas cercanas a la Unidad Deportiva Atanasio Girardot.<sup>44</sup> En la década de 1960, los estaderos no cobijaron a los duetos femeninos de música carrilera porque era mal visto que las mujeres cantaran en público; estas comenzaron a presentarse en los estaderos hasta la década de 1970 cuando el machismo colombiano menguó un poco en Antioquia.

<sup>44</sup> Delgado, Armando [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.



Los estaderos no fueron privativos de Medellín, en ciudades como Caldas existió La Primavera, un popular sitio a donde los domingos por las tardes llegaban familias enteras luego de un paseo por las laderas del Río Medellín. Generalizando, puedo afirmar que en la década de 1970 los estaderos eran lugares familiares, realidad que cambió con el imperio del narcotráfico en la década de 1980. Con el Cartel de Medellín, los estaderos se convirtieron en puntos delincuenciales donde era fácil conseguir cocaína y personas dispuestas a prostituirse (hombres, mujeres y gays).<sup>45</sup> Las fondas camineras, por cierto, eran lugares donde siempre se escuchó la música de carrilera, pero donde rara vez un dueto femenino se presentó a actuar en vivo. Me centraré en los estaderos por erigirse como los espacios que albergaron los conciertos de los duetos femeninos de música guasca.

Las Gaviotas, por ejemplo, recuerdan haberse presentado en los estaderos Tierras Colombianas, Tierra Antioqueña y Los Recuerdos; Las Bellanitas de Viviana Cuartas Hoyos, mencionaron en una entrevista que laboraron en Los Dos Faros, en Los Viejos Tiempos, en Los Recuerdos, en Tierra Antioqueña y en Tierras Colombianas. Las Hermanitas Calle, sin lugar a dudas, fueron el dueto femenino de música carrilera que más trabajó en los estaderos de Antioquia. El viernes 31 de agosto de 1979, Las Hermanitas Calle estuvieron en Los Cantares, ubicado en la Autopista Sur contiguo a Capricho, y en La Margarita, localizado sobre la Autopista Norte. El sábado 3 de marzo de 1979, Las Hermanitas Calle se presentaron en el estadero El Ayer, donde compartieron escenario con Las Trigueñitas; ambos duetos fueron acompañados por el acordeonista Rafael Bran y gozaron del patrocinio de Gaseosas Lux. Las propias Hermanitas Calle participaron el sábado 20 de mayo de 1978 en un evento organizado por el estadero El Ayer, donde alternaron con Claudia de Colombia; el guateque fue coordinado por la CBS. El miércoles 24 de mayo de 1978, Las Hermanitas Ca-

<sup>45</sup> Hernández, Guillermo [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

lle estuvieron en Los Recuerdos, establecimiento ganador del Premio Nacional del Turismo, en su edición correspondiente al año de 1977.<sup>46</sup>

El viernes 16 de junio de 1978, Las Hermanitas Calle estuvieron en el estadero Patio Bonito de Junín, frente al edificio Coltejer. El viernes 9 de junio de 1978 Las Calle participaron de un evento celebrado en el estadero Los Recuerdos, “El lugar más folclórico de Colombia”. El sábado 6 de mayo de 1978 Las Hermanitas Calle hicieron lo propio en La Margarita, acompañadas por el mariachi Los Halcones. En lo que respecta a la participación de las Calle en el estadero Los Recuerdos, alternaron en 1978 con el Trío Colombia y fueron bautizadas como “El dueto voces de Los Recuerdos”, por ser artistas exclusivas de este lugar. El viernes 6 de octubre de 1978 Las Hermanitas Calle trabajaron en el estadero La Margarita con El Caballero Guacho y el viernes 29 de septiembre de 1978 con Arturo Alejandro, el *Showman* chileno, y con la “rancherista” Mabel en el estadero La Margarita.<sup>47</sup>

Considero importante compartir con el lector tres referencias periodísticas que Fabiola Calle resguarda en su domicilio particular. Las notas ayudarán a reforzar la importancia que tuvieron los estaderos en la difusión de la música de carrilera, interpretada por duetos femeninos como Las Hermanitas Calle, Las Gaviotas, Las Estrellitas y Las Indianas.

Hoy se presentan en el estadero Los Recuerdos. Nelly y Fabiola, más conocidas en el ambiente artístico colombiano como Las Hermanitas Calle, cumplen hoy 20 años de actividades musicales ininterrumpidas. Conocidas por su estilo peculiar para la interpretación de la denominada música de carrilera, Las Hermanitas Calle tienen un verdadero record de grabación de discos de larga duración, pues han

<sup>46</sup> Calle, Fabiola [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>47</sup> *Ídem.*

logrado impactos en 47 oportunidades. Para festejar estos 20 años de Las Hermanitas Calle, hoy tendrán la presentación central en el espectáculo programado para el fin de semana por el estadero Los Recuerdos de la calle Colombia. Con ellas alternará el cantante Óscar Agudelo, igualmente conocido por sus éxitos de música popular. Las Hermanitas Calle han logrado imponer en el mercado nacional éxitos como *La cuchilla*, *La cruz de palo*, *Besando la cruz*, *Escoria humana*, *El puente roto*, *Dos pasajes*, *La gaviota traidora* y *La consentida*. Los Recuerdos de la calle Colombia contarán igualmente con la presencia de las delegaciones de casas fonográficas como Victoria y Sonolux, donde han grabado Las Hermanas Calle parte de los 47 discos de larga duración en su carrera artística. El regreso de este famoso dueto se produce después de cuatro años de ausencia de estos escenarios.<sup>48</sup> Después de la triunfal gira por los Estados Unidos de América regresa a Colombia la agrupación bandera en la música de carrilera de Colombia, el dueto de Las Hermanitas Calle. En el estadero Los Recuerdos, se les brindará la bienvenida a esta su tierra y se les congratulará por los éxitos logrados en sus actuaciones especiales en El Chibcha, La Tranquera y otros establecimientos públicos del país norteño. Las Hermanitas Calle recibieron solicitudes para permanecer otra temporada en Nueva York, pero sus compromisos comerciales en nuestro país lo impidieron, ya que tendrán actuaciones de radio y televisión en el curso de los próximos días. Las Hermanas Calle se presentarán viernes y sábado en el estadero Los Recuerdos de esta ciudad, después de exitosas presentaciones en los Estados Unidos, donde permanecieron por espacio de un mes.<sup>49</sup>

Esta semana, en el estadero Los Recuerdos de los hermanos Jaime y Óscar Salazar Zuloaga, reaparecen las populares Hermanas Calle (Fabiola y Nelly), quienes siempre son acompañadas por Los Cuatro de Ayer. A propósito de Las Hermanitas Calle, artistas exclusivas de Victoria desde hace muchos años, esta empresa les publicó un disco

<sup>48</sup> "Las Hermanas Calle cumplen 20 años de vida artística", en *El Colombiano*, viernes 24 de febrero de 1984.

<sup>49</sup> "Las Hermanitas Calle hoy en Los Recuerdos", Medellín, viernes 3 de junio de 1986.

de larga duración titulado *Éxitos de Ayer y de Hoy*. Se incluyen *La tequilera*, *Escoria humana* y *Besando la cruz*. El grupo que las acompaña está integrado por Noé Osorio (guitarra), Mario Velásquez (segunda guitarra), Hilario Valencia (bajo) y Norberto Sánchez (batería).<sup>50</sup>

Los migrantes colombianos en el extranjero fueron claves en la propagación de la música de carrilera por el mundo. Decenas de colombianos se volvieron empresarios en países como los Estados Unidos, donde replicaron los estaderos de Antioquia, y al hacerlo, generaron fuentes de empleo que beneficiaron a los duetos femeninos de música de carrilera. Augusto Arango recuerda que en la década de 1980 la familia Alarcón de Montebello, Antioquia, abrió estaderos en Nueva York y en Florida. Con regularidad los Alarcón viajaban a Colombia con el objetivo de contratar artistas cafetaleros que fueran a tocar a sus estaderos. Por supuesto que no solo duetos femeninos como Las Hermanitas Calle y como Las Estrellitas se presentaron en los estaderos de la familia Alarcón, también se sumaron intérpretes de música andina colombiana, orquestas, vallenatos y sonoras. Si pensamos con apertura, entenderemos que al difundir la música de carrilera en los Estados Unidos, estos empresarios colombianos promovieron la cultura mexicana. Eso significa que no solo los mexicanos emigrados a los EEUU han impulsado la cultura azteca, sino también comunidades latinoamericanas como la colombiana, que encontró en México una forma de sentirse representada e identificada en un mundo distinto al suyo como el anglosajón.

En el imaginario popular, la música de carrilera es la que cantan los duetos femeninos, y la música popular o de despecho es interpretada únicamente por varones. Durante la década de 1980 muchos de los estaderos, recintos por excelencia para que la música de carrilera fuera mostrada, se ubicaron en la Avenida Colombia; estoy pensando en Tierra Antioqueña, Viejos Tiempos, Los Recuerdos, La Ronda, La Taberna de Sancho y Patio Bonito. Otros estaderos como Tierras Co-

<sup>50</sup> “Las Hermanitas Calle en Los Recuerdos”.

lombianas se localizaron en la Avenida Guaimaral y El Ayer que tenía su domicilio en la Autopista Sur contiguo a Capricho. Al perecer los estaderos, la vitalidad de los duetos femeninos decayó; los pocos duetos que sobrevivieron a la crisis económica se vieron obligados a trabajar en fiestas particulares y en ferias de pueblo.

Una vez que el Cartel de Medellín sucumbió, duetos femeninos surgidos en la década de 1980 como Las Hermanas Arango y Las Hermanas Cardona se vieron obligados a trabajar como músicos acompañantes de colegas como Las Alondras, quienes sí tenían trabajo. Fue una manera de sobrevivir. Otros duetos como Las Camanduleiras perdieron importancia porque no tenían músicos de cabecera que las acompañaran en sus presentaciones. Estos duetos fueron olvidados por el público y sustituidos por proyectos como Las Abandonadas.

En la época gloriosa del narcotráfico antioqueño (década de 1980), los duetos femeninos trabajaban de lunes a domingo; con la caída del Cartel de Medellín a principios de la década de 1990 quebraron los estaderos y con ellos se fueron a pique los duetos femeninos. “Al acabarse Tierra Antioqueña, de la mano nos fuimos una cantidad de duetos que trabajamos en este lugar”.<sup>51</sup> Los estaderos eran sitios que todas las noches ofrecían conciertos de música de carrilera y donde casi todos sus propietarios tenían nexos con el narcotráfico. No fue casualidad que Pablo Escobar hiciera estallar bombas en estaderos como Tierras Colombianas. Los estaderos formaban parte de los mecanismos que el Cartel de Medellín utilizaba para lavar dólares obtenidos de la venta ilegal de cocaína en los Estados Unidos. Los prestanombres del Cartel de Medellín, responsables de administrar los estaderos, provenían de zonas rurales, lo que explica el respaldo a los duetos femeninos de música de carrilera. Digamos que los gerentes de los estaderos eran amigos de la carrilera.

<sup>51</sup> Quintero, Martha [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

## ANECDOTARIO

I).- Uno de los primeros temas mexicanos que el dueto de Las Estrellitas grabó en la década de 1950 se llamó *Pesar profundo*, también conocido como *Ausencia* y *Ausencia eterna*. En aquella época había dos versiones que marcaban pauta, la del Dueto Azteca, y la de Ray y Laurita.

II).- Darío Gómez “El Rey del Despecho” comenzó su carrera artística a finales de la década de 1970 con Los Legendarios. En 1985 se lanzó como solista.

III).- La primera película a colores que miró Guillermo León “Káiser” fue *Buenos días Acapulco* con Viruta y Capulina.

IV).- El bolero mexicano *Sabor de engaño* fue grabado, originalmente, en la década de 1940 por Eva Garza.

V).- El poeta colombiano, Miguel Ángel Osorio murió en 1942, en la Ciudad de México. Los seudónimos del escritor cafetalero fueron el de Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob. El periodista Óscar Peláez, pondera que la mejor biografía publicada sobre este personaje, fue escrita por Fernando Vallejo, escritor colombiano vecindado en México.

VI).- El “Mono” González es considerado uno de los padres de la música parrandera.

VII).- A las recolectoras de café se les conoce como “chapoleras”.

VIII).- Lo que conocemos como vallenato es la interacción de cuatro ritmos: puya, paseo, son y merengue.

IX).- Jorge Barón desculturizó a Colombia.

X).- Lucho Bermúdez y El Cuarteto Imperial llevaron la cumbia a la Argentina.

XI).- Lucho Ramírez grabó con acompañamiento “mariachero” en 1960. Fue un disco producido en el D. F. que llevó por nombre *Lucho Ramírez en México*.

XII).- Matilde Díaz empezó cantando a dueto con una de sus hermanas. Matilde Díaz fue esposa de Lucho Bermúdez.

XIII).- Crescencio Salcedo es el compositor de *El Cafetal* y *El Año Viejo*.

XIV).- Martha Catalina fue una artista mexicana, originaria de Monterrey, que triunfó en Colombia.

XV).- Jaime Rudesindo Chavarría es el compositor de *Noches de Cartagena*.

XVI).- Jorge Añez compuso el primer bolero colombiano; este se llamó *Te Amo*. Lo escribió, musicalizó y grabó en México con Tito Guízar.

XVII).- Hernán Restrepo Duque fue discípulo de Jorge Añez. A su vez, Hernán Restrepo Duque trabajó para Sonolux. Mariano Rivera Conde era esposo de Consuelo Velázquez, y esta era una persona muy cercana al colombiano Hernán Restrepo Duque.

XVIII).- El yucateco Guty Cárdenas grabó con Jorge Añez en 1931 y en 1932 los siguientes temas: *La República de España*, *Dios te bendiga* y *Mi canción quisiera*.

XIX).- El dueto mexicano de Las Hermanas Montoya grabó en 1953 para Discos Vergara de Bogotá, Colombia.

XX).- Hernando Avilés del trío Los Panchos grabó en 1955 para Discos Vergara de Bogotá.

XXI).- Las Hermanas Montoya grabaron mucho porro con Dámaso Pérez Prado.

XXII).- El mexicano, Alfonso Ortiz Tirado grabó su primer LP en Colombia, a finales de la década de 1960.

XXIII).- Consuelo Velázquez compuso un porro que lleva por nombre *Yo no fui*. Este fue interpretado por los mexicanos Pedro Infante y Pedro Fernández.

XXIV).- Eduardo Santos fue presidente de Colombia de 1938 a 1942. Durante su gobierno se modernizó la radio estatal. Para lograrlo adquirió equipos modernos que compró en los Estados Unidos. Fue Eduardo Santos quien llevó el primer equipo de grabación eléctrico a Colombia. Apoyados en esta tecnología se grabaron los primeros discos eléctricos en Colombia.

XXV).- Los artistas mexicanos que hacían giras en Colombia, actuaban primero en Medellín.

XXVI).- El sonido de 78 rpm era el que más cuerpo tenía porque la aguja era gruesa.

XXVII).- Los dueños de Discos Fuentes radican en Estados Unidos.

XXVIII).- Miguel Puerta recuerda haber grabado con Olimpo Cárdenas dos elepés para Discos Victoria.

XXIX).- Discos Victoria nació en Cali con las prensas que había dejado Discos Marango de Pereira. En 1963, Mario Méndez y Otoniel Cardona, cambiaron a Medellín las oficinas centrales de Discos Victoria. En 1970 Otoniel Cardona quedó como su dueño único.

XXX).- Además de los sellos discográficos que hubo en Medellín durante las décadas de 1950 y 1960, en Pereira se encontraron dos, en Cali también dos, igual que en Ibagué y Barranquilla. En Bogotá hubo tres fábricas de discos, en Giraldo y Cartagena una.

XXXI).- Silver se fundó en Medellín. De él nació Discos Zeida. Este fue uno de los sellos más internacionales porque se encargó del prensaje del catálogo de EMI, Capitol y Mussart de México. En 1990 Zeida, a través de Codiscos, se especializó en la grabación de vallenato. Zeida fue el primer sello de la compañía Codiscos. Nació el 1 de julio de 1950. El primer disco que fue prensado en Zeida Ltd. se llamó *Suicidio* con el Trío San Juan.

XXXII).- Discos Fuentes fue el primer sello discográfico colombiano que usó equipos de sonido estéreo. Discos Fuentes tuvo el honor de prensar en Colombia el catálogo de Discos Peerless. Discos Fuentes apareció el 28 de octubre de 1934 en Cartagena de Indias.

XXXIII).- Discos Ondina surgió de la escisión generada entre Rafael Acosta y Antonio Botero, dueños de Sonolux. Se dividieron el catálogo y compitieron por el mismo mercado.

XXXIV).- Miguel Nova grabó corridos para Discos RCU y valsés para el sello Ondina. RCU fue propiedad de un hermano de Otoniel Cardona. Discos Metrópoli tuvo por dueño a Guillermo Galeano.



Eran sellos pequeños con prensas propias que desaparecieron rápidamente. Lucho Bermúdez, por ejemplo, grabó para Discos Caracol, que posteriormente vendió su catálogo a Sonolux.

XXXV).- Los músicos callejeros en Antioquia, Colombia son conocidos como “merenderos”.

XXXVI).- SAYCO es la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia, y ACIMPRO es la Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos.

XXXVII).- Guillermo León Hernández Sifuentes acostumbra reunirse en el Bar Kennedy de la ciudad Medellín, Colombia. Es un sitio que se ubica a unos pasos de la Estación San Antonio del metro, en el centro histórico de Medellín. En el sitio se le encuentra desde las 10 de la mañana, en compañía de su colega y amigo, Óscar Peláez.

XXXVIII).- La canción mexicana *El lechero*, es considerada al interior de Antioquia como música parrandera. El tema inunda las cantinas, fondas y bares cada diciembre.

XXXIX).- Los tamales hechos en Antioquia son amarrados con un vegetal que se llama “guasca”. Por añadidura, la guasca es la música de los campesinos de Antioquia.

XL).- El Mariachi Los Costeños fue exclusivo de Discos Columbia. El grupo colombiano denominado como Los Corraleros del Majagual grabó música parrandera.

## CAPÍTULO II

### LOS MUNDOS DEL ARTE DE HOWARD BECKER

Con mundos del arte, el norteamericano Howard Becker se refiere a “redes de personas cuya actividad cooperativa y organizada a través de un conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce trabajos artísticos socializados”.<sup>52</sup> Para Howard Becker, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una suma de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que vemos o escuchamos, existe y perdura. “Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar mundos del arte”.<sup>53</sup> Los mundos del arte, así como la forma en que su existencia impacta la producción y el consumo del arte, sugieren un abordaje interdisciplinario del problema.

Lo que Howard Becker pretende es generar un entendimiento de la complejidad de las redes cooperativas, a través de las cuales tiene lugar el arte. Los mundos del arte ayudan a comprender las formas en

<sup>52</sup> Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p. 10.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 17.

que se produce y se consume la música, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, los comics y la literatura. Posiblemente los duetos femeninos de música de carrilera, sujetos de esta investigación, no hubieran logrado relevancia mediática, sin la ayuda de locutores, afinadores de acordeones, vendedores y coleccionistas de discos.

## I.- LAS INTÉRPRETES

### LAS TRIGUEÑITAS

La primera grabación de Las Trigueñitas fue el tango *Resignada* en 1952. Este primer tema de Las Trigueñitas fue editado por Zeida (Discos). El dueto estuvo integrado por Judith Arboleda y por Elisa Peláez. En 1955 grabaron sus primeras canciones rancheras: *Mi destino fue quererte* y *A buscarme vendrás*; ambos interpretados en México por Las Hermanas Padilla. Estos primeros cortes rancheros fueron respaldados por Discos Ondina, y se vendieron en formato de 45 y 78 rpm. De 1955 a 1959 el dueto Las Trigueñitas permaneció como exclusivo de Discos Ondina, para luego grabar con Fuentes y con Sonolux. Las últimas grabaciones de Las Trigueñitas fueron concretadas con Sonolux en 1972, incluyendo un disco que se grabó para su venta exclusiva en el mercado venezolano.<sup>54</sup>

Judith Arboleda, líder de Las Trigueñitas, nació el 20 de mayo de 1934 y comenzó a cantar boleros de María Luisa Landín en 1948, a los 13 años. Como solista, Judith Arboleda grabó con la Orquesta de Edmundo Arias. La decisión de que Las Trigueñitas grabaran música mexicana y de que adoptaran este nombre correspondió a Discos Ondina. Los dueños del sello discográfico sabían del éxito monetario que representaba el grabar música mexicana en la década de 1950, sobre

<sup>54</sup> Arboleda, Judith [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia, Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

todo por la ley prohibicionista expedida por el gobierno de Rojas Pini-lla. Al igual que la grabación de canciones de Las Hermanas Padilla, la elección del nombre se inspiró en *Trigueñita*, canción mexicana de Ascencio y Mejía. Judith Arboleda también formó parte de Los Dominicanos con Pedro Nel Isaza, y de Las Rancheritas con Isaura Zapata, quien desde hace varias décadas radica en la Ciudad de México.<sup>55</sup>

Si bien, Las Trigueñitas grabaron composiciones de Elisa Peláez (*Tal vez te ruegue* y *A solas*), Ignacio Bernal (*Huellas del pasado*, *Amor callado* y *Penas crueles*), Ricardo González (*El tragao*) y de Pedro Nel Isaza, sus grandes éxitos fueron temas de Margarito Estrada (*Gaviota traidora*) y Felipe Valdés Leal (*Mi destino fue quererte*), compositores mexicanos. El fenómeno se repitió en prácticamente todos los duetos femeninos antioqueños como veremos más adelante. El dueto Las Trigueñitas recorrió grandes extensiones del territorio colombiano con sus actuaciones; quizás la región llanera fue la única que no conocieron debido a la falta de promoción por parte de sus sellos discográficos. Rafael Bran, fiel escudero de Judith Arboleda y de Elisa Peláez, participó de todos los discos que necesitaron de su acompañamiento musical. Además del sostén norteño que les dio Bran, Las Trigueñitas también fueron respaldadas por el Mariachi de Tomás Burbano.<sup>56</sup> Las Trigueñitas fueron acompañadas por mariachi y norteño.

Las Trigueñitas comenzaron a grabar sin tener estudios musicales previos, con el tiempo se inclinaron por la guitarra y por el tiple como instrumentos de composición, pues los consideraban propios del campesino colombiano. El sello Impacto, filial de Sonolux, puso a la venta, a finales de la década de 1980, discos-recopilación que significaron las últimas grabaciones de Judith Arboleda y de Elisa Peláez. Elisa Peláez

<sup>55</sup> Arboleda, Judith [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>56</sup> Arboleda, Judith [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

falleció en el 2001 y Judith Arboleda, con problemas severos de salud, vive en Medellín con su hijo Fernando Arango, intérprete de ritmos rioplatenses, de rancheras, de boleros y de corridos mexicanos.<sup>57</sup>

En 1986, Miguel Ángel López Botero habló en la siguiente forma sobre Las Trigueñitas:

A los 31 años de vida artística, siguen Las Trigueñitas cantando como en sus mejores tiempos. Siendo ambas muy jovencitas, casi niñas unieron sus voces para deleitarnos con aquellas canciones que han hecho historia en nuestro país y en América Latina. Esto sucedió el 6 de abril de 1955, desde entonces han recorrido toda la geografía colombiana, actuando en las humildes fondas camineras y en las más distinguidas salas que el arte moderno ha diseñado. En su larga carrera han grabado con el acordeonista y tenor, Rafael Bran, con el guitarrista, Obdulio Olaya y con el baterista, Gildardo Arias. Gran conjunto que en medios populares conocemos como carrilera. En su amplio y difundido repertorio encontramos más de un millar de temas, la mayoría de ellos de compositores mexicanos. Elisa y Judith, dos antioqueñas populares y ampliamente conocidas como Las Trigueñitas.<sup>58</sup>

#### LAS ESTRELLITAS

Las Estrellitas estuvieron conformadas por Virgelina Rendón y por Margarita Giraldo, que con el tiempo fue conocida como Lidia Méndez. Posteriormente, con Esther Pérez, Virgelina Rendón integró a Las Gaviotas. Virgelina Rendón también formó a Las Calandrias con Luz Piedad Patiño, además del dueto Los Alteños con Pedro Nel Isaza, Virgelina y Miguel con Miguel Nova, Virgelina y Evelio con Evelio Marín, e hizo algunas grabaciones con Lucelly Calle, hermana de Las

<sup>57</sup> *Ídem.*

<sup>58</sup> *El Disco de Oro de Las Trigueñitas*, Victoria, Medellín, 1986.

Hermanitas Calle. La primera grabación de Las Estrellitas fue en 1953 para Discos Silver, cuando Virgelina Rendón tenía 17 años.

Virgelina Rendón nació el 17 de marzo de 1936 en Venecia, Antioquia, Colombia. Recién cumplidos los tres años de edad, los padres de Virgelina Rendón se establecieron en Medellín, luego de un accidente que dejó incapacitado para seguir cuidando fincas al padre de la líder de Las Estrellitas. Virgelina Rendón se declaró fanática de Las Hermanas Padilla de Tanhuato, Michoacán, y afirmó haber grabado sin tener que pasar por programa radiofónico alguno. Los primeros temas que grabaron Las Estrellitas fueron *Borracho por ella* y *Ausencia*, ambos de corte ranchero. El nombre de Las Estrellitas nació la noche de grabación de sus primeros sencillos, cuando su productor miró las estrellas y se inspiró.<sup>59</sup>

Durante la primera etapa de Las Estrellitas, Margarita Giraldo y Virgelina Rendón solo hicieron dos presentaciones en estaderos de Antioquia, prácticamente su carrera se acotó a grabaciones discográficas que eran comercializadas en cantinas, en fondas y en estaderos. En la época del nacimiento del dueto Las Estrellitas, era mal visto que las mujeres se presentaran a cantar en espacios varoniles; el machismo colombiano imperaba. En términos económicos, no necesitaban de las presentaciones en vivo porque el negocio de la música estaba en la grabación y en la venta de discos. En los círculos culturales de Medellín se piensa que solamente Discos Victoria hizo grabaciones de música de carrilera, pero la realidad es que no hubo casa discográfica que despreciara el lucrativo negocio que significó grabar las interpretaciones de los duetos femeninos antioqueños de música guasca.

En sus inicios, Virgelina Rendón cantaba con una de sus hermanas, pero el proyecto no prosperó porque el esposo no le permitió que se dedicara a la música. Fue entonces que Virgelina Rendón unió su voz con

<sup>59</sup> Rendón, Virgelina [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

la de Margarita Giraldo (Lidia Méndez). Las Estrellitas grabaron casi todo el repertorio de Las Hermanas Padilla y tuvieron como éxito de ventas el sencillo *Ausencia*, una canción mexicana que las originarias de Tanhuato, Michoacán hicieron conocida mundialmente. Como intuye el lector, el 95% del corpus de melodías grabadas por Las Estrellitas fueron temas éxito en la voz de cantantes mexicanos. Las Estrellitas vendieron suficiente como para que un empresario mexicano las invitara a trabajar a Chiapas, sin embargo estas declinaron la oferta laboral porque el padre de Margarita Giraldo no permitió que su hija se estableciera en el sureño estado de México.<sup>60</sup>

Rafael Bran era un músico de grabaciones, el más importante acordeonista que existió en el universo de la música de carrilera o guasca. Por ser el más destacado, Bran estuvo presente en todas las grabaciones de Las Estrellitas y también en las de Las Gaviotas, dueto formado por Virgelina Rendón y por Esther Pérez. El dueto de Las Gaviotas primero se llamó Las Campiranas y nació a consecuencia del rompimiento entre Virgelina Rendón y Margarita Giraldo, ante la negativa de esta última de viajar a México. Fue en Discos Ondina que Virgelina Rendón y Esther Pérez grabaron como Las Campiranas, para luego hacerse conocidas como Las Gaviotas en el sello Sonolux. La primera grabación de Pérez y Rendón como Las Campiranas ocurrió en 1960. Fue en Codiscos donde las bautizaron como Las Gaviotas; retomaron el nombre de *Gaviota traidora*, una canción mexicana. Igual que Las Estrellitas, el dueto de Las Gaviotas fundamentó su fortaleza artística en la grabación de repertorio mexicano. Antes que Las Hermanitas Calle, Las Gaviotas grabaron temas como *La cuchilla* y *Cruz de palo*. La mancuerna de Esther Pérez y Virgelina Rendón pereció “a causa de lo celoso, necio y acosador” que resultó ser el marido de Esther Pérez.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Rendón, Virgelina [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>61</sup> *Ídem*.

Durante la entrevista que sostuve con Virgelina Rendón, el viernes 10 de enero del 2014 en el Salón Málaga de la ciudad de Medellín, Colombia, supe que en la década de 1970 duetos como Las Gaviotas no tenían horarios fijos para laborar en los estaderos, todo dependía de los empresarios, la demanda y la clientela. La entrevistada me contó que los músicos que acompañaban a los duetos femeninos de música de carrilera en sus grabaciones, rara vez repetían en las presentaciones que estos tenían en estaderos, en fondas y en fincas. Ejecutantes como Ricardo González y como Rafael Bran, no participaban de las presentaciones en vivo porque era poco el dinero que recibían en comparación con lo percibido por la grabación de un disco. Para Virgelina Rendón, la calidad musical de las presentaciones en estaderos y fondas no era similar a la que ofrecían las grabaciones de estudio por no disponer de los músicos que tocaban en las versiones originales.<sup>62</sup>

Desde 1982, Virgelina Rendón trabaja con Alcira Jaramillo. Utilizan el nombre de Las Estrellitas. Virgelina y Alcira únicamente han grabado un disco por no disponer de recursos suficientes para sufragar un gasto de esta naturaleza, pues desde principios de la década de 1990 duetos femeninos como Las Alondras, debían pagar si su intención era quedarse con un vestigio material de su paso por el mundo de la carrilera. Son valiosos los recuerdos que Virgelina Rendón comparte sobre sus peripecias en los Estados Unidos, país norteamericano donde ha trabajado en estaderos propiedad de colombianos:

En Estados Unidos he trabajado en lugares como Añoranzas de Nueva York. Tenía un almacén en el centro de Medellín, entonces un día fuimos a Miami a surtirnos de zapatos y de ropa. Ya con visa viajamos a Miami. Eso fue en 1979. Fuimos a Miami, y al poco tiempo hicimos otro viaje para surtir el almacén de La Milagrosa; en esos días la hija de una amiga vino a casarse desde los Estados Unidos, les

<sup>62</sup> Rendón, Virgelina [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.



amenizamos la fiesta y gracias a ese evento la comunidad colombiana en los Estados Unidos nos contrató por muchos años para ir a trabajar con regularidad. Me fui a Miami, envié la mercancía a Medellín y corrí a Nueva York; a los ocho días me contrataron en un restaurante. Mi primer trabajo fue en Queens que es donde están los latinoamericanos. Luego llevé músicos colombianos a que me acompañaran, y muchos de esos músicos se establecieron en los Estados Unidos. Viajaba a los Estados Unidos por meses, por periodos de ocho meses. Me nacionalicé estadounidense porque me casé con un gringo que me ofreció los papeles. Luego me llevé a todos mis hijos y les arreglé sus papeles. También trabajé en Honduras como cantante. En México nunca he actuado, solo estuve de paso una ocasión que iba con un nieto a los Estados Unidos.<sup>63</sup>

### LAS GAVIOTAS

Esther Julia Pérez Montoya tenía 82 años al momento de la entrevista, la cual fue realizada en Copacabana, Antioquia, en enero de 2014. El contacto para que Esther Pérez participara de la industria del disco, fue un sobrino que trabajaba en discos Silver. En 1959, siendo director artístico Lucho Bermúdez, Esther Pérez se presentó en los estudios de Silver para realizar una prueba, de donde contactaron con discos Ondina, propiedad de Jaime Rincón. Las Gaviotas nacieron el 16 de marzo de 1960 en discos Ondina, bajo la dirección artística de Tomás Burbano. Los primeros sencillos que Las Gaviotas grabaron fueron *Mi sentencia* y *Copas amargas*. Su carrera discográfica la continuaron en el sello Lyra, donde permanecieron por 20 años. Sus últimas grabaciones fueron hechas para el sello Zeida.<sup>64</sup>

Fue don Otoniel Cardona, una institución de la industria fonográfica colombiana, quien las bautizó como Las Gaviotas. La trayectoria

<sup>63</sup> *Ídem*.

<sup>64</sup> Pérez, Esther [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

del dueto se mostró inconsistente por los constantes viajes de Virgelina Rendón a los Estados Unidos. Durante las escapadas de Rendón a la nación de las barras y las estrellas, quien la suplía era Amparo Olaya, hasta que se casó y el marido le prohibió volver a cantar en escenario alguno. Antes de que llegara el final de Las Gaviotas en 1998, se presentaron en La Voz de Antioquia, en Radio Nutibara, en Radio Reloj y en numerosas emisoras de pueblos a lo largo de la región de Antioquia.<sup>65</sup>

En 1960 Esther Pérez se casó con Raúl González, a quien se le atribuye la autoría del corrido *Cruz de palo*, composición que grabó Antonio Aguilar Barraza en discos Zeida de Colombia, en la década de 1980. El mayor éxito de Las Gaviotas fue precisamente *Cruz de palo*. Vale señalar que la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) no reconoce al colombiano Raúl González como autor de este corrido; la dependencia brinda los derechos sobre el tema a Noé Vargas Espejel. El dato puede ser corroborado en la página de la SACM con el registro 001 57 20 86 71, Promotora Hispanoamericana. Estos plagios de repertorio mexicano por parte de intérpretes y autores colombianos es más común de lo que los mexicanos imaginan; páginas adelante hablaré sobre un fenómeno semejante que ocurre con *La cuchilla*, referente absoluto al interior de la música de carrilera, guasca, campirana o montañera.<sup>66</sup>

Amén de la polémica que despierta el corrido *Cruz de palo*, el tema le ha dado satisfacciones a Esther Pérez, pues la versión que grabó con Las Gaviotas se escucha en radios latinas de Moscú. Esther Pérez me contó que una sobrina que está casada con un ruso y que radica desde hace años en Moscú, ha difundido la música de Las Gaviotas en la tierra del Kremlin. *Cruz de palo* también les permitió actuar en estaderos, en eventos con Helena Vargas “La ronca de oro”, en las fiestas del maíz de Sonsón, en Tele Antioquia, en programas producidos por Jorge Barón y hasta en la Universidad de Antioquia, Colombia.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> *Ídem.*

<sup>66</sup> *Ídem.*

<sup>67</sup> *Ídem.*

Algunos elementos interesantes que compartió Esther Pérez con un servidor es que en Discos Fuentes jamás grabaron; que existió un convenio entre el sello Silver de Medellín y Peerless de México, el cual consistía en intercambiar música; que durante 20 años no pudieron presentarse en público, solo compartían su arte en grabaciones; que Rafael Bran acompañó sus grabaciones con el acordeón y que Ricardo González hizo lo propio en las cuerdas. También mencionó que siempre abrían sus conciertos con *Gaviota traidora* y que durante la época de la mafia, los cárteles de Medellín y de Cali, se disputaron a los duetos femeninos de música de carrilera para que fueran a trabajar en sus fiestas privadas.<sup>68</sup>

#### LAS HERMANITAS CALLE

Las Hermanitas Calle son, sin temor a equivocarme, el ícono de la música de carrilera. Integrado por Fabiola (segunda voz) y por Nelly Calle (primera voz), el dueto más importante de la música de carrilera surgió en 1965, cuando Nelly tenía 10 años y Fabiola 11. Antioqueñas de cepa (Ciudad Bolívar), crecieron en el Valle del Cauca por el trabajo que desempeñaba su padre. Grabaron su primer material discográfico en el sello Vergara de Bogotá para luego firmar exclusividad con Discos Victoria de Medellín en 1968. También trabajaron en Sonolux, en Discos Fuentes y en Discos Dago, propiedad de Darío Gómez.<sup>69</sup>

Un Día de la Madre, según recuerda Fabiola Calle, se realizó un festival escolar al cual asistió su descubridor y padrino, Israel Motatto, quien habló con la madre de las Calle; en un primer momento Fabiola se negó a ser parte del proyecto, y el señor Motatto se vio obligado a juntar la voz de Inés con la de Nelly, hermana mayor y menor, respec-

<sup>68</sup> *Ídem*.

<sup>69</sup> Calle, Fabiola [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

tivamente. Fueron ellas quienes grabaron el primer disco en el sello Vergara de Bogotá en 1965. Como el resultado no le convenció al señor Motatto, insistió para que Fabiola Calle accediera y finalmente decidiera grabar con su hermana Nelly.<sup>70</sup>

Regresaron a Bogotá y grabaron su segundo disco al que titularon *El lechero*. Estas primeras grabaciones en discos Vergara de Bogotá no trascendieron, pero ayudaron a que el dueño de Codiscos las convocara para grabar el álbum, *El día que te cases*. Después, a finales de la década de 1960 se presentó la oportunidad de grabar con Discos Victoria, que a la postre se convertiría en el sello discográfico más importante para la historia de Las Hermanitas Calle. Fue en Discos Victoria de Medellín donde las Calle cosecharon sus más grandes éxitos como *La cuchilla*, *La banda del carro rojo*, *La pelo de oro*, *Gaviota traidora*, *Ojitos verdes*, *Ándale* y *La jarretona*. En el sello Victoria permanecieron durante 18 años hasta que se marcharon con Sonolux.<sup>71</sup>

Fabiola Calle recuerda que cuando niñas, las subían en cajas de cerveza para que pudieran estar a la altura de los micrófonos. En repetidas ocasiones cantaron en tracto mulas acondicionadas como escenarios, precisa. *La cuchilla* fue el primer éxito de Las Hermanitas Calle, rescatado por Otoniel Cardona de un LP que llegó de México, se convirtió en el símbolo del dueto, al grado de tener que cantarlo hasta en cuatro ocasiones durante sus presentaciones. Los intérpretes mexicanos que llevaron a Antioquia, Colombia el corrido de *La cuchilla* se llamaban Genio Cinco. Lo mismo pasó con *La banda del carro rojo*: el señor Otoniel Cardona fue quien les indicó a las Calle que debían grabar ese corrido. “Era la época de esplendor del Cartel de Medellín y todos querían hacer plata fácil”.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> *Ídem.*

<sup>71</sup> *Ídem.*

<sup>72</sup> *Ídem.*

En la década de 1980, recuerda Fabiola Calle, el dueto era solicitado para inaugurar estaderos como Los Guadales y como Sitio Viejo de Medellín. A ellas, a diferencia de los duetos femeninos que surgieron en la década de 1950, les tocó una época en que era tolerable que las mujeres cantaran en sitios frecuentados por varones. Así, los estaderos se convirtieron en uno de los refugios de las oriundas de Bolívar, Antioquia, Colombia.<sup>73</sup>

Las giras internacionales para Las Hermanas Calle iniciaron en 1979 cuando llegaron por primera vez a Nueva York, contratadas por la familia Alarcón. Los Alarcón como ya mencioné páginas atrás, era una familia de colombianos que llevaron el fenómeno de la carrilera a diferentes puntos de los Estados Unidos. El sábado 3 de mayo de 1986, por ejemplo, periódicos de Medellín anunciaron el viaje de Las Hermanitas Calle a los EEUU, “donde presentarán su nuevo disco grabado para Codiscos”.<sup>74</sup> Se hicieron acompañar por Los Ases del Recuerdo y fueron “con el deseo de mitigar la nostalgia de nuestros compatriotas residentes en los EEUU. Los escenarios donde se presenten, es de suponer que estarán repletos, y la colonia colombiana estará en primera fila para apreciar de cerca este espectáculo musical que llena de alegría a los amantes de la música de carrilera”.<sup>75</sup>

Dos años antes, en 1984, Las Hermanitas Calle fueron entrevistadas antes de viajar a los Estados Unidos. En el desarrollo de la conversación Nelly Calle afirmó que ambas tomaron cursos en la Academia de Bellas Artes, lo que les sirvió para corregir problemas de vocalización y dicción. También señalaron que “en Venezuela y en Colombia se les considera mexicanas, pero son colombianas y antioqueñas”.<sup>76</sup> Dijeron haber elegido la música de carrilera “pues esta no pasa de moda

<sup>73</sup> *Ídem.*

<sup>74</sup> “Gira por los Estados Unidos de Las Hermanitas Calle”, Medellín, sábado 3 de mayo de 1986.

<sup>75</sup> *Ídem.*

<sup>76</sup> “Las Hermanas Calle cobraban 100 pesos por disco, hoy no saben cuánto cobrar”, 1984.

y es muy comercial”.<sup>77</sup> La entrevista fue hecha en casa de Nelly Calle, estuvieron presentes Fabiola Calle y Jorge Hernán Ochoa, esposo de Nelly Calle y representante del dueto antioqueño. En esa misma época hicieron presentaciones en Ecuador y en Venezuela como lo demuestra la siguiente nota:

Las populares Hermanitas Calle (Fabiola y Nelly) preparan viaje a Venezuela, donde sus grabaciones en Discos Victoria son objeto de acogida singular. Además sus presentaciones en centros nocturnos medillenses, durante 16 años, han contribuido a su prestigio. Interpretan las melodías del pasado, como las que hicieron famosas Las Hermanas Padilla de México. En estos días decembrinos Las Hermanitas Calle son artistas exclusivas del estadero Los Recuerdos, en su semana de aniversario.<sup>78</sup>

Aunque estuvieron a punto de llegar a México, no lo consiguieron porque el narcotraficante que las llevaría fue asesinado semanas antes de ejecutar el contrato que se había firmado. Si bien el estar en México es un merecimiento y un sueño pendiente que piensan zanjar, Las Hermanitas Calle siguen acrecentando su palmarés. Como parte de ese reconocimiento mundial a su invaluable obra, en el año 2013 fueron invitadas al Museo de Arte Moderno de Bogotá por una escultora francesa, donde expuso parte de su obra. De apellido Calle, la artista francesa buscó hasta encontrar al dueto homónimo de música de carretera para pedirles encarecidamente la acompañaran cantando algunos de sus corridos. Como siempre, el tema más solicitado de la velada fue *La cuchilla*, que como ya aclaré, es una creación mexicana que no pertenece al colombiano Jaime Rincón, como ha sugerido Óscar Peláez.

<sup>77</sup> *Ídem.*

<sup>78</sup> La nota, muy probablemente es de 1981. No cuento con las referencias de la misma pues esta me fue facilitada por Fabiola Calle, el 14 de febrero de 2014 en su domicilio particular.

Las Hermanitas Calle, como la propia Fabiola Calle reconoce, fueron referenciadas por la música mexicana “porque siempre ha sonado en Colombia”.<sup>79</sup> Los sellos discográficos sabían que la comercialización de músicas mexicanas generaba dinero suficiente como para retirarse y vivir con lujos. “Todo mundo ganaba con el trabajo de Las Hermanitas Calle. Ganaban los sellos, los vendedores de discos y ganaban los dueños de los estaderos”.<sup>80</sup> El éxito comercial de las grabaciones de Las Calle fue tanto que incluso llegaron a ser contratadas para trabajar en Inglaterra, en Canadá y en España, siempre invitadas por paisanos colombianos que veían en la música de carrilera una manera de mitigar la nostalgia. Claro que en la mente de los empresarios colombianos también estaba la posibilidad de acrecentar sus ganancias con la presentación en vivo de Las Calle.

El padre de Las Hermanitas Calle nunca apoyó el que sus hijas se dedicaran a cantar música de carrilera, al grado de tirar por la borda su matrimonio con doña Tulia, madre de Fabiola y de Nelly. La vinculación de Las Hermanitas Calle con la música de carrilera fue un acontecimiento que significó el colapso familiar. Quizás lo más doloroso para Las Calle fue saber que su padre les daba la espalda, cuando gracias a él fue que ellas le cobraron amor a las músicas mexicanas. Resulta que cuando niñas, el padre de Fabiola y de Nelly Calle, hacía sonar todos los domingos por las mañanas discos de música mexicana. “Eran solamente los domingos por las mañanas, mientras se aseaba la casa”,<sup>81</sup> que el padre de las Calle escuchaba música mexicana en su vitrola. “Le cogí amor a la música mexicana porque era la música de mis padres”, ataja Fabiola Calle durante la entrevista realizada.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Calle, Fabiola [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>80</sup> *Ídem.*

<sup>81</sup> *Ídem.*

<sup>82</sup> *Ídem.*

Las Hermanitas Calle eligieron los senderos de la música montañera sin imaginar que se convertirían en su estandarte mundial. No tengo dudas de que el éxito comercial de Las Hermanitas Calle benefició a todos los duetos femeninos intérpretes de la música de carrilera. Gracias a Las Calle se abrieron nuevas oportunidades laborales en sitios que requerían de la presencia de algún dueto femenino que amenizara sus tardeadas. Las Hermanitas Calle fueron de los pocos duetos femeninos que ofrecieron conciertos en plazas de toros y en estadios de fútbol en diferentes departamentos de Colombia. El 23 de agosto de 1985, por ejemplo, se presentaron a las 7:00 p.m. en la plaza de toros de Puente Salgar, Cundinamarca, en el marco del Primer Festival de Música de Carrilera. El domingo 15 de septiembre de 1985 estuvieron en la plaza de toros Santamaría de Bogotá, donde alternaron con Los Relicarios y con Ginna Fernández. El jueves 21 y domingo 24 de noviembre de 1985 actuaron en la plaza de toros de El Socorro. El domingo 19 de enero de 1986 alternaron con Las Gaviotas y con la mexicana Yolanda del Río en el Coliseo Cubierto El Campin. En esos días, por cierto, Yolanda del Río “La hija de nadie” se hizo acompañar “por su mariachi auténtico mexicano Los Aztecas de Javier Luna”. El domingo 2 de febrero de 1986 Las Hermanitas Calle y “La hija de nadie”, volvieron a compartir escenario.<sup>83</sup>

También se sumaron a eventos realizados en hoteles, como sucedió el viernes 12 de octubre de 1984 cuando se presentaron en Las Victorias de Palmira en una “gran noche de carrilera”. El viernes 7 de febrero de 1986 trabajaron en el Hotel Nutibara de Medellín, y el viernes 16 de agosto de 1986 departieron en el Hotel Melia Pereira. En mayo de 1986 estuvieron en los estaderos Añoranzas y en La Tienda de los Abuelos de Nueva York. En 1997 regresaron a Nueva York, esta vez al restaurante Ilusiones. Sin pasar por alto sus constantes actuaciones en festivales de música carrilera y guascarrilera, como el celebrado el sábado 12 de octubre de 1985 cuando estuvieron en el mismo escenario con Las Dos Marías, con el Trío Riobamba “y con el cuarteto de Los Nor-

<sup>83</sup> *Ídem.*



teños, ídolos en México de la música norteña”.<sup>84</sup> Las Hermanitas Calle actuaron con propiedad en diferentes escenarios del mundo, lo que las convierte en artistas versátiles y de innegable calidad musical.<sup>85</sup>

En cuanto a la parte musical se refiere, Las Hermanitas Calle iniciaron cantando con guitarras para luego grabar con mariachi, y posteriormente con conjunto norteño. Fue por sugerencia de Óscar Salazar, dueño del estadero Los Recuerdos, que Las Calle diversificaron su acompañamiento musical. Como sucedió con otros duetos femeninos de música de carrilera, el acordeonista que participó en las grabaciones fue Rafael Bran. Por cuestiones de presupuesto, en los Estados Unidos siempre se han hecho acompañar de un mariachi; en Colombia trabajan con una guitarra, un bajo eléctrico, una batería, dos trompetas, un piano y una vihuela. El acompañamiento musical de Las Calle ha variado de acuerdo a épocas y a circunstancias musicales.<sup>86</sup>

Las Hermanitas Calle fueron bautizadas así porque iniciaron muy niñas en la música. Dos de sus hermanas también grabaron música de carrilera con el nombre de Las Caleñitas. Nunca tuvieron compositor de cabecera, aunque sí un arreglista cubano que trabajó por años con ellas. El 95% de los temas interpretados y grabados por Las Hermanitas Calle fueron retomados del cancionero mexicano, pocas fueron las melodías inéditas que Fabiola y Nelly Calle grabaron. La pasión por las músicas mexicanas fue una herencia de sus padres y de sus abuelos. En el 2003 falleció Nelly Calle, motivo por el cual en el 2005 Fabiola incorporó al dueto a María Eugenia Cañas, con quien sigue trabajando en toda Colombia con el mismo nombre de Las Hermanitas Calle. Es muy posible que parte del éxito mediático de Las Hermanitas Calle se deba a su especialización en temas de corte feminista como *La*

<sup>84</sup> Información proporcionada por Fabiola Calle.

<sup>85</sup> Calle, Fabiola [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>86</sup> *Ídem*.

*pelo de oro*, *La cuchilla* y *La jarretona*. Una característica de la música de Las Hermanitas Calle es la alteración y modificación permanente de canciones mexicanas como *La banda del carro rojo* y *Rumbo al sur*, un tema que en realidad pertenece a Ramón Ortega Contreras y que Israel Motatto registró como suyo en Colombia. El riesgo de que la SACM demande a Motatto por plagio sigue latente.<sup>87</sup>

#### LAS HORMIGUITAS

En 1955 Libia Arias Mejía e Isaura Zapata, quien desde hace años radica en México, formaron el dueto de Las Hormiguitas. Esta combinación musical solo duró cuatro años, tiempo durante el cual grabaron en Discos Fuentes temas como *Más allá del olvido*, *Vuelve madre mía*, *Pobre mujer*, *No seas tan infiel*, *Cuando estés sepultado* y *Volvamos a querernos*, su gran éxito. A diferencia de otros duetos femeninos de carrilera, Las Hormiguitas sí grabaron repertorio inédito, casi todo de la autoría de Pedro Nel Isaza. Fue Eduardo Gutiérrez de Discos Fuentes quien bautizó al dueto como Las Hormiguitas. El dueto colapsó en 1959 porque el marido de Isaura Zapata comenzó a presentar comportamientos violentos desprendidos de ese machismo que permea a Latinoamérica.<sup>88</sup>

Libia Arias recuerda que desde pequeña cantaba corridos y rancheiras con su madre. En su adolescencia se integró a los coros de Carlos Vieco Ortiz y de Camilo García, miembro del Dueto de Antaño, donde complementó su formación musical. El padre de Libia Arias ejecutaba el tiple y la guitarra. La oportunidad de grabar su primer disco fue gracias a que Luis Eduardo Gutiérrez pudo disfrutar su actuación en *La Hora de los Aficionados*, transmitido por *La Voz de Medellín* en 1955. La tarde en que la vida de Libia Arias Mejía se ligó con la música

<sup>87</sup> *Ídem*.

<sup>88</sup> Arias, Libia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

de manera profesional, cantó *Ay pena penita*, una melodía española. La primera grabación de Libia Arias se desarrolló en un sitio clandestino, las actividades se programaron en horarios nocturnos y en puntos distantes de la ciudad de Medellín.<sup>89</sup>

El dueto de Las Indianas surgió en 1964. Lo conformaron Libia Arias y Eva Peláez. Los cerebros del dueto fueron Félix Ramírez, esposo de Eva Peláez, y Pedro Nel Isaza, responsable de elegir el nombre con el que grabaron Libia Arias y Eva Peláez. Los éxitos de Las Indianas fueron *El sello de mi nombre* y *Mi firma con sangre*, dos rancheras en tiempo corrido. Para promocionarse en Venezuela grabaron *No mientas*, composición de Pedro Nel Isaza. Libia Arias también fue parte de Las Mirilas con Araceli Zapata, y de Las Caleñitas con Lucelly Calle en 1968. A Lucelly Calle la conoció gracias a Bernardo Saldarriaga del dueto Los Pamperos. Las Caleñitas se definieron como un dueto de estudio de grabación pues rara vez actuaron en vivo. El éxito que posicionó a Las Caleñitas en el mercado venezolano fue *Vasito de agua de coco*, creación evidentemente mexicana.<sup>90</sup>

Una característica de Las Caleñitas es que su música estaba pensada para comercializarse en Venezuela y no en Colombia, tarea que le delegaron a Discos Bolivarianos de Caracas, filial de Discos Fuentes. Todavía en 1980 Libia Arias hizo algunas grabaciones como solista que se vendieron en el Ecuador. Lo anterior significa que las músicas mexicanas en formato carrilero hicieron acto de presencia en naciones sudamericanas como Venezuela y como Ecuador, a través de las grabaciones que artistas colombianas manufacturaron. Aunque vendieron su música en Venezuela y en Ecuador, nunca hicieron conciertos en estas naciones. En la década de 1960 los discos de música guasca no tenían carátula y las artistas femeninas eran admiradas por el oído y no por sus protuberancias físicas.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> *Ídem.*

<sup>90</sup> *Ídem.*

<sup>91</sup> *Ídem.*

“La época buena de la carrilera estuvo por los años del 80 porque coincidió con el narcotráfico”, arguye Libia Arias. Fue la era de los estaderos, cuando duetos femeninos como Las Indianas trabajaron en Tierra Antioqueña, en Los Dos Faros, en La Clarita, en Los Recuerdos y en Tierras Colombianas. Artistas como La Indianas también apoyaron su carrera en la radio y en la televisión, donde difundieron su música. Las Indianas ofrecieron recitales en Radio Paisa, en La Voz de las Américas y en Tele Antioquia, canal regional que organizaba presentaciones de música guasca en zonas rurales. Como los estaderos eran sostenidos con dinero del narcotráfico, estos desaparecieron junto con el Cartel de Medellín. Es entendible que la muerte de Pablo Escobar no haya sido bien recibida por las intérpretes de música guasca. En la actualidad, los duetos femeninos de música de carrilera que aún existen, laboran en fincas, en fiestas privadas y en ferias de pueblo. El mejor momento de la música de carrilera fue hace tiempo. Hoy la carrilera se vive con un sentimiento que el coleccionista Augusto Arango define como “el síndrome de la nostalgia”.

En 1986 se inaugura la segunda etapa de Las Indianas. Integrado por Libia Arias y Esperanza Rincón, madre e hija, grabaron en 1989 su primer material discográfico con el respaldo financiero de Pacho Fierro, y con el acompañamiento musical del acordeonista Rafael Bran, infaltable en las pastas y en los acetatos que los duetos femeninos de música guasca nos dejaron como legado. El primer sencillo que se desprendió de esta producción se intituló *Se fue para el norte*. En 1992 grabaron una segunda producción con Discos Victoria. En Discos Victoria permanecieron cinco años hasta que en 1997 se fueron a trabajar con Discos Fuentes, que les pidió grabaran un disco para su venta exclusiva en el Ecuador. Después de ese disco, el dueto de Las Indianas hizo un receso, el cual finalizó en el 2012 cuando labraron su más reciente y último material discográfico. A él se sumó la nieta de Libia Arias, inaugurando así, la tercera etapa del dueto Las Indianas.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> *Ídem*.

Por la importancia que tienen los siguientes testimonios, recopilados de la hemeroteca de la Universidad de Antioquia, pondero necesario compartirlos con el lector para que este se adentre en la cotidianidad de la carrilera, una música mexicana que hoy forma parte de la colombianidad. Transcribir las citas textuales no es con el afán de saturar al lector, todo lo contrario. Pretendo enriquecer la lectura de esta historia colombo-mexicana.

Uno de los duetos de mayor aceptación y de más acogida en la interpretación de la música de carrilera es el de Las Indianas, que está integrado por Esperanza María Rincón Arias y María Libia Arias Mejía, quienes son hija y madre. Las Indianas han actuado en diferentes escenarios de la capital antioqueña. También lo han hecho en programas de televisión, especialmente en Tele Antioquia. El pasado sábado lo hicieron en El Musical Parrandero. El último larga duración que acaba de lanzar al mercado Discos Victoria, se titula *Sucesos Rancheros*. El disco contiene *El anillo y el pañuelo*, *Cuando te veo*, *Digamos adiós*, *Cuando se van las aves*, *Amor tan indeciso para qué*, *Acuérdate de mí*, *Mal de amores*, *El picaflor*, *Seré tu amigo*, *Abí están tus mechas*, *Me mata tu ausencia* y *La daga asesina*.<sup>93</sup>

Gran aceptación ha tenido el larga duración de Las Indianas, de Discos Victoria, que fue titulado *Sucesos Rancheros*. Sus temas están en los primeros lugares en el favoritismo de los amantes de la música de carrilera.<sup>94</sup>

Un llamativo espectáculo musical se realizará este domingo 26 de abril, a partir de las 2 de la tarde, en el polideportivo de Bello, con motivo de cumplir cuatro años de difundirse el programa La Hora de la Calandria. Este se difunde todos los días a las 10 de la noche por Radio Deportes de Caracol. Su director y animador, Carlos Montoya Flores, recibirá el homenaje de un grupo de cantantes y conjuntos musicales, entre quienes figuran Darío Gómez y sus Legendarios, El

<sup>93</sup> “Nuevo LP de Las Indianas”, *El Colombiano*, Medellín, viernes 21 de junio de 1991.

<sup>94</sup> “Las Indianas”, *El Colombiano*, Medellín, viernes 13 de diciembre de 1991.

Charrito Negro, Las Indianas y el Duetto Revelación. En el mencionado espectáculo musical se contará con la presencia de varios alcaldes de municipios de Antioquia, y de las principales autoridades de Bello. Carlos Montoya será el animador del espectáculo que se prolongará hasta las horas de la noche. La Hora de la Calandria es un programa de sintonía nacional y allí se difunde la música de carrilera.<sup>95</sup>

Mañana sábado a partir de las 11 de la mañana, en las instalaciones del Parque Norte, se realizará el Primer Festival Nacional de Música Popular, Carrilera y Parrandera, donde se darán cita 14 agrupaciones. Estarán Las Indianas, Los Bárbaros del Norte, Las Sevillanas, Los Soles de Colombia, Los Diamantes de Oro y Los Halcones de la Sierra.<sup>96</sup>

La Feria de las Flores con la Tusa de Oro 95. Asiste a disfrutar de música de carrilera en el zoológico Santa Fe, próximo domingo 6 de agosto. Cantarán Las Aves de Oriente, Hermanos Navarro, Las Orquídeas, Las Indianas, Las Hermanas Cardona y Los Ruisseños. Patrocina Atracción Frutal Link. Las Indianas se encuentran de lleno preparando su nuevo LP en otra casa disquera, luego de varios años de ser artistas de Discos Victoria.<sup>97</sup>

Se encuentran cumpliendo dos lustros de vida artística Las Indianas, integrado por Libia Arias y Esperanza Rincón, madre e hija. Durante estos diez años, Las Indianas han realizado numerosas presentaciones, en varios municipios del Departamento, y en ciudades tan importantes como Popayán, Cali, Bucaramanga y Manizales. Estaderos de Medellín como Tierra Antioqueña, Los Dos Faros, Antioquia Tropical Club, han sido escenarios en los cuales han demostrado sus cualidades junto al grupo Los Ruisseños. Han realizado varias grabaciones para Colmúsica y Discos Victoria, entre los que se cuentan *No mientas*, *Prendas de amor*, *Digámonos adiós*. En varias ocasiones han resultado ganadores en la Feria de la Antioqueñidad y durante

<sup>95</sup> "Espectáculo musical en el Polideportivo de Bello", *El Colombiano*, Medellín, viernes 24 de abril de 1992.

<sup>96</sup> "Primer Festival Nacional de Música Popular, Carrilera y Parrandera", *El Colombiano*, Medellín, viernes 4 de diciembre de 1992.

<sup>97</sup> "Feria de las Flores", en *El Colombiano*, domingo 10 de septiembre de 1995.

el Segundo Festival Departamental de Música Guasca obtuvieron el primer lugar. En el programa El Musical Parrandero, que se emitió durante varios meses en Tele Antioquia, este dueto actuó en varias oportunidades como invitado.<sup>98</sup>

#### LAS SEVILLANAS

El dueto estuvo integrado por Aura del Socorro y Teresa Colorado Gómez. Aunque son colombianas, tienen ascendencia española, por eso el nombre de Las Sevillanas. El primer sencillo que grabaron en 1962 para Discos Ondina se llamó *El niño de la cruz*, un villancico que les abrió las puertas en Discos Fuentes, donde pudieron grabar su segundo material en 1964. Aunque *Nido vacío*, fue la primera composición de Aura Colorado, no pudo grabarse. La segunda creación de Aura Colorado sí fue seleccionada por el director artístico del sello Fuentes en 1964, año en que fue grabada por Las Sevillanas. Posteriormente trabajaron en Discos Metrópoli y en Discos Colombia. Los dos grandes éxitos de Las Sevillanas fueron *El soldado abandonado* y *Las dos perlas*, invenciones de Aura Colorado.<sup>99</sup>

#### LAS ALONDRAS

Nativas de Cocorna, Antioquia, Martha Lucía y Cielo Isabel Quintero iniciaron formalmente su carrera artística en 1990. Primero se llamaron Martha y Lucía, hasta que en un festival en Granada, Antioquia, conocido como La Guasca de Oro, fueron bautizadas como Las Alondras porque “la alondra es un ave que canta hermoso y tiene plumajes vistosos; a la alondra le gusta volar alto y entre más alto vuela

<sup>98</sup> “Las Indianas. Diez años encarriladas”, *El Colombiano*, 18 de abril de 1996.

<sup>99</sup> Colorado, Aura [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

más bonito canta”.<sup>100</sup> Una de las características de la música de carrilera, guasca, montañera o campirana es que retomó nombres de aves para conceptualizar a sus duetos femeninos. Esta idea se inspiró en los apelativos de canciones mexicanas interpretadas por duetos como Las Palomas, Las Jilguerillas y Las Hermanas Padilla. El Duetto América y el Duetto Azteca también fueron claves en el proceso de construcción de un imaginario ligado con la naturaleza.<sup>101</sup>

En 1998 grabaron su primer disco con el apoyo de Pastor López en el sello Fuentes. Esa, su primera grabación, no la hicieron en solitario, en realidad fueron parte de un proyecto colectivo que incluyó a duetos como Las Indianas, Las Típicas, Las Hermanas Parra, Las Hermanas Foronda y Las Hermanas Quintero. Las Alondras participaron con el tema *Renta congelada* de Las Hermanas Núñez, dueto mexicano oriundo de Yucatán. En esta recopilación musical se incluyeron rancheras mexicanas como *La tequilera*, *Calla mujer calla* y *Estrellita marinera*,<sup>102</sup> situación que confirma la vigorosidad de las músicas mexicanas en Colombia. Este fenómeno se ha mantenido actualizado desde principios del siglo XX y en pleno siglo XXI sigue tan vigente como siempre.

Participar del disco colectivo sobre música guasca, editado por Fuentes en 1998, trajo nuevas oportunidades a Las Alondras, quienes en el año 2000 grabaron su primer disco en solitario con el señor Pacho Sierra y su empresa Colmúsica. Entrevistada por un servidor, Martha Quintero pondera que grabar discos es una manera de estar en el gusto de las masas; sin omitir el beneficio económico que les genera, pues “en una presentación se pueden vender más de 3,000 discos”. Es necesario insistir que los duetos femeninos pioneros de la música de carrilera (décadas de 1950 y 1960) podían vivir tranquilamente de la venta de

<sup>100</sup> Quintero, Martha [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>101</sup> *Ídem.*

<sup>102</sup> *Ídem.*



discos; en la actualidad los pocos duetos de música guasca que trabajan en Antioquia, basan su fortaleza económica en las presentaciones en vivo. Eso significa que si no hay conciertos, las posibilidades de vender discos se reducen. Aunque pagando, grabar discos en pleno siglo XXI, es una buena forma de mantenerse vigente en La Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCO) y en La Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos (ASIMPRO). Hasta el momento de la entrevista, Las Alondras contaban con nueve trabajos discográficos. Para el 2014 tienen en capilla un trabajo al que tentativamente llamarán *De Colombia para México o Colombia le canta a México*.<sup>103</sup>

El padre de Las Alondras fue intérprete de bambucos y de pasillos, gracias a él se dedicaron al cultivo de la música guasca. Desde sus inicios en 1990 siempre se han hecho armonizar por un acordeón, una trompeta, un requinto y dos violines. Cuando iniciaron en 1990 Cielo Quintero contaba con 14 años de edad. Como parte de su trayectoria artística se han presentado en Santa Martha, en Cartagena, en Santander, en Bucaramanga, en Cali, en Barranquilla y en el Festival de Moravia producido por Alberto Burgos Herrera. Dos emisoras que difundieron la música de Las Alondras fueron Guasca FM y La Cariñosa de Barranquilla. Desde hace años es común que Las Alondras amenicen fiestas privadas en honor de “empresarios y agricultores” mexicanos que llegan a Medellín con el objetivo de hacer negocios. Todos sabemos la ocupación real de estos agricultores y empresarios. El dueto de Las Alondras interpreta en cada uno de sus conciertos temas hechos en México como *Ándale, Rama seca, Ausencia* y *Ojitos verdes*. Martha Quintero considera que las madres de la música de carrilera son Las Hermanas Padilla.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> *Ídem.*

<sup>104</sup> *Ídem.*

## LAS JILGUERILLAS DE COLOMBIA

En la década de 1980, cuando la carrilera era bendecida por el dinero del narcotráfico, surgieron duetos como Las Jilguerillas de Colombia (Marisol Cano y Celina Acevedo), Las Mensajeras de Antioquia (Rosa Angélica Madrid y María Imelda Puerta) y Las Hermanas Cano. Duetos que como lo reconoció Celina Acevedo, trabajaron en repetidas ocasiones en la zona de Muzo, en el Departamento de Boyacá. Para quien no conoce la historia de Colombia, el nombre Muzo no dice nada, pero para quienes estamos contribuyendo en su escritura, es un dato importante porque ayuda a demostrar las conexiones existentes entre la música guasca, las mafias esmeralderas y los carteles del narcotráfico colombiano.<sup>105</sup>

Durante una entrevista que sostuve en la ciudad de Bello, Antioquia, la señora Celina Acevedo desarrolló una reflexión sustanciosa que ayudará al lector a corroborar algunas premisas citadas en páginas y párrafos anteriores al presente. Con la intención de que el lector tenga la posibilidad de conocer de forma directa los conceptos emitidos por Celina Acevedo de Las Jilguerillas de Colombia, hago fluir la siguiente referencia textual:

Escuché a Las Jilguerillas de México en Guasquilandia, que era un programa especializado en música de carrilera. Las Jilguerillas siempre me gustaron. En la televisión no se emitían programas de carrilera. José Nicholls Vallejo tenía la emisora La Voz de las Américas y todos los días al medio día salía un programa de música campesina. Siempre iniciaba con los *Ojitos verdes*. Los años de mayor éxito fueron las décadas de 1960 y 1970.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Acevedo, Celina [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en la década de 1950, 1960 y 1970.

<sup>106</sup> *Ídem*.

La misma Celina Acevedo opina que “la música de carrilera se quedó en las ciudades con el nombre de música popular o de despecho”;<sup>107</sup> en este sentido, la música popular o de despecho significó la urbanización de una música campesina como la carrilera. Celina Acevedo continúa sus cavilaciones afirmando que la muerte de José Nicholls Vallejo fue un motivo que canceló espacios a la música guasca. Comparto plenamente las reflexiones de la entrevistada, pues el fenómeno no solo sucedió en Antioquia, Colombia con la música de carrilera; la situación se repitió en el Bajío mexicano con las caravanas artísticas producidas por locutores de radio como Refugio Gutiérrez de la XEBO y Francisco Sánchez de la XEWE. Llamativamente, las caravanas artísticas del Bajío mexicano se convirtieron en uno de los espacios más influyentes para que los duetos femeninos de músicas campesinas mexicanas se difundieran hasta mediados de la década de 1990. Con la muerte de personajes como José Nicholls Vallejo en Colombia y Refugio “Cuco” Gutiérrez en México, los duetos femeninos de música campesina perdieron protagonismo en la radio.

Aunque la época gloriosa de los duetos femeninos de música guasca quedó atrás, todavía siguen apareciendo propuestas que se alimentan del legado de sus antecesoras. Duetos como las Brisas del Norte de Magdalena Hincapié y Celina Acevedo Arboleda (2004) y Las Abandonadas (2011) son ejemplos notorios de la inquietud que sigue existiendo por la música de carrilera en la región de Antioquia, Colombia. El nombre de Las Abandonadas está inspirado en la película homónima mexicana que Emilio Fernández dirigió en 1944. En su mayoría, los duetos femeninos de música guasca, campesina, montañera o carrilera que han surgido en las últimas tres décadas son originarias de Bello, Antioquia. Muchos de los duetos femeninos de música carrilera han encontrado acogida laboral en Venezuela.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> *Ídem.*

<sup>108</sup> *Ídem.*

El dueto de Las Hermanitas Gómez, formado por Teresa de Jesús Gómez y Luz Marina Gómez, nació en 1984. Originarias de San Cristóbal, Antioquia, Las Hermanitas Gómez no cuentan con registro fonográfico alguno, su labor musical se ha desarrollado en festivales organizados por dependencias de gobierno como el de la Junta de Acción Comunal del Corregimiento de San Cristóbal en 1984. Ese festival significó su primera gran satisfacción pues fueron galardonadas con el primer lugar. Tres años más tarde, en 1987, se presentaron en el VIII Festival de Música Guasca, en el municipio de Betania, Antioquia. Hasta la fecha siguen participando en todos los eventos culturales donde su talento es requerido.<sup>109</sup>

Las integrantes dicen estar felices pues la música de carrilera les ha permitido trabajar en colegios y en eventos culturales como el Festival de la Alegría Campesina; además de haber tenido la posibilidad de cantarles a los doctores Álvaro Uribe y Álvaro Villegas Moreno, entonces presidente constitucional de Colombia y gobernador de Antioquia, respectivamente. “Eso significa que la música guasca le gusta a todo el mundo en Colombia, a pesar de que se han ido perdiendo espacios por culpa del *reggaetón*”.<sup>110</sup>

Afirman que se apasionaron por las músicas aztecas “porque en México le sacan un corrido a un caballo o cualquier personaje de importancia. La música mexicana llega al corazón por las historias que relata”.<sup>111</sup> Luz Marina Gómez señaló que primero cantaron música de

<sup>109</sup> Gómez, Marina [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>110</sup> Gómez, Teresa [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>111</sup> Gómez, Marina [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Las Palomas, del Duetto América y de Las Hermanas Padilla, todos duetos femeninos de nacionalidad mexicana. Las oriundas de Frontino, Antioquia, dijeron que la hegemonía de las músicas mexicanas en territorio colombiano es de siempre.<sup>112</sup>

Las Hermanitas Gómez son importantes porque enarbolan el rostro tradicional de la música de carrilera. No es requisito haber grabado un disco para formar parte de la historia de la música guasca. Equivocadamente se piensa que solo los intérpretes que han grabado discos son importantes. Tan errado como pretencioso resulta este concepto pues todos los duetos que triunfaron discográficamente al interior de la música de carrilera, se dedicaron a cultivar las músicas mexicanas por herencia de familia. Los sellos discográficos aprovecharon ese capital cultural y se beneficiaron económicamente de la comercialización de la música grabada por los duetos femeninos de música guasca.

Igualmente necesario destacar que representan una herencia de la violencia que sigue destruyendo a Colombia. A las Gómez, la guerrilla y el narcotráfico les asesinaron a sus padres y a dos de sus hijos. Colombia, a pesar de la fantasía que vende su gobierno al interior y al exterior de su nación, sigue desangrándose por una violencia que parece nunca se detendrá. ¿Por qué los colombianos siguen migrando a México, al punto de ser en la actualidad la comunidad extranjera más numerosa en la nación azteca? Colombia no solo es pasión, también es muerte, paramilitares, guerrilla, chuzadas y falsos positivos. Al decir esto, no pretendo herir nacionalismos, sino apegarme a la crítica y a la objetividad.

Hasta aquí las narraciones sobre duetos femeninos de música guasca. En el siguiente apartado nos concentraremos en la revisión analítica de algunas referencias históricas que tienen que ver con compositores destacados al interior de la música de carrilera o guasca. *Actantes* como Miguel Puerta, Pedro Nel Isaza y Ricardo González fueron entrevistados por un servidor y en las siguientes páginas nos contarán su historia dentro de la carrilera, una música que demuestra la abrumadora influencia cultural de México en Colombia.

<sup>112</sup> *Ídem.*

## II.- COMPOSITORES

### MIGUEL PUERTA ESTRADA

El nombre artístico de Miguel Puerta Estrada fue el de Miguel Nova. Nació en Medellín, tuvo cinco hermanos y desde pequeño se inclinó por la música. En su faceta de compositor, empezó a despuntar en 1955, fecha en que le puso letra al tango *Cabecita*. La escritura de la letra de este tango se enmarca en la prohibición de importación de música procedente de México y de Argentina que impuso Gustavo Rojas Pinilla. En esos años Medellín destacaba como la capital industrial de Colombia, por eso los sellos discográficos más importantes de la nación cafetalera se concentraron en la capital de Antioquia. Además de grabar con numerosas intérpretes femeninas, Miguel Nova se desempeñó durante la década de 1960 como acompañamiento de cuerdas en las grabaciones que hicieron artistas como Julio Jaramillo y el Dueto de Antaño en sellos como Sonolux, Codiscos, Silver y Ondina. En 1970 Miguel Puerta Estrada empezó a trabajar como director artístico del sello Victoria.<sup>113</sup>

La influencia nacional de la región de Antioquia durante la década de 1950 también se explica porque en Medellín nacieron Radio Cadena Nacional (RCN) y Cadena Radial Colombiana (Caracol). Cualquier persona que haya estado en Colombia sabe que en la actualidad los dos emporios televisivos de la nación cafetalera son, precisamente, Caracol y RCN. En 1948 la empresa textil Coltejer reguló la integra-

<sup>113</sup> Puerta, Miguel [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

El Dueto de Antaño inició en la década de 1940, cuando se fundó Radio Córdoba. El periodista Óscar Peláez recuerda que en su debut radial, el Dueto de Antaño pidió a los radioescuchas que les regalaran discos antiguos para ellos regrabar el repertorio. Es fundamental dejar en claro que la prohibición impuesta por Gustavo Rojas Pinilla no incluyó al cine. Esta circunstancia permitió que las músicas mexicanas siguieran estando presentes entre el pueblo colombiano.

ción de Nuevo Mundo de Bogotá, La Voz del Río de Cali y La Voz de Antioquia de Medellín, para dar como resultado a la Cadena Radial Colombiana (Caracol). Esto significa que los imperios textiles que patrocinaron programas radiofónicos y proyectos nacionalistas como Cantares de Colombia, también fungieron como inversionistas de la radio en Antioquia.<sup>114</sup>

La historia de vida de Miguel Puerta se enlaza con la de Las Hermanitas Calle. Ambos actores sociales estuvieron ligados a Discos Victoria, el primero como director artístico y las segundas como el dueto femenino de música carrilera más importante de la historia. Miguel Nova no solo fue su director artístico, sino que acompañó a Las Hermanitas Calle en más de 80 canciones como ejecutante de cuerdas. Miguel Puerta recuerda a Las Hermanitas Calle como unas jovencitas finas, educadas y con un talento a prueba de todo. Las Hermanitas Calle le deben parte de su éxito a Miguel Puerta Estrada, director artístico de Discos Victoria en la misma época en que ellas triunfaron con temas como *La cuchilla*.<sup>115</sup>

#### PEDRO NEL ISAZA

Nació el 30 de septiembre de 1936 en Aguadas, Caldas. Al año de nacido, su familia se trasladó a Pereira. El 13 de junio de 1956 llegó a Medellín. Su primera composición la hizo a los 10 años de edad, cuando radicaba en Cartago, Valle del Cauca. A los tres días de establecido en Medellín, tenía contrato con Sonolux. Su primera composición se llamó *Su tumba*, un pasillo grabado por Los Cuyitos en Discos Ondina. Su popularidad como intérprete comenzó en la frecuencia Ondas del Valle de Cartago, donde participó con Alfonso Latorre bajo el nombre de Isaza y Latorre. Con el tiempo, el dueto de Isaza y Latorre grabó

<sup>114</sup> Puerta, Miguel [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>115</sup> *Ídem*.

30 discos para Sonolux. Pedro Nel Isaza es un compositor colombiano que tiene registradas ante SAYCO, más de 5,000 temas, incluyendo rancheras.<sup>116</sup>

Con Judith Arboleda de Las Trigueñitas formó el dueto de Los Dominicanos. Fue compositor de Las Trigueñitas, Las Indianas, Las Campiranas, Las Caleñitas (Lucelly Calle y Solángel), Las Hermanas Celis, Las Hermanas Rendón, Virgelina y Evelio y de Los Dominicanos. Fue un facilitador para que Ligia Mayo grabara en Codiscos los temas *Toda el alma* y *Sin ti*. Pedro Nel Isaza destacó como impulsor de los duetos femeninos de música de carrilera en Antioquia; se erigió como uno de sus compositores más importantes. Las grabaciones que Antonio Aguilar y Flor Silvestre hicieron en Codiscos para Discos Mussart, fueron supervisadas por Pedro Nel Isaza. “La idea de Mussart era grabar temas éxitos de Antonio Aguilar en México para que Codiscos los comercializara en Colombia. Es que Antonio Aguilar venía muy seguido a Colombia”.<sup>117</sup>

Contratado por Otoniel Cardona, Pedro Nel Isaza comenzó su carrera discográfica en el sello Lyra, perteneciente a Sonolux, en 1956. Como intérprete grabó para Silver, Ondina, Victoria, Codiscos y Tropical de Barranquilla. Como director artístico prestó sus servicios a Sonolux, Codiscos y Fuentes. En Venezuela dirigió Fonodiscos de Evelio Álvarez Cortés, Discos Dar de Roberto Gómez y Discos Venus de Antonio Segura. Fue productor de televisión en Bogotá. En el 2006 dejó los mundos de la música por problemas de salud.<sup>118</sup>

#### RICARDO GONZÁLEZ

Nació en 1943, en Risaralda. A los 10 años de edad se fue a vivir a Ecuador, donde permaneció cinco años. Fue en Ecuador donde realizó

<sup>116</sup> Nel, Pedro [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>117</sup> *Ídem.*

<sup>118</sup> *Ídem.*



su primera grabación, teniendo 11 años cumplidos. Con 56 años en la música, Ricardo González afirma: “todos los colombianos han grabado conmigo”.<sup>119</sup> Como instrumentista especializado en las cuerdas, Ricardo González ha grabado con artistas mediáticos como Darío Gómez y como El Charrito Negro; en su faceta de compositor tiene más de 4,000 canciones registradas ante SAYCO. Con 71 años de edad, González sigue acompañando grabaciones en Ecuador.

Como hijo de padres artistas, quienes ejecutaban el tiple y la bandola, fue sencillo para Ricardo González el entregarse por completo al cultivo de Euterpe. Comenzó grabando en discos de 78, posteriormente en vinilos de 45 rpm. Los dos grandes éxitos de la carrera autoral de Ricardo González fueron *Carta abierta* con Los Relicarios y *Tumba sin doliente* con Merchant y González. La primera grabación de Ricardo González como ejecutante tuvo lugar en Guayaquil, Ecuador, y la segunda en Bogotá para el sello Vergara. Su máximo orgullo es haber grabado, en Ecuador y en Colombia, con Julio Jaramillo, con Lucho Bowen y con Olimpo Cárdenas. A lo largo de su vida artística, ha formado más de 50 duetos; destacó como solista, como arreglista y como instrumentista de grabaciones.<sup>120</sup>

Sobre los duetos femeninos de música de carrilera, Ricardo González mencionó que estos grabaron en líneas económicas como Lyra, propiedad de los grandes sellos colombianos como Sonolux. Ricardo González participó en grabaciones con Las Hermanas Celis, Las Hermanas Cardona, Las Hermanas Jaramillo, Las Hermanas Calle, Las Calandria, Las Hermanas Montoya de Marinilla, Las Violetas, Las Diamantinas, Las Camanduleras, Las Trigueñitas, Las Indianas, Las Aves de Oriente, Las Hermanas Arango y Las Gaviotas. Ricardo

<sup>119</sup> González, Ricardo [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>120</sup> *Ídem.*

González afirmó que con el dueto de Las Hermanitas Calle grabó 25 discos, siendo al que más recuerda.<sup>121</sup>

Cuando Ricardo González grabó con los duetos femeninos de música de carrilera, usaban un solo micrófono, por lo que llegaron a demorarse hasta una semana en sacar una canción. Ricardo González se define como un músico de grabaciones, no de conciertos, aunque no ignora que durante las presentaciones hay más libertad de improvisación, a diferencia de las grabaciones, donde se deben respetar los arreglos musicales”.<sup>122</sup> Ricardo González recordó que los duetos femeninos de música guasca tardaron años en presentarse en vivo por censuras sociales que ya abordé páginas atrás, que el requinto comenzó a usarse en 1959 en grabaciones de músicos colombianos y que Envigado es la tierra de los coleccionistas de ritmos antiguos como el tango, el corrido y la ranchera en Antioquia, Colombia.

### III.- COLECCIONISTAS

#### KÁISER

Guillermo León Hernández Sifuentes nació el 20 de junio de 1955. El apodo del “Káiser” lo heredó de su padre, quien falleció en 1995, a los 66 años de edad. Con 60 años difundiendo “música del recuerdo y antigua”, en 1985 Guillermo León Hernández Sifuentes compró la Fonda Káiser a su padre. La Fonda Káiser existe desde 1953. Guillermo León recuerda que con siete años de edad ayudaba a sus padres en tareas de la casa. Las canciones que marcaron la niñez del Káiser fueron *Mi destino fue quererte*, *Ándale*, *Corazón cobarde* y *Mi ranchito*, todas mexicanas. Desde pequeño fue admirador de Las Hermanas Águila, Las Hermanas Barraza y Las Hermanas Padilla de Tanhuato, Michoacán, a quienes considera como “las reinas de la canción ranchera”. Los artis-

<sup>121</sup> *Ídem.*

<sup>122</sup> *Ídem.*

tas mexicanos, piensa Guillermo León Hernández, inundaron Colombia “porque eran los que más vendían discos. Pensar en Carlos Mejía, Blanca Ascencio, Margarita Cueto, Juan Arvizu, Alfonso Ortiz Tirado, Néstor Chaires y Pedro Vargas, es transportarse hasta México”.<sup>123</sup>

Asegura Guillermo León Hernández Sifuentes que desde pequeño, cada diciembre surtía el piano del negocio con música parrandera, y que la retiraba el siete de enero. Para el Día de la Madre llenaba el piano de discos con temas alusivos a la jefa del hogar. Con 15 años de edad empezó a comprar discos de música extranjera, principalmente argentina y mexicana. Por cierto, toda la música extranjera era vendida en formato de 78 rpm. En 1976 empezó a cultivar amistad con Hernán Restrepo Duque, quien fuera director artístico de Sonolux y difusor de las músicas mexicanas en Colombia. De acuerdo con Guillermo Hernández Sifuentes, en 1958 Hernán Restrepo Duque viajó a México con la intención de obtener los permisos necesarios para editar la música de Alfonso Ortiz Tirado, Juan Pulido, Carlos Mejía, Néstor Chaires, Pedro Vargas, José Mujica y Margarita Cueto en Medellín. Las instancias correspondientes brindaron su aval a Hernán Restrepo Duque, y este publicó, rescató, reeditó y sacó del olvido la obra de los intérpretes mexicanos.<sup>124</sup>

El propósito de la Fonda Káiser es evitar que la música antigua muera, “porque las emisoras las están acabando”.<sup>125</sup> El objetivo de Guillermo León Hernández Sifuentes es conservar el sitio tal como está, que se siga difundiendo “música antigua en sus más fieles intérpretes y más antiguas versiones”.<sup>126</sup> En la Fonda Káiser se toca música mexicana, ecuatoriana, colombiana y argentina. Entre su acervo destacan un número considerable de tangos mexicanos interpretados por artistas argentinas como Rosita Quiroga, Libertad Lamarque y Amanda Le-

<sup>123</sup> Hernández, Guillermo [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>124</sup> *Ídem.*

<sup>125</sup> *Ídem.*

<sup>126</sup> *Ídem.*

desma. Recordemos que en la primera mitad del siglo XX México se convirtió en parada obligada para todo aquel artista que soñara con triunfar en América Latina. Como sabemos, el cine mexicano estuvo repleto de actrices y de actores argentinos, colombianos, cubanos, yugoslavos, italianos, españoles y rusos.<sup>127</sup>

#### AUGUSTO ARANGO FRANCO

El viernes 31 de enero de 2014, en el centro comercial Los Molinos de Medellín, Colombia, me encontré con Augusto Arango Franco, quien es reconocido como uno de los más importantes coleccionistas de música radicado en Antioquia. Nació el 27 de enero de 1948 en el pueblo de Amagá, a 40 kilómetros de Medellín. A principios de la década de 1960, Augusto Arango Franco se estableció junto a su familia en la ciudad de Medellín, Antioquia. Empezaron viviendo en el barrio de Las Palmas, en el oriente de Medellín. En Las Palmas conocieron a la familia Tobón, propietaria de Almacenes La Guitarra, un negocio especializado en la venta de música, por el barrio de Guayaquil. La relación con la familia Tobón marcó la historia musical de Arango.<sup>128</sup>

Augusto Arango Franco recuerda que en 1964 estudiaba en Sonsón, Antioquia. Era un internado que brindaba una educación integral. Su colegio tenía una emisora, la única del pueblo de Sonsón. Fue en esa etapa que tuvo su primera experiencia al frente de un micrófono radial.

<sup>127</sup> Antes de 1929 Carlos Mejía, tenor mexicano, grabó para RCA el tango *Venenosa*, con el acompañamiento musical de La Orquesta de Virgilio Robles. Unos meses después apareció el mismo tango en discos General Electric en la voz del mexicano Ángel Soto. En 1936 el tango fue grabado por el Quinteto Yucatán, con el respaldo de la RCA Victor. Belisario de Jesús García de la Garza, fue un connotado compositor mexicano de tangos. Originario de Nuevo León, Belisario de Jesús García es el compositor de *Tango negro*. Dos grandes intérpretes que grabaron las creaciones de Belisario de Jesús García de la Garza fueron Rosita Quiroga de nacionalidad argentina y Pilar Arcos de nacionalidad cubana.

<sup>128</sup> Arango, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Augusto Arango Franco empezó dando la hora y dedicando canciones a los radioescuchas. La emisora se llamaba Radio Liceo de Sonsón. En las vacaciones del mismo año de 1964, motivado por la pasión que le generaba la radio, Arango compró su primer LP en un establecimiento que se localizaba en el Parque de Bolívar, en Medellín, a unos metros de la catedral metropolitana. Su primer álbum fue de Pacho Galán.<sup>129</sup>

Con 50 años de edad, en 1998, Augusto Arango Franco puso un negocio que ofrecía “música del recuerdo” en el pueblo de Ginebra Valle, Cauca. El sitio fue bautizado como La Música de Augusto.<sup>130</sup> En Ginebra Valle permaneció dos años, para luego establecer su local en Medellín, cerca del complejo deportivo Atanasio Giraldo. En este 2014, Augusto Arango Franco cumple 50 años como coleccionista de músicas latinoamericanas, razón por la cual decidió mudarse a un pueblo cercano a Medellín, con el objetivo de brindar tertulias a ancianos, abrir una fonda con música del recuerdo y seguir al frente de Geografía Musical de Colombia, un programa de radio que transmite Radio Universidad de Medellín. El acervo de Augusto Arango Franco asciende a 15 mil acetatos, 7 mil discos de 78 rpm, 3 mil discos de 45, 4 mil casetes y 3 mil discos compactos. En su tesoro se encuentra un centenar de discos fabricados en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>131</sup>

#### GABRIEL OCHOA

La Fonda de Gabriel Ochoa se encuentra en Envigado, Antioquia, Colombia. Esta posee la colección de músicas mexicanas más grande de Antioquia, Colombia. Gabriel Ochoa, su propietario, es una per-

<sup>129</sup> *Ídem.*

<sup>130</sup> En Ginebra Valle se realiza anualmente el Festival del Mono Núñez, en honor a Benigno Núñez.

<sup>131</sup> Arango, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

sona enamorada de las músicas mexicanas, en especial de la carrilera antigua. Gabriel Ochoa es el único coleccionista antioqueño que se especializa en México. Desde los primeros diálogos, Gabriel Ochoa se declara fanático de la obra artística de Lydia Mendoza, quien además fue su invitada en los Festivales de Envigado en los años de 1969, 1970 y 1980; tertulias coordinadas por el propio Gabriel Ochoa y por Hernán Restrepo Duque, su mentor. Desde el 2003, La Fonda de Gabriel Ochoa atiende en su ubicación actual: Vereda El Salado s/n, Barrio Chinguí, Envigado, Antioquia, Colombia.<sup>132</sup>

Sin tiempo para estudiar siquiera la primaria, Gabriel Ochoa heredó de su padre el amor por las músicas mexicanas. Gabriel Ochoa asegura que su papá fue dueño de una fonda caminera y que su abuelo fue arriero en la ruta Manizales-El Retiro. Sí, las fondas camineras y la música guasca o carrilera, tienen que ver con la arriería. Antes de fundar La Fonda de Gabriel Ochoa, su propietario dirigió los destinos de 10 fondas más, entre las que destacan Playa Rica y La Última Copa. En la familia Ochoa todos se han vinculado con la música. Por ejemplo, Gustavo, hermano mayor de Gabriel, se reconoce como uno de los coleccionistas de música vieja más importantes de Envigado, Antioquia. Gabriel Ochoa dijo que le gusta la música de carrilera o guasca porque creció con ella. “En casa de mis padres siempre sonaba esa música”.<sup>133</sup> El entrevistado define a Lydia Mendoza y a su obra creativa como “música de antaño carrilera”. Además de Lydia Mendoza, el señor Gabriel Ochoa admira al Duetto Hermanas Arias, originario de Pénjamo, Guanajuato, México.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Ochoa, Gabriel [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>133</sup> *Ídem.*

<sup>134</sup> *Ídem.*

#### IV.- PROMOTORES CULTURALES

##### HERNÁN RESTREPO DUQUE

Aunque el coleccionista Sergio Quiroz Ochoa advierte que por encima de Hernán Restrepo Duque está Carlos Serna, periodista que recibía a los artistas latinoamericanos que llegaban a Medellín por cuestiones de promoción discográfica, ninguno de mis entrevistados, excepto él, destacó la importancia de Carlos Serna. No dudo de la relevancia histórica de Carlos Serna y de Rodrigo Acosta, hijo del fundador de Sonolux, pero el historiador no puede permitir que su trabajo sea secuestrado por las frustraciones de un individuo en particular. Quizás lo más conveniente sería que el propio Sergio Quiroz Ochoa emprenda una investigación que saque a la luz los aportes que Carlos Serna hizo a la música colombiana. Me parece inmoral que Sergio Quiroz Ochoa minimice el trabajo de figuras tan relevantes para la historia de Colombia como Hernán Restrepo Duque, como Ofelia Peláez y como Alberto Burgos Herrera. A pesar de la inconformidad que estas páginas generarán en Sergio Quiroz, con el apoyo invaluable de Ofelia Peláez, me dispongo a delinear una historia musical de Hernán Restrepo Duque, “El gurú de Antioquia”.<sup>135</sup>

Hijo de Antonio Restrepo Vázquez y Teresa Duque Santamaría, Hernán Restrepo Duque nació el 6 de junio de 1927. Sus estudios primarios los realizó en los colegios San José y San Ignacio de Medellín, para luego continuar su formación como dibujante en la Escuela de Artes y Oficios de Bello, Antioquia. El conocimiento adquirido en Bello fue importante, pues Hernán Restrepo Duque se desempeñó como dibujante a lo largo de 10 años. A finales de la década de 1940, Hernán Restrepo Duque escribía en *El Colombiano*, *El Diario*, *El Correo*, *La Defensa* y la *Revista Micro* de Medellín. Con el tiempo se convirtió en

<sup>135</sup> Peláez, Ofelia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

corresponsal de los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador* de Bogotá; además de colaborar mensualmente en las revistas *Dígame* y *El Redondel*, cuyas matrices editoriales se encontraban en España y en México, respectivamente.<sup>136</sup> En el diario *El Colombiano*, fue el responsable de darle vida a la columna “Lo dicen entendidos”, que hablaba de toros.

Siempre apoyado por Heriberto Zapata Cuéncar y Jorge Añez, sus maestros, Hernán Restrepo Duque debutó en la radio con su programa Radioliente, en 1952. Este fue transmitido por la Cadena Caracol. En 1954, junto a Ramón Ospina, Hernán Restrepo Duque fundó Toriles, un programa especializado en toros que estuvo vigente durante 30 años. En 1953, Hernán Restrepo Duque comenzó a laborar en la disquera Sonolux, en donde llegó a desenvolverse como su director artístico y como el director del catálogo de la RCA Victor. En 1972 comenzó a funcionar Discos Preludio, sello discográfico que Hernán Restrepo Duque fundó con el objetivo de rescatar la música antigua latinoamericana.<sup>137</sup>

Como escritor, Hernán Restrepo Duque también destacó. Las obras editadas al autor son las siguientes: *Los que cuentan las canciones* (1971), *La gran crónica de Julio Flores* (1972), *Veinte años de la Feria de Manizales* (1973), *Tartarín Moreira. Cancionero, verso y prosa* (1985), *A mí cántame un bambuco* (1986), *Las 100 mejores canciones de la música colombiana y sus autores* (1991), *Glosario de correcciones al libro Canciones y Recuerdos de Jorge Añez* (1991), *Los que cuentan los boleros* (1992), este último fue publicado luego de fallecido el autor, con la subvención de la Cadena Radial Colombiana (RCN). En 1998, la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, publicó *La música popular en Colombia*, basándose en crónicas periodísticas escritas por Hernán Restrepo Duque.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> *Ídem*.

<sup>137</sup> *Ídem*.

<sup>138</sup> Peláez, Ofelia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970. El coleccionista Gabriel Ochoa, asegura que su maestro, Hernán Restrepo Duque, donó más de 12,000 discos a la Gobernación de Antioquia, para que esta creara un archivo musical.



De acuerdo con Ofelia Peláez, a los pocos meses que Gustavo Rojas Pinilla asumió la presidencia de Colombia en 1953, firmó un decreto que prohibió la importación de discos de intérpretes extranjeros y la realización de conciertos en Colombia de los artistas no cafetaleros. El decreto también obligaba a las emisoras colombianas a programar música clásica, todos los domingos por las mañanas. Fue en esta coyuntura que personajes como Hernán Restrepo Duque respaldaron las carreras de cantantes y de músicos colombianos. “Como no se podían conseguir los discos de cantantes de otros países que eran éxitos, acá buscaban algunos de los nuestros que pudieran emular a ese gran vocalista que estaba vetado”,<sup>139</sup> sentencia Ofelia Peláez, hija predilecta del maestro Hernán Restrepo Duque.

Cuando el veto a los artistas extranjeros terminó en Colombia, la disquera Sonolux fue distinguida como la representante de la RCA Victor. Fue Hernán Restrepo Duque quien asumió la responsabilidad de manejar el catálogo de la RCA en Colombia. En el marco de esta distinción, Hernán Restrepo Duque editó la colección *Aquellas canciones*. Hernán Restrepo Duque fue reconocido como una autoridad en el tango y la milonga rioplatense; destacó como un apasionado del flamenco e impulsó las actividades taurinas en Colombia. Amigo de Luis Uribe Bueno, director del proyecto Cantares de Colombia, Hernán Restrepo Duque se desarrolló como colaborador de La Voz de Antioquia, La Voz de Medellín y Radio Libertad, únicas tres emisoras antioqueñas que tuvieron radioteatros en los 50.<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Peláez, Ofelia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>140</sup> Cantares de Colombia fue un proyecto musical patrocinado por Tejidos El Cóndor, nombrada popularmente como Tejicóndor. Cantares de Colombia grabó ocho discos de larga duración en Sonolux.

## V.- INSTRUMENTISTAS

### RAFAEL BRAN

Rafael Antonio Bran Arango vio la luz primera el 17 de septiembre de 1933 en Gómez Plata, Antioquia. Nació con un problema de invidencia que lo obligó a estudiar en una escuela para ciegos, donde ingresó en 1941. Desde siempre le apasionó la música, razón por la cual comenzó a estudiar piano y solfeo apoyado en el sistema braille. De 1948 a 1952 se formó en el acordeón. De 1952 a 1955 se desempeñó como músico religioso, lo que le permitió trabajar en bodas y bautizos. A finales de 1955 se integró como docente en la escuela de ciegos donde había estudiado, supliendo a uno de sus maestros, quien fue invitado como director de la orquesta de Cartago Valle. Trabajó como docente en ese colegio de 1955 a 1961, año en que el sitio fue adquirido por unos españoles.<sup>141</sup>

Empezó con las grabaciones en 1962, acompañando al dueto Las Perlititas en un disco de rancheras y corridos. Ese primer trabajo fue para Codiscos. Rafael Bran fue invitado por Pedro Nel Isaza para que acompañara al dueto femenino en el acordeón. Desde entonces, Bran e Isaza hicieron una mancuerna inseparable que llenó de calidad a la música de carrilera. Rafael Bran fue clave para imprimirle un estilo a la música de carrilera. Al tener una formación previa en el piano, le resultó fácil ejecutar el acordeón.<sup>142</sup>

Asimismo acompañó en grabaciones a duetos femeninos de música de carrilera como Las Caleñitas, Las Trigueñitas, Las Bellanitas, Las Alondras, Las Estrellitas, Las Campesinas y Las Hermanitas Calle; además de artistas reconocidos en Antioquia como el Dueto de Antaño, Los Relicarios y El Caballero Gaucho. Rafael Bran opinó que

<sup>141</sup> Bran, Rafael [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>142</sup> *Ídem.*

duetos mexicanos como Las Hermanas Padilla gustaron demasiado en Antioquia, por eso fue asequible que las intérpretes de música de carrilera encontrarán apoyo en las disqueras colombianas. Recuerda que en 1965 acompañó por primera vez una grabación de Las Hermanitas Calle para el sello Codiscos. Desde entonces no faltó en un solo disco de este dueto femenino.<sup>143</sup>

A principios de la década de 1960, recuerda Rafael Bran, se grababa en cintas. Una sesión podía demorarse hasta 24 horas, en función del número de equivocaciones que presentaran los instrumentistas. Actualmente una canción se puede grabar en una hora. En cuanto a los duetos femeninos de música de carrilera, recuerda que grabaron repertorio mexicano “porque se vendía bien”.<sup>144</sup> El beneficio económico que generaba la ranchera y el corrido, explicaría el interés de compositores colombianos como Pedro Nel Isaza, Aura Colorado y José Muñoz en las músicas mexicanas. El público que consumía la música mexicana era exigente, por eso cuando grababan rancheras y corridos, se les pedía que las versiones colombianas quedaran “lo más exactas posible a las originales”.<sup>145</sup> Por cierto, la primera grabación que Rafael Antonio Bran Arango hizo, fue con un acordeón de 120 bajos.<sup>146</sup>

Rafael Bran está convencido de que su talento era indispensable al interior de la música guasca porque manejaba una gama amplia de sostenidos, porque tocaba los diversos tonos y porque transportaba en todo sentido. Bran Arango se autodefine como un acordeonista de grabaciones, no de presentaciones, aunque reconoce que algunas ocasiones acompañó a Las Hermanas Calle en Los Dos Faros, en el Club Medellín y en Tierra Antioqueña. De Las Trigueñitas, guarda bonitos recuerdos porque este dueto le permitía interpretar, como solista, tangos,

<sup>143</sup> *Ídem.*

<sup>144</sup> *Ídem.*

<sup>145</sup> *Ídem.*

<sup>146</sup> También hay acordeones de 96, de 80, de 72 y de 60 bajos.

bambucos, pasillos y boleros; quizás por eso trabajó por años con Virgelina Rendón y con Evelio Marín. Para Rafael Bran, la época dorada de la carrilera fue 1960, porque “se grababa, se vendía; los cantantes trabajaban y había presentaciones”.<sup>147</sup>

Durante la entrevista que sostuve con Rafael Bran el sábado 8 de febrero de 2014, compartió con un servidor que en la década de 1960 los discos de tango eran más caros porque eran importados (casi siempre los editaba el sello Odeón).<sup>148</sup> Acotó que no le gustaba acompañar a los duetos femeninos de música de carrilera cuando estos trabajaban en vivo porque le daba vergüenza que la gente lo asociara con una música de campesinos. Rafael Antonio Bran confirmó que *La cuchilla* es un tema mexicano que fue registrado en Colombia por Jaime Rincón. Como lo expresé en otro momento, una práctica común al interior de la música de carrilera fue el plagio que se hizo de composiciones mexicanas.

Rafael Antonio Bran Arango fue retirado de los escenarios el 11 de febrero de 2002. Darío Gómez fue el último intérprete con quien el acordeonista de Gómez Plata trabajó. Con él estuvo de 1991 al 2002. Darío Gómez le debe a Rafael Bran los arreglos musicales de *Nadie es eterno en el mundo*, además del acompañamiento en el acordeón. Esta última es una de las dos composiciones rancheras colombianas que tuvieron éxito en México, junto con *Me bebí tu recuerdo* de Galy Galiano. El despido de Rafael Bran es un ejemplo de discriminación, ejecutado por su antiguo jefe, el señor Darío Gómez. A sus 80 años de edad, Rafael Antonio Bran Arango se declara apto para seguir grabando.<sup>149</sup>

<sup>147</sup> Bran, Rafael [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>148</sup> Un disco de tango costaba \$3.50 pesos colombianos, mientras que un disco de carrilera podía valer la mitad.

<sup>149</sup> Bran, Rafael [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

## CAPÍTULO III

### LA NORTEÑA COMO REGIÓN ECONÓMICA

El presente capítulo se justifica por la importancia que la música norteña mexicana tuvo en la conformación y en el desarrollo artístico de los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970. Como quedó demostrado, todos los duetos femeninos de la región de Antioquia, Colombia, grabaron discos de 45 rpm y elepés que gozaron del acompañamiento de Rafael Bran, ponderado como el más importante acordeonista de la historia de la música norteña en Colombia. La norteña mexicana no solo estuvo presente en las grabaciones de los duetos femeninos de música de carrilera, también hizo acto de presencia en los estaderos, sitios donde los duetos de música guasca ofrecían sus recitales. Incluir un capítulo que ayude a entender qué es la música norteña mexicana resulta válido, importante y absolutamente necesario. Como planteé desde el proyecto de investigación: la historia social de la música no se trata de biografías soporíferas de artistas; es deseable explicar las causas económicas que motivan los fenómenos musicales, por ejemplo.

#### LA INDUSTRIALIZACIÓN DE MONTERREY

Lograr una definición de diccionario nunca ha sido la intención de este investigador. Podemos aproximarnos a la música norteña mexicana de

diferentes maneras, todo es relativo a los intereses académicos de la investigadora o del investigador en cuestión. Desde esa perspectiva, lo que ofreceré en las siguientes cuartillas es una de varias interpretaciones que se pueden lograr sobre el fenómeno. Estoy lejos de ser “el especialista” de la música nortea mexicana. Mi propósito es sumar a la historiografía que sobre esta música regional mexicana existe hasta el momento. Una de las claves para generar conocimiento que motive discusiones más sustanciosas sobre el t3pico, est3a en ver el fen3meno de la m3sica nortea mexicana como una realidad econ3mica, antes que visualizarla como ser cultural.

En los c3rculos acad3micos donde se habla de la m3sica nortea mexicana, y sobre todo, en los ambientes de la catalogada “m3sica grupera”, existe un consenso sobre la importancia de Monterrey en la construcci3n social de la nortea. Monterrey, Nuevo Le3n es denominada como “la capital hist3rica de la m3sica nortea mexicana”. La etiqueta es justa y correcta en muchos sentidos, el problema es que no se explica c3mo fue el proceso social que permiti3 a Monterrey cumplir con un rol estrat3gico en la definici3n de la m3sica nortea mexicana. Una m3sica que, en general, estuvo marginada del nacionalismo musical posrevolucionario, el que enarbol3 al mariachi como la m3sica representativa de M3xico.

Remont3monos al siglo XIX para comprender a la m3sica nortea mexicana como un proceso hist3rico. De acuerdo con Abraham Nuncio, acad3mico neoleon3s, el desarrollo industrial<sup>150</sup> de Monterrey sent3 sus bases en las guerras del siglo XIX, incluida la de Independencia. Aunque las guerras mexicanas del siglo XIX ocurrieron lejos de Monterrey, su valle y sus obrajes jugaron un papel importante en el

<sup>150</sup> La profesora del CIESAS, Victoria Novelo, se3ala que aunque el consenso es que la industrializaci3n mexicana inici3 en 1867, en realidad los proyectos y acciones que buscaron la industrializaci3n son m3s antiguos. Novelo, Victoria, “Los trabajadores mexicanos en el siglo XX. ¿Obreros o artesanos?”, en *Comunidad, cultura y vida social. Ensayos sobre la formaci3n de la clase obrera*, M3xico, INAH, p. 17.

suministro de productos, sobre todo en lo que respecta a la región del Bajío.<sup>151</sup> No hay ninguna duda de que la nueva frontera que divide a Estados Unidos de México, establecida en 1848,<sup>152</sup> resulta significativa para entender el vertiginoso desarrollo económico de La Sultana del Norte.<sup>153</sup> Lo sucedido en 1848 acercó la frontera a Monterrey, con todas sus implicaciones comerciales y culturales.<sup>154</sup> Su ubicación en una zona de frontera y la cercanía con Estados Unidos coadyuvaron a que Monterrey emergiera como la potencia económica del noreste mexicano.<sup>155</sup>

Empresarios prominentes del Monterrey pre fabril son Patricio Milmo (irlandés), los hermanos Hernández (españoles), Evaristo Madero (abuelo de Francisco I. Madero) y Gregorio Zambrano.<sup>156</sup> Entre 1850 y 1885, los hombres de negocios que actuaron desde Monterrey, comercializaban con Tamaulipas, Durango, Chihuahua, Zacatecas, Coahuila, San Luis Potosí, Guanajuato, Michoacán, Aguascalientes y la Ciudad de México. Sus movimientos comerciales incluyeron exportaciones e importaciones de mercancías con países europeos como Inglaterra, Alemania y Francia hasta la década de 1890.<sup>157</sup> “En el año de 1855 Santiago Vidaurri habilitó puertos fronterizos en el norte y

<sup>151</sup> Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997, p. 84.

<sup>152</sup> Transcurren cuatro décadas, luego de la pérdida de los territorios mexicanos en 1848, para que en Monterrey comenzaran a amasarse las grandes fortunas que hoy caracterizan a sus empresarios. A partir de 1890 se estableció en Monterrey un grupo de familias que se articulará como burguesía a finales del siglo XIX. Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p. 4.

<sup>153</sup> Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p. 17.

<sup>154</sup> Garza Martínez, Valentina, *Historia económica de fundidora Monterrey (1900-1976)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988, p. 14.

<sup>155</sup> Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p. 17.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 9.

estableció una Dirección General de Aduanas Marítimas y Fronterizas, con sede en Monterrey”.<sup>158</sup>

Para 1867 Monterrey era una ciudad con más de dos siglos y medio de existencia. Su ubicación geográfica resulta definitiva para entender su desarrollo económico: punto intermedio entre Saltillo y las minas de San Gregorio, hoy Cerralvo. Se convirtió en lugar de tránsito obligado de personas y de mercancías entre la costa Golfo (Tampico), y las principales localidades situadas hacia el occidente como Saltillo, Durango y Zacatecas.<sup>159</sup>

Patricio Milmo, uno de los empresarios más prósperos de la época, llegó a Monterrey en 1848 como representante de Heaven and Weydemeyer. Al corto plazo se estableció en la capital de Nuevo León de manera definitiva, con el objetivo de fundar un emporio que circuló mercancías entre Nueva York, Texas, Londres y París; Veracruz, Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila en México. Patricio Milmo ejemplifica la inmigración empresarial que recibió Monterrey a mediados del siglo XIX. Se trata de un núcleo pequeño de inversionistas extranjeros.<sup>160</sup> Antes de 1890 la economía regiomontana era movida por el comercio.<sup>161</sup> Si bien, en 1854 se estableció la fábrica de textiles bautizada como La Fama, fue en 1890 cuando inició la industrialización de Monterrey.<sup>162</sup> El crecimiento industrial de Monterrey fue gradual, sus antecedentes se ubican a mediados del siglo XIX.

La Cervecería Cuauhtémoc se fundó por iniciativa de importantes inversionistas mexicanos, quienes pusieron el 90% del capital para su

<sup>158</sup> Méndez, José Luis, “El fomento industrial en la historia de Monterrey”, en *Monterrey 400. Estudios históricos y sociales*, Manuel Ceballos Ramírez, coordinador, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998, p. 169.

<sup>159</sup> Vizcaya Canales, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey*, Monterrey, Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001, p. 8.

<sup>160</sup> Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997, p. 85.

<sup>161</sup> Garza Martínez, Valentina, *Historia económica de fundidora Monterrey (1900-1976)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988, p. 14.

<sup>162</sup> Vizcaya Canales, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey*, Monterrey, Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001, p. 7.



constitución. No obstante, el técnico cervecero de origen alemán, Joseph María Schnaider, aportó los conocimientos necesarios para producir la primera cerveza industrializada de México, la Carta Blanca. Aunque no tuvieron demasiada presencia en la fundación de la cervecería, es de notar que muchos de los primeros trabajadores de la fábrica eran alemanes y norteamericanos, pues la mano de obra norestense no estaba calificada para realizar las operaciones.<sup>163</sup>

Otro momento histórico trascendental para entender el desarrollo económico de Monterrey, es la coincidencia de la Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865) con el gobierno de Santiago Vidaurri (1855-1864). Al iniciar la guerra civil estadounidense en 1861, los puertos de los estados confederados quedaron bloqueados por la marina de guerra del norte. No había entrada de mercancías por ningún puerto, ni forma de exportar el algodón, producto del que dependían las economías del sur estadounidense. La solución para las entidades sureñas fue recurrir al tráfico internacional del algodón: las mercancías salían de los estados de Louisiana, Arkansas y Texas, hasta llegar a los puertos tamaulipecos. En ese contexto social hubo flujo de partituras, de instrumentos musicales y de artistas.<sup>164</sup>

Como Santiago Vidaurri, gobernador de Nuevo León, no controlaba de manera estable las aduanas tamaulipecas, garantizó a los estados sureños norteamericanos que Piedras Negras (Coahuila) se convirtiera en una referencia segura para la salida y entrada de mercancías. Por allí circulaba el algodón que luego llegaba a Monterrey (Nuevo León), y posteriormente a Matamoros (Tamaulipas).<sup>165</sup> En el gobierno de Santiago Vidaurri se colocaron las bases para que Monterrey se convirtiera

<sup>163</sup> Lara Durán, Roberto [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>164</sup> Garza Martínez, Valentina, *Historia económica de fundidora Monterrey (1900-1976)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988, p. 14.

<sup>165</sup> Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p. 20.

en la ciudad más industrializada del noreste mexicano.<sup>166</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX se generaron muchas grandes fortunas que hicieron de Monterrey la capital económica del noreste mexicano.<sup>167</sup>

El investigador argentino, Mario Cerutti, adscrito a la Universidad Autónoma de Nuevo León, explica de manera precisa lo acontecido en Monterrey:

Durante el gobierno de Vidaurri y mientras regía su arancel, se levantó esta frontera a una prosperidad desconocida hasta entonces. Casas fuertes se establecieron en Monterrey, grandes capitales se acumularon, el comercio de esta frontera se extendía hasta el centro de México y más allá del país. Cuando en 1861 empezó la Guerra Civil Norteamericana, se abrió para el comercio otra fuente de riqueza. Quedando bloqueados por todos los puertos de los Estados Confederados, ni mercancías podían entrar por alguno de ellos, ni había modo de exportar el algodón de los Estados Surianos. La única línea abierta para el tráfico internacional era el Río Bravo, y efectivamente casi todos los algodones de los estados de Luisiana, Arkansas y Texas se exportaban por esta vía desde Piedras Negras hasta Matamoros, a la vez que las vendedoras de algodones se surtían en Monterrey.<sup>168</sup>

El siglo XX empezó para Monterrey en 1890. En ese año se fundaron la Cervecería Cuauhtémoc y la empresa Hielo de Monterrey; además de la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey.<sup>169</sup> El 5 de mayo de 1900, Vicente Ferrara, León Signoret, Eugenio Kelly, y Antonio Basagoiti se reunieron en Monterrey con los inversionistas más importantes de esta ciudad para constituir legalmente la Compañía de Fierros y Aceros de

<sup>166</sup> Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997, p. 90.

<sup>167</sup> Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p. 20.

<sup>168</sup> *Ídem.*

<sup>169</sup> Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997, p. 98.

Monterrey. Su alto horno comenzó a funcionar en el mes de febrero de 1903 y pereció en el año de 1986.<sup>170</sup> Fundidora Monterrey fue la primera industria siderúrgica de México y de toda Latinoamérica. El segundo horno que funcionó en América Latina se inauguró en 1944 y fue desarrollado por la misma empresa. En 1945 un tercer horno fue instalado en Brasil.<sup>171</sup>

Gracias a la industrialización de finales del siglo XIX, la ciudad de Monterrey se convirtió en el centro económico y político del noreste de México. Consecuencia de la bonanza económica de la sultana del norte, miles de personas originarias de otros municipios de Nuevo León y Tamaulipas migraron a la gran urbe.<sup>172</sup> Entre 1850 y 1883, Nuevo León presentaba una escasa densidad poblacional. De 1883 a 1910 los habitantes de Nuevo León aumentaron en un 54.7% gracias y debido a las migraciones provenientes de Guanajuato, Michoacán, Jalisco, Zacatecas y San Luis Potosí. El Bajío mexicano aportó el mayor número de nuevos pobladores, seguido por San Luis Potosí, Zacatecas y Jalisco.<sup>173</sup>

<sup>170</sup> La Fundidora de Fierro y Acero quedó constituida el 5 de mayo de 1900. Gómez, Aurora, "El desempeño de la fundidora de hierro y acero de Monterrey durante el Porfiriato", en *Historia de las grandes empresas en México (1850-1930)*, Carlos Marichal, coordinador, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, p. 201.

<sup>171</sup> En esta época, los minerales destinados a transformarse en metales industriales, ferrosos y no ferrosos, y aquellos que, como el carbón, alimentaban la marcha de un medio de transporte y comunicación tan determinante como el ferrocarril, tienden a convertirse en materias de primera necesidad para la industria. Esto diferenciaba la nueva minería de la que predominó durante la época colonial e incluso hasta mediados de siglo XIX, que apuntaba a metales preciosos. Las exigencias estadounidenses propiciaron que en México se habilitaran explotaciones mineras y plantas semitransformadoras. Ello explica el surgimiento de las fundidoras en Monterrey desde 1890. La industrialización de Monterrey va de la mano de las necesidades creadas en los Estados Unidos. Garza Martínez, Valentina, *Historia económica de fundidora Monterrey (1900-1976)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988, p. 22.

<sup>172</sup> Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997, p. 120.

<sup>173</sup> Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p. 119.

Sobre la Cervecería Cuauhtémoc, otro de los pilares de la industrialización de Monterrey, diré que el 16 de diciembre de 1890 se le concesionó a Isaac Garza, junto con una fábrica de hielo. La empresa operó al 100% a finales de 1891. La cerveza también provocó la instalación de una factoría de vidrio y de jabón.<sup>174</sup> A finales del siglo XIX la cerveza no era un producto de consumo masivo en Monterrey, solo existían dos pequeñas cerveceras propiedad de Juan Radke y Carlos Hesselbart. Casi toda la bebida se importaba de Alemania y de Estados Unidos.<sup>175</sup> La Cervecería Cuauhtémoc vivió un desarrollo aparejado con el crecimiento de la ciudad. Su expansión generó negocios como la caja de cartón corrugado, lo que significó empleos, migración y el crecimiento de Monterrey. Las marcas iniciales de cerveza que salieron al mercado fueron Carta Blanca y Saturno. La primera sigue vigente, mientras que la segunda duró muy poco en circulación. La cerveza de barril se comenzó a producir en 1893 y llevó el nombre de Cuauhtémoc.<sup>176</sup> Dejemos que sea el poeta e historiador mexicano, Salvador Novo quien detalle lo sucedido con la cervecería:

Entre las muchas mercaderías que rebosaba la Casa Calderón, su dueño había resuelto ofrecer cerveza. Con el apoyo de su amigo alemán, José Schneider, montó en su almacén un laboratorio hogareño con que empezó a satisfacer el reducido consumo local. La cerveza

<sup>174</sup> Vizcaya Canales, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey*, Monterrey, Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001, p. 86.

<sup>175</sup> Ortega Ridaura, Isabel, "Cerveza y ahorro. La cervecería Cuauhtémoc y su impacto en Monterrey", en *Bebidas y regiones*, Camilo Contreras Delgado, coordinador, Barcelona, Plaza y Valdés, p. 90.

<sup>176</sup> Es bien conocido el impacto social y cultural de la Cervecería Cuauhtémoc en la región, cuyos accionistas han auspiciado proyectos educativos, artísticos y de bienestar social. El caso más destacado es el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), fundado en 1943 por iniciativa de Isaac Garza Sada, el que desde su creación ha tenido un fuerte apoyo económico de la empresa. Ortega Ridaura, Isabel, "Cerveza y ahorro. La cervecería Cuauhtémoc y su impacto en Monterrey", en *Bebidas y regiones*, Camilo Contreras Delgado, coordinador, Barcelona, Plaza y Valdés, p. 91.

no era ciertamente nueva en México, pues en 1554 el Rey concedió a Alonso de Herrera licencia para montar la primera fábrica de cerveza del Nuevo Mundo. El consumo de la cerveza se estimuló para desviar la afición al pulque. Cuando José Calderón elaboró cerveza en Monterrey, la que se vendió en la ciudad de México era importada de Alemania. El 8 de noviembre de 1890, se fundó la Cervecería Cuauhtémoc, los inversionistas fueron José Muguerza, Isaac Garza, José Schneider, Enrique Sada y Francisco Sada. El nombre de Cuauhtémoc que le dieron a la naciente empresa era una enseña del nacionalismo que enarbolaban. El gobernador del estado de Nuevo León, general Bernardo Reyes, concedió a la naciente empresa la exención de impuestos por siete años. En 1892, por primera vez, la Cervecería Cuauhtémoc lanzó al mercado la cerveza de barril. Para 1893, la cerveza Carta Blanca de Monterrey conquistaba el Primer Premio en la Exposición de Chicago. Luego, en 1903, la Cervecería Cuauhtémoc introdujo la corcholata hoy universalmente adaptada por todas las cervezas y refrescos del mundo. El consejo directivo de la Cervecería Cuauhtémoc siguió perfeccionando sus tareas. En 1923 dotó a la cerveza de barril de la espuma compacta que se debe al burbujeante gas carbónico. En 1926 jubiló a las cajas de madera que en 1892 habían relevado a las barricas en el transporte de las botellas de cerveza. En lo sucesivo, transporte, manejo y almacenamiento serían fáciles, prácticos y económicos gracias a la caja de cartón corrugado que sustituyó a las cajas de madera. Finalmente, en 1929 se estableció Malta, S.A., empresa perteneciente al consorcio Cuauhtémoc que se encargó de cultivar cebada en el Valle del Yaqui, Sonora, y en el Bajío mexicano.<sup>177</sup>

Se debe tener muy presente que durante el siglo XIX, las ciudades más importantes de Europa y América se modernizaron, es decir, desaparecieron o aislaron sus barrios *lumpenizados*, edificaron calles anchas y rectas. La modernización implicaba la planeación urbanística. A partir de entonces, las ciudades deberían contar con grandes edificios, am-

<sup>177</sup> Novo, Salvador, *Crónica regiomontana*, Monterrey, Cervecería Cuauhtémoc, 2010, p. 9.

plias avenidas, novedosos medios de transporte y nuevas tecnologías aplicadas a la prestación de servicios que reflejaran el fortalecimiento del Estado-nación.<sup>178</sup> Para que una ciudad fuera totalmente moderna, desde luego, debía contar con una industria sólida y pujante. A su vez, la modernización de las ciudades atrajo migraciones, las que representaban el reordenamiento espacial de las actividades económicas. “Las migraciones del campo a la ciudad, no harían más que expresar la racionalidad macroeconómica del progreso técnico que constituía la esencia de la industrialización misma”.<sup>179</sup>

Rodrigo Fernando Escamilla Gómez, en su tesis sobre el puente de San Luisito, comparte cifras sobre el número de migrantes que llegaron a la ciudad de Monterrey entre 1895 y 1900. Siguiendo a Rodrigo Escamilla Gómez, en 1895 se contabilizaron 8,734 personas de San Luis Potosí; 2,130 de Zacatecas; 729 de Guanajuato y 588 de Jalisco. Para 1900 el censo arrojó que habían llegado 11,523 habitantes más de San Luis Potosí; 2,781 de Zacatecas; 750 de Guanajuato; 653 de Jalisco; 473 de Aguascalientes; 439 de Durango y 110 de Michoacán.<sup>180</sup> El crecimiento demográfico de Monterrey se debió a una numerosa y sostenida migración de individuos provenientes de otras divisiones políticas del México contemporáneo. Este flujo de personas responde a la instalación de industrias en la capital de Nuevo León. El barrio de San Luisito se convirtió en un espacio habitado, casi en su totalidad, por los migrantes que arribaron a Monterrey en el marco de la industrialización.<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Barbosa Cruz, Mario, *El trabajo en las calles, subsistencia y negociación política en la ciudad de México a comienzos del siglo XX*, México, Colmex, 2008, p. 31.

<sup>179</sup> Singer, Paul, *Economía política de la urbanización*, México, Siglo XXI, 1981, p. 33.

<sup>180</sup> Escamilla Gómez, Rodrigo Fernando, “El puente-mercado San Luisito (1887-1909). Símbolo de modernidad del gobierno de Bernardo Reyes”, tesis de licenciatura en Historia, Monterrey, UANL, 2010, p. 29.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 32.

En 1920 Aarón Sáenz, gobernador constitucional de Nuevo León, dictó la Ley de Protección a la Industria, aumentó el suministro de energía eléctrica y apoyó la construcción del gasoducto Reynosa-Monterrey, infraestructura que permitió la compra de gas natural texano. La sultana del norte fue la primera, y por muchos años la única, ciudad con este adelanto en toda Latinoamérica. Durante la Segunda Guerra Mundial, las empresas reyneras se ocuparon de satisfacer la demanda de fierro y acero estadounidense.<sup>182</sup>

La industrialización de Monterrey es importante para comprender la construcción histórica de la música norteña mexicana. Atraída por la bonanza económica de Monterrey, llegó la familia Mendoza. Los abuelos y padres de Lydia Mendoza eran originarios de San Luis Potosí, y se establecieron en 1901 en la urbe norestense. Ese mismo año, el abuelo materno y el padre de Lydia Mendoza comenzaron a laborar en la Cervecería Cuauhtémoc. Lydia Mendoza fue reconocida en su tiempo como una destacada ejecutante de bajo sexto.<sup>183</sup> Lydia Mendoza grabó, por cierto, con Los Montañeses del Álamo y con Los Alegres de Terán, dos referentes para la historia de la música norteña mexicana.

Los Mendoza no fueron los únicos artistas de origen potosino que contribuyeron al nacimiento de la música norteña, también compositores destacados como Severiano Briseño dejaron huella. En 1943 Severiano Briseño estrenó el *Corrido de Monterrey*, referente a considerar en la invención de la identidad norestense. Las migraciones de potosinos al barrio de San Luisito se dieron, justamente, en el marco de la industrialización de Monterrey a finales del siglo XIX. Hay dos corridos trascendentales que forman parte del vasto repertorio que brin-

<sup>182</sup> Méndez, José Luis, “El fomento industrial en la historia de Monterrey”, en *Monterrey 400. Estudios históricos y sociales*, Manuel Ceballos Ramírez, coordinador, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998, p. 170.

<sup>183</sup> Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, p. 181.

da fisonomía a la música nortea, me refiero a *San Luisito* y al *Corrido de Monterrey*. El primero dice: Soy de Monterrey nacido / del barrio de San Luisito / éntrenle si tienen ganas / barrio de Matehualita. El segundo afirma: Tengo orgullo de ser del norte / del mero San Luisito / porque de ahí es Monterrey. Ambos corridos exaltan al barrio de San Luisito y al de Matehualita, en clara alusión al municipio de Matehuala, perteneciente al estado de San Luis Potosí. En Matehuala, por cierto, surgió el movimiento artístico de actualidad bautizado como “3ball Monterrey”.

Los corridos son fuentes que ayudan en el estudio de la identidad norestense. Los ejemplos señalados en el párrafo anterior son importantes porque evidencian la naturaleza migrante de Monterrey, Nuevo León. La ciudad, como sus músicas, está lejos de ser pura y homogénea. Monterrey, igual que todos los puntos de desarrollo industrial, creció demográficamente gracias a las migraciones que recibió. Al suceder esto, sus manifestaciones artísticas se enriquecieron. Lo que conocemos como música nortea mexicana es el resultado del mestizaje acontecido en el noreste desde el siglo XIX.

Es muy posible que el bajo sexto, instrumento de doce cuerdas dobles, haya subido al noreste mexicano en el marco de la industrialización de Monterrey. El etnomusicólogo guanajuatense Rubén M. Campos, en sus libros *El folklore y la música mexicana*, editado en 1928 por la Secretaría de Educación Pública de México, y *El folklore musical de las ciudades*, publicado en 1930 por la misma Secretaría de Educación Pública da cuenta del fenómeno. Los interesados en el bajo sexto, deben considerar la revisión puntual y juiciosa de la obra de Rubén M. Campos, uno de los padres de la etnomusicología mexicana.

Si estudiamos a la música nortea mexicana desde su repertorio y sus géneros musicales, también nos percataremos de las herencias de regiones como el Occidente y como el Bajío mexicano. Quizás uno de los jarabes más emblemáticos del Centro-Occidente de México, estrechamente vinculado con la música nortea mexicana es *El pávido návido*, clasificado por neoloneses y tamaulipecos como huapango



norteño. Gracias a Thomas Stanford sabemos que el huapango norteño pertenece a la amplia familia del son mexicano.<sup>184</sup>

De momento, estoy incapacitado para determinar si el bajo sexto nació en el Bajío, en la Meseta Purépecha o en la Mixteca, lo que sí sé es que el cordófono era importante para las familias del Centro-Occidente mexicano durante la segunda mitad del siglo XIX. En el Archivo Municipal de Irapuato se resguarda un testamento de Lazariño Palafox, en el que hereda un bajo sexto a su hijo varón. De acuerdo con la información proporcionada por el documento, el instrumento estaba asociado con el campesinado.<sup>185</sup> Todo indica que el bajo sexto subió con las migraciones del siglo XIX al noreste mexicano. Es muy posible que la llegada del cordófono a tierras nortteñas haya sido durante la industrialización de Monterrey. No lo sabemos, se tendría que realizar una investigación con las fuentes archivísticas de Monterrey para determinar a partir de cuándo comenzó a figurar el bajo sexto en el noreste mexicano. De lo que estoy seguro es que en el siglo XIX el bajo sexto y el acordeón aún no se casaban, eso significa que la música nortteña no existía como la conocemos hoy. La música nortteña mexicana es un fenómeno del siglo XX.

La industrialización de Monterrey, acaecida en la segunda mitad del siglo XIX, es una de las claves históricas para explicar el proceso de construcción social de la música nortteña mexicana. Pensando históricamente, es claro que junto con el flujo de personas que la industrialización reynera significó, llegaron al noreste mexicano ritmos, instrumentos, repertorio y artistas que se integraron a las dinámicas de Monterrey como la capital económica del noreste mexicano. Monterrey se fundó poco después que Saltillo (Coahuila), y mucho antes que San Antonio (Texas); “se desarrolló con rapidez y eficacia porque era una población cercana al Río Bravo, que en el siglo XIX era navegable has-

<sup>184</sup> Para profundizar en el tema, sugiero consultar la obra del estadounidense Thomas Stanford.

<sup>185</sup> AHMI, Protocolo del Escribano Público, Licenciado Francisco Villalobos, 1891.

ta la actual Ciudad Mier, en Tamaulipas”.<sup>186</sup> Los primeros emigrantes alemanes, franceses, judíos, irlandeses e italianos llegaron a Monterrey, no a San Antonio, Texas. Claro que en la actualidad existen ciudades texanas como Fredericksburg con marcada herencia alemana.<sup>187</sup>

El año de 1890 marcó el nacimiento de la fundidora y de la cervecera en Monterrey. Tanto la industria del acero, como la de la cebada procesada han estado en permanente diálogo con la música norteña mexicana. Ha sido la música norteña una de las encargadas de registrar la caída del elefante de acero en 1986, como lo demuestra el corrido interpretado por el dueto Carlos y José. La letra del *Corrido de la fundidora* tiene rasgos contestarios: Fue el mero 10 de mayo, nunca lo podré olvidar / cuando los trabajadores ya no pudieron entrar / Fundidora Monterrey de las industrias pioneras / tus puertas las ha cerrado una mano traicionera / Monterrey está de luto, un elefante murió / al elefante de acero, el gobierno lo mató / su maldita corrupción.<sup>188</sup> Con esto demuestro la íntima relación que, históricamente, se ha tejido entre la música norteña mexicana y el corrido.

## CERVECERÍA CUAUHTÉMOC MOCTEZUMA

Desde el patrocinio, la Cervecería Cuauhtémoc ha incidido de manera contundente en el desarrollo y evolución de la música norteña mexicana. El respaldo y fomento de la Cervecería Cuauhtémoc a la música norteña comenzó de principios del siglo XX cuando patrocinó al Cuarteto Carta Blanca, conformado por la familia de Lydia Mendoza, quienes laboraron como obreros en la empresa regiomontana.<sup>189</sup> A principios de la década de 1950 surgió en Reynosa el Dueto Carta

<sup>186</sup> Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, p. 265.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>188</sup> El corrido puede ser escuchado en la plataforma *YouTube*.

<sup>189</sup> Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, p. 181.

Blanca, también patrocinado por la Cervecería Cuauhtémoc. “En general, todos los duetos y conjuntos que han tenido nombres de cervezas como Carta Blanca y Saturno han sido patrocinados por la Cuauhtémoc”.<sup>190</sup>

En los repositorios del Archivo Histórico Femsa se protegen importantes documentos, fotografías y videos que dan cuenta del patrocinio brindado a la música nortea mexicana. El director del Archivo Histórico Femsa, Roberto Lara Durán, tuvo a bien facilitarme la publicidad audiovisual grabada de 1950 al año 2002. Al revisar los videos pude constatar que desde el *reel* histórico correspondiente a las campañas de 1950 a 1965, la música nortea estuvo presente en la promoción de la cerveza Carta Blanca. En 1960, Cervecería Cuauhtémoc estrenó su campaña: Goce la mexicana alegría de Carta Blanca bien fría. Esta abre con un fandango veracruzano, seguida de una cápsula bautizada como La Redova Nortea, en clara alusión a la danza europea que se arraigó como uno de los géneros característicos de la música nortea mexicana (redova) y a la percusión de origen chino conocida como redova. Recordar que para 1960, el estereotipo del jarocho ligado al son y al fandango veracruzano está bien fundado gracias a la difusión que el gobierno de Miguel Alemán Valdés realizó. Alemán Valdés fue presidente de México de 1946 a 1952.<sup>191</sup>

En el promocional intitulado, La Redova Nortea, los comunicólogos toman la figura de Los Broncos de Reynosa, dueto ícono de la música nortea mexicana integrado por Paulino Vargas Jiménez y por Javier Núñez, y la amalgaman con Eulalio González Piporro y su *Taconazo*. La campaña finaliza con un tercer bloque: Goce la mexicana alegría de Carta Blanca bien fría. La Feria de San Marcos. En la tercera parte de Goce la mexicana alegría, se aprecian charros y chinas poblanas bailando al son de las trompetas mariacheras. Tenemos en-

<sup>190</sup> Lara Durán, Roberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>191</sup> Sugiero consultar la obra de Ricardo Pérez-Montfort.

tonces al son jarocho, a la música nortea y al mariachi, ligados con la promoción de la cerveza Carta Blanca en el año de 1960. El apoyarse en el son jarocho, en el mariachi y en la música nortea será tema recurrente a lo largo de todas las campañas publicitarias de la Cervecería Cuauhtémoc, de 1960 y hasta el 2002.

En la campaña de 1965, la Cervecería Cuauhtémoc recurre al corrido, *La nortea de mis amores*<sup>192</sup> para musicalizarlo. Salen a cuadro varias parejas bailando polca, a la vez que saludan con cerveza Carta Blanca, por supuesto. Figuran las cueras tamaulipecas o chalinas, la carne asada, las risas, los bigotes prominentes y los sombreros de palma. Al fondo, un ejecutante de acordeón piano juguetea con el fuelle del instrumento. La campaña de 1965 es importante porque se diseñó en el marco de los festejos del 75 aniversario de la cervecera, también porque traza los elementos sobre los que se construyó la identidad nortea-norestense: la cerveza, el acordeón, el bajo sexto, la carne asada y el amor al trabajo. Esa laboriosidad nortea queda manifiesta en un corrido grabado por Los Cadetes de Linares de Homero Guerrero y Guadalupe Tijerina, en la década de 1970. La historia se llama, *Monterrey cómo has crecido* y la letra dice: En Monterrey, Nuevo León ciudad industrializada / tu gente te hizo crecer y tu industria es respetada / hombres de mucho valor porque invierten con cariño / el trabajo es el ejemplo de hombres, mujeres y niños.<sup>193</sup>

El 14 de septiembre de 2001, la Cervecería Cuauhtémoc puso a circular por los canales de Televisa su comercial Enchilados. La producción dura 30 segundos y es protagonizada por los grupos Pesado, Los Invasores de Nuevo León y La Firma. Liderado por Javier Ríos, Los Invasores de Nuevo León es un grupo importante para la historia de la música nortea mexicana. Surgieron a principios de la década

<sup>192</sup> Vigil y Robles, autor de *La nortea de mis amores*. Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p. 197.

<sup>193</sup> El corrido se incluyó en el álbum que lleva el mismo nombre: *Monterrey cómo has crecido*. Fue editado por primera vez en la década de 1970 bajo el sello Ramex. El disco se puede comprar en Amazon y Mix Up.

de 1980 con el apoyo del empresario, Servando Cano Rodríguez. Los grupos Pesado y La firma son hijos de la década de 1990 y responden a lo que la industria cultural ha bautizado como música norteña *light* o sin compromiso social. Igual que en los comerciales transmitidos en 1965, la carne asada sigue ligada a la cerveza, a la cuera tamaulipeca, al acordeón y al bajo sexto.

El 11 de febrero del año 2002 salió el promocional Volada, en el que figura René Martínez y Ricardo Muñoz, baterista y acordeonista, respectivamente, del grupo Intocable de Zapata, Texas. El comercial Volada, fue grabado en una cantina de Monterrey. El 3 de abril de 2002 se estrenó el promocional Gallo, donde se escucha de fondo la ranchera *Moneda sin valor*, interpretada por Los Invasores de Nuevo León. Un último comercial registrado por el Archivo Histórico Femsa se llama Bizco; este fue *posteado* el 3 de abril de 2002.<sup>194</sup>

La Cervecería Cuauhtémoc, invirtió en producciones cinematográficas protagonizadas por Eulalio González Piporro como *Bendito entre las mujeres* (1959), *Calibre 44* (1960) y *La nave de los monstruos* (1960). Eulalio González Piporro y la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey fueron responsables de que el cine mexicano difundiera a la música norteña. Como parte de los nexos comerciales que existieron entre Eulalio González Piporro y la cervecera regiomontana, el Archivo Histórico Femsa dirigido por Roberto Lara Durán, conserva la publicidad utilizada en la campaña de 1970, en la cual, Eulalio González promovió el consumo de las cervezas Carta Blanca y Cruz Blanca. Hasta principios de la década de 1960, la difusión de la música norteña vino de la iniciativa privada, fundamentalmente de empresas regiomontanas como Cervecería Cuauhtémoc.

La principal razón por la que Monterrey es considerada la capital histórica de la música norteña mexicana, es el respaldo financiero que de músicos, actores y productores como Duetto Carta Blanca y Piporro, hicieron empresas como Cervecería Cuauhtémoc y Fundidora de Ace-

<sup>194</sup> Publicidad de la Cerveza Carta Blanca, Archivo Histórico Femsa Monterrey.

ros Monterrey. Recurriendo a figuras del cine mexicano como Piporro, la industria reynera ayudó en el posicionamiento internacional de la música norteña mexicana, a la vez que promovió el consumo de sus cervezas Carta Blanca y Colosal. Fue el poder económico que brindaba la industria, el factor que explica la llegada de cientos de duetos procedentes del sur de Nuevo León a Monterrey, mismos que se convirtieron en referentes de la música norteña. Estoy pensando en Los Alegres de Terán, en Los Donneños, en Carlos y José, en Luis y Julián, en Lalo Mora y Lupe Mendoza, por citar unos ejemplos.

#### PIPORRO Y EL CINE MEXICANO

Es justo que Eulalio González Piporro sea reconocido como el gran difusor de la música norteña en el cine mexicano, pero no debe omitirse el respaldo económico que recibió de la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey. Gracias a esta alianza, en 1959 se estrenó la película *Bendito entre las mujeres*, filme protagonizado por el mismo Piporro. En esta fuente cinematográfica aparece Eulalio González bailando *El taconazo*, uno de los máximos referentes de la música norteña, sin lugar a dudas. En la película no figura dueto norteño alguno. Es un disco de acetato el que usa el personaje de Eulalio González, lo pone en la consola para luego bailar con la figura de Marina Camacho. Las películas de Eulalio González Piporro son fuentes de obligada consulta para los interesados en la norteña.

La incorporación de la música norteña en el cine mexicano fue gradual y debido al empuje que recibió de Eulalio González, nativo de Los Herreras, Nuevo León. En la misma dirección debe entenderse la película *Calibre 44*, estrenada en 1960, y protagonizada por el mismo Piporro, Rosita Quintana, Pedro Armendáriz, Rodolfo de Anda y “El Chicote”. El filme sirve como plataforma de la música norteña y se promueve por vez primera la imagen de un dueto norteño, que asume el papel de acompañante del Piporro al interpretar el corrido *Agustín Jaime*. El dueto elegido por Eulalio González Piporro para que lo acompañara en *Calibre 44* no era de Nuevo León, sino de la sierra

de Durango, me refiero a Los Broncos de Reynosa del gran Paulino Vargas Jiménez.

El que Los Broncos de Reynosa hayan sido el primer dueto norteño en figurar en el cine no es tema menor, sobre todo si consideramos la visión chauvinista que sobre la música norteña mexicana difunden instancias culturales neoleoneras como el Fondo Editorial Nuevo León y Conarte. Las fuentes, incluida la cinematográfica, dicen que en la construcción social de la música norteña, participan diferentes regiones culturales y divisiones políticas del México contemporáneo como Durango, Sinaloa y Guanajuato.

En 1961 se estrenó *Pueblito*, filme dirigido por Emilio “El Indio” Fernández, y protagonizado por Fernando Soler, Lilia Prado, María Elena Marqués y Columba Domínguez. *Pueblito* cuenta con la participación de Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz, Los Alegres de Terán, quienes a diferencia de Los Broncos de Reynosa en *Calibre 44*, no fungen como acompañantes de intérprete alguno. Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz del Valle se desempeñan como protagonistas en el filme, al cantar la ranchera *Ingrato amor*. Por primera vez, la figura de Eulalio González Piporro no aparece ligada a la difusión de la música norteña mexicana a través de la pantalla grande. El papel del cine en la historia de la música norteña mexicana es un tema que se debe estudiar con rigor, método y profundidad en futuras investigaciones que se ocupen del estudio de esta música regional mexicana.

## PRODUCCIÓN CITRÍCOLA EN EL SUR DE NUEVO LEÓN

La región citrícola de Nuevo León comprende los municipios de Allende, Cadereyta, General Terán, Hualahuises, Linares, Rayones, Montemorelos y Santiago.<sup>195</sup> Esta región, a diferencia de otras en Nuevo León, posee factores biológicos y geográficos que posibilitan

<sup>195</sup> González Maíz, Rocío, *La nueva historia de Nuevo León. Historia, economía y sociedad*, Monterrey, Castillo, 1995, p. 30.

las actividades agropecuarias y forestales. El sur de Nuevo León se aísla del norte gracias a las barreras orográficas que ofrece la Sierra Madre Oriental. Entre las montañas se conforma una extensa variedad de fértiles valles, de los cuales un gran número son irrigados por ríos y arroyos que se desprenden de las montañas. Las características enumeradas resultaron vitales para el desarrollo de la citricultura en Nuevo León.<sup>196</sup>

Desde los inicios del siglo XIX el sur de Nuevo León destacó por las altas cosechas de maíz y caña de azúcar, producto del cual se obtiene el piloncillo, de gran importancia en la economía regional del siglo XVIII. El crecimiento demográfico que comenzaron a experimentar algunos pueblos norestenses durante la segunda mitad del siglo XIX, dedicados a la minería, a la ganadería y al comercio, coadyuvó para que los agricultores de esta fértil comarca aumentaran el volumen de sus producciones. El fenómeno adquirió mayor notoriedad en la década de 1890, gracias al tendido de las vías férreas, pues estas conectaron al sur de Nuevo León con Monterrey (norte), y con Tampico (sur de Tamaulipas). La aparición del ferrocarril, su conexión con Monterrey, y con los Estados Unidos, creó las posibilidades para que los agricultores de la región citrícola importaran desde el vecino del norte maquinarias, herramientas y otros enseres agrícolas modernos.<sup>197</sup>

El crecimiento exponencial de la producción de naranjas en la región y su posterior exportación al mercado estadounidense, conllevó la capitalización de tierras y aguas, tanto particulares como municipales. Cobijados por las políticas liberales de Porfirio Díaz, y las medidas fiscales del gobernador de Nuevo León, el general Bernardo Reyes, ingleses, alemanes y norteamericanos adquirieron extensos terrenos junto a grandes dotaciones de agua que aseguraron la producción citrícola.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>197</sup> Cerutti, Mario, *Producción, ejidos y agua en el noreste de México. La región citrícola de Nuevo León (siglos XIX y XX)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1994, p. 125.



Junto a las inversiones foráneas comenzó a destacar una élite de inversionistas y hacendados mexicanos, quienes aprovecharon la experiencia y las herramientas en su incursión en el negocio de la citricultura.<sup>198</sup>

Fue en la coyuntura de finales del siglo XIX que nació el negocio de la citricultura en el sur de Nuevo León. El surgimiento de la región citrícola encajó con la industrialización de Monterrey. Debido a esto, el historiador regiomontano Roberto Lara Durán, piensa que instrumentos como el bajo sexto y como el acordeón llegaron directamente a las zonas rurales del sur de Nuevo León, procedentes del Centro-Occidente y de Veracruz. “Un número importante de acordeones y bajo sextos que arribaron a la región citrícola del sur de Nuevo León lo hicieron procedentes de Tampico y de Veracruz. No todos los instrumentos musicales con los que se hizo la música norteaña venían de Texas, eso es claro”.<sup>199</sup>

Lo argumentado por Lara Durán no cancela que otro flujo migratorio de instrumentos y partituras haya tenido su origen en los Estados Unidos, principalmente en Texas. Claro que la visión del historiador neoleonés, Roberto Lara Durán, es valiosa porque invita a reflexionar sobre la complejidad migratoria que significó la construcción de la música norteaña mexicana. No cabe duda que en la definición de esta música binacional participaron distintas regiones del México contemporáneo. Sería valioso comenzar a reflexionar acerca de la música norteaña mexicana allende de fronteras políticas impuestas. Parece que representaciones artísticas como la música norteaña mexicana, están lejos de respetar construcciones territoriales inventadas para la mejor gobernabilidad de las naciones.

<sup>198</sup> El cultivo y consumo de la naranja criolla o de china se remonta a la época colonial. Cerutti, Mario, *Producción, ejidos y agua en el noreste de México. La región citrícola de Nuevo León (siglos XIX y XX)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1994, p. 150.

<sup>199</sup> Lara Durán, Roberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

La industrialización de la ciudad de Monterrey dejó saldos benéficos porque empresas regiomontanas fabricaron maquinaria agrícola, como la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, responsable de la construcción de molinos para procesar maíz y caña de azúcar. Esta tecnología encontró cabida en la región citrícola del sur de Nuevo León.<sup>200</sup> La industrialización neoleonesa de finales del siglo XIX, fue tan importante que en 1850 Monterrey contaba con 32,000 habitantes dedicados a la ganadería y al comercio. La situación cambió en 1900 cuando un censo demostró que la capital de Nuevo León tenía más de 100,000 pobladores. Más del 70% de los individuos se empleaban en el ramo industrial. La bonanza económica de Monterrey durante los últimos diez años del siglo XIX, es comparable con lo acontecido en San Pablo, Brasil y Medellín, Colombia.<sup>201</sup>

Fueron los Parás, Ballesteros, Izaguirre, Ferrara, Berlanga, Rivero, Treviño, Armendáriz y los Echeverría quienes tomaron el control de la región citrícola del sur de Nuevo León, luego de la Revolución Mexicana. Las revueltas sociales en el México de principios del siglo XX provocaron la huida de inversionistas anglosajones de la región citrícola del sur de Nuevo León. Estas familias encabezaron un acelerado proceso de industrialización con base en la naranja; el que incluía el cultivo, la cosecha, y su procesamiento en las factorías que empezaron a surgir en la región, posterior a 1920.<sup>202</sup>

Estas familias poseían extensas áreas de tierra fértil y agua suficiente para hacer producir sus campos. Tenían, además, lazos consanguíneos con miembros de la burocracia local.<sup>203</sup> A partir de 1940, la economía de la región citrícola del sur de Nuevo León, entró en una

<sup>200</sup> Cerutti, Mario, *Producción, ejidos y agua en el noreste de México. La región citrícola de Nuevo León (siglos XIX y XX)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1994, p. 131.

<sup>201</sup> Zúñiga, Víctor, *La región citrícola de Nuevo León. Actores, condiciones y perspectivas*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1990, p. 16.

<sup>202</sup> González Maíz, Rocío, *La nueva historia de Nuevo León. Historia, economía y sociedad*, Monterrey, Castillo, 1995, p. 46.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 48.

etapa expansiva que se prolongó hasta la década de 1970.<sup>204</sup> Las actividades relacionadas con el cultivo y, sobre todo con la comercialización, recibieron un fuerte impulso, el cual se manifestó en la apertura de un considerable número de empacadoras de naranja.<sup>205</sup>

La modificación de la frontera México-Estados Unidos en 1848, fue una desgracia para la nación azteca al perder más de 2 millones de kilómetros cuadrados, incluyendo recursos naturales y tierras fértiles como las texanas y las californianas. Para Nuevo León no resultó tan fatal el asunto, toda vez que se benefició de la tecnología producida en el país más poderoso del mundo. La cercanía de Nuevo León con los Estados Unidos generó inversiones en polos industriales como Monterrey. La nueva frontera puso al alcance de Nuevo León los avances científicos de la economía más dinámica del capitalismo.<sup>206</sup>

## ALGODÓN EN EL NORTE DE NUEVO LEÓN Y TAMAULIPAS

Tanto Anáhuac, Nuevo León, como Matamoros y Reynosa en Tamaulipas, orientaron su programa económico a la producción del algodón, también conocido como “oro blanco”. La producción de algodón en Anáhuac, Nuevo León, fue parte de una estrategia para resolver los problemas emanados de la crisis de 1929.<sup>207</sup> El auge algodonero del

<sup>204</sup> Sieglin, Veronika, *Antecedentes económicos de la región citrícola de Nuevo León: tenencia de la tierra y distribución del agua (General Terán y Montemorelos 1940-1970)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988, p. 10.

<sup>205</sup> Villarreal, Minerva Margarita, *Montemorelos, las mujeres y las agroindustrias*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998, p. 16.

<sup>206</sup> González Maíz, Rocío, *La nueva historia de Nuevo León. Historia, economía y sociedad*, Monterrey, Castillo, 1995, p. 47.

<sup>207</sup> Anáhuac es considerado el único municipio fronterizo del estado de Nuevo León. Fundado en 1933 sobre terrenos pertenecientes al municipio de Lampazos de Naranjo, Anáhuac nació en la bisagra que representó la introducción del algodón al norte de Nuevo León y Tamaulipas. La industria algodonera de Anáhuac comenzó a decaer entrada la década de 1950. Anguiano, José Ángel. *La industria algodonera en Anáhuac*, Monterrey, UANL, 2010, p. 157.

norte de Nuevo León y Tamaulipas responde a una serie de políticas emanadas de los gobiernos posrevolucionarios. Medidas como incentivar la producción de algodón en el norte de Nuevo León y Tamaulipas formaron parte de la puesta en marcha de la Sustitución de Importaciones, modelo económico que impulsaba al sector agropecuario con el propósito de disminuir la sujeción alimentaria que tenía México respecto al extranjero. La inversión en presas y canales de riego fue clave para que se lograra la producción de algodón.<sup>208</sup> El inicial éxito del algodón en el norte de Nuevo León y Tamaulipas generó empleos, desarrolló la infraestructura e incentivó la construcción de entramados fabriles. El algodón fue un motor para el desarrollo social del noreste mexicano, una región que hasta la primera mitad del siglo XIX fue catalogada como de limitado crecimiento económico.<sup>209</sup>

Otras ciudades donde se incentivó la producción de algodón fueron Reynosa y Matamoros, norte de Tamaulipas. Irrigadas por el Río Bravo, las dos ciudades formaron parte de la época dorada del algodón, la que inició en 1938 y terminó en 1965.<sup>210</sup> El crecimiento económico de Matamoros, generó la construcción de zonas residenciales, escuelas y parques. Demográficamente, Matamoros reportó 54,136 habitantes en el año de 1930. Por su parte, Reynosa pasó de tener 4,830 personas en 1930 a contar con 100,000 habitantes en 1940. Reynosa fue elevada a categoría de ciudad en 1926, lo que nos permite dimensionar la revolución económica que significó la llegada del algodón a la región.<sup>211</sup> Francisco Ramos Aguirre, investigador radicado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, detalla las relaciones entre el auge del algodón y la música norteña mexicana:

<sup>208</sup> González Maíz, Rocío, *La nueva historia de Nuevo León. Historia, economía y sociedad*, Monterrey, Castillo, 1995, p. 47.

<sup>209</sup> En el siglo XIX, durante la Guerra Civil estadounidense (1861-1865) se amasaron fortunas en La Laguna. Martínez, Alicia, *La producción algodonera en México en el decenio 1925-1934*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1980, p. 4.

<sup>210</sup> Margulis, Mario, *Desarrollo y población en la frontera norte de México, el caso de Reynosa*, México, El Colegio de México, 1986, p. 54.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 50.

El auge algodonerero en la zona fronteriza de Tamaulipas, además de generar una de las bonanzas económicas que más recuerdan los pobladores de Matamoros y Reynosa, atrajo a miles de inmigrantes y repatriados de Estados Unidos, a quienes el general Lázaro Cárdenas proporcionó terrenos ejidales enmontados que muy pronto fueron abiertos al cultivo, gracias a la creación de distritos de riego, donde juega un papel importante el ingeniero hidráulico, Eduardo Chávez, enviado a la frontera tamaulipeca por el presidente de la República en 1937. En ese tiempo José Ángel Espinoza Ferrusquilla compuso en Ciudad Anáhuac, Nuevo León, el *Corrido del oro blanco*. Más tarde Los Cadetes de Linares grabaron la polca *De ramones a los algodones*. En los campos algodonereros de Reynosa trabajaron Mario Montes, Ramiro Cavazos y Cornelio Reyna. En Reynosa se formó Ramón Ayala. En Reynosa nacieron Los Relámpagos del Norte. Roberto Pulido, abuelo del grupero texano Bobby Pulido también laboró en los campos algodonereros de Matamoros.<sup>212</sup>

Además del algodón, las inversiones de Pemex en la región y la llegada constante de braceros movieron la economía de Reynosa y de Matamoros. Un número importante de braceros encontraron en el algodón y en las refinerías de Pemex, las oportunidades de crecimiento que no hallaron en sus lugares de origen. Muchos emigrantes que originalmente iban a los Estados Unidos, se quedaron en Matamoros y en Reynosa.<sup>213</sup>

Rosendo Cantú, músico que en 1982 sustituyó a Homero Guerrero de la Cerda en Los Cadetes de Linares, recuerda que a los 15 años de edad se fue a Reynosa, Tamaulipas. Iba con un amigo que tocaba el

<sup>212</sup> La composición de José Ángel Ferrusquilla dice: Lo que voy a relatar pasó en Nuevo León / ciudad Anáhuac para serles franco / donde sembraba algodón que el mundo llamó oro blanco / tal vez porque se ignoró el negro sudar que costó cultivarlo y cosecharlo. Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p. 67.

<sup>213</sup> Margulis, Mario, *Desarrollo y población en la frontera norte de México, el caso de Reynosa*, México, El Colegio de México, 1986, p. 70.

acordeón, su idea era aterrizar en las pizcas del 18 de marzo. En los campos podías trabajar en la pizca del maíz y del algodón, también en la industria del petróleo, cuya bonanza comprendió de 1963 a 1965. Rosendo Cantú aguantó pocos días en la pizca del algodón y decidió trabajar por las noches para los paisanos que laboraban como jornaleros en los campos de Reynosa. “Ya obscureciendo llegaban los vendedores de cerveza y la raza comenzaba a pedir canciones y nosotros a complacerlos”.<sup>214</sup>

En 1955 comenzó la reorientación de la política agrícola a favor de cultivos de maíz y de sorgo.<sup>215</sup> La sustitución del algodón por el maíz y por el sorgo tuvo secuelas como la reducción de la mano de obra pues el sorgo y el maíz son más afines con una mecanización de su cultivo. El algodón generaba una fuerte demanda estacional de pizcadores, trabajadores que acudían a la cosecha y que luego emigraban a los Estados Unidos de América. En la actualidad, Reynosa y Matamoros se distinguen como unas de las zonas agrícolas más importantes de México, gracias a su producción millonaria de sorgo y maíz.<sup>216</sup>

## NACIMIENTO DE LA MÚSICA NORTEÑA MEXICANA

La música norteña mexicana ha tenido sus etapas. Su morfología actual obedece a diversas aportaciones generadas a lo largo de, por lo menos, dos siglos, en el marco de diálogos regionales entre el noreste, el Bajío, el occidente y el noroeste de México. En la definición de la música norteña mexicana varias regiones musicales del México contemporáneo han contribuido. La música norteña mexicana, la que se define por el uso del acordeón y del bajo sexto, es un invento de la industria cultural estadounidense de principios de la década de 1930. La

<sup>214</sup> García Garza, Abel, *Los Cadetes de Linares*, Monterrey, Conarte, 2009, p. 76.

<sup>215</sup> Margulis, Mario, *Desarrollo y población en la frontera norte de México, el caso de Reynosa*, México, El Colegio de México, 1986, p. 74.

<sup>216</sup> Rivera Villaseñor, Miguel Ángel, *La región Reynosa-Matamoros un ensayo de análisis agropecuario*, Monterrey, ITESM, 1967, p. 125.

música norteña mexicana surge cuando se graban los primeros temas de los duetos compuestos por Narciso Martínez (acordeón) y Santiago Almeida (bajo sexto); y por Jesús Maya y Timoteo Cantú, en las décadas de 1930 y 1940, respectivamente.<sup>217</sup>

Hay que ser claros: “música norteña mexicana” es una etiqueta inventada en la década de 1930 por la industria cultural estadounidense. Bajo esta clasificación se grabó y se comercializó repertorio mexicano con el acompañamiento de un bajo sexto y de un acordeón. Por supuesto que para lograrlo, sellos como Ideal, aprovecharon el arraigo de instrumentos como el acordeón y como el bajo sexto en diferentes regiones de México, no solo en el noreste. La grabación de discos iba de la mano de la promoción que hiciera de estos la radio, por eso es importante no perder de vista que en 1928 se transmitió el primer programa en español, al interior de los Estados Unidos.<sup>218</sup> El suceso tuvo lugar en Los Ángeles, California, una ciudad que para 1920 ya contaba con la población más numerosa de mexicanos después del Distrito Federal. En la década de 1920, Los Ángeles, California se erigió como uno de los polos más importantes para la migración mexicana hacia los Estados Unidos, junto a Texas, Colorado, Chicago, Arizona, Oregon y Detroit.<sup>219</sup>

La investigadora norteamericana, Cathy Ragland, explica a detalle lo sucedido:

La introducción del acordeón en conjuntos campesinos del noreste mexicano durante la década de 1920, y principios de 1930, coincidió con el desarrollo de las industrias del radio y del cine en la ciudad de México, y de la disponibilidad de la tecnología de grabación portátil en el lado de la frontera con Texas. La empresa norteamericana conocida como RCA-Victor hizo por primera vez la grabación de géneros

<sup>217</sup> Música de ambos duetos puede adquirirse *googleando* a la empresa Arhoolie de El Cerrito, California. <http://www.arhoolie.com/mexican-regional-tejano>

<sup>218</sup> Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p. 173.

<sup>219</sup> Gamio, Manuel, *El inmigrante mexicano*, México, CIESAS, 2002, p. 61.

regionales de los Estados Unidos y también de México, para lo cual lanzó su filial, Bluebird. La serie Bluebird fue creada en la década de 1930 para aprovechar el mercado rural y regional. Grabadores de sonido que trabajaban para el sello comenzaron a incursionar en el sur de los Estados Unidos, con el objetivo de grabar música de raíz regional o registros de raza como el blues y el country. Toda esa música comenzó a ser vendida en los grandes almacenes. Acordeonistas mexicanos radicados en Estados Unidos como Narciso Martínez se acercaron a la RCA-Victor, lo mismo sucedió con Lydia Mendoza quien se radicó en Houston, Texas. Aunque Narciso Martínez nació en Reynosa, Tamaulipas vivió gran parte de su vida en San Benito, Texas, a pocos kilómetros de la ciudad que lo vio nacer en Tamaulipas, México. En 1940, Bluebird detuvo sus expediciones de grabación en el sur rural, debido a las tensiones económicas impuestas a la industria discográfica por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Durante los años de guerra, la grabación fue suspendida para preservar laca para uso militar. Cuando la RCA Victor y otras etiquetas reinician la grabación después de la guerra, los productores de música en español miraron al exótico México donde había mariachis y tríos. Fue así que surgieron sellos texanos como Ideal, más tarde Falcon, Bego, El Zarape, Corona, Sombrero, Omega, Eco y Del Sol. Los dueños de estos sellos grabadores, en su mayoría, eran mexicanos radicados en los Estados Unidos.<sup>220</sup>

De acuerdo con Cathy Ragland, la invención de la música norteña mexicana se dio en la misma época en que las músicas campiranas estadounidenses fueron promovidas por la industria del disco anglosajón. Partiendo de la realidad descrita por Ragland, es entendible que la música norteña mexicana haya quedado fuera del nacionalismo musical mexicano promovido por el Estado posrevolucionario. El nacimiento de la música norteña mexicana obedeció a la visión de los empresarios norteamericanos quienes fusionaron al bajo sexto con el acordeón. Los

<sup>220</sup> Ragland, Cathy, *Música Norteña. Mexican migrants creating a nation between nations*, Philadelphia, Temple University, 2009, p. 50.



promotores y representantes de la RCA distinguieron en los miles de braceros mexicanos que migraban a los Estados Unidos, un potencial mercado.

No se debe perder de vista que las primeras grabaciones de duetos norteños mexicanos se hicieron entre la crisis de 1929 y la implementación del Programa Bracero en 1942, acuerdo bilateral entre México y Estados Unidos, gracias al cual, miles de campesinos y obreros mexicanos emigraron a la nación de las barras y de las estrellas con el objetivo de trabajar. El Programa Bracero es trascendental porque el flujo de mexicanos hacia los Estados Unidos facilitó la circulación de instrumentos musicales y de repertorios “del sur al norte, y de regreso”. También porque generó un mercado cultural que habrían de satisfacer. Entonces las notas del acordeón y del bajo sexto se convirtieron en la música de los norteños, de los que se van a los Estados Unidos en busca del sueño americano.

Antonio Tanguma, considerado uno de los padres de la música norteña afirmó en una entrevista que Celso Garza Guajardo le realizó a finales de la década de 1980, que “en 1938 no pegaba el acordeón en Monterrey. En 1945 me fui a la Ciudad de México, y menos, de allá me corrieron”.<sup>221</sup> Antonio Tanguma comenzó a tocar el acordeón en 1927, señaló que “en aquel tiempo ni duetos ni conjuntos había, esos empezaron a hacerse en la década de 1940. Allá en el rancho, añales de tocar solo. Me acostumbré así porque no había guitarreros”.<sup>222</sup> Tanguma es contundente al afirmar que “el acordeón gustaba en los ranchos, en las ciudades no. Los riquillos gustaban de otra música, pero los rancheros querían puro acordeón. Fue de 1950 para acá, que comenzó a gustar en la ciudades”.<sup>223</sup> Los conceptos vertidos por don Antonio Tanguma Guajardo coinciden con los de Tomás Ortiz del Valle, quien afirmó:

<sup>221</sup> Garza Guajardo, Celso, *Entrevista a Antonio Tanguma (1903-1989)*, Monterrey, UANL, 1993, p. 21.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 26.

“en 1950 la música norteña estaba muy débil, poco aceptada en los salones. Cuando viajábamos a California, Arizona, Nuevo México, naturalmente nos aplaudían las canciones de José Alfredo Jiménez, pero nada más. Entonces no éramos populares”.<sup>224</sup>

Especialistas de la academia norestense como Francisco Ramos Aguirre, José Juan Olvera Gudiño y Raúl Martínez Villarreal comparten una misma visión sobre los orígenes de la música norteña mexicana: el acordeón fue traído a México por alemanes y por checoslovacos que trazaron e instalaron las vías del ferrocarril que corre de Monterrey a San Antonio, a finales del siglo XIX.<sup>225</sup> Si los alemanes trajeron el acordeón a México, los belgas y los franceses trajeron la polca, la redova y el chotis en la década de 1860, en el marco de la Intervención francesa en México.<sup>226</sup> Esto significa que la música norteña mexicana se fue construyendo de manera gradual. Al estudiarla, debemos considerar sus repertorios, no solo los instrumentos y la historia de vida de sus ejecutantes, duetos y solistas. Fue con las primeras grabaciones que nació la música norteña, porque antes de que la industria cultural homogeneizara un estilo, las personas del noreste mexicano y los habitantes del sur de Estados Unidos no la conceptualizaban como música norteña.

Si bien, en la década de 1930 los empresarios del disco norteamericano hicieron las primeras grabaciones de duetos norteños mexicanos, estas fueron posibles gracias a que existía un conocimiento técnico y un gusto por el acordeón. El repertorio instrumental que sigue presente en la música norteña mexicana, es anterior a la masificación del acordeón en el noreste. El repertorio de polcas, redovas, valeses y chotises incorporado a las músicas regionales del México de la segunda mitad del

<sup>224</sup> Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p. 45.

<sup>225</sup> Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p. 235.

<sup>226</sup> Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p. 10.

siglo XIX, era acompañado por las bandas de viento que para entonces abundaban en, prácticamente, todo el país azteca.<sup>227</sup>

Antes de 1930 la música norteña mexicana no existía como la conocemos en la actualidad (2014). La música norteña mexicana surgió como una categoría de mercado inventada por la industria discográfica anglosajona. Desde esta perspectiva, los acordeonistas que pululaban por las rancherías del noreste mexicano, las bandas de viento que ejecutaban repertorio heredado por la Intervención francesa de la década de 1860, los duetos de tambora y clarinete; los tríos de tambora, violín y clarinete, y las orquestas típicas, deben ser consideradas músicas regionales norestenses y no música norteña mexicana. Decir que los tamborileros del sur de Nuevo León, que las bandas de viento heredadas por la Intervención y que los acordeonistas solistas que tocaban en los ranchos del noreste, antes de 1940, son música norteña, es un anacronismo. “Música norteña mexicana” es una etiqueta creada por la industria cultural anglosajona en la década de 1930, con el objetivo de comercializar un estilo compuesto por un acordeón y por un bajo sexto.<sup>228</sup>

La música norteña mexicana, en su invención, se nutrió de todas las corrientes artísticas que enumeramos en el párrafo anterior, por lo que está lejos de ser pura y auténticamente norteña. Hay que considerar que el acordeón no solo se arraigó en el noreste mexicano, también en algunas regiones de Veracruz, como lo afirma Raúl Martínez Villarreal,

<sup>227</sup> Al respecto, sugiero leer la obra de Georgina Flores Mercado, Jorge Amós Martínez Ayala, Alfonso Ayala Duarte y Alejandro Mercado Villalobos.

<sup>228</sup> En la década de 1930, el acordeonista Narciso Martínez y el bajo sextero Santiago Almeida hicieron sus primeras grabaciones para Ideal Records. Su estilo ayudó a establecer la relación fundamental entre el acordeón y el bajo sexto en la música norteña. El estilo de Narciso Martínez era vigoroso, rítmico y atenuó en las notas bajas del acordeón. Santiago complementó con tonos sucesivos en su bajo sexto, al tiempo que mantenía el impulso rítmico con progresiones de acordes. Además de grabar juntos, acompañaron a solistas y duetos involucrados con el desarrollo de la música norteña mexicana. (Internet: <http://americansabor.org>; último acceso: 6 de octubre de 2014).

para quien “en la década de 1930, en el norte de Veracruz existió el acordeonista Noé Fajardo, a quien debemos la grabación de la polca *El barrilito*, compuesta en 1933.”<sup>229</sup>

¿Cómo fue que una música inventada por la industria cultural estadounidense se convirtió en representativa del noreste mexicano? Una respuesta definitiva y contundente no la tengo, sí elementos históricos que pueden ayudar a comprender lo sucedido. Primero que todo, hay que ponderar que si bien los duetos norteños de Narciso Martínez y Santiago Almeida, Jesús Maya y Timoteo Cantú fueron grabados en el sur de los Estados Unidos, sus integrantes eran mexicanos. Narciso Martínez nació en Reynosa, Tamaulipas., Santiago Almeida en Durango, Jesús Maya en Cerralvo, Nuevo León, y Timoteo Cantú en Nuevo Laredo, Tamaulipas. Es decir, de los cuatro pioneros de la música norteña mexicana, dos eran de Tamaulipas, uno de Nuevo León y otro más de Durango. Es entonces que surgen dudas sobre la idealizada pureza de la música norteña. Parece que la multiculturalidad y la naturaleza migrante que distingue a la música norteña, son más virtudes que defectos.

En la década de 1930 comenzó a sobresalir Luciano Esquivel, creador del personaje “Don Matías” y su conjunto musical Los Codos. “Contrabajista de gran bigote, vestido con camisa a cuadros, sombrero y un revolver de cañón exageradamente largo que le colgaba en la parte trasera de la cintura”.<sup>230</sup> Don Matías fue creado en el mismo momento en que los primeros duetos norteños mexicanos eran grabados en el sur de Estados Unidos. El dueto de acordeón y bajo sexto reforzó el estereotipo norteño del típico hombre bigotón, alto, mal encarado, fornido, hábil con las pistolas y con las mujeres. Del curso también participarían la Cervecería Cuauhtémoc a través de la difusión de comerciales

<sup>229</sup> Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p. 237.

<sup>230</sup> Ayala Duarte, Alfonso, “Los norteños vistos por Guillermo Prieto”, en *Revista Música en Monterrey*, vol. 3, número 13, marzo-abril 2005, p. 5.

anunciando a la cerveza Carta Blanca, el cine mexicano recurriendo a la figura del Piporro, y al éxito de radionovelas como *Porfirio Cadena*, producida y transmitida por la XET de Monterrey.

El Estado también influyó en la vinculación de la música nortea con la identidad norestense. En julio de 1939, el general Bonifacio Salinas Leal tomó posesión como gobernador constitucional de Nuevo León. Originario de General Bravo, Nuevo León, Bonifacio Salinas Leal se distinguió por su abierto respaldo a la música de acordeón y bajo sexto, a la que bautizó como “la única que guarda el sentimiento y el corazón norestense”.<sup>231</sup>

El miércoles 4 de septiembre de 1968, el periódico *Novedades* de la Ciudad de México, informó sobre la incorporación de la música nortea al nacionalismo musical mexicano:

La geografía musical de México en un álbum L.P. Preolímpico. El álbum Preolímpico, que acaba de terminar la grabadora CBS, con la Geografía Musical de México, contiene la obra musical de Pepe Guizar. En ese álbum se incluyen *Guadalajara, Chapala, Como México no hay dos, Acuarela michoacana, Cuando México canta, Colima linda, El nortea tamaulipeco, Frontera querida*. Cada tema musical responde a un estado o a una región de México, y lleva, además, el apropiado y genuino acompañamiento musical. Colaboran Las Hermanas Huerta como máximas representantes de la música nortea, Los Panchos, Linda Vera y Pepe Guizar. La empresa grabadora va a lanzar este disco en todo el mundo, en forma simultánea, por indicaciones del Presidente de México, Lic. Gustavo Díaz Ordaz.<sup>232</sup>

Un año antes, en 1967, CBS puso a la venta su LP, *Fogata Nortea* con Los Alegres de Terán, rótulo de un importante programa radiofónico

<sup>231</sup> López González, Luis Carlos [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>232</sup> Periódico *Novedades*, Hemeroteca Nacional de México (UNAM), 4 de septiembre de 1968.

que se transmitió en cadena nacional desde la Ciudad de México, a través de la XERCN, durante la década de 1960. El disco incluía las canciones: *Adiós madre querida*, *Albur de amor*, *Traiciones políticas*, *Los ojos de Pancha*, *María de Jesús*, *Qué tienes en tus ojos*, *La pajarera*, *El caballo bayo*, *Ay mujeres ingratas de mi vida*, *Ya supe Lupe*, *Borracho* y *No sufras madre*.<sup>233</sup>

La norteña mexicana es una música que debe su existencia a quienes tuvieron la idea de grabar en disco un arte que se compartía en la cotidianidad de los ranchos norestenses. Los iniciadores de la música norteña fueron mexicanos radicados en Texas. Ellos vieron el asunto desde un punto de vista comercial, todavía no explotado por alguna compañía grabadora de discos. Como posibles clientes estaban los campesinos mexicanos que cruzaban la frontera en busca de trabajo. “Consideraron el origen de la gente, pues este siempre tendrá que ver con sus gustos musicales. Sabido es que el gusto del ranchero es muy diferente al de ciudad”.<sup>234</sup> Acto seguido: los discos se pasaron a la radio y a las sinfonolas. Luego vino el éxito comercial. Así nació la música norteña mexicana.

Luego de tres meses en Monterrey, tiempo durante el cual realicé trabajo de campo e investigación de archivo, pude corroborar que en el día a día, los habitantes de la capital de Nuevo León llaman “música regional” a la hecha por un acordeón y por un bajo sexto, así como también a las bandas de viento que ejecutan repertorio local, a los tamborileros o picotas, y a las orquestas típicas. La etiqueta de “música norestense” parece venir de medios oficiales. En la práctica diaria, en la sociabilidad, los pobladores de Monterrey usan el concepto de “música regional”, jamás el de “música norestense”. En los círculos académicos, donde se estudian los diferentes estilos que sumados dan cuerpo a la

<sup>233</sup> Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p. 107.

<sup>234</sup> 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.

música regional, la nombran “música norestense”. De acuerdo con el compositor Luis Fernando Elizalde, el término “música norestense” comenzó a generalizarse “cuando los gobiernos de Nuevo León se dieron cuenta que necesitaban fabricar una identidad que nos cohesionara, y una música tachada de comercial no te podía dar eso. Digo comercial porque la música de acordeón y bajo sexto sale en la televisión y en la radio. Fue en la década de 1980 que por primera vez escuché que se refirieran al acordeón y al bajo sexto como música norestense. Antes de eso, todo mundo le llamaba música regional, claro y simple”.<sup>235</sup>

Aventurándome, y partiendo de la realidad económica descrita, puedo decir que la música regional norestense se convirtió en música norteña mexicana, en el momento en que sus músicos migraron del sur de Nuevo León a Monterrey, y al norte de Tamaulipas. Si revisamos el origen de los duetos y de las agrupaciones más relevantes para la historia de la música norteña mexicana, nos percataremos de que la mayoría son originarios del sur de Nuevo León. Estoy pensando en Los Alegres de Terán, Los Donneños, Los Montañeses del Álamo, Carlos y José, Los Invasores de Nuevo León, Los Sembradores del Naranjo, El Palomo y el Gorrión. Para corroborar mi arriesgada hipótesis haré una breve reseña de cuatro referentes al interior de la música norteña mexicana. Luego propondré una lectura económica de la historia de vida de las cuatro agrupaciones: Los Montañeses del Álamo, Los Alegres de Terán, El Palomo y el Gorrión, y Los Cadetes de Linares. El lector se percatará de que cada dueto o agrupación referenciada pertenece a una década específica dentro de la historia de la música norteña mexicana.

<sup>235</sup> Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

## CAPÍTULO IV

### COMPROBANDO UNA HIPÓTESIS

#### LA RADIO

**H**ablar y escribir sobre la música nortea mexicana sin considerar la importancia que tuvo la radio en su difusión, sería una omisión que le restaría seriedad al presente trabajo. El antecedente más antiguo de la radio está fechado en 1873, año en que el físico británico James Clerk Maxwell publicó su teoría sobre las ondas electromagnéticas.<sup>236</sup> Fue en 1895 que se realizaron los primeros experimentos con la radio. No pasaría mucho tiempo para que los ingleses se convirtieran en la primera nación en usar la radio. A partir de 1916 en América del Norte y en Europa comenzaron a instalarse sistemas de comunicación interestatales, basados en la radio. En 1917 inician las primeras emisiones de radio dirigidas al público, las cuales eran de carácter experimental y no tenían una programación definida, pues se centraban más en cuestiones técnicas y menos en sus contenidos.<sup>237</sup> La Primera

<sup>236</sup> Borbón, Rafael, *La revolución tecnológica y la radiodifusión*, México, Fundación Latinoamericana de Radio y Televisión, 2008, p. 31.

<sup>237</sup> Ornelas Herrera, Roberto, "Radio y cotidianeidad en México (1900-1930)", en *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX*, Aurelio de los Reyes, coordinador, México, FCE, 2006, p. 127.



Guerra Mundial interrumpió su proceso de desarrollo. Sería hasta julio de 1919 cuando la emisora XWA de Montreal, Canadá, retomó las emisiones radiofónicas públicas.<sup>238</sup>

Sobre México puedo decir que las primeras estaciones de radio fueron operadas por especialistas del Colegio Militar.<sup>239</sup> La primera transmisión de radio en México tuvo lugar en diciembre de 1900, cuando Porfirio Díaz dirigió un mensaje a sus gobernados.<sup>240</sup> El 16 de febrero de 1903 comenzaron a transmitir las estaciones de Cabo Haro, Sonora y la de Santa Rosalía, en Baja California. La tecnología era alemana y el responsable de traer las estaciones a México fue Enrique Schondube. Al finalizar el Porfiriato había estaciones de radio en Santa Rosalía, Cabo Haro, Mazatlán, San José del Cabo y Bocochoibampo.<sup>241</sup>

La radio como producto de consumo masivo y popular se consolidó en la década de 1920. El 27 de septiembre de 1921 se llevó a cabo la primera transmisión de la radio mexicana, recurriendo a música, canciones y versos. El año de 1923 significó el despegue de la radiodifusión mexicana. El 8 de mayo del mismo año se inauguró la CYL y “La Casa del Radio”, propiedad de Raúl Azcárraga Vidaurreta.<sup>242</sup> El 14 de agosto de 1923 surgió la estación del diario *El Mundo*, dirigida por Martín Luis Guzmán. En esta emisora se transmitían poesías, canciones mexicanas y conferencias de José Vasconcelos, Antonio Caso, Carlos Pellicer y Salvador Novo. La primera transmisión de Radio Educación México, tuvo lugar el 30 de noviembre de 1924, con epicentro en la capital del país.<sup>243</sup>

<sup>238</sup> Borbón, Rafael, *La revolución tecnológica y la radiodifusión*, México, Fundación Latinoamericana de Radio y Televisión, 2008, p. 38.

<sup>239</sup> Ornelas Herrera, Roberto, *op. cit.*, p. 130.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>242</sup> Romo, Cristina, *Ondas, canales y mensajes. Un perfil de la radio en México*, México, ITESO, 1991, p. 15.

<sup>243</sup> Camacho, Lidia, *Radio educación. Una historia hecha en sonidos*, México, Secretaría de Educación Pública, México, 2004, p. 35.

Comenzó la década de 1930 con el surgimiento de la estación más influyente que ha surcado el espacio mexicano: la XEW.<sup>244</sup> Esta salió al aire el 18 de septiembre de 1930. Con la XEW inició la etapa de la radio como espectáculo. Su propietario, Emilio Azcárraga Vidaurreta, uno de los personajes más importantes para la historia de la radio en México.<sup>245</sup> Fue un 14 de junio de 1937 que inició transmisiones Radio Universidad Nacional Autónoma de México. El 25 de julio de 1937 comenzó *La hora nacional*. Con Miguel de la Madrid se fundó el Instituto Mexicano de la Radio (Imer), el 23 de marzo de 1983.<sup>246</sup>

En Monterrey, fue Constantino de Tárnava quien instaló la primera estación de radio experimental en 1919. A partir de 1930 comenzó la consolidación de la radio en Monterrey, capital del noreste mexicano. Durante los primeros meses de 1930 fue inaugurada la XET, en 1931 la XEFB y la XEFJ de Rodolfo Junco de la Vega, en Monterrey.<sup>247</sup> Desde sus primeros años, estas frecuencias radiofónicas transmitieron música viva. Por ejemplo, la XET inauguró, en enero de 1931, La Hora Carta Blanca y México y sus canciones. En 1949 se inauguró la XEOK, “El Radiazo mexicano”, con 1000 *watts* de potencia; cuya programación consistía de música regional mexicana. Entre 1950 y 1960 fueron fundadas otras radiodifusoras, entre ellas la XEJB, “La Doña de la Música Norteña”, y en 1966 la XETKR, “La Norteña del Cuadrante”, ambas de música regional.<sup>248</sup>

<sup>244</sup> Desde sus inicios la XEW se ligó a la NBC norteamericana. De la empresa norteamericana retomó el modelo de programación estructurada con el objetivo de abarcar diferentes estratos sociales. Desde muy temprano, la XEW se constituyó en el trampolín de artistas, músicos y actores que anhelaban el éxito. El modelo norteamericano de radiodifusión tuvo en la XEW de México una buena alumna. Mejía Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y las políticas del Estado mexicano*, México, Fundación Manuel Buendía, 1989, p. 53.

<sup>245</sup> Romo, Cristina, *Ondas, canales y mensajes. Un perfil de la radio en México*, México, ITESO, 1991, p. 19.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>247</sup> Ayala Duarte, Alfonso, *Desde el Cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*, Monterrey, Herca, 2000, p. 52.

<sup>248</sup> Zapata, Dinorah, *Génesis y desarrollo de la radio y la televisión en Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1990, p. 52.

La XET, la “T Grande”, emisora fundada el 30 de marzo de 1930 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, fue muy importante en la difusión de la música norteña gracias a su alcance. En sus primeras décadas, la XET tenía una potencia de 150 mil *watts*, además de una ubicación estratégica a 850 kilómetros al norte de México. Con facilidad su señal llegaba a Estados Unidos, Centro y Sudamérica. Otra frecuencia radiofónica fundamental para entender la construcción histórica de la música norteña mexicana es “La Ranchera de Monterrey”, que con 100 mil *watts* de potencia estuvo en hogares del centro de México.<sup>249</sup>

El interés por la promoción de la identidad regional se acentuó en la década de 1940. Para 1956, en el marco de las Fiestas de la Cerveza, el comité de las festividades, encabezado por el entonces gobernador Raúl Rangel Frías, encargó al artista Valdiosera, la creación del traje regional de Nuevo León. Para lograr su encomienda, Valdiosera viajó por el estado. La creación del traje representativo del estado de Nuevo León coincidió con el gusto urbano por la música norteña mexicana, a través de duetos como Los Alegres de Terán. Para entonces, los programas de radio dedicados a la música norteña eran cotidianos.<sup>250</sup>

Los duetos norteños fueron contratados por las radiodifusoras con el interés comercial de acceder a más público. A las empleadoras de obreros como la cervecera y la fundidora les interesó el patrocinio de programas con intérpretes como Los Alegres de Terán y Los Montañeses del Álamo, pues se percataron del beneficio económico que significaba la venta de cerveza entre sus obreros y la gente campesina que gustaba de la música norteña. La radio fue importante también para los músicos, pues se convirtió en el medio ideal para dar a conocer su trabajo. A los campesinos y al obrero, la difusión de la música norteña,

<sup>249</sup> Olvera, José Juan, “Configuración de culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares. El caso de Cadereyta de Montes, Querétaro”, tesis de doctorado en estudios humanísticos, Monterrey, ITESM, 2010, p. 36.

<sup>250</sup> Ayala Duarte, Alfonso, *Desde el Cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*, Monterrey, Herca, 2000, p. 80.

a través de la radio y del disco, les ayudó a reafirmar una identidad regional norestense.<sup>251</sup>

#### LOS MONTAÑESES DEL ÁLAMO

Don Pedro Mier Rodríguez, fundador de Los Montañeses del Álamo, nació en el rancho de Las Abras, municipio de Cadereyta Jiménez, en el centro-sur de Nuevo León.<sup>252</sup> Casi para finalizar la década de 1930 se comenzaron a escuchar los primeros temas de Los Montañeses del Álamo.<sup>253</sup> La familia de Pedro Mier Rodríguez se dedicaba a la producción de naranja.<sup>254</sup> Fue, precisamente, en el trabajo del campo que Pedro Mier Rodríguez conoció a Isidro Leija, un emigrante de San Luis Potosí que llegó a trabajar “a la naranja”, en el sur de Nuevo León. Este potosino ejecutaba el violín y el bajo sexto, motivo por el cual se convirtió en el primer maestro de Pedro Mier Rodríguez. En esa dinámica nació el dueto de Isidro Leija (violín) y Pedro Mier (bajo sexto) en 1925, y hasta 1931 cuando desapareció.<sup>255</sup>

En 1932 Pedro Mier formó La Orquesta de las Abras con músicos de Cadereyta Jiménez, El Cercado, Villa de Santiago y Allende, Nuevo León. La orquesta estuvo integrada por Isidro Leija (violín), Pedro Mier Rodríguez (flauta), Enrique Saldaña (bajo sexto) y Valentín Moreno Garza (tololoche).<sup>256</sup> Claro que esta no fue la primera orquesta típica que existió en el sur de Nuevo León. A principios del siglo XX compartió su arte la Orquesta de la Villa de Santiago, misma que es-

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>252</sup> Alanís Tamez, Juan, *Los Montañeses del Álamo (1938-1994)*, Monterrey, UANL, 1993, p. 13.

<sup>253</sup> Alanís Tamez, Juan, *Un barrio lleno de música*, Monterrey, UANL, 1998, p. 91.

<sup>254</sup> Alanís Tamez, Juan, *Los Montañeses del Álamo (1938-1994)*, Monterrey, UANL, 1993, p. 22.

<sup>255</sup> *Ídem*.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 23.

taba integrada por clarinete, violín, bajo sexto y tololoche.<sup>257</sup> En 1938 nacieron Los Montañeses del Álamo, sus primeros integrantes fueron: Pedro Mier Rodríguez (flauta), Nicandro Mier Pérez (violín), Jaime Mier Pérez (bajo sexto) y Wenceslao Moreno Díaz (tololoche).<sup>258</sup> Los primeros éxitos de la orquesta típica fueron *Dos seres que se aman* y *La mosca*, composición de don Pedro Mier Rodríguez.

Efectivamente, Los Montañeses del Álamo son una orquesta típica regional que durante sus presentaciones alternaba con otras procedentes de diferentes pueblos y regiones del México contemporáneo.<sup>259</sup> Aun siendo una orquesta típica, Los Montañeses se convirtieron en pilar de la norteña, hecho que corrobora la naturaleza mestiza de esta música regional mexicana. La música norteña mexicana está lejos de ser 100% herencia europea; el bajo sexto y los tamborileros son otros elementos que evidencian la esencia incluyente y ecléctica de una música que hoy está asociada al noreste mexicano.

Durante la misma época de Los Montañeses del Álamo surgieron otras orquestas típicas neoleonesas que fueron difundidas por la radio. En 1912 aparecieron Los Sembradores del Naranja, cuyo líder fue Raúl Alanís, originario de Allende, Nuevo León. Esta orquesta típica nació en 1945 y desapareció en 1955, tiempo durante el cual grabaron para el sello Peerless y ofrecieron recitales a través de la XEH de Monterrey, Nuevo León.<sup>260</sup> Una segunda orquesta típica contemporánea a Los Montañeses del Álamo fue Los Típicos del Cercado. Los miembros iniciales de Los Típicos del Cercado fueron Humberto Aguirre (violín), Lorenzo Morales (flauta), Esteban Aguirre Rocha (saxofón), Ramiro García (bajo sexto) y Jesús María Tamez (tololoche). La XEAW difundía su música. Desaparecieron en 1953.<sup>261</sup> En 1952 nacieron Los Hermanos Montalvo. El mismo año apareció el Nuevo Conjunto El

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>260</sup> Alanís Tamez, Juan, *Un barrio lleno de música*, Monterrey, UANL, 1998, p. 101.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 129.

Álamo.<sup>262</sup> En 1977 el saxofonista Fidencio Almaguer Esparza fundó a Los Alegres del Huajuco.<sup>263</sup> Orquestas como Los Montañeses del Álamo, Los Sembradores del Naranjo y Los Típicos del Cercado, compartieron instrumentación. “Ataviadas con instrumentos bordados a mano, llenas de símbolos regionales norestenses como la naranja y como el Cerro de la Silla, las orquestas típicas tuvieron su época en Nuevo León”.<sup>264</sup>

En 1939, mientras realizaban una gira por Tamaulipas, un locutor de Nuevo Laredo los bautizó como Los Montañeses del Álamo, toda vez que la orquesta se había convertido en exclusiva del restaurante El Álamo de Santiago, Nuevo León, donde amenizaban todos los domingos.<sup>265</sup> Ese mismo año se integró don Felipe Valdés Leal como su director artístico. En 1944 se sumó Fidencio Almaguer Esparza como saxofonista y un año después, en 1945, Los Montañeses del Álamo viajaron a la Ciudad de México a cumplir con sus primeras grabaciones. Gracias a Felipe Valdés Leal, la música de Los Montañeses del Álamo comenzó a difundirse en la Ciudad de México, a través de la XEW y de la WEQ.<sup>266</sup> En 1959 sustituyeron al violín por un acordeón-piano. Fue, por cierto, el único año que usaron acordeón. En 1973 cambiaron el tololoche por el bajo eléctrico.<sup>267</sup> En algunas grabaciones, Los Montañeses del Álamo acompañaron a Las Norteñitas y a Lydia Mendoza.<sup>268</sup>

Alfonso M. Salazar Tamez, alcalde de Santiago, Nuevo León, fue un político que apoyó la carrera de Los Montañeses del Álamo y la de Los Sembradores del Naranjo. A los segundos los bautizaron así, luego de trabajar los domingos en el restaurante El Naranjo de Allende, Nuevo León. Fue Los Sembradores del Naranjo la primera orquesta

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>264</sup> Alanís Tamez, Juan, *Los Montañeses del Álamo (1938-1994)*, Monterrey, UANL, 1993, p. 20.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 40.

típica regional que introdujo el saxofón, en el año de 1941.<sup>269</sup> El investigador, Juan Alanís Tamez describe en la siguiente forma, la importancia histórica del político Alfonso Salazar Tamez:

Los Montañeses del Álamo llegaron a la Villa de Santiago en 1938, son escuchados por Alfonso M. Salazar Tamez, alcalde. Este político se convirtió en una pieza clave para la proyección de Los Montañeses del Álamo. Don Alfonso Salazar los uniformó, los convirtió en artistas exclusivos del restaurante El Álamo de Santiago, Nuevo León. Fue Alfonso Salazar Tamez quien les consiguió giras regionales, los presentó en estaciones de radio de Monterrey, y los llevó a la Ciudad de México a que grabaran sus primeros discos. Incluso, durante la visita de Miguel Alemán Valdés a Monterrey, don Alfonso Salazar Tamez contrató a Los Montañeses del Álamo para que le cantaran al presidente de México.<sup>270</sup>

Antes de que la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey comenzara a promocionar sus productos, apoyada en la música nortea, Bebidas Mundiales, fabricante del agua mineral Topo Chico, ya lo hacía. En 1949 Bebidas Mundiales contrató a Los Montañeses del Álamo para publicitar el Agua Mineral Peña Blanca.<sup>271</sup> Una diferencia entre la publicidad hecha por Bebidas Mundiales y la Cervecería Cuauhtémoc, es que mientras la primera estaba concebida para radio, la segunda era para televisión. La promoción confeccionada por Bebidas Mundiales atacaba un mercado local, mientras que la diseñada por la Cervecería Cuauhtémoc se concentraba en un mercado nacional e internacional. La publicidad del Agua Mineral Peña Blanca, de la que participó la orquesta típica de Los Montañeses del Álamo, fue transmitida por las estaciones XEH, XEFB y XET de Monterrey.<sup>272</sup>

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>272</sup> *Ídem*.

En 1953 murió Pedro Mier, en 1964 Jaime Mier Pérez y en 1973 Nicandro Mier Pérez. A mediados de la década de 1970 se incorporó Pompeyo Mier, hijo de don Pedro Mier. Fue en 1986 que comercializaron *El nuevo sonido de Los Montañeses del Álamo*. Ese mismo año musicalizaron la telenovela *Padre Gallo*, transmitida por el consorcio Televisa. La telenovela fue transmitida en 1986, producida por Juan Osorio y protagonizada por Ernesto Gómez Cruz. La historia fue un *remake* de la difundida por TVN Chile, en 1970.<sup>273</sup> A finales de la década de 1980, Los Montañeses del Álamo fueron invitados por Johnny Canales a su programa: El Show de Johnny Canales. Este era transmitido desde Brownsville y Corpus Christi, Texas.<sup>274</sup> La tercera generación de Pedro Mier Rodríguez, encabezada por cuatro de los hijos de Nicandro Mier Pérez: Héctor, Ricardo, Eduardo y Alejandro, formó en 1982 al grupo Los Mier, originarios de Santiago, Nuevo León.<sup>275</sup>

#### LOS ALEGRES DE TERÁN

El dueto estuvo conformado por Eugenio Ábrego García y por Tomás Ortiz del Valle. El primero nació el 2 de mayo de 1922 en General Terán, Nuevo León; mientras que el segundo vio la luz primera el 2 de junio de 1924, en el mismo General Terán.<sup>276</sup> Eugenio Ábrego se desempeñó como campesino hasta los 13 años, cuando comenzó a tocar el acordeón. Tomás Ortiz del Valle fue peluquero y albañil antes de convertirse en bajo sextista. María Guadalupe del Valle, madre de Tomás Ortiz fue una destacada ejecutante de acordeón, así como su tío Jesús del Valle, reconocido en el sur de Nuevo León.<sup>277</sup>

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>274</sup> Este programa comenzó a transmitirse en 1983, se convirtió en un importante escaparate para los duetos y conjuntos de música norteña mexicana, a lo largo de la década de 1980, y principios de 1990.

<sup>275</sup> Alanís Tamez, Juan, *Un barrio lleno de música*, Monterrey, UANL, 1998, p. 150.

<sup>276</sup> Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p. 27.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 28.



General Terán se fundó en 1746, lo bautizaron así en honor de Manuel Mier y Terán. General Terán es una zona rural, frontera con Linares y con Montemorelos.<sup>278</sup> De General Terán son el Duetto Carta Blanca (Juan y Luz Peña), Los Hermanos Prado, Los Donneños (Ramiro Cavazos y Mario Montes), Los Huracanes de Terán (Alfonso Villagómez, Arnulfo Blanco y Pablo Villanueva), Carlos Tierranegra Salazar y José Rodríguez, Los Braveros del Norte de Juan Silva, y Pedro Gómez, acordeonista de Eulalio González Piporro.<sup>279</sup>

En 1939, Eugenio Ábrego García se estableció en Reynosa, Tamaulipas; para 1963 cambió su lugar de residencia a Mc Allen, Texas. Tomás Ortiz del Valle arribó a Reynosa en 1951, luego se radicó en Mc Allen, Texas, a partir de 1955. Eugenio Ábrego García y Tomás Ortiz del Valle se conocieron en 1946 y para 1948 grabaron sus primeros temas.<sup>280</sup> En 1954 Los Alegres de Terán comenzaron a grabar para Discos Falcon de Rafael y Arnaldo Ramírez, empresa donde Tomás Ortiz llegó a ser director artístico. Como director artístico de Falcon, Tomás Ortiz grabó a Tin-Tan. Mientras formaron parte de Discos Falcon, Los Alegres de Terán acompañaron al Duetto Río Bravo, a Las Jilguerillas, a Las Hermanas Huerta, a Las Palomas (Carolina y Esperanza), a Lydia Mendoza, y a Marcelo y Aurelia. De 1946 a 1988, Los Alegres de Terán grabaron 2,500 canciones.<sup>281</sup> Filiberto Medina afirma que Los Alegres de Terán grabaron por primera vez en Monterrey:

Quando se empezaron a grabar cintas de carrete en la ciudad de Monterrey, el señor Cristóbal García de Mc Allen, Texas, hacía viajes a la capital de Nuevo León con el objetivo de encontrar nuevos talentos. Los músicos iban con la esperanza de grabar porque de esa manera se daban a conocer, agarraban fama y podían cobrar mejor. Cristó-

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 46.

bal García alquilaba por horas un estudio de la XEFB, y ocupaba a un técnico para grabar a los duetos. Las grabaciones se las llevaba a Texas. Tomás Ortiz, bajo sexto de Los Alegres de Terán siguió los pasos de Cristóbal García, pues comenzó a grabar pruebas que luego editaba con Discos del Valle. Con este sistema grabaron Los Gorriónes del Topo Chico, Los Hermanos Prado, Los Populares de China, Juan Salazar, Pedro Yerena y Juan Montoya.<sup>282</sup>

Los Alegres de Terán son claves “porque ellos expandieron la música nortea mexicana en todo el continente americano, imponiéndose a los intereses económicos de la industria cultural”.<sup>283</sup> A través de la obra de Los Alegres de Terán, miles de personas se acercaron y conocieron a otros intérpretes nortea originarios de Nuevo León y Tamaulipas. Gracias a Los Alegres se le abrieron espacios a la música nortea mexicana en radio y televisión. Fue por ellos que la música nortea mexicana se escuchó y se grabó en Arabia Saudita, en Pakistán, en Rusia, en Venezuela y en Colombia.<sup>284</sup>

Aunque Los Alegres de Terán comenzaron a grabar en Monterrey en el año de 1948, fue hasta 1952 que su música rompió fronteras gracias a la XET de Monterrey.<sup>285</sup> Durante la década de 1950, la XET fue la plataforma de lanzamiento para Los Alegres de Terán. Gracias a programas como El Pregonero del Norte, Los Alegres de Terán obtuvieron contratos en Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. En 1960 se presentaron en el programa Matiné FAB, producido por la XEFB de Monterrey, y conducido por el coahuilense Rubén Aguirre “El Profesor Jirafales”, miembro del elenco de la serie televisiva, El Chavo del ocho. En Matiné FAB también participaron El Palomo y el Gorrión,

<sup>282</sup> Medina Montelongo, Filiberto, “Nuevo León y su música de acordeón y bajo sexto (1941-1961)”, en *Tradiciones y costumbres de Nuevo León*, Monterrey, Gobierno de Nuevo León, 1995, p. 101.

<sup>283</sup> Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p. 34.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 46 y 95.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 44.

Los Rancheritos del Topo Chico, Los Gorriones del Topo Chico y Los Montañeses del Álamo.<sup>286</sup>

En 1953 Los Alegres de Terán grabaron para Orfeo de Monterrey, propiedad de Rafael Arriojas. “Eran discos de 78 rpm, de un lado ponían Dueto Ábrego y Ortiz y en la otra cara Dueto Ortiz y Ábrego”.<sup>287</sup> Rafael Arriojas fue quien los bautizó como Los Alegres de Terán. En la misma época grabaron para Discos del Valle, en Mc Allen, Texas.<sup>288</sup> Eugenio Ábrego García murió el 30 de mayo de 1988 y Tomás Ortiz del Valle pereció el 13 de noviembre de 2007. Eugenio Ábrego García fue sepultado en Reynosa, Tamaulipas.<sup>289</sup>

Un dato que no debe pasar desapercibido es que Los Alegres de Terán se nutrieron de repertorio anterior a 1940 como *Tu cruel ausencia*, *Cuatro vicios*, *El ciclón* (redova) y *La oficina* (polca).<sup>290</sup> Por lo menos los dos últimos temas, instrumentales por cierto, se incluyeron en el álbum: *Grabaciones originales de Los Alegres de Terán (1952-1954)*. El material puede adquirirse con facilidad a través del sello californiano Arhoolie. Muchos de los primeros temas que grabaron Los Alegres de Terán fueron llevados al acetato por el conjunto Los Madrugadores a principios de la década de 1930, en California. Raúl Martínez Villareal brinda testimonio de lo sucedido con Los Madrugadores:

Los Madrugadores, considerados los padres de la música nortea, no usaban acordeón ni bajo sexto. Su fuerza estaba en lo vocal. Fue Pedro J. González el fundador de Los Madrugadores. Pedro González fue soldado de caballería en las fuerzas de Pancho Villa, quien cruzó la frontera junto con la tropa para establecer un combate en Columbus, Nuevo México, el 9 de marzo de 1916. En 1917 se casó en Texas, para luego partir a trabajar en una compañía petrolera establecida en

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 32.

California. En 1930 conoció a los hermanos Jesús y Víctor Sánchez, originarios de Sonora. El mote de Los Madrugadores lo tomaron de un programa transmitido por la KMPC de Los Ángeles. Este programa pasaba de lunes a viernes de 4 a 6 de la mañana. Las primeras grabaciones de Los Madrugadores fueron *Sonora querida* y *Dos seres que se aman*, en 1931. Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, Los Alegres de Terán adoptaron parte del repertorio de Los Madrugadores.<sup>291</sup>

En la década de 1960, en pleno auge del rock y de la balada romántica en español, la discografía de Los Alegres de Terán se amplió considerablemente, gracias a Felipe Valdés Leal, director artístico de la CBS. Valdés Leal fue quien promovió al dueto en toda América Latina. Como director artístico de la CBS, Felipe Valdés Leal consiguió un contrato de exclusividad con Los Alegres de Terán. “Por Felipe Valdés Leal y por Guillermo Vallejo (quien por muchos años radicó en Tampico, Tamaulipas) es que Los Alegres de Terán se presentaron en la XEW, en el Teatro Blanquita, en el Canal 2 y en la Caravana Corona, misma que recorrió México desde 1956”.<sup>292</sup> La cercanía con Felipe Valdés Leal resultó fructífera, a tal grado que a mediados de la década de 1960, Los Alegres de Terán realizaron temporadas de cinco semanas en el Teatro Blanquita del D.F.<sup>293</sup>

#### EL PALOMO Y EL GORRIÓN

En 1995 la Universidad Autónoma de Nuevo León editó el libro *Ingratos ojos míos*, de la autoría de Guillermo Berrones. El documento es una suma de entrevistas que el catedrático neoleonés le hizo al señor

<sup>291</sup> Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p. 177.

<sup>292</sup> Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p. 57.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 119.

Miguel Luna Franco, acordeonista del dueto El Palomo y el Gorrión, quien asegura que su padre lo apodó “El Gorrión” porque se parecía “a esos pajaritos que cuando nacen tienen pocas plumas. A ‘Palomo’ porque cuando nació era gordito, lleno de carnes”.<sup>294</sup> El dueto de música norteña mexicana conocido en el ambiente popular como El Palomo y el Gorrión, estuvo conformado por Miguel y Cirilo Luna Franco, nativos del rancho El Sauz, perteneciente a Montemorelos, Nuevo León.<sup>295</sup> El dueto permaneció vigente de 1957 al 7 de junio de 2010, año en que falleció Miguel Luna Franco, en Monterrey, Nuevo León, a consecuencia de un paro respiratorio.<sup>296</sup>

En 1957 se establecieron en la Ciudad de México, donde buscaron oportunidades para grabar sus primeros temas, lo que sucedió en 1960, cuando Guillermo Acosta, director general de Discos Mussart les brindó la posibilidad de llevar al acetato los temas: *Caminito de rieles* y *Elpidio Pazo*. Fue Guillermo Acosta quien decidió retomar los sobrenombres puestos a Cirilo y a Miguel Luna Franco cuando niños. En la Ciudad de México, Cirilo y Miguel Luna fueron bautizados, artísticamente, como El Palomo y el Gorrión.<sup>297</sup>

La primera estación de radio que visitaron en la Ciudad de México fue RCN “La Norteña”. En esta, el “Tío Plácido” conducía un programa. Estamos hablando de 1958. Luego comenzaron a tener espacios semanales en un programa respaldado por Chicles y Dulces Deliciosos Toficos. Este programa era conducido por Carmelita González y Genaro Moreno. “Con el tiempo salimos en programas infantiles de

<sup>294</sup> Berrones, Guillermo, *Ingratos ojos míos. El Palomo y el Gorrión*, Monterrey, UANL, 1995, p. 24.

<sup>295</sup> Saldívar, Guillermo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>296</sup> Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>297</sup> Berrones, Guillermo, *Ingratos ojos míos. El Palomo y el Gorrión*, Monterrey, UANL, 1995, p. 45.

Televisa como Fogata Norteña y Vámonos al norte”.<sup>298</sup> Estas oportunidades se dieron gracias al apoyo de un español radicado en la Ciudad de México de nombre Ramón Ferreiro. “Este señor hablaba totalmente en gachupín y estaba *empelotadísimo* de la música norteña, tanto que puso una radiodifusora en Xochimilco, la XECM, con programas norteños todos los domingos”.<sup>299</sup>

Mientras vivieron en la capital, fueron contratados por la Presidencia de México, con el objetivo de que le cantaran las mañanitas al Lic. Adolfo López Mateos (1958-1964), quien a decir de Miguel Luna Franco, era apasionado difusor de la música norteña mexicana.<sup>300</sup> Aunque sus primeras grabaciones para Discos Mussart despertaron el interés de Longa Becker, inglesa representante de Javier Solís, el dueto de Miguel y Cirilo Luna Franco se vio obligado a regresar al rancho de La Chona, municipio de Aramberri, Nuevo León, toda vez que sus familias transitaban por cuestiones delicadas.<sup>301</sup> Longa Becker les ofreció un contrato para ser parte de nueve películas. Los proyectos cinematográficos no se concretaron y a finales de 1961 regresaron a Nuevo León. Fue entonces que volvieron a cantar en los ranchos de Aramberri, Linares, Montemorelos y Hualahuises, Nuevo León. A los tres meses de haber regresado a La Chona, su papá se los llevó a Linares, donde vivieron hasta finales de 1963.<sup>302</sup> En la Ciudad de México no volvieron a radicar.

Durante su estancia en la Ciudad de México, conocieron a un niño que tocaba el bajo sexto de manera virtuosa, lo buscaron y el padre de los hermanos Luna Franco llegó a un acuerdo con la madre del menor. Debido a la pobreza, la señora decidió ceder la custodia del menor al padre de Miguel y de Cirilo Luna Franco. El niño se llamaba Jorge Corona, tenía 10 años y era originario de Michoacán. De México se fue

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 47.

a Nuevo León, junto con la familia Luna.<sup>303</sup> A partir de 1964, año en que se establecieron en Monterrey, El Palomo y el Gorrión quedaron integrados de la siguiente forma: Primitivo Gatica en el bajo eléctrico, Jorge Corona en el bajo sexto, Miguel Luna Franco en el acordeón y Cirilo Luna Franco en la batería. “Así aguantaron 15 años, hasta que Jorge Corona se casó y Primitivo Gatica se fue con Los Cadetes de Linares”.<sup>304</sup> Miguel Luna Franco pidió ejecutar el acordeón porque “canta agudo y en los ranchos el del acordeón lleva la voz aguda”.<sup>305</sup> Una vez constituidos como grupo, las mejores plazas, en términos económicos, fueron Matamoros, Reynosa, Nuevo Lerdo y Estación Sandoval, en Tamaulipas. La década de 1960 se erigió como la época dorada de El Palomo y el Gorrión, referente para la música nortehña mexicana.<sup>306</sup>

En 1959, mientras vivían en México, el dueto de El Palomo y el Gorrión conoció a Basilio Villarreal, dueño de Discos DLV de Monterrey (antes promotor de Discos del Valle). Basilio Villarreal se presentó en la difusora de Ramón Ferreiro con el objeto de promocionar la música nortehña mexicana en la capital de la República. La promoción consistió en regalar un acordeón al mejor grupo nortehño de la XECM. Los ganadores del instrumento musical fueron Los Lobos de la Frontera.<sup>307</sup> La anécdota es relevante porque una vez en Monterrey, en 1964, los Luna Franco buscaron al señor Basilio Villarreal para que les grabara. “Así fue, grabamos el primer disco LP para DLV, en los estudios de la XEFB, por el que nos pagaron. Usamos dos micrófonos, tololoche, tarola, acordeón y bajo sexto. En el primer LP grabamos *En toda la chapa e Ingratos ojos míos*”.<sup>308</sup> Antes de que sucediera esto, Margarita Robledo, dueña de Discos Impacto, les propuso que buscaran a

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 50.

su padre, propietario de Discos Dominante, antes Discos Robledo. En Discos Dominante no encontraron respaldo alguno y decidieron probar suerte en DLV de Monterrey.

Ya para 1962, avecindados en Linares, fueron contratados por el municipio para cantar los domingos en el kiosco de la plaza, junto a la banda municipal de Linares. Eso les ayudó para conseguir tocadas en bailes de rancherías. En Linares participaron de programas en la XER, donde conocieron a empresarios naranjeros, de quienes recibieron apoyo económico. En 1964, estando en Monterrey, participaron en los espacios conducidos por Rómulo Lozano en la XET. En la T Grande (XET) conocieron a Martín Aguirre, quien hacía el papel de “Chinto de la Rosa” en la Radionovela *Porfirio Cadena. El Ojo de Vidrio*.<sup>309</sup>

En Monterrey les dieron la facultad de participar en programas de televisión, hasta en especiales rockeros como el de Muévanse Todos, conducido por Vianey Valdez. Luego hicieron especiales de música norteña con Kippy Casado y Rubén Aguirre, “el Profesor Jirafales”.<sup>310</sup> La popularidad del dueto se logró gracias a la radio. “En esa época quién iba a tener tocadiscos o grabadoras como ahora. Por eso, los llenos que hacíamos no cualquier dueto lo lograba. Nosotros le debemos mucho a la radio”.<sup>311</sup> En 1965 comenzaron sus primeras giras por Tamaulipas, Nuevo León, San Luis Potosí y Coahuila. Aunque para 1962 radicaban en Linares, eran contratados por Homero Díaz para que fueran a tocar en fiestas del Ejército en la Ciudad de México. Se volvió costumbre estar presentes cada 19 de febrero en los cuarteles militares de la capital de la República Mexicana.<sup>312</sup>

La historia de vida de Miguel y Cirilo Luna Franco es interesante y valiosa. Su abuela paterna, Martina Rojas, fue revolucionaria de Pancho Villa. Durante el movimiento armado de 1910, lavaba la ropa a los sol-

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 15.



dados y les daba de comer. “Mi papá nació en los ferrocarriles, en plena guerra, porque mi abuelita anduvo por muchas partes. A donde hubiera tren, mi abuelita andaba”.<sup>313</sup> Su madre, a su vez, fue una de esas voces líricas que abundan en los mundos de la ranchera mexicana. Tocaba el bajo sexto y cantaba. Ya casados, los padres de los hermanos Luna Franco se iban a trabajar a las rancherías de Nuevo León en compañía de Ramón Pérez, multi instrumentista reconocido por formar a varias generaciones de músicos neoleonese en el dominio del violín. “Luego regresaban bien surtidos de chivos, marranos y frijol, que era con lo que les pagaban. Tocaban hasta cuatro días seguidos y en las noches se alumbraban con antorchas de sebo. Así se la pasaban tocando en los ranchos”.<sup>314</sup> La familia materna de Miguel y Cirilo Luna Franco llegó al sur de Nuevo León, procedente de Villa Mainero, Tamaulipas.<sup>315</sup>

En la década de 1950, México vivía los efectos del modelo económico puesto en marcha por Miguel Alemán Valdés. Terminada la Revolución y la Segunda Guerra Mundial, el país se había volcado al modernismo. Se construyó la primera Ciudad Universitaria, la primera supercarretera, los primeros rascacielos y se crearon los primeros canales de televisión. Del campo llegó una incesante migración a la Ciudad de México. Esa dinámica socioeconómica facilitó la existencia de nuevos entretenimientos como la Caravana Corona, espectáculo que inició en 1956.<sup>316</sup> Guillermo Vallejo y su esposa, Martha Badager, fueron la cabeza de este proyecto. La Caravana Corona arropó al dueto de Cirilo y Miguel Luna Franco durante la década de 1960. Gracias a la Caravana Corona, El Palomo y el Gorrión se presentaron a lo largo del Pacífico mexicano; también a la Caravana Corona deben sus primeros acercamientos con el mariachi. Como administradores del Teatro Blanquita, Guillermo Vallejo y Martha Badager contrataron al dueto de los Luna Franco para ofrecer conciertos en el recinto capita-

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>316</sup> Chao Ebergenyi, Guillermo, *La Caravana Corona*, México, Imprenta Madero, 2000, p. 15.

lino. El Teatro Blanquita fue considerado el más importante escenario de la música popular durante las décadas de 1960 y 1970.<sup>317</sup> Sobre su experiencia con el mariachi, Miguel Luna Franco asentó en el libro de Guillermo Berrones:

Teníamos la intención de grabar con mariachi, pero notamos que a don Basilio Villarreal no le interesaba. Queríamos experimentar. La inquietud salió porque en las caravanas cantamos con mariachi. Nos salimos de DLV y grabamos con Discos Fama de Los Ángeles, California. En DLV estuvimos de 1962 a 1973. En Discos Fama no sucedió nada porque no le metieron promoción. Sucedió lo mismo con Discos Sarape de Dallas, Texas, propiedad de Johnny González. Fue entonces que hicimos nuestro sello, al que bautizamos como Paygo. El primer tema que grabamos con mariachi se llamó *Qué bonito*.<sup>318</sup>

#### LOS CADETES DE LINARES

La historia de Los Cadetes de Linares se remonta a 1973 cuando grabaron un disco de 45 rpm, en el que se incluyeron los temas: *Es mentira* y *No le digas*, ambas composiciones de Homero Guerrero de la Cerda.<sup>319</sup> Ese mismo año graban *Los dos amigos*, LP que los llevó a la cima del éxito. De principio a fin, Los Cadetes de Linares grabaron para Ramex, sello ubicado en Houston, Texas, propiedad de Emilio Garza, nativo de Los Ramones, Nuevo León. Como es evidente, Ramex significa Ramones, México.<sup>320</sup> Para cuando graban sus primeros temas en 1973, Homero Guerrero ya estaba viviendo en Texas, mientras que Guadalupe Tijerina seguía radicando en Monterrey, Nuevo León. La primera gira de Los Cadetes de Linares fue en Texas, la segunda en

<sup>317</sup> Berrones, Guillermo, *Ingratos ojos míos. El Palomo y el Gorrión*, Monterrey, UANL, 1995, p. 57.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>319</sup> García Garza, Abel, *Los Cadetes de Linares*, Monterrey, Conarte, 2009, p. 56.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 55.

Washington y la tercera en California.<sup>321</sup> El nombre de Los Cadetes de Linares responde a un anhelo de Homero Guerrero por pertenecer al ejército. “Cuando Homero Guerrero prestó su servicio militar, acostumbraba llevar su bajo sexto. En los ratos libres le cantaba a la tropa, motivo por el cual fue bautizado como “el cadete”. Por caprichos del destino, Homero Guerrero de la Cerda murió el 19 de febrero de 1982, el mismo día que se festeja al Heroico Ejército Mexicano”.<sup>322</sup>

Homero Guerrero de la Cerda nació el 10 de abril de 1937 en el rancho El Popote, municipio de Linares, Nuevo León.<sup>323</sup> Durante su adolescencia, Homero Guerrero trabajó en la cantina El Barrilito de Linares, antes de partir en 1953 a Monterrey, donde combinó durante tres años (1953-1956), el ser músico con el trabajar como obrero en la Fábrica de Pigmentos y Óxidos de Monterrey.<sup>324</sup> El 4 de diciembre de 1958, Homero Guerrero de la Cerda se casó con Lourdes Zamora, en Monterrey.<sup>325</sup> Los formadores de Homero Guerrero de la Cerda en la ejecución del bajo sexto fueron José María Guerra y Poncho Guerra, miembros de la Orquesta Típica de Linares, lo que corrobora la importancia de las orquestas típicas en la construcción social de la música norteña mexicana.<sup>326</sup>

Guadalupe Tijerina Peña nació el 16 de noviembre de 1947, en el rancho de Las Enramadas, municipio de Los Ramones, Nuevo León. Recuerda que tenía un acordeón que le regaló un tío que vivía en Reynosa. El instrumento estaba muy acabado, así que su padre decidió regalarle un Hohner. En 1950 emigraron a Reynosa. En 1952, Guadalupe Tijerina y Homero Guerrero de la Cerda se conocieron en la cantina El Queis de Reynosa, Tamaulipas, ciudad en donde también coincidieron con Ramón Ayala y con Cornelio Reyna, que luego se-

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 40.

rían famosos al juntarse y grabar como Los Relámpagos del Norte. Al tiempo, Homero Guerrero se fue a Linares y Guadalupe Tijerina se regresó a Monterrey.<sup>327</sup> Sería hasta 1973 que unirían sus vidas profesionales hasta la muerte de Homero Guerrero de la Cerda en 1982.

En 1968 la familia de Homero Guerrero se quedó en Mc Allen, Texas, mientras él se trasladó a California con el acordeonista Samuel Zapata. Allí duró seis meses, regresó y trabajó para Discos del Valle. Fue entonces que, con el apoyo de Cristóbal García de Mc Allen, Texas, Homero Guerrero de la Cerda grabó su primer LP para Discos del Valle, acompañado por Samuel Zapata. El dueto se llamó Los Cadetes de Samuel y Homero. Más tarde volvieron a Houston y Guerrero de la Cerda tocó junto a Cande Villarreal, acordeonista de Matamoros.<sup>328</sup> Adán Moreno, acordeonista de Hualahuises, Nuevo León, aseguró que a principios de la década de 1970 grabó con Homero Guerrero en Discos Dominante de Monterrey, Nuevo León.<sup>329</sup> Ya como Los Cadetes de Linares, Homero Guerrero de la Cerda y Guadalupe Tijerina Peña, grababan tres discos por año.<sup>330</sup>

La primera vez que fueron a Monterrey, tocaron en la Expo de Guadalupe en 1974. En esa ocasión alternaron con Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, Los Humildes y Renacimiento 74. Para 1977 la fama de Los Cadetes de Linares llegaba a Sudamérica. El 10 de mayo de 1980 se presentaron por primera vez en Siempre en Domingo, programa estelar que Televisa transmitía los domingos, y que era conducido por Raúl Velasco de Celaya, Guanajuato.<sup>331</sup> Con Raúl Velasco y Siempre en Domingo, Los Cadetes de Linares se presentaron en Estados Unidos, El Salvador, Puerto Rico y Cuba.<sup>332</sup> El éxito de Los Cadetes de Linares fue tal que fueron contratados para presentarse en

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 62.

la Plaza de Toros México y en El Toreo de Cuatro Caminos del Distrito Federal, a principios de la década de 1980.<sup>333</sup>

Los fundadores de Los Cadetes de Linares fueron Homero Guerrero de la Cerda, Guadalupe Tijerina Peña, Roberto Luna y Gilberto “El Talayo”. Posteriormente saldrían Gilberto El Talayo y Roberto Luna, e ingresarían en su lugar, Miguel Torres “La Pini” y Homero Guerrero Zamora. En las grabaciones de Los Cadetes de Linares también era pieza clave el locutor Gabriel Jiménez, a quien se le asignó la tarea de declamar en los puentes musicales de los boleros.<sup>334</sup> Rosendo Cantú se integró a Los Cadetes tras la muerte de Homero Guerrero de la Cerda, en 1982. Rosendo Cantú nació el 1 de marzo de 1948 en China, Nuevo León. Al momento del deceso de Homero Guerrero, Rosendo Cantú vivía en Fresnillo, Zacatecas, por lo que fue necesario que Guadalupe Tijerina se trasladara a la ciudad zacatecana con el objeto de negociar la incorporación de Rosendo Cantú a la agrupación.<sup>335</sup> En la época de Guadalupe Tijerina y Rosendo Cantú, Los Cadetes de Linares vivieron tres etapas: la primera de 1982 a 1985, la segunda de 1988 a 1991, y la tercera de 1997 al 2002. Grabaron 17 discos en total.<sup>336</sup>

Amén de frecuencias radiofónicas como la XELN y la XER de Linares, que siempre apoyaron a Los Cadetes a través de programas como Atardecer Regional de la XER, el cine se proclamó como un discurso trascendental para comprender el éxito comercial de Los Cadetes de Linares. El mismo Guadalupe Tijerina Peña detalla el fenómeno:

Por el momento que pasábamos y los corridos que interpretábamos, fuimos el deseo de productores de cine que promovían a los hermanos Almada. Así nacieron los filmes: *Polvo maldito*, *Los dos amigos* y *El hijo*

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 81.

*del palenque*, filmada en Brownsville, Texas. También filmamos *Las tres tumbas* en Guadalajara, *Pistoleros famosos* en Monterrey, *Hierba, polvo y plomo* también en Monterrey. Además *El cazador de asesinos*, *El criminal* y *El pata de palo* en Villa de Santiago, Nuevo León. La última película en la que participamos fue *El criminal* y la primera se llamó *Polvo maldito*. De hecho, el 18 de febrero de 1982, un día antes de que Homero Guerrero falleciera, estuvimos filmando la película *El criminal*.<sup>337</sup>

En la actualidad, Cadetes de Linares “hay en Chicago, en California, en Sonora, en Guadalajara y en Linares”.<sup>338</sup> El no haber legalizado los derechos sobre el nombre, desencadenó problemas jurídicos que llevará décadas resolver, si acaso se logran solucionar. Los principales responsables son Homero Guerrero de la Cerda y Guadalupe Tijerina Peña, fundadores. Después, los hermanos de Homero Guerrero, Benjamín y Alfredo Guerrero, por tomar el nombre de Cadetes de Linares sin acudir a la viuda y a los hijos del difunto Homero Guerrero. Luis Fernando Elizalde, compositor de cabecera de intérpretes norteños como Eduardo “Lalo” Mora, en su faceta de periodista cultural, ha contabilizado más de 800 grupos con el nombre de Cadetes de Linares, los que se ubican desde el norte de los Estados Unidos hasta el sur de México, incluso Guatemala.<sup>339</sup>

La infinidad de duetos y grupos con el nombre de Los Cadetes de Linares ha generado en muchas ocasiones fraudes. Iván Javier Mendoza Castañeda recuerda que en marzo de 2013, en el marco de la Feria de las Fresas (antes Expo-Fresas), celebrada en Irapuato, Guanajuato, México, “se publicitó un concierto de Los Cadetes de Linares, recurrieron incluso a fotografías del disco *Pescadores de Ensenada*. Inundaron las calles con publicidad engañosa. Llegó el día del evento y las perso-

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>339</sup> Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

nas que pagamos un boleto por verlos nos llevamos tremendo fiasco al darnos cuenta que eran unos impostores”.<sup>340</sup> Situaciones como esta se han repetido en diferentes regiones y de forma cotidiana.

#### UN ESPAÑOL Y UNA INGLESA

La música norteña mexicana es un invento de la industria discográfica estadounidense de la década de 1930. Nació entre la depreciación de 1929 y la Segunda Guerra Mundial. Si bien, los primeros sellos discográficos que se especializaron en música norteña mexicana se ubicaron en Texas, casi la totalidad de los mismos eran propiedad de inversionistas mexicanos. Desde esta perspectiva, la música norteña mexicana es una creación binacional: México-Estados Unidos. Si los empresarios concentraron sus esfuerzos en difundir esta música en el sur de Estados Unidos y en los pueblos de la frontera norte de México, fue porque en sus territorios se establecieron miles de braceros mexicanos que llegaron a esas latitudes desde principios del siglo XX. No hay duda de que la Segunda Guerra Mundial y el Programa Bracero son fundamentales para comprender el nacimiento de la música norteña mexicana. La norteña es una música mestiza, migrante y la sumatoria de elementos regionales que coincidieron en la diáspora hacia el sueño americano (estoy pensando en el bajo sexto y en el jarabe, por ejemplo). La investigadora norteamericana Cathy Ragland tiene razón al afirmar que la música norteña mexicana pertenece a una nación entre dos naciones. Esa nación se construyó entre el ir y venir, entre la convivencia y la asimilación de dos culturas: la mexicana y la estadounidense. Para los chicanos, esa “nación entre dos naciones” se llama Aztlán y eligió por música a la norteña mexicana. En este punto, quizás valga la pena escuchar el corrido *Desde el México de fuera* con Las Hermanas Huerta.

<sup>340</sup> Mendoza Castañeda, Iván Javier [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Si complejizamos el fenómeno en términos económicos, podemos afirmar que la música regional norestense se convirtió en música norteña mexicana cuando los músicos, junto al repertorio y sus instrumentos, migraron del sur de Nuevo León a Monterrey en el marco de su industrialización de finales del siglo XIX, y posteriormente al corredor algodónero del norte de Tamaulipas durante la primera mitad del siglo XX. El desarrollo de la música norteña obedece a momentos económicos precisos como la dinámica regional citrícola del sur de Nuevo León, la Segunda Guerra Mundial y el Programa Bracero. Fueron las crisis y las bonanzas económicas las que señalaron las rutas de migración a los campesinos que luego se convirtieron en obreros al formar parte de las dinámicas industriales de ciudades capitalistas como Monterrey. Detrás de ellos, y en busca de ellos, los músicos norteños peregrinaron. Fue así que canciones y corridos del Occidente y del Bajío mexicano se asimilaron norteños. El proceso se vuelve asequible si entendemos que la norteña mexicana es una música de ida y de vuelta, de constante retorno y partida.

Si nos detenemos en la historia de vida de las cuatro agrupaciones que revisamos páginas atrás, nos daremos cuenta de que hay algo de razón en mis palabras. Comencemos por señalar que Los Montañeses del Álamo pertenecen a la década de 1940, Los Alegres de Terán a la década de 1950, El Palomo y el Gorrión a la década de 1960 y Los Cadetes de Linares a la década de 1970. Eso significa que la elección fue razonada y analítica. Desde luego faltarían Los Relámpagos del Norte en la misma década de 1960, Los Tigres del Norte en la década de 1970, Los Invasores de Nuevo León en la década de 1980 y el Grupo Pesado en la década de 1990. Lo medular del asunto es comprender que los duetos y las agrupaciones que dan cuerpo a la música norteña mexicana responden a décadas musicales.

La historia de Los Montañeses del Álamo está vinculada a la naranja, es decir, a la región citrícola del sur de Nuevo León. Fue en esta zona donde Pedro Mier conoció a Isidro Leija, migrante potosino que se convirtió en su maestro. Gracias a Isidro Leija, don Pedro Mier aprendió a tocar el bajo sexto, acontecimiento que denota la impor-



tancia de las migraciones internas en la construcción y en la definición de la música nortea mexicana. Segundo, Los Montañeses del Álamo son una orquesta típica regional norestense que responde a una moda impuesta desde el centro de México, a principios del siglo XX. Tercero, las primeras grabaciones de Los Montañeses del Álamo ocurrieron en la Ciudad de México (1945) y no en Texas. El hecho es relevante por la nula importancia que se le brinda a la Ciudad de México al investigar a la música nortea mexicana. Las fuentes indican que la Ciudad de México cumplió con un rol destacado en este proceso, lo que resulta lógico y entendible, sobre todo si consideramos que México es un país centralista. Cuarto, la historia de vida de Los Montañeses del Álamo brinda un dato revelador y valioso: fueron apoyados por un político de nombre Alfonso M. Salazar. La efeméride deja de manifiesto el interés de las élites regionales por exaltar y posicionar a nivel nacional sus músicas. El fenómeno responde a una época, no hay duda en ello. Invenciones de tradiciones musicales regionales mexicanas sucedieron en torno al mariachi, al son jarocho y a la banda sinaloense.

La biografía de Los Alegres de Terán arroja datos interesantes, como el de que Tomás Ortiz del Valle y Eugenio Ábrego se conocieron en Reynosa, Tamaulipas, en 1951. También es valioso destacar que este dueto, considerado uno de los padres de la música nortea mexicana, grabó por primera vez en Monterrey. Luego, a mediados de la década de 1950 firmó exclusividad con Falcon de Texas, para recalar a principios de la década de 1960 en CBS de la Ciudad de México. Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz son dos músicos del sur de Nuevo León que llegaron a Reynosa por los mismos motivos que todos los intérpretes de su época: debido a la bonanza del algodón y del petróleo. Tanto para Los Montañeses del Álamo como para Los Alegres de Terán, la radio fue un elemento indispensable en la promoción de sus incipientes carreras. A principios de la década de 1960, la radio siguió siendo importante, pero comenzó a perder terreno ante la televisión, como lo demuestra la publicidad elaborada por la Cervecería Cuauhtémoc y la incorporación de duetos norteaños como Los Broncos de Reynosa, Los Braveros del

Norte, El Palomo y el Gorrión, Los Donneños, y los propios Alegres de Terán, al cine mexicano de las décadas de 1950 y 1960.

El dueto de Cirilo y Miguel Luna Franco, se estableció en la Ciudad de México en el año de 1957. Dos años más tarde grabaron sus primeros sencillos para Discos Mussart. En sus comienzos, viviendo en la capital de la República, conocieron a un español, dueño de una estación de radio, y una mujer inglesa que fungía como la representante de Javier Solís. Rasgos que invitan a replantear la pureza norestense de la música norteña mexicana. Las fuentes indican que en la conformación de la música norteña mexicana sumaron diferentes regiones y participaron actores diversos como el español y la inglesa citada.

Es cierto que los músicos son el alma de la norteña mexicana, como de todas las músicas en el mundo, pero, qué hubiera sido de la carrera de duetos tan connotados como los enlistados hasta ahora, sin el apoyo de empresarios, locutores, productores y patrocinadores como Bebidas Mundiales y Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey. Si rompemos con ese cerco mental que nos han impuesto, y comenzamos a ver a las músicas como el resultado de complejas dinámicas sociales, los resultados de nuestras pesquisas serán más sustanciosos.

Si pensamos en Howard Becker y sus mundos del arte, lo dicho en el párrafo anterior encuentra un soporte teórico importante. Con “mundos del arte”, el norteamericano Howard Becker se refiere a “redes de personas cuya actividad cooperativa y organizada a través de un conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce trabajos artísticos socializados”.<sup>341</sup> Para Howard Becker, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una suma de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que vemos o escuchamos, existe y perdura. “Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar mundos del arte”.<sup>342</sup>

<sup>341</sup> Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p. 10.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 17.

La existencia de los mundos del arte, así como la forma en que su existencia impacta la producción y el consumo del arte, sugiere un abordaje interdisciplinario del problema. Lo que Becker pretende es generar un entendimiento de la complejidad de las redes cooperativas, a través de las cuales tiene lugar el arte. Los mundos del arte ayudan a comprender las formas en que se produce y se consume el arte: música, pintura, escultura, fotografía, cine, cómics y literatura. Posiblemente los duetos y grupos norteños mexicanos que lograron relevancia mediática, hubieran permanecido en el ambulante sin la ayuda de empresarios, locutores, fabricantes de bajo sexto, afinadores de acordeones, vendedores y coleccionistas de discos.

#### LOS COLOMBIANOS AMAN A MÉXICO

En diciembre de 2011 hice un viaje que duró 20 días, a través de los Departamentos de Cundinamarca, el Meta, Antioquia y Santander. Las experiencias resultaron fascinantes. En Zapatoca, municipio de Santander, conviví con una familia de abolengo en la región, los Ardila. Cuando llegué a su casa lo primero que llamó mi atención fue un mariachi gigante hecho en talavera que presumía su recibidor; un calendario azteca hecho en hueso y una gran postal de José Alfredo Jiménez. Antes que preguntara nada sobre el asunto, el esposo de la señora Cecilia Ardila atajó: “son recuerdos que le pedimos a mi sobrina, ella trabaja en México como actriz en la serie *Capadocia* del Canal 11, propiedad del Politécnico”.

Entonces terminé de comprender la importancia que las músicas populares mexicanas tienen en la construcción histórica de la nación colombiana. Ese mismo día por la tarde-noche, acompañé a la familia Ardila al centro de Zapatoca, en donde conocí una mercería que vendía imágenes de la virgen de Guadalupe y de Juan Diego; escuché música de Los Tigres del Norte en los estéreos de los carros, de las cantinas salían melodías de José Alfredo Jiménez, Vicente Fernández y Los Relámpagos del Norte. En la plaza del mercado me presentaron a un vendedor de fruta que se decía fanático de la Selección Mexicana de

Fútbol, lo cual era verdad, pues justo esa noche portaba el número 10 en el dorsal.

El 29 de diciembre de 2011, mientras viajaba de Barichara a Zapatocha, vi a una mujer de unos 35 años ataviada como La Chilindra, personaje de la serie mexicana *El Chavo del 8*, de Roberto Gómez Bolaños. En el mismo recorrido escuché una docena de canciones mexicanas en ritmo vallenato, incluida *La de la mochila azul* con Pedrito Fernández. En Bucaramanga conocí el restaurante El guitarrón y el sombrero, ubicado en la Carrera 33. En el interior del restaurante todavía colgaba publicidad que brindaba testimonio del paso de Los Tigres del Norte por esta ciudad colombiana, el 15 de diciembre de 2011.

Gracias a esa travesía supe que las telenovelas colombianas: *El gallo de oro* (RTI/1982), *Pero sigo siendo el Rey* (RCN/1984), *La Caponera* (2000/RTI) protagonizada por Margarita Rosa de Francisco y Miguel Varoni, *La hija del mariachi* (RCN/2006) y *El Señor de los Cielos* (2013/Caracol) son historias que tienen en México su razón de existir. Otra estrategia que apliqué durante mi estancia en Bogotá, fue la de caminar en el centro de la capital colombiana, ubicar los mercados de pulgas (equivalente a los tianguis mexicanos), con el objetivo de rastrear música norteña, asociada a la venta de acetatos. Mi búsqueda tuvo éxito. En la Calle 19 (entre la 7 y la 8) se localiza “Manolo. Compra y Venta de Discos”, de donde logré rescatar el disco *Voces de México*, editado por CBS Colombia el 21 de mayo de 1988. En este material se incluyen melodías como *Ojitos aceitunados* de Las Jilguerillas, *Vuelve gaviota* con el Duetto Río Bravo, *Ya me voy llorando* de Las Hermanas Huerta, *Besito chiquito* con Duetto Alma Norteña, *Seis pies abajo* de Los Donneños, *Las tres tumbas* con Lorenzo de Monteclaro, *Mujer paseada* con Las Palomas y *Como una dádiva* de Los Alegres de Terán, uno de los padres de la música norteña mexicana.

También adquirí el disco *México Primero*, editado por CBS el 17 de abril de 1965 en la Ciudad de México. En este segundo material discográfico destacan: *Puerto de Ilusión* con Las Hermanas Huerta, *Corrido de Monterrey* con Cuco Sánchez, *El Sinaloense* con Luis Pérez Meza, *Norteño Tamaulipeco* con Las Hermanas Huerta y *Caminante del*

*Mayab* con Los Panchos. El disco, *México Primero* contiene una breve introducción que permite corroborar que en el sur de América, para la década de 1960, la música norteña mexicana ya formaba parte de la identidad musical nacional vendida en el exterior:

La música habla del alma de los pueblos. Define su perfil ancestral y moderno, cuenta sus leyendas y pasiones, y se proyecta como una forma de expresión profunda y sincera, íntimamente ligada con la tierra y con el viento. México es un país de rica sensibilidad musical. Su geografía sonora se desborda a través de sus fronteras y lanza a los cuatro vientos el idioma universal de su interminable folclore. Cantan Chihuahua y Sinaloa al compás de la redova, galopan impetuosos los corridos del norte, vibran las voces del mariachi bravío bajo el limpio cielo de Jalisco. La huasteca potosina lanza suave voz de su garganta, el Mayab misterioso y romántico luce sus serenatas, y en las costas de la brisa se vuelve himno cadencioso a ritmo de mar y palmeras. México es un país que siempre ha sabido cantar. Conozca su gente y compruebe que el alma de México es una constante alegría de vivir. México canta para que los pueblos de América se alegren y sonrían.<sup>343</sup>

En los mercados de pulgas, ubicados en el centro de Bogotá, también encontré discos de Cornelio Reyna, editados por Codiscos de Medellín, en convenio con Discos Mussart. El hallazgo no parece asunto menor, pues Cornelio Reyna es considerado uno de los primeros intérpretes de música norteña en presentarse en vivo en Colombia, en la década de 1980. De acuerdo con Alirio Castillo, Gonzalo Rodríguez Gacha y Gilberto Molina, llevaron a Colombia a Cornelio Reyna en muchísimas ocasiones. “Reyna era el único artista mexicano que iba hasta las minas de esmeralda y salía con piedras que le regalaban los esmeralderos”. Cornelio Reyna orientó a los colombianos sobre cómo tocar los instrumentos de la música norteña. En la misma década de 1980 llegaron Los Rayos de Chuy Luviano a Colombia para hacer

<sup>343</sup> *México Primero*, México, CBS, 1965.

historia con su *Cruz de madera* y *Billete verde*. A inicios de la década de 1990, los músicos y los productores colombianos se dieron cuenta de que hacer música norteña dejaba dividendos, entonces comenzó la euforia por la norteña ligada a la narración de hechos delictivos vinculados con el narcotráfico colombiano.

Los mercados de pulgas más importantes de la ciudad de Bogotá son el mercado del centro, que va desde la Avenida 19 hasta la Calle 26, muy cerca del Planetario Distrital; el mercado de la Calle 13 (entre las carreras 16 y 20), el de la Avenida Jiménez (entre las carreras 7 y 8) y el del Banco de la República, localizado en el Parque Santander, en la Calle 15 (entre las carreras 6 y 7). Fue justamente en el mercado de pulgas del Banco de la República que localicé el concierto de Javier Solís en Colombia, año de 1965. El disco fue editado por Codiscos de Medellín, sello que por muchos años grabó y vendió la música de Cornelio Reyna en convenio con Mussart de México. Una leyenda acompaña al acetato:

El anhelo multitudinario se cumplió; Javier Solís vino a Colombia para complacencia de sus millares de admiradores, cantó y triunfó, dejando un ambiente de efectos por el artista; y se prendó de la música romántica y expresiva nuestra, la cual acogió entusiasmado, convencido de incluirla por sobra merecimientos, en su seleccionado repertorio. Con el presente LP, *Javier Solís en Colombia*, sentimos emocionada complacencia de presentar un programa seleccionado por el clamor general; la canción de Jorge Villamil (*Espumas*), orgullosamente colombiana, lista a pasearse por el mundo del brazo con los éxitos que todos quieren oír a diario en labios del cancionero de las preferencias, el mexicano Javier Solís.<sup>344</sup>

<sup>344</sup> *Javier Solís en Colombia*, Medellín, Codiscos, 1965.

César Pagano y Villegas, coleccionista de músicas del mundo, habitante de Bogotá y especialista en boleros nos contó que el concierto de Javier Solís en 1965: “vino a darle un tercer aire a la música mexicana en Colombia, una música que nosotros amamos y que no dejaremos que muera jamás”.

Un día de septiembre del año 2012, mientras caminaba por el centro histórico de la Ciudad de México, encontré sin buscar un puesto de discos. Algo llamativo del hallazgo es que el negocio se localiza en una zona de ambulante, pero la discografía que se ofrece a la venta es original y especializada. La dirección es Avenida Hidalgo, esquina con 2 de Abril, a espaldas de Bellas Artes y a un costado del Teatro Hidalgo. El señor que atiende el puesto se negó a darme su nombre por cuestiones de seguridad, sin embargo fue amable al responder mis inquietudes. El negocio se especializa en la venta de “música clásica latinoamericana”, hay samba, tango uruguayo y argentino, música cubana, cuecas chilenas y rancheras mexicanas. Hablando de música norteña, que es mi interés principal, los discos que están a la venta corresponden a las décadas de 1950, 1960 y 1970, fundamentalmente.

Su proveedor está en el estado de Hidalgo, el material es editado por disqueras locales afincadas en la Ciudad de México y en Medellín, Colombia. Golden Disc, por ejemplo, se encuentra en la Delegación Cuauhtémoc, D.F.; Discos Celeste en la Colonia Álamo, Atotonilco el Grande, Hidalgo; Discos Relámpago, Discos Amor y Prodisc en el D.F.; RCU de Rodrigo Cardona en Medellín, Colombia. Son discos originales de bajo costo enfocados en intérpretes, duetos y grupos norteños de hace más de sesenta años. En el negocio se pueden adquirir discos de Los Alegres de Terán, Los Hermanos Banda de Salamanca, de Los Tremendos Gavilanes, de Los Troqueros, de Los Madrugadores del Bajío, del Duetto Alma Norteña, de las Hermanas Arias y de Los Gallitos del Sur.

Quizás lo más relevante es el papel que juega Discos RCU de Medellín, Colombia. Esta empresa compró en el año 2008 los derechos de catálogos mexicanos especializados en música norteña. La compra se dio, principalmente, a disqueras regionales mexicanas como Del Bravo, Wop Music y DMY de Monterrey, Nuevo León. De esta manera, por lo menos a través del negocio del que estoy hablando, los derechos de la música norteña adquirida, escuchada y difundida en el centro de la

Ciudad de México, está cedida temporalmente a una disquera colombiana. No es raro que RCU sea de Medellín, pues como ya he explicado páginas atrás, la región de Antioquia es fundamental en la construcción, desarrollo y consolidación de la música norteña en Colombia. Recientemente los colombianos, especialmente los *paisas*, asumieron un papel activo desde la venta, el comercio y la difusión de la música norteña mexicana llamada clásica por los conocedores de la misma.

La música norteña mexicana clásica sigue teniendo demanda y un público tan amplio que hasta disqueras extranjeras como RCU de Colombia, adquieren derechos de catálogos para luego distribuirlos por Latinoamérica, pues además del D.F., estos discos también se están vendiendo en el puesto de Lucho Muñoz, establecido al interior de un mercado chileno, ubicado en Estación Central de Santiago. El entrevistado, quien se negó a dar su nombre por miedo a sufrir extorsión o secuestro, señaló que sigue vendiendo casetes porque muchas personas del sur de México, especialmente de Chiapas, Guerrero y Oaxaca, los demandan. Por ese mismo motivo vende discos de agrupaciones norteñas nativas de los estados sureños enumerados como Los Gallitos del Sur, Los Tigres del Sur, Dueto Bertín y Lalo.

Los discos de música norteña cuestan entre 30 y 50 pesos mexicanos. El bajo costo es una de las razones que motiva al vendedor a surtir mercancía procedente de Medellín. Sus clientes acuden cada quincena a adquirir discos. El negocio se enfoca en un mercado viejo y conocedor, los clientes son los mismos de hace años. Vende, en promedio, 500 pesos diarios. No comercia música alterada, ni nada contemporáneo. Se beneficia de las constantes marchas y plantones en el D.F., pues muchos de los asistentes son normalistas de varias partes de México, quienes aprovechan para adquirir música que usan especialmente para montar bailables escolares en el marco de las fiestas de septiembre y de noviembre. Culpa a las nuevas tecnologías de la crisis discográfica, pone el ejemplo de Discolandia, un negocio que se encontraba sobre el Eje Central del D.F., el cual cerró por el fenómeno de los quemadores, de la piratería y de la música que circula por *iTunes*.



Desde el inicio de la presente investigación, uno de mis propósitos ha consistido en asumir un papel activo en los entornos socio musicales en los cuales me desenvuelvo. Por esta razón decidí hacer una visita al bar El Águila Negra en compañía del músico Wilson Latorre. El Águila Negra se ubica en Bogotá, Colombia, es un sitio especializado en música norteña. El viernes 6 de enero de 2012 llegamos al lugar a eso de las 10:00 p.m. con el objetivo de conocer el ambiente norteño en Bogotá, amén de presentarme con los propietarios del negocio. La experiencia fue ruda, aunque productiva porque me permitió conocer al tipo de personas que gustan de la norteña en Colombia, en contextos urbanos.

Lo primero que llamó mi atención es que el 90% de los comensales eran mujeres entre los 30 y los 60 años de edad, algo que no imaginaba. El segundo aspecto relevante fue percatarme de que los colombianos cantan, beben y disfrutan la norteña, pero no la bailan. El ambiente del lugar era pesado, violento, mafioso y *lumpenizado*. El local era feo, sucio, tétrico, con mal sonido y pésimos músicos. Nunca me sentí cómodo mientras estuve en él, desde que llegué quería irme. Lo cierto es que viví la experiencia. La fiesta terminó a eso de las 4:00 de la mañana y los resultados fueron positivos porque pude observar el diálogo que la norteña guarda con los bogotanos que se identifican con esta música.

Pude platicar con cinco mujeres que se encontraban en el sitio, lo más relevante que me compartieron fue que les gustaba la música norteña porque “es una música que llega al alma”. El asistir al lugar me permitió comprobar que, efectivamente, los corridos prohibidos pasaron de moda, dejaron de tener importancia: en toda la velada solo se interpretaron dos corridos colombianos, casi todo el repertorio que se degustó esa noche fue mexicano, entre rancheras y cumbias como *Agua salada* y *La manzanita*. Ese día, también, decidí aceptar la invitación al escenario y subí a cantar *Con la tinta de mi sangre*, un referente en la historia musical de Los Relámpagos del Norte. La experiencia fue inolvidable y a la vez extraña porque jamás había cantado arriba de una tarima.

Cuando salimos del local sentí alivio, y una sensación de haber escapado de la muerte invadía mi cuerpo. No cabe duda de que los nexos de la norteña con mundos peligrosos es un fenómeno global, no privativo de México. El fin de semana del 13, 14 y 15 de enero del mismo 2012, acompañé al productor Alirio Castillo y a una investigadora brasileña en un recorrido por Villavicencio. Alirio Castillo decidió invitarme no como un gesto de amabilidad, sino por interés. Ese fin de semana los directivos de Vibra Music se reunieron en una finca a las afueras de Villavicencio con el objetivo de discutir proyectos en puerta, así que Castillo encontró en los investigadores extranjeros la razón perfecta para irrumpir en la junta y ver qué podía sacar. En la reunión se habló poco de música, casi todo fue drogas, prostitutas, diversión sin responsabilidad, desenfrene y prácticas homosexuales.

El viernes 13, a eso de las 11:00 p.m. arribamos a un centro de espectáculos conocido como Tienda Las Águilas, donde se brinda la oportunidad a nuevas agrupaciones norteñas de mostrarse en público. Estos intérpretes cantan, venden sus grabaciones a bajo costo y tienen la posibilidad de “amarrar” tocadas de fin de semana en fiestas caseras y particulares. El lugar era mucho más elegante que el de Bogotá, pero igual el sonido era deficiente. La gente no bailaba; entonces tomé la decisión de invitar a la investigadora brasileña al centro de la pista con el objetivo de ver la reacción y el comportamiento de los asistentes. Todo mundo nos veía como algo extraño y ajeno a su mundo. Para los colombianos que escuchan música norteña, bailarla no es importante; ellos la gozan a su manera, beben aguardiente y cerveza. El fenómeno es interesante sobre todo si consideramos que la música norteña en Colombia está ceñida, casi en su totalidad, al cultivo de un solo género: el corrido. La música norteña hecha por colombianos está lejos de considerar e integrar huapangos, redovas y polcas que son géneros que invitan más al baile y menos a la melancolía y a la tristeza.

El sábado 14 de enero nos presentamos por la tarde-noche en la finca La Esperanza con los dueños de Vibra Music. El encuentro fue interesante porque llegó un personaje de quien no recuerdo su nombre,

lo cierto es que toda la noche me estuvo pidiendo que cantara con él *México lindo y querido* en la versión del guanajuatense Jorge Negrete. Me llamó la atención que el personaje en cuestión siguiera prendido del estereotipo del charro mexicano. Esa noche me quedó claro que el nacionalismo mexicano aun juega un papel central en la construcción de eso que los científicos sociales llamamos Latinoamérica. Al final de la refriega, a eso de las 3:00 a.m., el admirador de Jorge Negrete ganó, lo que significa que un servidor terminó cantando *México lindo y querido* con el susodicho.

#### MEXICANÓFILOS

a).- Si bien hoy existen agrupaciones norteñas en la capital colombiana como Don Bob, que no interpretan corridos suaves, ni dulces, mucho menos fuertes; la música norteña colombiana sigue atrapada en el corrido, discurso que agotaron muy pronto debido a su permanente imitación de estilos norteños como el promovido por el Grupo Exterminador de Abasolo, Guanajuato, que no solo es limitado vocalmente, sino pobre en la ejecución de los instrumentos. Las composiciones e interpretaciones de grupos como Exterminador y Los Capos de México aportan poco o nada a la música norteña. “En esta constante imitación de modelos mexicanos con marcada pobreza musical, se explica el rezago de la música norteña mexicana hecha por colombianos”.<sup>345</sup> Hoy la música norteña interpretada por colombianos se encuentra atrapada en un callejón sin salida. Es difícil encontrar grupos, ejecutantes e intérpretes norteños de nacionalidad colombiana que transmitan, conecten, articulen y construyan circuitos sensibles con el oyente conocedor mexicano.

b).- La grabación de *La banda del carro rojo* por parte de Las Hermanitas Calle tuvo consecuencias nefastas para el desarrollo de la

<sup>345</sup> Olvera, Ramón Gerónimo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

música norteña en Colombia. A partir de ese momento, y de manera gradual, las agrupaciones norteñas colombianas se fueron limitando al cultivo de un solo género: el corrido.<sup>346</sup> Entregarse por completo al cultivo de un género mexicano, que quizás desconocen a profundidad, muy a su pesar, hizo que se perdieran del camino que los conectó con la tradición musical norteña a principios de la década de 1970 con el surgimiento de agrupaciones antioqueñas como Los Gavilanes y Los Alegres del Norte. Hasta antes de que Las Hermanas Calle grabaran el corrido *La banda del carro rojo* en la década de 1980, la música norteña colombiana, específicamente la antioqueña, estaba mucho más apegada al repertorio, los arreglos y las voces tradicionales de la música norteña, es decir sus modelos a seguir eran Los Alegres de Terán, Los Donneños, Duetto Río Bravo, Los Broncos de Reynosa, Las Jilguerillas y Las Hermanas Huerta; no el Grupo Exterminador, ni el Movimiento Alterado, como sucede actualmente (2014).

c).- Los mismos nombres de Los Gavilanes del Norte y Los Alegres del Norte aluden a dos agrupaciones norteñas mexicanas de las décadas de 1950 y 1960. La elección de esos nombres no fue casual, pues existe una clara asociación con una época, con una corriente, un repertorio, un estilo, una instrumentación precisa y una forma de hacer música norteña mexicana. Los nombres de las agrupaciones dicen mucho sobre la historia de la música mexicana en otras latitudes, por eso es importante que el investigador social esté atento y considere como posibles fuentes elementos culturales como son las letras de las canciones, los instrumentos, las portadas de los discos, la vestimenta, los arreglos, la instrumentación, los gritos, el uso de frases asociadas a

<sup>346</sup> El corrido no es un género arraigado en Colombia, se hizo popular con la llegada del cine mexicano. José Ignacio Perdomo Escobar, reconocido etnomusicólogo colombiano precisa que “el romance andaluz llamado carrerillas, corridas o corridos, fue la mejor difundida y mejor captada en América, principalmente en México. En Colombia nunca fue un género popular, no hasta que llegó México con su nacionalismo cinematográfico”. Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, s/f, p. 249.

los estribillos y los nombres de duetos y conjuntos. El complemento “del norte” nos remite a un palmarés social construido.

d).- Las agrupaciones nortteñas surgidas en la década de 1970, en Antioquia, cultivaron repertorio considerado clásico al interior de la música nortteña mexicana; gracias a lo cual comenzaron a definir un estilo propio con calidad interpretativa. Eso se nota en algunas canciones de Los Gavilanes del Norte, que sugerimos al lector escuchar en la plataforma *YouTube*. Una gran diferencia entre la música nortteña colombiana de la década de 1970 con la surgida a finales de 1980, es que mientras la primera conectaba con la tradición del noreste mexicano, la segunda lo hizo con la música nortteña hecha en Sinaloa.<sup>347</sup>

e).- Imitar, o quizás parodiar, a intérpretes nortteños mexicanos de mala calidad como el Grupo Exterminador, desde principios de la década de 1990, contribuyó al empobrecimiento de la música nortteña hecha por colombianos. Los cafetaleros descontextualizaron la música nortteña mexicana, la encarcelaron en modelos básicos como el *Corrido prohibido* de Alirio Castillo. La elementalidad de la música nortteña ejecutada por colombianos se explica por la ignorancia que sus intérpretes tienen del rostro tradicional de esta música. El acotarse a un solo género los hace músicos limitados. Desde finales de la década de 1980, la música nortteña mexicana hecha por colombianos estrechó lazos con el corrido mafioso. Encontró en él, un modelo para transitar durante más de dos décadas, sacrificando la calidad y priorizando el lucro, el fraude, el engaño y la cosa mal hecha.

f).- El corrido no es el único género que da corpus a la música nortteña, realidad que los músicos colombianos siguen ignorando. Cualquier filarmónico que se dedique a la música nortteña en México, sabe que interpretar el huapango *Pícame tarántula* tiene mayor complejidad que armonizar el corrido *Las monjitas*, por citar un ejemplo. Claro que no todos los corridos nortteños son simples, los hay complejos, como

<sup>347</sup> Esta diferenciación entre Sinaloa y el noreste mexicano es fundamental para entender el momento actual de la música nortteña, no solo en México, sino en Occidente.

la tragedia de *Alfredo Ríos Galeana*, interpretada por Los Invasores de Nuevo León. Hacer música para narrar tragedias o corridos es más sencillo que tejerla para desarrollar una polca, un huapango, un chotis o una redova. En los corridos el actor principal es la letra, la historia que se pretende contar; mientras que en los géneros instrumentistas la música es la protagonista.

g).- ¿Qué relación tiene la música de la mafia siciliana con el corrido prohibido colombiano? La conexión se encuentra en Lina Fernández, intérprete que forma parte del colectivo liderado por Alirio Castillo, y que a finales de la década de 1990 vivió en Nápoles y en Palermo, Italia.<sup>348</sup> Fernández se dedicó a cantar en bares y restaurantes italianos durante dos años.<sup>349</sup> El dato relevante es el hallazgo musical de Lina Fernández en Italia. Gracias a Lina Fernández y al viaje realizado, el productor Alirio Castillo pudo conocer la música de la mafia siciliana. Aunque distinta en instrumentación, cadencia, melodía y armonización, Alirio Castillo retomó la idea de hacer corridos delincuenciales que hablaran de realidades ajenas a la colombiana. Así nació la idea de grabar algunos corridos narrando sucesos e historias de narcotraficantes brasileños como Marcola y Comando Vermelho.

h).- La intención de Alirio Castillo siempre ha sido monetaria, pero resulta relevante mostrar el nexo que sirvió de inspiración para que los corridos prohibidos colombianos se atrevieran a narrar episodios de la historia reciente de grupos mafiosos en Río de Janeiro y Sao Paulo, Brasil. El disco que Lina Fernández llevó a Colombia se intitula *Musica della mafia*, fue editado en 1998 por Mazza Music e incluye los

<sup>348</sup> Los orígenes de la mafia siciliana se encuentran en el siglo XIX y sus conexiones con las sociedades secretas de la época. Históricamente, los dos grandes puntos delincuenciales en Italia son Nápoles y Sicilia. Nápoles suministró los primeros ejemplos de actividad mafiosa. Lupo, Salvatore, *Historia de la mafia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 86; Krauthausen, Ciro, *Crimen organizado en Italia y Colombia*, Bogotá, Espasa, 1998, p. 67.

<sup>349</sup> Fernández, Lina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

temas *Musolinu galantomu, Era na sira i Maggiu y Vendetta d onuri*. La música de la mafia siciliana es el equivalente al corrido de contrabando mexicano, mismo que tiene su origen en el régimen de Porfirio Díaz, es decir, a finales del siglo XIX. El corrido de contrabando mexicano inició dando cuenta del tráfico ilegal de textiles provenientes de Estados Unidos a México. El flujo del contrabando era de norte a sur y no de sur a norte como sucede actualmente.<sup>350</sup> El que Mazza Music sea una disquera germana no debe extrañarnos, pues de acuerdo con el juglar zapatista, Andrés Contreras, desde la Segunda Guerra Mundial, disqueras contestatarias y subterráneas se han establecido en Alemania. Según el mismo Andrés Contreras, los germanos han sido promotores y defensores de la música de protesta en Europa. En la actualidad existe una asociación que defiende a las músicas populares de la persecución, la represión y la censura, su nombre es Freedom of musical expression (Freemuse). Sus oficinas centrales se encuentran en Finlandia. Andrés Contreras es miembro de Freemuse.<sup>351</sup>

i).- Viviendo en Culiacán es fácil percatarse de la facilidad con que la “cultura narco” es naturalizada por los habitantes de la capital sinaloense. Recuerdo haber escuchado en uno de los urbanos Lomita-Vallado, una noche en que me dirigía a casa, un corrido que dice: Ha sido Félix Gallardo / uno de los grandes jefes / primero el entró a Colombia / controlando los cárteles / también él es sinaloense / hombre de muchos poderes. Lo escuché una sola vez, pero la letra y su tonada se quedaron grabadas en mi memoria. Recién me acabo de enterar que el corrido se llama *Tierra de jefes*, que se grabó por primera vez en 1999 y que el trío sierreño conocido como Los Parientes de Culiacán, lo promocionó con gran éxito durante su efímera carrera. Los Parientes de Culiacán, el dueto Miguel y Miguel de Angostura, Sinaloa, y el dueto Bertín y Lalo de Acapulco, Guerrero, son propuestas musicales

<sup>350</sup> Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, *Cantar a los narcos*, México, Planeta, 2011, p. 15.

<sup>351</sup> Contreras, Andrés [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

que recurren al requinto mexicano y a la guitarra española. El primero hace las melodías, mientras que la guitarra cumple con las armonías. Los ejecutantes del requinto presumen de virtuosismo, el mejor de los tres es Miguel Montoya del dueto Miguel y Miguel. La triplete de proyectos musicales basa su fuerza en el corrido mexicano.

j).- Mientras las ganancias fluyeran y las páginas principales de los diarios colombianos brindaran cobertura a su producto, Alirio Castillo sonreía. Un día el negocio terminó, su música decayó y salieron a cuadro propuestas frescas con bríos renovados como el grupo Don Bob, que terminaron por mandar al baúl de los recuerdos al proyecto que un día ingenuamente soñó con invadir los mercados mexicanos. *Corridos prohibidos* nunca tuvo la sensibilidad, ni la narrativa, ni la fuerza para impactar a los conocedores mexicanos de la música norteña. La música norteña para un habitante de Bogotá nunca tendrá el mismo sentido existencial, ni el valor cultural que para un habitante de Linares, Nuevo León, a quien desde niño se le inculca con bailables escolares y con cuentos regionales, el amor, el respeto y la defensa de una música que materializa su identidad regional norteña.

k).- La entrevista con Lina Fernández fue de las más interesantes, no solo porque es la mujer más destacada dentro del mundo de la música norteña en Colombia, sino porque la señora es universitaria, tiene formación musical y porque desde el principio de la conversación se asumió como fuente crítica respecto a la música norteña hecha en Colombia, incluidos los corridos prohibidos de Alirio Castillo. Lina Fernández exhibió las carencias de la música norteña colombiana y también expuso los caminos que se deben seguir para que en Colombia exista una música norteña de calidad, hecha por ejecutantes cafetaleros. Lina Fernández está consciente de la pobreza musical de los corridos prohibidos y de la música norteña colombiana, por eso argumenta lo siguiente: “Alirio Castillo falla porque no tiene musicalidad, no tiene conocimiento de lo que es la música. Pareciera que entre más feo suene, a él le fascina. Esto se debe a que el interés de Alirio Castillo es comercial, a él lo único que le importa es la plata. Eso para mí, es no respetar al público. Ningún intérprete de música norteña mexicana



en Colombia me parece bueno, ni rescatable, todos son pésimos, unos incultos, montañeros e irrespetuosos”.<sup>352</sup>

l).- ¿Por qué los mariachis colombianos han logrado una mayor profesionalización en relación con los ejecutantes de música nortea mexicana? Para Lina Fernández el avance se debe al respaldo de los mexicanos, específicamente al apoyo económico e invitaciones del gobierno del estado de Jalisco, que cada septiembre realiza el Festival Internacional del Mariachi y el Encuentro de Mariachi Tradicional. “Los mariachis colombianos se han vuelto buenos porque saben que estarán en México compitiendo con mariachis de todo el mundo”.<sup>353</sup> Año con año, el gobierno de Jalisco cubre los viáticos de agrupaciones *mariacheras*, no solo de Colombia, sino de Ecuador, Japón, Alemania, y hasta de Rusia, para que estas organizaciones instrumentistas aprendan, concursen y representen al mariachi con dignidad a lo largo del mundo. El argumento de Fernández es sólido.

m).- He tenido la fortuna de participar en tres ocasiones del Encuentro de Mariachi Tradicional y pude constatar la importancia que tienen los dos eventos para los mariachis colombianos. Uno de esos años, William Gradante (mariachi texano) y un servidor, integramos a el fandango de mariachi tradicional, a un grupo de músicos sudamericanos, quienes desconocían la existencia del mariachi antiguo, no sabían del baile ni del uso de la tarima en la representación del fandango. Los músicos sudamericanos parecían más cercanos a la invención mediática del mariachi nacionalista, y lejanos de la tradición del mariachi campesino. El participar del Encuentro de Mariachi Tradicional fue importante para estos músicos sudamericanos. Asistir les ayudó a ampliar sus horizontes y a empaparse de la cultura que representan. Siguiendo a Lina Fernández: “hace falta un festival de música nortea hecho en Monterrey, Nuevo León, para que los músicos colombianos mejoren”.

<sup>352</sup> Fernández, Lina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia, Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

n).- Otro factor que ha ayudado a la profesionalización de los mariachis colombianos es la incorporación de arreglistas, sobre todo en aquellas agrupaciones que participan del Festival Internacional del Mariachi, celebrado en Guadalajara, Jalisco, México. De acuerdo con la misma Fernández, los intérpretes colombianos deben dejar de imitar a los artistas mexicanos, algo muy común en la actualidad. “Los que cantan rancheras con mariachis imitan a Vicente Fernández y a Ana Gabriel; los que interpretan música norteña quieren cantar como Juan Corona de Exterminador y como los grandes Tigres del Norte”.

ñ).- Lina Fernández cuenta que, incluso los mariachis colombianos tuvieron que aprender a comer chile, como parte de esa compenetración con la cultura mexicana. También se pusieron a ver cine mexicano con detenimiento, asistieron a conferencias de eruditos mexicanos hablando sobre su cultura, y desde 2009 dedican horas del día a la revisión de redes sociales como el *YouTube*, con el objetivo de mantenerse vigentes y al tanto de las novedades musicales en México. Un último elemento que ayudó en la profesionalización del mariachi en Colombia, fue la apertura de Radiola, canal de televisión colombiano que se especializa en la difusión de videos hechos por intérpretes rancheros colombianos.<sup>354</sup>

o).- El Grupo Pesado de Monterrey, Nuevo León, grabó otra versión de *La cruz de marihuana*, en 1999. Los hermanos Corona, miembros del Grupo Exterminador de Abasolo, Guanajuato, deformaron la historia, al hacerlo le quitaron el sentido identitario con el que fue concebido el corrido. La versión original dice: “yo fui un narcotraficante que se arrastró por el lodo / sobre mi tumba levanten una cruz de marihuana / ahí canten mis canciones / para gallos sinaloenses / la tierra es nuestra gloria”. Por su parte, la versión del Grupo Exterminador dicta: “Yo soy narcotraficante, se la rifa por el polvo / con la música

<sup>353</sup> *Ídem.*

<sup>354</sup> *Ídem.*

norteña ahí canten mis canciones / para gallos en mi tierra / la sierra fue nuestra gloria”. En esta modificación del Grupo Exterminador se explica, parcialmente, la apropiación que de *La cruz de marihuana* hicieron los campesinos de Caquetá, Colombia.

p).- En el 2012 se estrenó *Escobar. El Patrón del Mal*, una telenovela producida por Caracol. El éxito de la telenovela fue tanto que Colombia vive una fiebre de composición y de grabación de corridos que se centran en la figura de Pablo Escobar Gaviria, “incluso gente del ambiente tropical está grabando corridos de Escobar porque deja mucha plata”.<sup>355</sup>

q).- Pero el narcocorrido no es exclusivo de los duetos de acordeón y bajo sexto, también está presente en el repertorio de las bandas de viento sinaloenses y en proyectos electrónicos como Nortec Collective de Tijuana, tal como lo detalla Alejandro L. Madrid en su libro.<sup>356</sup> Habría que replantearse la pertinencia de incorporar otras tradiciones como las bandas de viento del sur de Sinaloa a la categoría de música norteña mexicana. El ejercicio tendría que venir en indagaciones futuras, pues escapa a los intereses académicos del presente trabajo. Lo cierto es que, de 1990 a la fecha (2014), el norte de México se ha globalizado a través del acordeón y del bajo sexto, pero también mediante las bandas de viento sinaloenses. Es posible que en un futuro inmediato los cotos académicos comiencen a hablar de músicas norteñas mexicanas, y de la fusión entre el acordeón y el bajo sexto como una de sus manifestaciones regionales. La realidad tecnológica ha rebasado a las sociedades posmodernas, hoy como nunca el acceso a las culturas es un fenómeno cotidiano, por eso no debe extrañarnos la vigencia de propuestas como Nortec Collective.

<sup>355</sup> Cárdenas, Alejo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>356</sup> Madrid, Alejandro, *Nortec rifa*, Nueva York, Oxford University Press, 2008, pp. 50-86.

## CAPÍTULO V

### LA IMPORTANCIA DEL BAJÍO MEXICANO

En 1994 se estrenó el filme colombiano, *La estrategia del caracol*, propuesta artística basada en un guión que discute los problemas del rumor, del miedo y de la memoria. La triada representa algunas de las inquietudes más importantes para la práctica historiográfica contemporánea.<sup>357</sup> “La memoria es asunto de cada uno”,<sup>358</sup> ataja el Dr. Romero, personaje central en *La estrategia del caracol*. Para el teórico Gonzalo Sánchez la memoria “es la relación con el pasado y su vigencia en el presente”.<sup>359</sup> Emmanuel Hoog se pregunta ¿Qué será de la memoria sin la pretensión de una identidad colectiva?<sup>360</sup> Jean-Pierre Rioux cuestiona: ¿por qué los historiadores no se interesan más en la memoria de la gente y de los pueblos, y menos en la de las élites?<sup>361</sup> Este capítulo

<sup>357</sup> Romero Hoshino, Isami, “La memoria y la historia colectiva asiática”, en *Istor. Revista de Historia Internacional*, año VIII, número 329, México, verano 2007, pp. 150-154.

<sup>358</sup> Cabrera, Sergio, *La estrategia del caracol*, Colombia, 1994.

<sup>359</sup> Sánchez, Gonzalo, *Guerras, memoria e historia*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2006, p. 36.

<sup>360</sup> Hoog, Emmanuel, *¿Guardar todo? Los dilemas de la memoria en la edad mediática*, México, Radio Educación, México, 2005, p. 5.

<sup>361</sup> Rioux, Jean Pierre, “La memoria colectiva”, en *Para una historia cultural*, Jean Francois Sirinelli, coordinador, México, Taurus, 1999, p. 341.

es un ejercicio de rescate de memoria recurriendo a la oralidad como metodología. Mi interés está en las mujeres artistas.

“La oralidad como recurso metodológico fortaleció una historia de grupos humanos ninguneados por la tradición escrita”,<sup>362</sup> afirma el historiador francés Jean-Pierre Rioux. Comparto la visión del intelectual europeo, pues la incorporación de la oralidad como metodología de la historia contemporánea ha venido a refrescar preguntas, hipótesis y respuestas a esas inquietudes investigativas. Al interior de la antropología existe una tradición en el uso de la oralidad como herramienta metodológica, en la historia es muy reciente esa preocupación; incluso sigue habiendo resistencia de los sectores más tradicionalistas que consideran a la historia “como sinónimo del documento de archivo”.<sup>363</sup>

Abordar la oralidad como metodología para la historia es una de las formas más efectivas para acceder al conocimiento de fenómenos socio musicales específicos como la historia de los duetos femeninos mexicanos. Es cierto que en los periódicos existen alusiones a programas de radio existentes en el Bajío durante las décadas de 1950 y 1960, por ejemplo, pero difícilmente encontraremos en fuentes escritas como documentos de archivo, descripciones que nos permitan conocer más de cerca la cotidianeidad de los duetos femeninos en las décadas aludidas. ¿Qué papel han desempeñado los duetos femeninos en las músicas populares mexicanas? Esta inquietud dio origen al capítulo que ahora escribo. Para lograr el objetivo, me centraré en el estudio del Duetto Hermanas Arias y en el de Las Alteñitas Hermanas Arias, familiares entre sí, originarias de Pénjamo, Guanajuato, México.

La mujer comenzó a ser marginada de la música norteña mexicana en la década de 1970, de acuerdo con María Arias Cano, una de las fuentes consultadas para la construcción de este capítulo. A partir de

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>363</sup> Velázquez Mata, Araceli, “Cambios sociales generados a partir del movimiento cristero de 1926-1929, en la ciudad de Silao, Guanajuato”, en *Del porfiriato al cardenismo. Aspectos de la historia moderna de Guanajuato*, César Federico Macías Cervantes, coordinador, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2009, pp. 195-230.

este periodo, “la música norteña se volvió un escenario dominado por varones”, continúa. Desde mi punto de vista, el cine mexicano es un discurso que refleja el machismo al que se refiere nuestra entrevista. Dos películas ayudan a sustentar la afirmación: *Un hombre violento* (1983) y *El Infierno* (2010), 27 años de diferencia entre la primera y la segunda película. La primera fue protagonizada por Valentín Trujillo, quien falleció el 4 de mayo de 2006 en la Ciudad de México.<sup>364</sup> La segunda es una de las mejores películas de la mancuerna Luis Estrada-Damián Alcázar, junto a *La Ley de Herodes* (1999) y *Un mundo maravilloso* (2006). En ambas películas, el rol que desempeñan las mujeres que aparecen a cuadro tiene que ver con la prostitución, la mafia y las cantinas.

Tanto Lucia Castellanos (Maribel Guardia) en *Un hombre violento* como “La Lupe” (Elizabeth Cervantes) en *El Infierno*, son objetos sexuales de Julián Carrera (Valentín Trujillo) y “El Benny” (Damián Alcázar). Si bien la música norteña ocupa un lugar importante en ambos filmes, la presencia de la mujer cantante no se insinúa en ningún momento. Estas dos películas mexicanas son un reflejo de la omnipresencia de los discursos machistas ligados con el narcotráfico y con la promoción del corrido delincencial en la música norteña, fenómeno que se consolidó en la década de 1970 con Los Tigres del Norte y su *Camelia*. Los 70 marcan un giro cultural para la música norteña mexicana. Las claves para entender temáticas, arreglos, letras, compositores de moda y la masificación del acordeón-piano entre músicos norteños como José “Pepe” Ontiveros Meza de Los Canelos de Durango y Fidel Rueda Reyes fundador de Los Buitres de Culiacán, están en la década de 1970. Discursos como el cine y el auge de la novela de narcotráfico con escritores como Yuri Herrera y Elmer Mendoza registran esas transformaciones de la música norteña.

La realidad de la música norteña en las décadas de 1950 y 1960 no se puede comprender sin las mujeres. La mujer fue pieza clave en la

<sup>364</sup> Trujillo, Valentín, *Un hombre violento*, México, Alter Films, 1983; Estrada, Luis, *El Infierno*, México, Imcine, 2010.

definición de esta música mexicana. Las primeras en participar de los escenarios de la música ranchera fueron Lucha Reyes y Las Hermanas Padilla, siempre acotando el fenómeno al registro fonográfico. Reyes nació en Guadalajara, Jalisco; las Padilla en Tanhuato, Michoacán.<sup>365</sup> Lucha Reyes inició su carrera artística a principios de la década de 1920; en el año de 1927 realizó una gira por Alemania en donde grabó un disco, a los 21 años de edad.<sup>366</sup> En ese disco, Lucha Reyes interpretó *Nunca* del compositor yucateco Guty Cárdenas, acompañada de la Orquesta Típica Torreblanca.<sup>367</sup> Para la década de 1920, el nacionalismo musical mexicano giraba en torno a Yucatán, al bolero y a la Orquesta Típica del Bajío; el mariachi todavía no aparecía en la escena mediática, aunque ya estaba presente como parte de la tradición del centro y del occidente de México. No perdamos de vista que el nacionalismo mexicano se construyó de la mano de la radio, del disco, del cine, y posteriormente, con ayuda de la televisión.

La construcción de la identidad mexicana en relación con el mariachi inició en la década de 1930 y se consolidó en el decenio de 1940.<sup>368</sup> Precisamente en 1938, Lucha Reyes participó en la película *La Tierra del Mariachi*; en la misma década grabó *El Herradero*, símbolo de la canción ranchera y un magnífico ejemplo que demuestra la importancia del Bajío en la construcción del nacionalismo mexicano. *El Herradero* comienza hablando del rancho, de las chinias, del mariachi, de los charros y de sus sombreros anchos; posteriormente aborda a la yegua, y aterriza en el Bajío, sus fiestas y sus mujeres. Todos elementos del nacionalismo mexicano que sigue tan vigente como hace 80 años, sobre

<sup>365</sup> Ochoa Serrano Álvaro, "Música allende la frontera: Hermanas Padilla", en *Michoacán. Música y músicos*, México, El Colegio de Michoacán, 2007, p. 394.

<sup>366</sup> Granados, Pavel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>367</sup> *Ídem.*

<sup>368</sup> Sobre el tema recomendamos consultar las investigaciones del mexicano, Jesús Jáuregui Jiménez.

todo allende las fronteras, en países como Chile, Bolivia, Colombia y Holanda, por ejemplo:

Que rechulas las fiestas de mi rancho  
con sus chinas, mariachis y canciones  
y esos charros que traen sombrero ancho.

Qué bonita esa yegua alazana y pajarera  
que rechula es la fiesta del Bajío  
y que lindas sus hembras y su sol.

Las Hermanas Padilla<sup>369</sup> son otras mujeres claves para estudiar la presencia de las mujeres en las músicas populares mexicanas. Si bien, la participación de Las Hermanas Padilla en la música norteña mexicana fue tardía y poco significativa, no se puede ignorar la trascendencia de su obra para el desarrollo y consolidación de la música ranchera y del mariachi nacionalista. Las Hermanas Padilla son importantes porque fueron el primer dueto femenino que grabó música ranchera en 1937 para *Vocalion*, porque provenían de la tradición mexicana abajeña de cantoras y cantadoras forjadas en el seno familiar acostumbradas a pulsar instrumentos de cuerda,<sup>370</sup> y porque eran originarias del Bajío.

<sup>369</sup> Margarita y María Padilla Mora nacieron en Tanhuato, Michoacán, cerca de La Piedad. Salieron de México en 1927, huyendo de la rebelión cristera. Llegaron a Los Ángeles porque ahí residían sus hermanos mayores: José María y José Dolores. A mediados de la década de 1940, en el marco del Programa Bracero, el consulado mexicano en California, invitó a las Hermanas Padilla a los campos agrícolas con el objetivo de que cantaran a sus paisanos mexicanos. Las Hermanas Padilla también hicieron giras por Colombia, Panamá y Venezuela. María Padilla formó el Dueto Azteca con Guillermo Quintero, su esposo y vocalista del Mariachi Vargas. Actualmente (año 2014) solo vive Margarita, quien radica en la Ciudad de México. Ochoa Serrano, Álvaro, "Música allende la frontera: Hermanas Padilla", en *Michoacán. Música y músicos*, México, El Colegio de Michoacán, 2007, pp. 393-398.

<sup>370</sup> Ochoa Serrano, Álvaro, "Música allende la frontera: Hermanas Padilla", en *Michoacán. Música y músicos*, México, El Colegio de Michoacán, 2007, p. 394.



Un dato relevante para mis intereses académicos es que Las Hermanas Padilla grabaron en 1938 la canción *El Norteño* del compositor Eduardo Guerrero.<sup>371</sup> *El norteño* es otro referente que conecta con el Bajío mexicano. La melodía plantea la migración de un norteño al centro de México con el objetivo de buscar una morena del Bajío, pues las mujeres del norte eran liberales. *El norteño* se grabó cuatro años antes de que entrara en vigor el Programa Bracero (1942) y da cuenta de la migración norte-sur que ha tenido lugar desde la segunda mitad del siglo XIX entre el Bajío y el norte mexicano, entre México y los Estados Unidos. Entre las estrofas de *El norteño* destacan las siguientes:

Soy norteño y voy de viaje al interior  
porque quiero una morena del Bajío.

Me trajera mi morena para el norte  
donde toda la mujer es diferente.

Entre las décadas de 1930 y 1940 figuraron otros duetos femeninos como Las Hermanas Águila de Guadalajara, quienes debutaron en 1932 y Las Hermanas Hernández de Torreón que hicieron lo propio en 1939.<sup>372</sup> Ambos duetos cultivaron el bolero. Fue en la década de 1950 que aparecieron los primeros duetos de mujeres interpretando música norteña. La lista es larga: Las Hermanas Huerta de Tampico (Tamaulipas), Duetto Río Bravo de Allende (Coahuila),<sup>373</sup> Las Hermanas Degollado de General Terán (Nuevo León) y Duetto Monterrey también llamado Hermanas Mendoza, quienes en 1954 grabaron el *Corrido de Ignacio Bernal*.<sup>374</sup>

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>372</sup> Dueñas, Pablo, *Bolero. Historia gráfica y documental*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1990, p. 158.

<sup>373</sup> Duetto Río Bravo, *Las Alondras de la frontera*, México, CBS, 1964.

<sup>374</sup> (Internet: <http://rincondelaanoranza.blogspot.mx>; acceso: 6 de octubre de 2014).

También figuraron Carmen y Laura, Las Hermanas Robles, Las Hermanas Cantú, Las Hermanas Segovia (Aurelia y Sara),<sup>375</sup> Las Hermanas Góngora, Las Hermanas Fraga (Margarita y Josefina), Las Dos Marías (María del Rosario Ortega y María Luisa Serrano), Rosita y Aurelia, Las Golondrinas, Las Guerrilleras de la Frontera, Las Hermanas Albarrán, Las Hermanas Ayala, Las Hermanas Cortez, Las Hermanas Alba Arroyito, Las Hermanas Degollado, Las Hermanas Lima, Duetto Las Pajareras, Las Palomas de Laredo, Las Campesinas, Las Dos Rosas, Las Gaviotas, Las Hermanas Ortega, Las Hermanas Saldivar, Las Hermanitas González, Las Isabeles, Las Juanitas, Las Palomas del Norte, Las Rancheritas, Las Texanitas, Las Venaditas, Raquel y Rosa, Las Hermanas Ramos, Las Amapolas, Las Coronelas, Rosa y María, Las Hermanas Alba y Las Hermanas Ríos.<sup>376</sup>

Casi todas las mujeres que formaron los duetos femeninos eran nacidas en México, muchas de ellas emigraron a Texas y California por lo atractivo que resultaban las disqueras. Seguramente estos no fueron los únicos duetos de mujeres que participaron de la música nortea por esos años; pensar que solo los duetos femeninos que grabaron discos aportaron a la música nortea mexicana sería un error. Los duetos femeninos que lograron triunfar discográficamente dan cuenta de una tradición construida en el diálogo cultural que permitió la migración transnacional e interregional desde el siglo XIX.

<sup>375</sup> Aurelia Segovia también grabó con Marcelo García, el dueto se llamó Marcelo y Aurelia. Arias Cano, Pascuala [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>376</sup> Muchos de estos duetos femeninos grabaron principalmente en Discos Ideal, posteriormente en Discos Falcon; ambos texanos. En la década de 1960 la mayoría de los duetos femeninos y también masculinos, íconos de la música nortea como Los Alegres de Terán, firmaron exclusividad con CBS de la Ciudad de México. Actualmente (2014), la música de algunos de los duetos mencionados puede adquirirse a través de Internet. Granados, Pavel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Un aspecto importante que debe mencionarse es que todos, literalmente, los duetos de mujeres que dejaron un legado a la música nortea mexicana, también grabaron canciones con mariachi. Lo hacían por órdenes de las disqueras que buscaban ganar más dinero, a partir del posicionamiento del artista en públicos diferentes. Si se me permite la analogía, algo semejante sucede actualmente con los intérpretes de música nortea varones que graban melodías e incluso discos completos con bandas de viento comercial estilo sinaloense.

Desde principios de la década de 1990, con el *boom* de las bandas de viento comerciales estilo Sinaloa, ha venido sucediendo con recurrencia el fenómeno.<sup>377</sup> En 1991, por ejemplo, Héctor Montemayor, referente de la música nortea regiomontana, grabó su disco *Los 15 grandes éxitos con Banda Los Coyonquis de Sergio Tapia*, bajo el sello Disa de San Nicolás de los Garza, Nuevo León.<sup>378</sup> Otras figuras de la música nortea masculina que grabaron con banda de viento sinaloense en la década de 1990 fueron Eliseo Robles y Lalo Mora; el primero ex vocalista de Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, el segundo fundador de Los Invasores de Nuevo León. El fenómeno sigue vigente en pleno 2014.

En el 2011, Beto Zapata, líder, vocalista y acordeonista del Grupo Pesado presentó su disco *Prisionero de tus brazos*, en el que se incluye una canción a dúo con Gloria Trevi de nombre *El código secreto*. El acompañamiento musical de los 10 temas que dan cuerpo al disco no es el acordeón y el bajo sexto que caracterizan los proyectos de Beto Zapata, sino banda de viento comercial estilo sinaloense. El disco fue producido por Domingo Chávez bajo el sello Disa-Universal; fue grabado en Studio 21 de Arturo Lizárraga en Mazatlán, Sinaloa. La música se grabó en Mazatlán y las voces en Monterrey Sound de Nuevo León.<sup>379</sup> En marzo de 2013, el grupo Intocable de Zapata, Texas,

<sup>377</sup> Sugerimos leer el libro, *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo*, editado por La Rana en 2011.

<sup>378</sup> Discoteca de la XEWE de Irapuato, Guanajuato, México.

<sup>379</sup> Zapata, Beto, *Prisionero de tus brazos*, México, Disa-Universal, 2011.

estrenó la canción *Peligro de extinción*, la que también goza del acompañamiento de banda estilo sinaloense.

Hablando del Grupo Pesado y retomando la problemática del machismo en la música norteña, sorprende que conjuntos tan mediáticos como Intocable, Pesado, La Firma, La Leyenda y Los Herederos de Nuevo León, cuando se refieren a los clásicos de la música norteña solo hablan de hombres. Una visión que puede ser catalogada como misógina.<sup>380</sup> En el 2009, el Grupo Pesado editó un disco que catapultó su carrera, me refiero al álbum *Desde la Cantina*, vol. I. La propuesta del Grupo Pesado fue innovadora y refrescante porque hicieron duetos con algunos de los referentes de la música norteña como Eliseo Robles, Cesáreo Sánchez, Lorenzo de Monteclaro, Lupe Tijerina, Kiko Montalvo, Ramiro Cavazos, Catarino Leos y Javier Ríos. Un reconocimiento así se necesitaba en la música norteña. Sin embargo, una omisión de Beto Zapata y Pepe Elizondo, líderes del Grupo Pesado, fue no considerar a las mujeres que dejaron un legado imborrable al interior de la música norteña mexicana. A pesar de esa falla, rescato la importancia que tuvo el disco *Desde la Cantina*, vol. I porque gracias a él, el repertorio antiguo entró en el gusto de las nuevas generaciones.

El proyecto del Grupo Pesado tuvo una segunda parte, *Desde la Cantina*, vol. II, presentado en el año 2010 bajo el sello Disa-Universal, al igual que el primer volumen. Al segundo capítulo se sumaron artistas como Lalo Mora, Carlos Tierranegra, Salomón Prado y Martín Zapata. El volumen II consolidó el gusto juvenil por la música norteña de antaño. *Desde la Cantina* vol. II, motivó la aparición de las compilaciones llamadas, *Los Amigos desde el Rancho*, volúmenes I y II, puestas a la venta en 2010 y 2011, respectivamente. *Los Amigos desde el Rancho* también se vendieron bajo el sello Disa-Universal. La idea fue la misma: rendir un tributo a intérpretes viejos de la música norteña.

<sup>380</sup> Es deseable que tanto los músicos e intérpretes contemporáneos, como quienes representan a los medios masivos de comunicación, se actualicen y documenten sobre la historia de la música norteña mexicana. Al hacerlo se expresarán con propiedad sobre un tema profundo y de respeto como es la música norteña.

Su pecado, el mismo: no considerar a las mujeres que contribuyeron al crecimiento de la música nortea.

La influencia del Grupo Pesado y sus discos, *Desde la Cantina* volúmenes I y II, continuó. En el 2012, el dueto Miguel y Miguel, originario de Angostura, Sinaloa, puso a la venta su disco, *Aquí en el rancho* con el respaldo de Mussart. El material discográfico contiene 14 temas, fue grabado en vivo. Su eje rector: integrar referentes de la música nortea noroestense como Los Intocables del Norte, Raúl Hernández y Los Capomeños. El álbum, *Aquí en el rancho* es un esfuerzo por incluir agrupaciones y solistas norteos originarios del noroeste de México (Sinaloa y Sonora), toda vez que los proyectos del Grupo Pesado no les brindaron cabida. En ese sentido podemos afirmar que *Desde la Cantina*, volúmenes I y II, representan el empoderamiento que los músicos del noreste (Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas) hacen de la música nortea mexicana. La realidad es que en la construcción de la música nortea mexicana, diferentes regiones del México contemporáneo han contribuido, y lo siguen haciendo, un ejemplo es el material discográfico del dueto Miguel y Miguel.<sup>381</sup>

## LA MUJER DEL BAJÍO

Los primeros duetos femeninos de música nortea mexicana grabaron sus primeros discos en los Estados Unidos. Se debe subrayar la importancia que el sur de los Estados Unidos tuvo en la conformación y definición de la música nortea mexicana, pues sin las disqueras texanas y

<sup>381</sup> En un futuro cercano debe discutirse la pertinencia del término “música nortea” para referirnos solo a la filarmonía que se hace con un acordeón y con un bajo sexto, sobre todo considerando el México “asinaloado” del que somos parte. No es un secreto la abrumadora presencia de bandas de viento sinaloenses en medios masivos de comunicación, en ferias, en palenques, en cantinas, y en los sonidos de carros y camionetas. A través de la música de banda también se ha difundido la cultura del narco. Una pregunta que deben responder futuras investigaciones es ¿la música de banda sinaloense también es música nortea?

californianas, hubiera sido imposible que la música norteña naciera. El papel con el que cumplió México también es destacado, pues el grueso de las integrantes de los duetos femeninos nació en este país, siempre cantaron en español, y un alto porcentaje de las melodías grabadas se concibieron en el México campesino de principios del siglo XX.

Los duetos femeninos en la música norteña mexicana se caracterizaron porque la mayoría de sus integrantes eran hermanas, casi todas provenían de familias donde el arte de Euterpe se cultivaba con antelación, es decir su existencia obedeció a una tradición heredada. Todos esos duetos femeninos, a su vez, grabaron acompañados de duetos masculinos como Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Líricos, Los Costeños del Valle, Los Donneños, Los Coyotes de Río Bravo, Los Hermanos Prado y Los Madrugadores del Bajío.<sup>382</sup> Al hablar de duetos femeninos interpretando música norteña en las décadas de 1950 y 1960, es importante subrayar el aporte masculino en el acompañamiento musical.

Compartiremos con el lector la experiencia de dos duetos femeninos oriundos de Pénjamo, Guanajuato: Dueto Hermanas Arias y Las Alteñitas Hermanas Arias. El primero surgió en la década de 1950, el segundo en 1960. El Dueto Hermanas Arias formado por Carolina y Graciela Arias Navarro gozó de un importante éxito discográfico; mientras que sus primas, Martha y Mela Arias Cano, vieron frustrados sus sueños de tener en sus manos un disco que sirviera como testimonio musical a las nuevas generaciones. Sin embargo, ambos duetos fueron importantes en la construcción de la música norteña y de la canción ranchera.

El disco no es una condición que limite o anule a la tradición. En tanto consideremos a la tradición como un factor clave, los estudios sobre la música norteña lograrán mayor profundidad. Pensar que las

<sup>382</sup> Los Madrugadores del Bajío fueron los únicos originarios de Guanajuato, todos los demás conjuntos que acompañaron a los duetos femeninos de la época eran nacidos en el sur de Nuevo León, la región madre de los duetos masculinos, y en muchos sentidos, también de la música norteña mexicana.

músicas populares se agotan en los grupos famosos que salen por televisión, es permitir que visiones comerciales de empresas como Televisa, secuestren nuestra capacidad reflexiva. El estudio de las músicas populares no se agota en su mercadeo. La respuesta a interrogantes que existen sobre la música norteña mexicana, por ejemplo, no se encuentran, únicamente, en el estudio de agrupaciones mediáticas como Los Tucanes de Tijuana, Intocable, Pesado, Los Bravos del Norte o Los Tigres del Norte.

#### DUETO HERMANAS ARIAS

El Dueto Hermanas Arias es originario de Pénjamo, Guanajuato. Estuvo formado por Carolina y Graciela Arias Navarro. Hijas de Isabel Arias y María de Jesús Navarro, formaron uno de los duetos femeninos más influyentes del Bajío mexicano. Fueron seis hijos los que procreó el matrimonio de Isabel Arias y María de Jesús Navarro, cuatro mujeres y dos hombres. Carolina nació en Pénjamo y Graciela en Irapuato, Guanajuato. La familia Arias Navarro emigró a Irapuato a principios de la década de 1950, “porque había más oportunidades de crecimiento, también porque se encontraba la XEWE y la XEBO, que eran las radiodifusoras más importantes de la región del Bajío en aquel entonces”.<sup>383</sup>

La bonanza económica de Irapuato justificó la llegada de miles de penjamenses a la ciudad fresera. Migraciones como la del Dueto Hermanas Arias, tuvieron lugar en el marco del Programa Bracero,<sup>384</sup> un elemento que el lector siempre debe considerar. La definición

<sup>383</sup> Arias Navarro, Carolina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>384</sup> En 1942 entró en vigor el Programa Bracero, acuerdo comercial firmado por México y por los Estados Unidos. La tarea principal de los braceros era la de hacer producir al campo anglosajón. Oficialmente, el Programa Bracero concluyó en 1964.

de la música norteña mexicana, en las décadas de 1940, 1950 y 1960, coincidió con la Segunda Guerra Mundial y con el Programa Bracero. La prosperidad de ciudades como Monterrey e Irapuato facilitó la construcción de la norteña, una música que se tejió en el ir y venir de músicos, campesinos, ferrocarrileros, zapateros, relojeros, etc. Resulta interesante constatar que en el preciso momento en que redacto estas líneas, existen en el sur de Irapuato, colonias como El Refugio, San Marcos, Valle del Sol y San Juan de Retana, donde un número importante de familias tiene padres, madres, abuelas y abuelos originarios de municipios del sur de Guanajuato como Valle de Santiago, Pénjamo, Abasolo, Cuerámara, Huanímaro, Salamanca y Pueblo Nuevo. Estas personas arribaron a Irapuato en las décadas de 1940, 1950, y principios de 1960, en el marco del Programa Bracero. Muchas de esas familias tuvieron hijas que, en las décadas de 1950 y 1960 integraron duetos femeninos. El Duetto Hermanas Arias es un vestigio de este proceso socio musical en el Bajío mexicano.

La existencia del Duetto Hermanas Arias responde a una tradición heredada familiarmente y a un momento histórico preciso. Surgieron en la época dorada de las músicas mexicanas, cuando existían numerosas disqueras y frecuencias radiofónicas que promovían todo lo mexicano. Llegaron a Irapuato, Guanajuato con el objetivo de iniciar su carrera artística. Ahí encontraron cobijo en la XEWE y la XEBO, radiodifusoras que tenían programas en vivo, especializados en todos los géneros. En ambas frecuencias, el Duetto Hermanas Arias tenía espacios para ellas solas en la década de 1950. También participaron en la XERX de Salamanca, junto al elenco de la XEWE y de la XEBO de Irapuato.

Carolina Arias Navarro recuerda que aunque desde sus inicios interpretaron música norteña, también cantaron con las orquestas Brasil y Heroico Ejército Mexicano. Acota, “en la época que empezamos todo era muy bonito, las artistas debíamos ser capaces de interpretar con norteño, con banda de viento, con orquesta, con mariachi, todo. La música de aquellos tiempos se caracterizaba por la calidad. No cualquiera



era aceptado para grabar en una disquera”.<sup>385</sup> Fue esa versatilidad la que les permitió grabar, a lo largo de su longeva carrera, boleros, rancheras, corridos, fox, danzones, jazz, y ser acompañadas por diferentes agrupaciones instrumentistas. Carolina Arias Navarro recuerda que iniciaron en La Hora Infantil de la XEBO, espacio conducido por Erasmo Ramírez en la década de 1950.

A finales de la década de 1950 llegaron a la Ciudad de México, donde participaron en radio y televisión a los tres meses de haberse establecido. El primer sencillo que grabaron fue *Vieja escalera* a dúo con Los Dos Reales, una ranchera *contestada* considerada clásica al interior de la música norteña. El disco que siguió fue *Homenaje a Agustín Lara*. Participaron en La Hora del Granjero los domingos por la mañana, en la XEW; también se presentaron en la XEQ y en la XEB de la Ciudad de México. Fueron invitadas a un programa de duetos femeninos en el Canal 5, a las 11 de la noche, cada ocho días, en la década de 1960. En ese programa conocieron a José Lorenzo Morales “El Conejo”, quien las acompañó en el requinto y, a veces, en la guitarra. José Lorenzo Morales fue integrante de Los Madrugadores del Bajío y del dueto Rita y José. A principios de la década de 1960, el Dueto Hermanas Arias grabó *Hueles a limón* de Rubén Méndez, compositor de *Pénjamo*; así como *La Canelera* con el Mariachi Vargas dirigido por Rubén Fuentes.

Sobre la existencia de duetos femeninos en las músicas mexicanas durante las décadas de 1950 y 1960, Carolina Arias Navarro enriquece al lector con sus afirmaciones:

Lo que pasa es que oíamos duetos de hermanas cantando en la radio y nos entraba el gusanito de participar, pues desde chiquillas cantábamos en la casa. No existía la tele, ¿En qué nos entreteníamos? Cantando. En aquellos años las familias tenían hasta 20 hijos, por

<sup>385</sup> Arias Navarro, Carolina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

eso también era más fácil que hubiera duetos de mujeres por todo Guanajuato. Había un montón de duetos femeninos, pero muchos no se conocieron porque no les dieron oportunidad. Al principio cuando vivíamos en Irapuato conocimos a Pedro Vargas, le pedimos ayuda y nos trató de forma grosera, éramos unas niñas. Nosotros subimos por la calidad de las canciones y nuestras voces. Desgraciadamente en el medio de la música tienes que degradarte para poder subir, es la historia de muchas mujeres. Gracias a Dios nosotros hicimos nuestra carrera sin entregarnos sexualmente a nadie, jamás.<sup>386</sup>

En 1972 el Duetto Hermanas Arias presentó un disco de 45 rpm con dos sencillos: *Distancia* y *No necesito de ti*. El primero, una composición de Luis Arcaraz en ritmo fox-norteño; el segundo, una creación de José Miguel Acosta en ritmo ranchero-norteño. El disco fue vendido bajo el sello Orfeón-Norteño de la Ciudad de México; su acompañamiento musical fue responsabilidad del Conjunto Los Chiveros. Ambos temas fueron ampliamente difundidos en el Bajío, a través del programa matutino *Mi Amigo Pancho* de la XEWE, perteneciente a Radio Grupo Antonio Contreras Irapuato.<sup>387</sup> La trascendencia e impacto del disco fue tal, que el Duetto Hermanas Arias hizo firma de autógrafos en la ciudad de Irapuato. Más importante es la propuesta musical que representó el disco de las Arias Navarro. La propia Carolina Arias Navarro explica los detalles:

Nosotros no fuimos el primer dueto que cantó en la XEWE de Irapuato, cuando éramos muy niñas había un programa de Las Hermanas Paz, que cantaban de todo, incluido el norteño que era uno de los ritmos de moda en los 50. Lo que pasa es que los duetos de mujeres que llegamos a la Ciudad de México comenzamos a hacer música

<sup>386</sup> *Ídem*.

<sup>387</sup> Cabrera, José [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

más difícil, más complicada musicalmente. Las grabaciones de norteño que se hacían en la Ciudad de México por aquellos años eran más elaboradas, teníamos director musical, arreglista, compositores de cabecera. Las grabaciones que se hicieron en la Ciudad de México le dieron un toque de exquisitez, de calidad a la música norteña. Escucha los temas que grabamos con Orfeón y verás, usamos salterio, arpas, acordeón, una música muy fina. Además las voces de Chela y mía eran muy limpias, con cuadratura, claras y muy dulces. Es natural que sucediera eso, porque en México estaban las casas grabadoras, estaba la XEW. A México llegaba todo el talento. Pienso que la música norteña subió de calidad con los arreglos que se hicieron en México. Por ejemplo *Distancia* es un tema en ritmo de fox, pero con arreglos norteños, por eso te digo que la música norteña que se hacía en la Ciudad de México era de calidad.<sup>388</sup>

En el año 2006 salieron a la venta las dos últimas grabaciones del Duetto Hermanas Arias: *Nostalgia yucateca*, *Boleros y Rancheras*, con el respaldo de Discos Victoria. Las canciones del primero gozaron del acompañamiento musical del Trío Los Frailers; por su parte, el disco *Boleros y Rancheras* contó con la música del Mariachi México Nuestro de Manuel Arce. Los arreglos y dirección del álbum *Boleros y Rancheras* fueron responsabilidad de Manuel Arce Reynoso; el autor y compositor de todos los temas fue Tobías Mandujano. Tobías Mandujano nació en San Luis Potosí y fue el productor de los dos álbumes. Las últimas presentaciones del Duetto Hermanas Arias fueron en los años 2007 y 2008, en los programas conducidos por Raúl Esquivel en Radio-UNAM. En el 2007 cumplieron con una serie de presentaciones en el Teatro María Teresa Montoya.

El Duetto Hermanas Arias es un ejemplo de tradición heredada en el Bajío mexicano. Representan la migración de los duetos femeninos

<sup>388</sup> Arias Navarro, Carolina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

abajeños a la capital de México. No fueron las únicas que siguieron esa misma ruta diaspórica, sus parientes, Las Alteñitas Hermanas Arias transitaron los mismos senderos, años después. Algunos referentes de la música norteña hecha en el Bajío que migraron a la Ciudad de México fueron: José Lorenzo Morales “El Conejo” y Jesús “Chucho” Nila, nativos de León, Agustín Moreno Razo de Salamanca y el dueto Hermanos Zermeño de Corralejo, Pénjamo, Guanajuato.

El circuito migrante Bajío-Ciudad de México es clave para ahondar en el estudio de las músicas populares aztecas. Es natural que decenas de duetos femeninos, músicos e intérpretes abajeños hayan cambiado su residencia al Distrito Federal, pues en la capital del país estaban las disqueras, radiodifusoras, canales de televisión, en suma, los medios necesarios para trascender en los mundos de las músicas populares. No perdamos de vista que esas oleadas migratorias a la Ciudad de México se encuadran en las décadas de 1950 y 1960, periodo conocido como “El milagro mexicano”. La búsqueda de progreso y la esperanza de una mejor calidad de vida eran motivos suficientes para que familias migraran a grandes urbes en crecimiento como la Ciudad de México.

#### DUETO AMANECER

En las décadas de 1950 y 1960 fue común la existencia de duetos mixtos integrados, la mayoría de las veces, por miembros de duetos femeninos y sus respectivos esposos. Rara vez los varones que formaron parte de los duetos mixtos eran solo compañeros de trabajo. El Dueto Amanecer es un ejemplo que rompe la regla de matrimonios formando duetos mixtos. Estuvo conformado por Carolina Arias Navarro y por Antonio Valdés Herrera; la primera de Pénjamo, Guanajuato y el segundo de Cócorit, Sonora. La relación de Arias Navarro y Valdés Herrera fue estrictamente laboral. Se conocieron en la XEW de la Ciudad de México, cuando el Dueto Hermanas Arias asistía para relacionarse con productores y compositores. “Antonio Valdés me abordó para decirme que tenían canciones, entonces lo invitamos a la casa con mi

mamá y ahí las cantó por vez primera. Me aprendí sus composiciones y empezamos a visitar disqueras buscando una oportunidad”.<sup>389</sup>

Carolina Arias Navarro aceptó acompañar a Valdés Herrera en sus sueños de triunfar como compositor por solidaridad. La idea era que Javier Solís grabara sus temas, lo que terminó sucediendo. “Nosotros no grabamos discos para ser famosos, sino para dejar un legado a las nuevas generaciones”.<sup>390</sup> ¿Cómo nació el Duetto Amanecer? Arias Navarro lo explica:

Corría 1962 cuando Antonio nos dijo que lo acompañáramos a ver si le grababan sus canciones. Fuimos primero a RCA, Peerles y Orfeón. Por fin llegamos a Columbia, que luego fue CBS y al último Sony, le dijimos a Don Felipe Valdés Leal que nos diera una oportunidad; a Antonio como solista y a mí con mi hermana Chela. Se nos quedó viendo y nos pidió que cantáramos *Árboles viejos*. Le cantamos *Renunciación* y *Esta tristeza mía*. Don Felipe nos dijo que le gustaban las canciones, pero más le gustaba el dueto. Me quedé viendo con mi mamá y aceptamos, una oportunidad así no se podía desaprovechar. Ahí empezó la historia del Duetto Amanecer, cuando yo tenía 18 años de edad. A los pocos meses de grabar los primeros sencillos nos fuimos de gira por Sonora, Sinaloa, Baja California y ciudades de los Estados Unidos. Ibas por las carreteras, pasabas por los pueblitos y escuchabas puro Duetto Amanecer, una gran satisfacción. Desgraciadamente Antonio Valdez echó todo a perder por ambicioso, borracho y mujeriego. Él decía que le correspondía más dinero por ser el compositor, y yo le decía que por mí estaba en ese lugar, porque sin mí nunca hubieran triunfado sus composiciones. Sin mi voz, don Felipe Valdés Leal nunca hubiera considerado sus canciones. Ya vez, el

<sup>389</sup> *Ídem*.

<sup>390</sup> Arias Navarro, Carolina [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

mismo Javier Solís grabó los éxitos del Duetto Amanecer, gente como Vicente Fernández también lo hizo.<sup>391</sup>

Grabaron cinco vinilos, Antonio Valdés Herrera y Carolina Arias Navarro como Duetto Amanecer. Su carrera fue corta, pero definitiva e inolvidable. La existencia del Duetto Amanecer dejó un importante legado a las músicas mexicanas. Canciones como *Por si voy a morir (Ya me voy)*, *Renunciación*, *Con mis propias manos*, *Tu camino y el mío*, *El Cachanilla* y *Esta tristeza mía*, forman parte de la herencia que el Duetto Amanecer dejó.

Antes de la separación definitiva, el Duetto Amanecer, en su primera etapa con Carolina Arias y Antonio Valdés, tuvo presentaciones importantes en Guadalajara con Las Hermanas Reyes, Las Hermanas Huerta, María Luisa Landín y Lucha Villa, en repetidas ocasiones. Trabajaron de cerca con Rubén Méndez y con Víctor Cordero en la XEW de México. Participaron de las Caravanas Corona con Los Dos Oros, Álvaro Carrillo, Pepe Jara, Pepe Guizar y Las Hermanas Huerta. Formaron parte del elenco del programa de la XEW, *Así es mi tierra* en la década de 1960. Su logro más importante, de acuerdo con Carolina Arias Navarro, fue presentarse en el Teatro Million Dollar de Los Ángeles:

Cuando fuimos al *Million Dollar* de Los Ángeles, sentía emoción porque pensaba en Jorge Negrete, en Pedro Infante, grandes voces, las máximas estrellas de la canción mexicana. En el *Million Dollar* compartimos escenario con Las Hermanas Águila y con Las Hermanas Hernández. Ese día pasó un detalle, Antonio tenía la mala costumbre de gritar entre canción y canción ¡Arriba Pénjamo que también es pueblo! Entonces que se para una señora muy enojada que estaba en la primera fila, que lo calla y lo pone en su lugar. Son recuerdos muy bellos. Es importante que sepas que el Duetto América de Aguasca-

<sup>391</sup> Arias Navarro, Carolina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

lientes nos hacía el favor de acompañarnos en las grabaciones y en muchas de nuestras presentaciones. Al Duetto América lo recuerdo como seres humanos excepcionales, pocos como ellos, personas tan finas, tan educadas, tan talentosas, y de un corazón enorme. Hasta me dan ganas de llorar.<sup>392</sup>

Carolina Arias Navarro mencionó que durante los años de 1950 y 1960, las disqueras y los directores artísticos no aceptaban cualquier canción, era muy difícil que dieran oportunidad a nuevos talentos, “tenías que ser muy bueno o amigo de las disqueras”.<sup>393</sup> Era muy común que en la época de surgimiento y apogeo del Duetto Amanecer, directores musicales de la CBS también cumplieran con una destacada participación en su faceta de compositores. Por ejemplo, siendo Felipe Valdés Leal el responsable de las grabaciones del Duetto Amanecer, incluyó varios temas de su colega, José Vaca Flores. “Los directores artísticos se echaban la mano, muchas veces le llevé composiciones de mi hermana y nunca aceptó porque no querían competencia”.<sup>394</sup> A pesar de la resistencia de productores y directores artísticos, el Duetto Amanecer grabó temas de Carolina Arias Navarro como *No sé qué hacer*.<sup>395</sup>

Antonio Valdés Herrera y Carolina Arias Navarro se separaron porque el primero “era muy mano larga, me decía que cobraba una cantidad y en realidad era otra. En una ocasión se le ocurrió irse con otra cantante usando mi foto y el nombre del dueto. Lo acusé de fraude en la ANDA y perdió cualquier derecho sobre el nombre del dueto”.<sup>396</sup> Una vez separados, Carolina Arias Navarro integró a un nuevo vocalista “que no dio el ancho”. Con él grabó solo un disco para CBS

<sup>392</sup> *Ídem*.

<sup>393</sup> *Ídem*.

<sup>394</sup> *Ídem*.

<sup>395</sup> Duetto Amanecer, *Éxitos*, vol. III, México, Discos DLB, 2008.

<sup>396</sup> Arias Navarro, Carolina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

“porque no querían otras voces que no fueran las originales”.<sup>397</sup> Esa fue la segunda etapa del Duetto Amanecer. La tercera y última juntó las voces de Ramón Arias y Carolina Arias Navarro, quienes por cierto, no gozaban de lazo consanguíneo alguno. Duetto Amanecer también grabó para Orfeón, Discos Raff y Cronos de Guadalajara.

Conocer la existencia e historia de intérpretes como el Duetto Amanecer es importante porque nos ayuda a reconstruir el tejido socio musical de músicas como la norteña. Entre los varios aspectos que debemos resaltar es la función de “descubridor” con la que cumplió Felipe Valdés Leal. El señor Valdés Leal (Saltillo, Coahuila), junto a Fernando Z. Maldonado (Cárdenas, San Luis Potosí) y a José Vaca Flores (Jocotepec, Jalisco),<sup>398</sup> asumió un papel trascendental para las músicas populares mexicanas en las décadas de 1960 y 1970. Valdés Leal, Z. Maldonado y Vaca Flores trabajaron para CBS<sup>399</sup> como productores, arreglistas y directores de duetos como Los Alegres de Terán, Río Bravo, Las Hermanas Huerta, Los Madrugadores del Bajío y Las Jilguerillas<sup>400</sup> de Numarán, Michoacán.

#### LAS ALTEÑITAS HERMANAS ARIAS

Pascuala y María Arias Cano se establecieron en Irapuato en el año de 1963, junto a sus padres José Arias Bribiesca y Concepción Cano. Vivían en el rancho Labor de Reyes, cerca de la Estación de Pénjamo. Emigraron a Irapuato buscando mejorar la economía familiar. En

<sup>397</sup> *Ídem.*

<sup>398</sup> (Internet: [www.sacm.org.mx](http://www.sacm.org.mx); acceso: 6 de octubre de 2014).

<sup>399</sup> La competencia de CBS, Fernando Z. Maldonado, José Vaca Flores y Felipe Valdés Leal, fue la disquera Peerles y Federico Méndez como su director artístico. Discos Peerles tenía entre sus filas a Los Broncos de Reynosa y a Los Lobos del Norte; los primeros oriundos de la sierra de Durango y los segundo de Ahome, Sinaloa. La información fue obtenida del archivo de Margarito Calero Martínez.

<sup>400</sup> Archivo de Margarito Calero Martínez.



el marco del Programa Bracero, y con la ayuda de unos sobrinos que vivían en la ciudad fresera, se establecieron en pleno centro. Arias Bribiesca nació el 19 de marzo de 1888, fue bracero en Denver, Colorado, a finales de la década de 1910 y principios de 1920.<sup>401</sup>

Concepción Cano y José Arias Bribiesca se casaron en Pénjamo, Guanajuato en 1926. Tuvieron 12 hijos. María y Pascuala fueron las menores, con dos años de diferencia, desde pequeñas cantaron. Arias Bribiesca era intérprete de pastorelas, compositor y músico de capilla. La pasión por la música es una tradición que las Arias heredaron de su padre. Pascuala Arias Cano explica cómo nació su pasión por las músicas mexicanas:

Empecé a ir a la primaria a los 10 años, entré directamente a tercer año porque ya sabíamos leer y escribir, mi papá nos enseñó. Sabíamos todo de numeración, en la primaria nos enseñaron cuentas complicadas. La escuela se llamaba Ignacio Allende y estaba en la Estación de Pénjamo. Entrábamos a las 3 de la tarde y salíamos a las 5 porque se hacía noche a las 7. Nos daban una hora y media para ir al rancho, comer y regresar, así que estudiábamos por el camino. Las dos entramos juntas a tercero de primaria. Desde entonces ya nos gustaba la música, veíamos a mi papá cantar en los pastores y a mi hermano Roberto, el mayor, que le gustaba mucho la música y siempre nos cantaba. En la casa se escuchaban discos de Jorge Negrete, Las Hermanas Lima y Las Hermanas Padilla que eran las preferidas de la familia. A mi papá le gustaba mucho escuchar música mexicana, pero cantar, solo la de sus pastores. Mi hermano Roberto cantaba mucho, lo escuchaba y se me alegraba el corazón. Oíamos tocadiscos de otros ranchos juntos, ahí fue cuando me entró el deseo de cantar en escenarios importantes. Desde los cuatro años canto con mi hermana Melita, en la escuela siempre cantábamos y declamábamos. Cuando empezamos a cantar en La Hora Infantil de la XEBO yo tenía 15 años y mi hermana

<sup>401</sup> Arias Cano, María [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Melita 17. A los cinco meses que llegamos a Irapuato comenzamos a participar del programa que te digo. Escuchamos el programa, fuimos y nos aceptaron. Se cantaban rancheras y corridos, no canciones infantiles. Ahí fue donde comenzamos. La primera canción que cantamos se llamó *La malagradecida* de José Alfredo Jiménez. Eran los tiempos en que José Alfredo era el rey. La canción que te digo sonaba en la radio con Las Hermanas Huerta de Tampico.<sup>402</sup>

En 1964 nace, oficialmente, el dueto Las Alteñitas Hermanas Arias de Pascuala y María Arias Cano, un año después de establecerse en Irapuato. Igual que sus parientes, el Dueto Hermanas Arias, también inició su carrera musical en el programa La Hora Infantil, transmitido desde la década de 1950 por la XEBO de Irapuato y conducido por Refugio “Cuco” Gutiérrez a partir de 1964.<sup>403</sup> En sus inicios en La Hora Infantil, las Arias interpretaban repertorio ranchero acompañadas por Abel Mosqueda, guitarrista irapatense.

La Hora Infantil de la XEBO era un programa que ponía énfasis en la difusión de duetos femeninos, pues como lo señaló Pascuala Arias en una de las entrevistas, “además de nosotros estaban Las Lupes, Adela y Lourdes, Las Hermanas Martínez de León, Las Hermanas Martínez de Irapuato, Las Hermanas Rentería de Celaya, Las Hermanas Ledezma de Valle de Santiago, Las Hermanas Arreguín de Rodeo de San Antonio, Michoacán, Las Hermanas Ramírez de Salamanca y Las Palomas del Bajío, quienes eran nacidas en León, Guanajuato. Los duetos provenían de todo el Bajío”.<sup>404</sup>

Las Hermanas Martínez de Irapuato estaban integradas por María Elena y Micaela Martínez, Las Hermanas Arreguín eran Martha y

<sup>402</sup> Arias Cano, Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>403</sup> *Ídem.*

<sup>404</sup> Arias Cano, María de la Luz [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Nena Arreguín, Las Hermanas Ledezma fueron Josefina y Bertha Ledezma, Las Lupes estuvieron conformadas por Guadalupe Almanza de Irapuato y Guadalupe Martínez de León (radicada en Silao); Las Hermanas Palacios eran del rancho de Trejo, municipio de Silao. El surgimiento de todos estos duetos se dio entre las décadas de 1950, 1960 y 1970, al amparo de la XEBO y la XEWE.

Las radiodifusoras aglutinaron a decenas de duetos femeninos, quienes luego participaron en caravanas, palenques e incluso llegaron a grabar discos con acompañamiento norteño y con mariachi como fue el caso de Las Palomas del Bajío “que grabaron en Tijuana con un grupo de Tarimoro, Guanajuato”.<sup>405</sup> Las Hermanas Ramírez de Salamanca también grabaron un disco a principios de la década de 1980 con Los Suspiros de Pénjamo, grupo norteño que en repetidas ocasiones, y a través de los años, acompañó a Las Alteñitas Hermanas Arias, en las presentaciones que estas desarrollaron en la feria de su natal Pénjamo.

¿Qué papel desempeñaron los duetos masculinos en relación con los duetos femeninos durante las décadas de 1950, 1960 y 1970? El de acompañamiento. La tarea principal de los duetos masculinos consistía en asociarse como músicos en la grabación de discos y presentaciones en vivo de los duetos femeninos. La XEBO y la XEWE de Irapuato fueron pioneras en el Bajío. Durante las décadas de 1950 y 1960, los duetos femeninos cumplieron con un papel destacado dentro de la música norteña.<sup>406</sup> Esta realidad se reprodujo en geografías como el sur de Nuevo León, en donde emisoras locales de municipios como Linares, Montemorelos y General Terán, tuvieron espacios dedicados a la in-

<sup>405</sup> Arias Cano, María [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>406</sup> Arias Cano Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

terpretación y difusión de música norteña ejecutada por mujeres.<sup>407</sup> El portento no fue privativo del Bajío.

En la década de 1950 y principios de 1960 ya estaban consolidados duetos masculinos como Los Alegres de Terán, Los Donneños, Los Broncos de Reynosa y Los Madrugadores del Bajío. A la par de sus presentaciones, estos duetos masculinos acompañaban en sus grabaciones a duetos de mujeres como Las Hermanas Huerta, Las Norteñas, Las Jilguerillas y Río Bravo.<sup>408</sup> Fue en esta época que el fenómeno de las canciones *contestadas* al interior de la canción ranchera tuvo su punto álgido. Las melodías contestadas significaron un espacio para el feminismo y para la reivindicación de la mujer al interior de las músicas mexicanas, de acuerdo con María de la Luz Arias.<sup>409</sup>

Quizás el testimonio discográfico que marca el principio del fin de una época para la música norteña, caracterizada por el dominio de las mujeres, es el álbum de *Los Alegres de Terán: Sus mejores corridos y rancheras contestadas*. La grabación data de 1968, con el respaldo de CBS, contiene 10 temas entre los que destacan *Donde me la pintes brinco* de José Vaca Flores, *La mosca* de Elvia Carrillo y Jesús “Chucho” Nila, *Sigue tu camino* de Jesús Cabral y *Maquinita vaciladora* de Felipe Valdés Leal. Los duetos femeninos que acompañaron a Eugenio Ábrego y a Tomás Ortiz en esta compilación fueron Las Norteñas (Guanajuato), Las Hermanas Huerta (Tamaulipas), el Duetto Río Bravo (Coahuila) y Las Jilguerillas (Michoacán).<sup>410</sup> Seguramente el lector se ha percatado de la presencia de José Vaca Flores y de Felipe Valdés Leal en su faceta

<sup>407</sup> Castillo, Juan [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>408</sup> Conclusión obtenida, a partir del análisis de la discografía que forma parte del archivo de Margarito Calero Martínez.

<sup>409</sup> Arias Cano, María de la Luz [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>410</sup> Los Alegres de Terán, *Sus mejores corridos y rancheras contestadas*, México, CBS, 1968, 10 temas.

de compositores. Jesús Chucho Nila es otro personaje clave para la historia de la música norteña. Este nació en León y formó a Los Troqueros con el fallecido Agustín Moreno Razo de Salamanca.

La XEBO y la XEWE de Irapuato, en las décadas de 1950, 1960 y 1970, marcaron pautas a la música norteña en toda la región del Bajío. Las frecuencias radiofónicas mencionadas, no solo incentivaron la llegada de duetos femeninos y de conjuntos masculinos norteños de la región a la ciudad de Irapuato; sino que asumieron el rol de empresarios al producir caravanas, palenques y bailes. Lo más seguro es que hayan existido otros duetos femeninos abajeños que no transitaron por los espacios musicales de la XEBO y de la XEWE.

Las Norteñitas de Purísima del Rincón (Guanajuato), Las Jilguerrillas de Numarán (Michoacán), Las Perlititas de San Juan de los Lagos (Jalisco), Las Hermanas Razo de Celaya (Guanajuato) y Las Adelitas de Silao (Guanajuato), fueron duetos femeninos que despuntaron mediáticamente hablando, y que no participaron de los espacios radiofónicos de la XEBO ni de la XEWE de Irapuato. Sin embargo, la importancia que estos duetos femeninos tuvieron para las músicas populares mexicanas es de considerar. Las Adelitas eran originarias del rancho de La Aldea, municipio de Silao, Guanajuato. Ellas, además de intérpretes, eran ejecutantes, por lo cual prescindieron del acompañamiento masculino.

Los duetos señalados son claves para comprender a la música norteña de las décadas de 1950 y 1960. Un aspecto relevante que permite corroborar que un alto porcentaje de los duetos femeninos mexicanos durante las décadas de 1950, 1960 y principios de 1970, eran del Bajío. De acuerdo con Álvaro Ochoa Serrano, investigador del Colegio de Michoacán, la prominencia de duetos femeninos abajeños en las músicas populares mexicanas, se explica en la tradición de cantoras y cantadoras del Bajío.<sup>411</sup> Por su parte, Jesús Jáuregui Jiménez, referente

<sup>411</sup> Ochoa Serrano Álvaro, "Música allende la frontera: Hermanas Padilla", en *Michoacán. Música y músicos*, México, El Colegio de Michoacán, 2007, pp. 393-398.

en los estudios sobre el mariachi, indica que la existencia de los duetos femeninos abajeños no se puede entender sin considerar que el afianzamiento de la tradición de cantoras y cantadoras del Bajío coincidió con el periodo de plena vigencia del sistema original del mariachi (1830-1930).<sup>412</sup> Parte de la fortaleza de los duetos femeninos estaría en el entrecruzamiento de varias tradiciones musicales que se gestaron en la región del Bajío, antes de que el Estado mexicano comenzara a promover el nacionalismo.

La existencia de Las Alteñitas Hermanas Arias se enmarca en el contexto socio musical descrito. Pascuala y María Arias Cano responden a una tradición familiar heredada. Para 1965, luego de terminar *La Hora Infantil* en la XEBO, Las Alteñitas Hermanas Arias, junto a los duetos femeninos que participaban de ese programa, fueron incorporadas al espacio de *Arriba el Norte*, conducido por Refugio Gutiérrez en el mismo cuadrante radial. La participación de Las Alteñitas Hermanas Arias era cada jueves de 6 a 7 de la mañana, con el acompañamiento musical de Los Hermanos Mendoza de Corralejo, municipio de Pénjamo, Guanajuato. El programa se transmitía de 5 a 7 de la mañana; en la primera hora se tocaba música grabada y en la segunda las interpretaciones eran en vivo.

*Arriba el Norte* benefició a duetos femeninos y a grupos masculinos norteros pues el anterior espacio de la XEBO que promovió música nortera en vivo, *La Hora Infantil*, tenía lugar los domingos, mientras que *Arriba el Norte* se transmitió de lunes a domingo. La misma Pascuala Arias Cano, integrante del dueto Las Alteñitas Hermanas Arias explica:

Nos dieron esa hora a nosotras solas porque le gustaron nuestras voces a una casa que patrocinaba. La Casa Gallardo era uno de los patrocinadores más importantes de la XEBO, una tienda que desde entonces

<sup>412</sup> Jáuregui, Jesús, “Los papaquis, un género mariachero arcaico vigente desde antes de la Independencia y después de la Revolución”, en *Memoria del coloquio El Mariachi. Patrimonio cultural de los mexicanos*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, agosto 2011, pp. 39-117.

se dedica a vender instrumentos musicales. Los patrocinadores nos escogieron para estar en el programa. El programa ya existía, lo que hicieron fue poner una hora en vivo y ahí fue donde entramos nosotras. Mi mamá no aceptaba muy bien, en cambio a mi papá le gustaba mucho que cantáramos. A veces nos acompañaba mi hermana Lucha, pero ella no cantaba. En ese entonces yo no tenía trabajo, mi hermana Mela sí, ella trabajaba en las huertas de brócoli, acelgas y espinacas. Al tiempo mi hermana Lucha conoció a Margarito Calero Martínez, que luego sería su esposo, llamado en toda la región “El Acordeón del Bajío”. Margarito Calero participó como acordeón solista en los programas de la XEWE Irapuato, desde la década de 1950.<sup>413</sup>

El conjunto norteño conocido como Los Hermanos Mendoza no fue el único dueto masculino abajeño que participó en Arriba el Norte, programa de la XEBO; también figuraron Los Superiores del Norte, quienes eran originarios de Temascalco, municipio de Salamanca, Guanajuato. Otros duetos masculinos que sumaron al programa fueron Los Lobos de la Pradera que acompañaban a Las Hermanas Palacios y Los Alegres del Norte de Abasolo, Guanajuato, quienes respaldaban a Las Lupes. Cada dueto femenino tuvo su grupo norteño que las acompañó durante los años que duró el programa (1965-1967), menos Las Hermanas Rentería de Celaya, quienes igual que Las Adelitas de Silao, Guanajuato, eran unas sobresalientes ejecutantes de bajo sexto, tololoche y acordeón.<sup>414</sup>

Aunque Las Hermanas Rentería de Celaya nunca lograron el éxito discográfico que sí consiguieron Las Adelitas de Silao, su existencia es importante si pensamos a los duetos femeninos como una práctica cercana a la tradición, anterior a la industria cultural mexicana de las décadas de 1950, 1960 y 1970. La presencia de Las Hermanas Rente-

<sup>413</sup> Arias Cano Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>414</sup> *Ídem.*

ría en Irapuato, Guanajuato, resulta valiosa pues invita a repensar los espacios culturales que la mujer mexicana ocupó durante la década de 1960. El dueto de Las Hermanas Rentería, cantaba en las cantinas de la zona centro de Irapuato, una vez terminado el programa Arriba el Norte. Las cantinas eran un espacio de difusión de la música norteña, una música de la que participaron las mujeres.<sup>415</sup>

Al término del programa Arriba el Norte de la XEBO, aparecieron las caravanas. Arriba el Norte concluyó porque los patrocinadores se retiraron. La familia Martínez, dueña de la XEBO comenzó a producir las caravanas con la ayuda de su locutor estrella, Refugio “Cuco” Gutiérrez, en 1968. Los productores de La Caravana XEBO resultaron audaces pues incorporaron al talento femenino que cobijaron durante años en La Hora Infantil y en Arriba el Norte. El elenco de la primera caravana se formó con Las Hermanas Martínez de León, Las Alteñitas Hermanas Arias, Rosa María Martínez, Martha Zúñiga, Los Astros del Bajío y Los Trovadores del Norte, ambos conjuntos norteños de Irapuato. Esta primera caravana se celebró en Cuerámara, en el año de 1968. María Arias Cano recuerda que “la caravana fue de dos horas, empezó a las 4 de la tarde, cantamos tres melodías y otra que nos pidieron, así que fueron cuatro en total. Cantamos *Cachito de Luna* y *Nomás contigo*. Nos acompañaron Los Astros del Bajío”.<sup>416</sup> Con esa

<sup>415</sup> En la actualidad las cantinas siguen detentando su estatus de difusoras de la música norteña, pero, por lo menos en el Bajío, es imposible ver a un dueto o grupo norteño de mujeres cantando al interior de ellas. Hoy el papel de las mujeres está en otro lado. Lastimosamente, grupos norteños y bandas de viento sinaloenses se ufanan de hacer éxitos canciones como *Te estoy engañando con otra* (Calibre 50) y *La suata* (Arrolladora Banda Limón). El México “asinaloadado” de hoy, no solo implica la exaltación de la violencia generada por el narcotráfico, sino el maltrato explícito a las mujeres. Un tema que en algún momento los especialistas en los mundos del corrido mexicano deben abordar con seriedad.

<sup>416</sup> Arias Cano, María [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.



misma caravana participaron en el Cine Castillo de Pénjamo, y en las plazas de toros de León y de Salamanca.

En las caravanas, los duetos femeninos y los grupos masculinos que las acompañaron, recibieron su primer sueldo de manos de la XEBO. La Hora Infantil y Arriba el Norte, espacios donde se difundió la música norteña durante la primera mitad de la década de 1960, posibilitaron la llegada de duetos como Las Alteñitas Hermanas Arias a Las Caravanas XEBO. La XEBO y sus caravanas se convirtieron en una fuente de empleo para los duetos femeninos del Bajío. Las radiodifusoras del Bajío no solo brindaron la posibilidad de que talentos regionales se mostraran por radio, sino que las emplearon.

A partir de 1968 que iniciaron con la familia Martínez de la XEBO, y hasta 1983 que trabajaron con el empresario Felipe Morales, Las Alteñitas Hermanas Arias participaron en caravanas. A finales de la década de 1960, las Arias tuvieron sus primeros acercamientos con la XEWE a través del programa Mi Amigo Pancho, conducido por Francisco Sánchez, ícono de la radiodifusión en el Bajío. Fue en la XEWE de Irapuato que Las Alteñitas Hermanas Arias conocieron a Margarito Calero Martínez, Ismael “Chato” Hernández, Felipe Morales, Luis Domingo Arévalo Godínez y Erasmo Medina, todos personajes claves para el desarrollo de la música norteña mexicana en el Bajío. Calero Martínez y Hernández eran músicos, Arévalo Godínez y Felipe Morales empresarios que organizaban caravanas. Erasmo Medina trabajó como promotor por 20 años para discos DMY de Monterrey, propiedad de los hermanos Caballero, conocidos artísticamente como Los Plebeyos.<sup>417</sup>

El primer contacto que Pascuala y María Arias tuvieron con Margarito Calero Martínez fue en 1971, durante un programa de música norteña conducido por Antonio Alfaro en la XEWE. Ese día, Las Alteñitas Hermanas Arias cantaron con Los Superiores de Salamanca y

<sup>417</sup> Medina, Erasmo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

con el mariachi Los Jilgueros del “Chato” Hernández. Al término del programa, Calero Martínez abordó a Pascuala y a María Arias Cano, a quienes invitó a cantar con Los Regionales del Bravo, su grupo, en La Hora de los Compadres, espacio conducido por David Soto y Pascual García. El programa era transmitido de lunes a domingo en dos horarios, de 1 a 2 de la tarde y de 8 a 9 de la noche por la XEWE de Irapuato, Guanajuato, México. El programa se caracterizó por la difusión de duetos norteños mixtos, así como de duetos femeninos y conjuntos norteños masculinos, quienes cantaban en vivo.<sup>418</sup>

El día que Las Alteñitas Hermanas Arias debutaron con Los Regionales del Bravo de Margarito Calero Martínez interpretaron *Golondrina de ojos negros*. Participaron en ocho programas continuos acompañadas por Los Regionales del Bravo, durante los cuales María hizo dueto con Manuel Guzmán y Pascuala con Margarito Calero Martínez, a manera de experimentación, pensando en llegar a un público masculino. El bolero era el género más socorrido cada vez que las Arias cantaban con Los Regionales del Bravo, pues don Margarito Calero consideraba que este representaba la excelencia de la música norteña.<sup>419</sup>

Debido a que Margarito Calero Martínez se desempeñaba como ferrocarrilero, su grupo, Los Regionales del Bravo, nunca pudo participar de las caravanas organizadas por la XEBO y por la XEWE, en las que sí trabajaron con regularidad Las Alteñitas Hermanas Arias. En otros espacios de música norteña que tenía la misma XEWE, como Mi Amigo Pancho, durante la década de 1970, Las Alteñitas Hermanas Arias se hicieron acompañar por Los Gorriones del Sur y por Los Halcones del Valle, con quienes años después grabaron de manera informal algunos temas a mediados de la década de 1980. Estas melodías

<sup>418</sup> Arias Cano Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>419</sup> Arias Cano, María de la Luz [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

aún sobreviven y sirven como testimonio de una época caracterizada por el liderazgo de las mujeres en la música norteña. Los científicos sociales sabemos que el valor de una grabación musical no la otorga un sello discográfico. De ser así, el trabajo de los antropólogos, sociólogos, etnólogos, historiadores y etnomusicólogos perdería valor.

Durante la década de 1970, Las Alteñitas Hermanas Arias se presentaron en programas de la XEBO y de la XEWE, en la primera, acompañadas por Los Gorriones del Sur, y en la segunda por Los Regionales del Bravo y por Los Halcones de Valle. Si bien desde finales de la década de 1960, las Arias comenzaron a incursionar en espacios norteños transmitidos por la XEWE, no significa que la XEBO dejara de competir con la XEWE. Los programas de música norteña siguieron. De acuerdo con María Arias Cano, hubo una época en que cantaban en programas de la XEBO y de la XEWE, ambas estaciones 100% freseras.

A principios de 1970, rivalizando con La Hora de los Compadres de la XEWE, surgió en la XEBO el programa Variedades Sabatinas, conducido por Refugio Gutiérrez. Programas claves de la WE como Mi Amigo Pancho y La Hora de los Compadres, existieron desde principios de la década de 1960. En 1965 destacó el programa Competencia Norteña, transmitido por la XEWE; este se enfocaba en los conjuntos norteños del centro del país, con el atractivo de que los participantes podían aspirar a premios en efectivo.<sup>420</sup> De forma general, podemos afirmar que la XEBO estuvo más preocupada por brindar difusión a los duetos femeninos, mientras que la XEWE se especializó en los conjuntos norteños.

Para principios de la década de 1970, la XEWE tenía dos programas claves para la música norteña del Bajío, La Hora de los Compadres y Mi Amigo Pancho; mientras que su competencia, la XEBO, contaba con Arriba el Norte y Variedades Sabatinas. La XEWE tenía tres locutores que daban vida a sus programas: Francisco Sánchez, David

<sup>420</sup> Dato obtenido a partir de la consulta de recortes de periódicos, los cuales forman parte del archivo de Margarito Calero Martínez.

Soto y Pascual García. La XEBO dejaba en manos de Refugio “Cuco” Gutiérrez la locución de todos sus espacios de difusión norteña. Los cuatro locutores enlistados, además de pagar sus propias grabaciones con sellos como Peerless y Philips,<sup>421</sup> también se convirtieron en los animadores de las caravanas que recorrieron el Bajío y parte de Zacatecas. Las Alteñitas trabajaron en esas caravanas con Los Huracanes del Norte y con Los Hermanos Quintanilla de Salamanca, con el conjunto de Luis Guerra y con Los Trovadores del Norte de Irapuato.

Felipe Morales era de Irapuato. Cantante, empresario y presentador de caravanas, fue uno de los personajes que dinamizaron a la música norteña en el Bajío, durante las décadas de 1960, 1970 y 1980. Desde la década de 1960, Felipe Morales se dedicó a producir caravanas. En 1979 realizó giras con el elenco de la radionovela *Porfirio Cadena* y con los hermanos Almada. También trabajó en Valle de Santiago y en Querétaro, junto a Los Hermanos Banda de Salamanca. Fue con Felipe Morales que Las Alteñitas Hermanas Arias se presentaron en Villa de García (Zacatecas), Teocaltiche (Jalisco) y Rincón de Romo (Aguascalientes). En 1983 el elenco de *Porfirio Cadena* hizo su última caravana por el Bajío. Lamentablemente no pudimos localizar al señor Morales, por lo que no incluiremos sus opiniones en la redacción de este capítulo. A quien sí pudimos contactar fue a Luis Domingo Arévalo Godínez, otro de los productores de caravanas en el Bajío.

<sup>421</sup> Francisco Sánchez, conocido como Mi Amigo Pancho, grabó para Peerless en 1973, dos discos de 45 rpm, en los que se incluyeron los temas: *Tu partida* de Gonzalo Curiel, *Chatita* de Avelino Pérez, *La palma* de dominio popular y *Esta tristeza mía* de Antonio Valdés Herrera. Por su parte, Antonio Alfaro grabó para Philips un disco de 45 rpm, en 1971. Los temas, *Acabé por llorar* y *Estoy pensando*, eran composiciones de Antonio Valdés Herrera. Resulta llamativo que de los seis temas que recién enlistamos, la mitad sean del compositor sonoreense Antonio Valdés Herrera. Recordemos que Valdés Herrera formó parte del Duetto Amanecer, junto a Carolina Arias Navarro. Todo indica que a principios de la década de 1970, Antonio Valdés Herrera, era uno de los compositores de moda. Vicente Fernández, en 1970, grabó *Tu camino y el mío*, una creación del mismo Antonio Valdés Herrera. Archivo de Margarito Calero Martínez.

La primera caravana en la que participaron Las Alteñitas Hermanas Arias con Felipe Morales fue en Irapuato, en la inauguración del fraccionamiento Las Plazas, a principios de la década de 1970. En 1982 trabajaron en una caravana de Felipe Morales junto a Los Hermanos Banda de Salamanca, en la que también actuaron Mario y Fernando Almada, en la plaza de toros de Querétaro. La primera caravana importante en la que participaron con el empresario irapuatense fue en 1973. En ella compartieron cartelera con Capulina, Josefina Guerra, Laura Fierro, Antonio Ruiz y Los Alegres de Norte. Se presentaron en el lienzo charro Rafael Chávez de La Piedad y en la plaza de toros de Jacona, Michoacán. El dinero que percibían de esas caravanas artistas regionales como Las Alteñitas Hermanas Arias, estaba en función del número de personas que ingresaran al evento. Las caravanas tenían lugar los fines de semana y duraban dos horas. Felipe Morales se caracterizaba por tener buenos contactos en Monterrey, lo que garantizaba el éxito de sus caravanas, motivo por el cual a Pascuala y a María Arias les gustaba trabajar con él.

David Soto y Francisco Sánchez, locutores de la XEWE, también produjeron caravanas. Pascuala Arias Cano recuerda que tanto con Refugio Gutiérrez de la XEBO a finales de la década de 1960, como con David Soto a principios de la década de 1970, las primeras caravanas en las que participaron tuvieron lugar en Cuernavaca, Guanajuato. En las caravanas la paga era buena, aunque no fue la primera vez que recibieron gratificación económica por su talento. La primera ocasión que Las Alteñitas Hermanas Arias percibieron dinero en retribución por su trabajo fue en 1964, cuando Vicente Torres las contrató para cantar en el restaurante Rincón de Goya de Irapuato. Esa tarde fueron acompañadas por un pianista, interpretaron boleros y les pagaron 5 dólares a cada una. Con Ismael Hernández, líder del mariachi Los Jilgueros, también realizaron un número importante de presentaciones privadas. Al Teatro Ferrocarrilero de Irapuato asistieron hasta 1981, en el marco de los festejos de Jesús García, siempre acompañadas por el mariachi de Hernández.

En 1969, Las Alteñitas Hermanas Arias trabajaron en una caravana organizada por Felipe Morales en Tlapizalco y Purépero, Michoacán. Para 1974 ya estaban plenamente integradas al equipo del empresario irapuatense, Luis Domingo Arévalo Godínez. Ese año trabajaron al lado de La Chilindrina en lienzos charros, cines y plazas de toros en Pénjamo, León, Celaya, La Piedad, Jacona, Zamora y Querétaro, todas ciudades del Bajío mexicano. Michoacán fue uno de los estados que más disfrutaron de las presentaciones de las Arias, pues no solo acompañaron las caravanas de Felipe Morales y de Luis Domingo Arévalo, sino que por sí solas, se presentaron en jaripeos, palenques y fiestas religiosas como la de San José. En su paso por Michoacán, Las Alteñitas Hermanas Arias cantaron acompañadas de mariachi, norteño, trío y banda de viento purépecha. El primer palenque al que asistió el dueto se celebró en Cuerámara, Guanajuato, a principios de la década de 1970.

Mario Macías, también productor de caravanas, fue quien las puso en contacto con el señor Polo de Irapuato, operador de palenques durante aquellos años, en todo el Bajío. Con el respaldo de don Polo, las Arias se presentaron en la Unión de San Antonio (Jalisco), en San Francisco del Rincón y en Celaya (Guanajuato); Paracho, Jacona y La Piedad en el estado de Michoacán. En 1978 estuvieron en el palenque de Irapuato invitadas por Lola Beltrán. En 1979 trabajaron con Los Dorados de Villa en la feria de Zacatecas y en Magdalena de Araceo, municipio de Valle de Santiago, Guanajuato. También laboraron con Vicente Fernández y con la sinaloense *Chayito* Valdés en la plaza de toros de León, en el año de 1978. Al lado de Humberto Cravioto vivieron su último palenque en 1984, en San Francisco del Rincón, Guanajuato, contratadas por Roberto Torres, empresario de León que, igual que don Polo, se avocaba al negocio de los palenques en el Bajío mexicano.

Los conjuntos norteños no quedaron excluidos de las caravanas organizadas por la XEBO, la XEWE, Felipe Morales, Luis Domingo Arévalo Godínez y Mario Macías. Desde el inicio de sus aventuras musicales por los caminos del Bajío, grupos como Los Astros del Bajío, Los Trovadores del Norte y Los Troqueros acompañaron a Las Alteñitas Hermanas Arias. En las caravanas se cantaba con mariachi y con

norteño, aunque si se presentaba alguna dificultad tenían que improvisar hasta con grupo moderno, como les sucedió a finales de la década de 1970 en Purísima del Jardín, municipio de Irapuato.

La participación de Las Alteñitas Hermanas Arias en caravanas, palenques y programas de radio le permitió a Pascuala, una de sus integrantes, tomar protesta en 1979 como secretaria de la ANDA en Irapuato, al lado de Luis Domingo Arévalo que fungía como presidente, Antonio Alfaro que era el vicepresidente, Juan Gallardo y Amalia Macías como vocales. Amalia Macías fue una destacada y mediática intérprete de música ranchera nacida en Irapuato, hermana del productor de caravanas Mario Macías. Era, justamente, en la oficina de la ANDA-Irapuato donde se regulaba todo lo relacionado con las caravanas.

Desde los inicios de Las Alteñitas Hermanas Arias en 1964, hasta 1979, año en que emigraron a la Ciudad de México, el dueto penjamense figuró en programas de radio de la XEBO y de la XEWE de Irapuato, participó en caravanas, trabajó en palenques y en jaripeos en Michoacán, Zacatecas, Jalisco, Querétaro y Guanajuato. Al integrarse a las caravanas no dejaron de asistir a los programas de radio, tampoco se ausentaron de los palenques. Hicieron todo en la misma época. ¿Qué motivó que duetos como las Arias perdieran visibilidad social? La proliferación de duetos mixtos en la región del Bajío y la muerte de Marco Antonio Contreras Hidalgo, propietario de Radio Grupo Antonio Contreras de Irapuato. La pérdida de patrocinadores importantes como el Tránsito Municipal de Irapuato que auspiciaba La Hora de los Compadres en la XEWE, fue otra de las razones. Un cuarto motivo que explica la decadencia de los duetos femeninos, es la muerte de locutores como Refugio Gutiérrez de la XEBO y Francisco Sánchez de la XEWE. Los locutores eran claves porque conseguían patrocinadores y conducían los espacios en vivo. “Los locutores eran una especie de productores y directores”.<sup>422</sup>

<sup>422</sup> Arias Cano, María [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Para Rogelio Martínez, ex locutor de la XEYA, perteneciente al mismo corporativo radiofónico de Marco Antonio Contreras, el surgimiento de grupos juveniles como La Onda Vaselina y como Garibaldi, perjudicó el trabajo de duetos femeninos pues llevó a la mujer-intérprete al mercantilismo erótico. “Las niñas de Garibaldi no cantaban, las de la Onda Vaselina menos. Ese tipo de proyectos te vendían una mujer *sexosa*. No había ninguna calidad en su trabajo, precisamente por eso duetos como Las Jilguerillas se vieron perjudicados. Llegaron unas niñas bonitas, güeras y enseñando todo lo que Dios les dio. ¿Cómo iban a preferir a unas señoras con mucho talento, pero esbeltas y arrugadas?”<sup>423</sup>

En 1979, cerca de la crisis que afectó a sellos como CBS, especializados en la grabación y en la difusión de los duetos femeninos y masculinos más importantes para la historia de la música nortea mexicana, Las Alteñitas Hermanas Arias llegaron a la Ciudad de México. Pascuala Arias Cano, integrante del dueto, contrajo matrimonio con Moisés Montoya Mondragón, entonces directivo de Discos MGM. La disquera mencionada era propiedad del colombiano, Antonio Muñoz, quien a su vez se dio a conocer a principios de la década de 1970 con *El cigarrillo de Elena*, una cumbia que hicieron popular Los Imperiales.<sup>424</sup>

Aunque solo duraron tres años en la capital de la República, las Arias lograron posicionarse en Puebla, Estado de México y D.F., gracias al apoyo de la empresa de Los Hermanos Aguilar, quienes eran de Michoacán. El primer evento en el que Las Alteñitas Hermanas Arias participaron con la empresa de los Aguilar fue en Xochimilco, en el año de 1979. Dos años después realizaron una gira por el sureste mexi-

<sup>423</sup> Martínez, Rogelio [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>424</sup> Arias Cano, Pascuala [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.



cano, teniendo participaciones importantes en festivales de radio. Fue en Escárcega, Campeche donde se presentaron al lado de Lula Aceves, Antonio Muñoz y el dueto Ángel y Victoria. XEESC Radio Escárcega festejó su primer aniversario en el Centro Social Escárcega. El evento fue patrocinado por cerveza Carta Blanca de Monterrey. Durante la estancia en la Ciudad de México surgió la posibilidad de grabar un disco con repertorio inédito y con acompañamiento *mariachero*. Dejemos que sea Pascuala Arias Cano quien explique qué sucedió en esa coyuntura:

En 1981 que vivíamos en México estuvimos a punto de grabar un disco con mariachi. Estuvimos ensayando con el mariachi Imperial del Estado de México. Íbamos a grabar con Discos MGM del señor Antonio Muñoz, el mismo que nos llevó de gira por Campeche. El disco se llamaría *Como golondrina*, en el que se incluían algunas canciones de Moisés Montoya. Eran 10 temas. En el disco vendrían las canciones *Tu mal pensamiento*, *Corrido de Juan Chávez*, *Como las flores* y *De cantina en cantina* que eran de la autoría de Moisés. Luego los de la disquera nos informaron que la canción *De cantina en cantina* se llamaría *Sin poderte olvidar* porque consideraron que era un nombre vulgar, nosotras estuvimos de acuerdo. En ese disco se incluía un corrido sobre Guanajuato que se mandó componer expresamente para el álbum, se llamaba *Los hombres de Guanajuato*. Esa no fue la primera vez que fracasamos en el intento por grabar un disco, antes como en 1977, llegamos a la misma Ciudad de México con el objetivo de grabar un disco norteño. El grupo que nos acompañó en las grabaciones fue Los Hermanos Quintero de Irapuato, muy buenos músicos. Lo que pasó es que el acordeonista del grupo se enfermó de los nervios y perdió la razón en plena grabación, por lo que quedó inconclusa. Esa fue la primera vez con el grupo norteño, la segunda con el mariachi no la terminamos porque me enfermé de gravedad.<sup>425</sup>

<sup>425</sup> Arias Cano Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Para la grabación del disco norteño, en el año de 1977, Las Alteñitas Hermanas Arias contaron con la recomendación de un militar de alto rango avecindado en Irapuato. El miliciano era un señor de edad avanzada que gustaba de la música norteña para llevar serenata a sus jóvenes novias. Una práctica que resulta extraña en nuestros tiempos (2014), pero que en las décadas de 1960 y 1970 era común, sobre todo entre militares. No está de más acotar que Irapuato tiene, históricamente, una de las zonas militares más importantes de México por la ubicación estratégica de la ciudad fresera, en pleno centro del Bajío. Vemos que en la construcción de la música norteña participaron diversos actores sociales entre locutores, músicos, duetos femeninos, periodistas, italianos y hasta militares.<sup>426</sup>

Las Alteñitas Hermanas Arias también fueron invitadas a programas de televisión. En 1983 Mario Macías les presentó a Juan Palomo, productor que dirigía los destinos musicales del Canal 10 de León, propiedad de Televisa. Bajo la dirección de Juan Palomo, las Arias grabaron programas de norteño y de mariachi que transmitió el Canal 10 de León, durante los años de 1985 y 1986. El acompañamiento corrió a cargo de músicos leoneses. Los programas se grabaron en el jardín de Silao, Guanajuato. La importancia del acontecimiento rebasa la anécdota porque permite recrear las relaciones sociales tejidas en el Bajío. El dueto de las Arias nació en Pénjamo, pero emigró a Irapuato donde fue contratado por empresarios para integrarse a caravanas y a palenques. En 1979 el dueto de Las Alteñitas Hermanas Arias se fue a la Ciudad de México, lo que le permitió ampliar su área de trabajo a Puebla y a Campeche. Al volver de México a la ciudad de Irapuato en 1982, las Arias se reintegraron a las caravanas de Felipe Morales y comenzaron a participar en programas de televisión transmitidos en la ciudad de León. La trayectoria musical de las hermanas Arias es un ejemplo que facilita la visibilidad de ciudades abajeñas como León, Irapuato y Pénjamo en diálogo con el D.F., y con el sureste mexicano.

<sup>426</sup> Sugiero revisar el fonograma *¡Arriba el Norte!*, editado por el INAH, en el 2013.

El dueto de las Arias permite reconocer que la construcción histórica de la música norteña ha sido compleja y multirregional. Ciertamente que Las Alteñitas Hermanas Arias son originarias de Pénjamo, Guanajuato, pero como ha quedado demostrado, en su proyección artística intervinieron músicos, productores, radiodifusoras, canales de televisión y seguidores de León, Irapuato, Silao, Celaya, Salamanca, Valle de Santiago, Cuerámara, Tarimoro y Cortázar, *et al.* Desde esa perspectiva, la historia de las Arias involucra a todo el Bajío, no solo a Pénjamo. Las Alteñitas Hermanas Arias no solo trabajaron en el Bajío, sino que compartieron su talento en el D.F., en el sureste (Campeche) y en el norte de México (Zacatecas). La historia de las Arias demuestra que la música norteña mexicana se ha construido, históricamente hablando, desde el diálogo y las aportaciones multirregionales.

Como las cantadoras del Bajío en el siglo XIX, Las Alteñitas Hermanas Arias recorrieron las ferias de la región; en ellas cruzaron sus caminos con importantes duetos y grupos de la escena musical norteña de la época como Los Alegres de Terán y Los Tigres del Norte, con quienes alternaron en Pénjamo, el 8 de mayo de 1984. “Ese día nos tocó presentarnos por la tarde en una comida de la Asociación de Porcicultores de México, cuyas oficinas centrales se encontraban en Pénjamo. En la noche, en el jardín de Pénjamo, compartimos el evento con Los Trinacos y con Los Tigres del Norte que en ese entonces no eran tan famosos”.<sup>427</sup>

En 1994 Las Alteñitas Hermanas Arias volvieron a la XEBO, al programa Variedades Sabatinas, que fue resucitado por Refugio Gutiérrez, su fundador y locutor. Durante tres años asistieron al programa con Margarito Calero Martínez en el acordeón y Primitivo Mexicano en el bajo sexto. El programa se transmitió los sábados de 5 a 8 de la noche, con el patrocinio de Casa Gallardo, una empresa que desde 1950, año en que se fundó, colaboró con los proyectos musicales de la XEBO de

<sup>427</sup> Arias Cano, Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.\*

Irapuato. En esa misma época se presentaron en el Instituto Nacional de la Senectud (Insen) y cantaron en fiestas de ferrocarrileros.

En la misma década de 1990, lograron digitalizar la grabación hecha en 1984 con Los Halcones de Valle, en la que incluyeron composiciones de Mario Macías, hermanos de Amalia Macías, como *Llanto amargo* y *Solamente una mirada*. Por cierto, la canción *Llanto amargo* gozó de popularidad a mediados de la década de 1970, gracias a la difusión que hizo de ella la XEBO de Irapuato, en las voces de Pascuala y María Arias Cano, Las Alteñitas Hermanas Arias. Isaías en el bajo sexto (líder), Juan en el tololoche y Elías en el acordeón, integraron a Los Halcones de Valle, todos hermanos de apellido Velásquez.

Los Hermanos Quintero, la otra agrupación norteña que acompañó la carrera de las Arias, estuvo conformada por Juan en el bajo sexto e Isaac en el acordeón. Los Halcones de Valle de Santiago, Guanajuato y Los Hermanos Quintero de Irapuato estuvieron ligados desde sus inicios con Las Alteñitas Hermanas Arias. El dueto de Las Alteñitas es ejemplo de tradición al interior de la música norteña mexicana. La historia de vida del dueto penjamense constata que no solo de bandas de alientos y pastores vive el Bajío.

#### EL ACORDEÓN DEL BAJÍO

La familia Arias de Pénjamo se caracterizó por ser migrante y bracera. A principios de la década de 1950, antes de que José Arias Bribiesca y Concepción Cano llegaran a Irapuato, sus hijos Roberto, Benjamín y Carlos ya habían trabajado en los Estados Unidos en condición de braceros. Roberto, el mayor, laboró en los campos algodoneiros de Texas a principios de 1950. En 1959 y 1960, Benjamín y Carlos Arias se fueron juntos, primero a California y después a Texas. Benjamín nació en 1932 y Carlos en 1938. En California trabajaron en el apio y en la lechuga, en Texas “jaláron” en los campos algodoneiros.<sup>428</sup>

<sup>428</sup> Arias Cano, Benjamín [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

El camino mediante el cual los hermanos Arias llegaron a los Estados Unidos fue el siguiente. Primero se trasladaron al Centro de Contratación de Braceros ubicado en Irapuato, de ahí los enviaron a Empalme (Sonora) cuando laboraron en California, y a Monterrey (Nuevo León) cuando se desempeñaron en los campos algodoneiros de Texas. En Sonora y Nuevo León se les practicaron exámenes médicos que avalaron un estado de salud favorable. Los contratos eran por 40 días. Sobre la presencia de la música nortea, Benjamín Arias Cano señaló que “había música mexicana, muchas sinfonolas. Echaban nortea y mariachi, pura canción mexicana. Al que hablaba inglés lo juzgaban loco”.<sup>429</sup>

Margarito Calero Martínez, conocido como “El Acordeón del Bajío”, se casó con María de la Luz Arias Cano y acompañó durante más de 40 años a Las Alteñitas Hermanas Arias. Calero Martínez fue miembro importante de la familia Arias. Nació el 17 de octubre de 1926, en Escobedo, municipio de Comonfort, Guanajuato. Igual que los Arias, Margarito Calero Martínez asumió desde pequeño la condición de migrante, pues como vendedor de fruta trabajó en municipios como Celaya durante su niñez y adolescencia. Romana Martínez y Luis Calero Laguna, sus padres, eran propietarios de huertas frutales.

Fue con su madre que Margarito Calero tuvo su primer contacto con el ferrocarril, pues la señora Romana Martínez acostumbraba vender el producto de sus huertas en estaciones ferroviarias del Bajío. Un rasgo que distinguió a la familia Calero Martínez de Comonfort, fue su origen otomí. Los Calero Martínez son una familia indígena que influyó positivamente en los círculos sociales occidentalizados como el de la música nortea mexicana. Lucas Calero Martínez fue un acordeonista nortea que nada tuvo que ver con Texas, sin embargo desde pequeño tocaba el acordeón, mismo que adquirió en la Casa Veerkamp de la Ciudad de México. La existencia de los hermanos Calero Martínez pone en duda la veracidad de enunciados como aquel que dicta que “solo en Texas se vendían acordeones, fue hasta 1970 que empezaron

<sup>429</sup> *Ídem.*

a llegar al Bajío”.<sup>430</sup> Lucas y Margarito Calero Martínez demostraron que existía un flujo comercial de acordeones entre la Ciudad de México y el Bajío. Lo más probable es que esos instrumentos hubieran llegado vía puerto de Veracruz.

En 1945, Margarito Calero se trasladó a la Ciudad de México, donde trabajó para Ferrocarriles Nacionales. Para esa época, Calero Martínez ya sabía tocar varios instrumentos, entre ellos el acordeón y el bajo sexto. El maestro de Margarito Calero fue su propio hermano, Lucas, quien nació en 1920. A los 8 años de edad, Margarito Calero ya tocaba junto a su hermano en una orquesta típica que incluía acordeón Hohner de tecnología alemana, arpa michoacana, bajo sexto hecho en Salamanca (Guanajuato), violín de Paracho y trompeta. Calero Martínez “siempre dijo que tocaba el acordeón de teclas porque fue el que le enseñó su hermano y porque no le gustaba el sonido del de botones. Él encontraba el acordeón de piano más parecido a la música europea de salón”.<sup>431</sup>

El Acordeón del Bajío se caracterizó por usar acordeón Hohner, modelo Arietta II, 26 bajos y tres registros, es decir con dos voces: vibrato y asordinado. El vibrato lo usaba cuando había que interpretar rancheras y corridos, mientras que al asordinado recurría cuando se cantaban boleros. Un acordeón sencillo, práctico, de fácil transportación y manejable. Parte de la importancia de Calero Martínez estuvo en formar, por lo menos, cuatro generaciones de acordeonistas abajeños, entre los que destacan Luis Guerra, Santos Guzmán y Eusebio López de Los Gorriones del Sur.<sup>432</sup> El protagonista de este apartado

<sup>430</sup> García, Gabriel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>431</sup> Arias Cano, Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>432</sup> Arias Cano, María de la Luz [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

no solo coadyuvó en la formación musical de acordeonistas abajeños, sino también en la de ejecutantes de bajo sexto, siendo Primitivo Mexicano uno de sus alumnos más adelantados. Margarito Calero Martínez también fundó el grupo de Los Regionales del Bravo en 1968.

En 1954 Margarito Calero regresó a su natal Escobedo, Guanajuato, con el objetivo de cumplir el servicio militar, además de desempeñar nuevas funciones como representante de locomoción. Fue en 1956 que se estableció en Irapuato, por cuestiones laborales, donde permaneció hasta el 11 de abril de 2006, fecha de su muerte. Desde que llegó a Irapuato, y aprovechando las facilidades que le brindaba el ser maquinista de Ferrocarriles Nacionales, Calero Martínez viajaba cada mes a Monterrey (Nuevo León), a Laredo (Tamaulipas) y el sur de Texas. Además de accesorios como perfumes, ropa y tenis, Margarito Calero trajo música nortea grabada que luego repartió entre sus discípulos. Su colección musical ascendió a más de 10 mil títulos.<sup>433</sup>

Aunque viajaba continuamente al noreste mexicano, Margarito siempre adquirió sus acordeones en Casa Veerkamp de la Ciudad de México. Bajo sextos y tololoques los compraba en Paracho, Michoacán. Además de instrumentos, Calero Martínez “también iba a las tiendas de México por manuales de instrumentos”.<sup>434</sup> Entre sus pertenencias existe un manual de tresillo, instrumento asociado a las músicas cubanas, lo que permite inferir que para la formación de su alumnado recurría a otras músicas latinoamericanas, complejizando la enseñanza del bajo sexto. El hallazgo es valioso y cobra sentido si consideramos que Calero Martínez tenía en el bolero su objeto de culto musical. Un filarmónico que no se agotaba en un solo estilo. Mucho antes de que iniciara con Los Regionales del Bravo, Margarito Calero era conocido

<sup>433</sup> Actualmente, año 2014, parte de su colección se encuentra bajo el resguardo de la Fonoteca del INAH.

<sup>434</sup> Arias Cano, María de la Luz [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970.

por la XEWE de Irapuato como “El Acordeón del Bajío”. Calero se retiró en 1976 de Los Regionales del Bravo.

La existencia de artistas como Margarito Calero Martínez y el Dueto Hermanas Arias demuestra que grupos socialmente vulnerables como las mujeres y los indígenas también sumaron en la construcción histórica de la música norteña mexicana. Como quedó demostrado a lo largo de este capítulo, la música norteña puede ser considerada también de mujeres, de obreros, y no solo de campesinos como se menciona con insistencia. La historia de vida de Las Alteñitas Hermanas Arias como dueto femenino, y la de Margarito Calero Martínez como ejecutante y formador musical, pueden ayudar a reconstruir las relaciones sociales que han existido entre el Bajío y la meseta purépecha, por ejemplo. Un fenómeno que los posteriores estudios que se realicen sobre el tema deben considerar, pues Paracho como centro laudero, es fundamental para comprender a la música norteña mexicana.

“El recuerdo es un instrumento de integración social”,<sup>435</sup> dice Jean-Pierre Rioux. Fue a través de recuerdos articulados, es decir de la memoria, que construimos este capítulo. Gracias a los recuerdos de los actores de este apartado pudimos conocer algo de los movimientos migratorios que experimentaron. La migración, un proceso social que sigue caracterizando a la humanidad, resulta importante para el estudio de la música norteña mexicana. El Dueto Hermanas Arias, Las Alteñitas Hermanas Arias y Margarito Calero Martínez son fuentes que así lo constatan. Memoria y migración van de la mano.

<sup>435</sup> Rioux, Jean-Pierre, “La memoria colectiva”, en *Para una historia cultural*, Jean-François Sirinelli, coordinador, México, INAH, 1999, p. 353.



## CAPÍTULO VI

### LA MÚSICA DE LOS GOMEROS SINALOENSES

El presente capítulo se justifica por la existencia de Las Hermanitas Calle, dueto femenino antioqueño que grabó en la década de 1980 corridos de narcotráfico como *La banda del carro rojo*. Gracias a Las Hermanitas Calle, la música de carrilera se internacionalizó. Este dueto, que quizá es el más importante para la historia de la música guasca colombiana, encontró en la grabación de corridos del narcotráfico mexicano, un respaldo incondicional que posicionó su carrera artística en escenarios de los Estados Unidos y de Europa. Llamativamente, y a pesar del papel que ha jugado México en el derrotero de Las Hermanitas Calle, estas jamás han actuado en la nación azteca. Pensar en la música de carrilera es remitirnos a Medellín, a Las Hermanitas Calle y a sus corridos de narcotráfico.

#### MÉXICO EN EL MUNDO

La cultura mexicana ha seducido en diferentes épocas a naciones orientales, europeas, asiáticas y desde luego, latinoamericanas. La música como una de las manifestaciones artísticas más poderosas de la nación azteca, ha trascendido fronteras y divisiones políticas. En 1977, por ejemplo, Enriqueta Jiménez “La Prieta Linda” calificó su concierto en

Corea del Sur “como una de las experiencias más maravillosas en su carrera artística”. Enriqueta Jiménez comprobó “la fuerza que adquiere entre el público coreano la música realizada por compositores mexicanos”. Durante su estadía en Corea del Sur, Enriqueta Jiménez participó de recitales en universidades y en canales de televisión; además de quedar sorprendida por la transmisión continua en frecuencias radiofónicas de canciones interpretadas por Juan Gabriel y por Armando Manzanero. Es importante señalar que durante sus intervenciones en Corea del Sur, Enriqueta Jiménez fue acompañada por músicos coreanos, a quienes la RCA Victor les hizo llegar cinco elepés de la artista mexicana, con el objetivo de que estudiaran su repertorio. En Corea del Sur hicieron los arreglos correspondientes para 40 músicos, con el propósito de brindar un sonido sinfónico. Por todo lo anterior, Enriqueta Jiménez calificó su viaje a Corea como “una de las experiencias que más huella han dejado en mi persona como artista y como mexicana”.<sup>436</sup>

Alicia Colmenares fue otra de las artistas mexicanas que durante la década de 1970 difundió sus creaciones por naciones muy distantes de su patria. El 13 de diciembre de 1977 regresó del Medio Oriente con una maleta cargada de satisfacciones luego de posicionar en el gusto de la gente varias de sus composiciones. Declaró al *Diario de Culiacán* que su tema, *Madre mía de Guadalupe* fue adoptado por la Iglesia de la Anunciación, de Nazaret, en Israel, “donde está la imagen de la virgen morena en mosaicos italianos y a donde acuden los fieles a venerarla, pues fray Rafael Dorado, que es también organista, hizo una grabación especial con la voz de Pedro Vargas para ser difundida durante diciembre”.<sup>437</sup> Alicia Colmenares participó del programa *Midiere*, en Radio Radyosu de Estambul, Turquía, conducido por Nadim Eragam y Efgin

<sup>436</sup> “Manzanero y Juan Gabriel, los compositores mexicanos más populares en Corea del Sur”, en *El Diario de Culiacán*, viernes 18 de noviembre de 1977.

Durante su estancia en Corea del Sur, el Ministro de Información Nacional de aquella nación, le obsequió a Enriqueta Jiménez un vestido coreano, mismo que utilizó en una de sus presentaciones por televisión.

<sup>437</sup> “Satisfecha regresó de su gira Alicia Colmenares”, en *El Diario de Culiacán*, martes 13 de diciembre de 1977.

Erten. En Israel vivió la experiencia de cantar en español la melodía, *México yo te amo* con Yoel Sharr.

1970 es una de las décadas de gran mediatización del fenómeno del narcotráfico sinaloense. Por entonces Los Tigres del Norte, próceres norteños oriundos de Sinaloa, comienzan a globalizar sus primeros grandes corridos: *La banda del carro rojo* y *Contrabando y traición*, también bautizado popularmente como *Camelia la texana*. La industria del narcotráfico sinaloense comienza a cimentar sus dominios en Europa y América del Sur; como parte de este mismo fenómeno, la música de los gomeros sinaloenses, es decir la banda de viento y la norteña mexicana (la que se hace con un acordeón y con un bajo sexto), inicia su proceso de globalización. Los gomeros sinaloenses no solo hicieron conocidos por todo el mundo a sus héroes (estoy pensando en Ernesto Fonseca, Eduardo Fernández, Rafael Caro Quintero, Héctor Luis Palma Salazar, los hermanos Beltrán Leyva, la familia Arellano Félix, Ismael Zambada y Joaquín Guzmán Loera), sino también las historias musicalizadas que han narrado las vidas de estos mismos personajes. Un corrido transformado, adaptado a las realidades sociales del siglo XX (ahora del XXI) ha viajado de la mano de la norteña mexicana y de la banda sinaloense. Esta es la música de los gomeros sinaloenses, misma que forma parte de un complejo entramado que los especialistas en los mundos del hampa llaman la “gomero cultura”.

En este proceso social Culiacán ha cumplido con un papel destacado, sin embargo, este no se puede entender sin Mazatlán y viceversa. Como lo veremos más adelante, en un primer momento Culiacán tuvo los más modernos estudios de grabación donde las bandas más mediáticas grabaron; eso cambiaría cuando el estilo de la banda de viento sinaloense se homogenizara y electrificara a mediados de la década de 1990. En la actualidad los estudios más cotizados donde las bandas de viento sinaloense graban están en Los Mochis (norte de Sinaloa), en Mazatlán (sur de Sinaloa) y en California. Recordemos que entre Sinaloa y California se ha tejido un circuito migratorio que se hizo sólido durante la Segunda Guerra Mundial. El papel de las industrias culturales es otro factor que debe ponderarse.

Más allá de lo tecnológico y de lo musical, Culiacán sigue siendo el proveedor de personajes e historias que dan cuerpo a fenómenos comerciales como el llamado “Movimiento Alterado Arremangado Sinaloense”. Culiacán es considerada la capital histórica del narcotráfico en Latinoamérica porque durante la Segunda Guerra Mundial el gobierno de los Estados Unidos promovió el cultivo industrial de la amapola en la sierra de Badiraguato y sus alrededores. Investigadores como Juan Carlos Ramírez-Pimienta (California) y Juan Antonio Fernández Velásquez (Culiacán) han tratado el tema en forma sobresaliente. La tecnología de grabación y los músicos más mediatizados son de Mazatlán, pero los personajes que dan vida a los corridos de narcotráfico son de Culiacán y sus rancherías.

Sería incorrecto, en términos metodológicos, pretender encajonar el fenómeno de los corridos de narcotráfico en Culiacán porque la música de los gomeros sinaloenses tiene que ver con todo el estado de Sinaloa y también con los migrantes sinaloenses que radican en California. No olvidemos que proyectos musicales contemporáneos como Gerardo Ortiz y Voz de Mando surgieron artísticamente en Los Ángeles, California. Asimismo, Los Tigres del Norte, la apuesta corridística más importante de Sinaloa, nacieron en California, no en México. A veces las delimitaciones geográficas son insuficientes. Remitirnos a Mazatlán para estudiar la historia del fenómeno musical gomero, es importante porque podremos visualizar su complejidad. La historia musical de Mazatlán tiene que ver con la de Culiacán, no verlo de esta manera nos privaría de acercarnos al difícil entramado que ha significado la permanente construcción social de la música de los gomeros sinaloenses.

#### BANDAS DE VIENTO SINALOENSES

Actualmente la banda de viento sinaloense goza de una vitalidad mediática incuestionable, fenómeno que responde a motivaciones concretas que la convirtieron en una de las músicas de los gomeros sinaloenses. Para comprender lo sucedido me centraré en la coyuntura de finales de la década de 1980 y principios de 1990, por considerar que es

en esta donde se encuentran las respuestas para entender, en términos históricos, la actualidad de la banda sinaloense. Comenzaré hablando sobre las bandas de viento sintetizadas, pues gracias a ellas se dio la posibilidad para que bandas tradicionales como El Limón y El Recodo comenzaran a grabar discos y casetes incorporando como actor principal a Julio César Preciado, vocalista primero de la Banda El Limón en 1990 y luego de El Recodo en 1992.

La primera noticia que encontré en el Archivo Histórico Municipal de Mazatlán sobre la banda sintetizada se ubica en marzo de 1989 cuando se informa que El Mexicano “ha impuesto el nuevo estilo de banda sintetizada”. Una agrupación originaria de Mazatlán fundada en 1974. “La banda sintetizada es una modalidad que ellos crearon. Obligados a adoptar el formato de banda al perder a uno de sus integrantes, El Mexicano trabajó durante seis meses para crear el nuevo estilo de banda sintetizada”. Su álbum debut como banda sintetizada fue producido por Discos Guía de Mazatlán y el primer sencillo promocionado fue *Qué tal si te compro* de la autoría de Cornelio Reyna Cisneros. Banda El Mexicano estuvo integrada por Germán Román en la batería, Francisco Vidriales en el bajo eléctrico, Casimiro Zamudio en la guitarra y Jorge Hopkins en los teclados. Su productor y director musical se llamó Enrique Félix Ruvalcaba, también originario de Mazatlán, Sinaloa.<sup>438</sup>

Se justifica el compartir con el lector tres citas textuales que ayudarán a ejemplificar la cotidianeidad en la que se desenvolvía la banda El Mexicano durante la época referida:

En abril sale el segundo elepé de la primera fase de El Mexicano, con características similares al del primero. A finales del mismo mes viajan al D.F., pues van a promocionar en grande su música sinaloense. Es un hecho que visitará el programa ECO de Juan “El Gallito” Cal-

<sup>438</sup> “El mexicano causando impacto con puras de rompe y rasga. Elepé que marca su definitivo estilo de banda sintetizada”, en *El Noroeste*, Mazatlán, viernes 10 de marzo de 1989.

derón y Siempre en Domingo de Raúl Velasco. La banda sintetizada de El Mexicano tiene mucho impacto en el sur de México, donde la música sinaloense es aceptada.<sup>439</sup>

El próximo 20 de febrero será la presentación del popular grupo de música mazatleca. El evento ocurrirá en el bloque de ECO de la 1:00 am y hasta el día siguiente. El objetivo es presentar el más reciente LP titulado *Ya llegó El Mexicano*.<sup>440</sup>

Escuche hoy en cadena radiofónica el programa Sábados de guerra con el grupo musical El Mexicano, a través de la XETK, XEVOX, XENX, XEMMS y XERJ. A las 17:00 horas. Este y todos los sábados. El conductor es Gilberto Valenzuela. Promomedios Mazatlán.<sup>441</sup>

El surgimiento de El Mexicano coincide con la visibilidad de las bandas sintetizadas, originarias de los estados de Nayarit y Jalisco, como por ejemplo La Móvil, la Banda Kora y la Vaqueros Musical. Fueron las bandas sintetizadas formadas en Nayarit y Jalisco las que en sentido estricto abrieron los espacios para que proyectos como El Mexicano se reinventaran. Luego, a partir de 1990, las bandas sinaloenses consideradas tradicionales como El Limón de Salvador Lizárraga y El Recodo de Cruz Lizárraga comenzaron a grabar brindando un rol protagónico a los vocalistas, a las vestimentas coloridas y a la tecnología.

En esa coyuntura de finales de la década de 1980 y principios de 1990, las bandas sintetizadas provenientes de Nayarit y Jalisco encontraron cobijo y promoción en tres espacios de Mazatlán: el Lienzo Charro, Restaurant Bar Grill El Toro Bravo y la discoteca Frankie Oh. La Banda Crucero, por ejemplo, se presentó en repetidas ocasiones en el Lienzo Charro, en el marco de las populares tamboreadas.<sup>442</sup> Claro que las bandas no eran exclusivas, en realidad todas las que estaban de

<sup>439</sup> *Ídem*.

<sup>440</sup> "Banda El Mexicano en ECO", en *El Noroeste*, Mazatlán, martes 5 de febrero de 1989.

<sup>441</sup> "Sábados de guerra", en *El Noroeste*, Mazatlán, domingo 11 de marzo de 1990.

<sup>442</sup> "La banda Crucero, hoy en el Lienzo Charro", en *El Noroeste*, Mazatlán, sábado 22 de febrero de 1992.

moda tuvieron la oportunidad de trabajar en los tres sitios. En marzo de 1991, por ejemplo, El Toro Bravo ofreció “un tremendo súper *bailazo* con la famosa e internacional Banda El Recodo de Cruz Lizárraga”, antes de que esta contratara a Julio César Preciado Quevedo como su vocalista.<sup>443</sup> Durante el mismo marzo de 1991, Banda La Costeña de Ramón López Alvarado ofreció una tamboreada en El Toro Bravo, así como también Lizárraga Musical, la Banda El Limón y Banda Los Coyonquis de Sergio Tapia, unas de las pocas bandas nativas de Culiacán que trabajaban en antros de Mazatlán por aquellos años, de acuerdo con el periódico *El Noroeste*.<sup>444</sup>

El 28 de febrero de 1991 se ofreció uno de los conciertos más memorables en el restaurante El Toro Bravo, con la bandas Kora y Crucero como protagonistas. Luego de meses de ausencia, la nayarita Banda Kora se presentó “para volver locos a sus seguidores con su música de banda de conjunto” con temas como *Por un caprichito*, *Carola*, *Corazones partidos*, *La monedita*, *Aguardiente y ron*, *Mentirosa*, *Cuculí*, *Muñeca esquiva*, *Qué tal si te compro* y *La tercera del cafetero*.<sup>445</sup> En marzo de 1992 la Banda Petatlán, Los Recoditos y La Arrolladora Banda El Limón ofrecieron conciertos en El Toro Bravo. El restaurante El Toro Bravo era reconocido por aquellos años “por sus viernes de jaripeos, donde se podía disfrutar del concurso de baile del caballito con premios sorpresa a los ganadores”.<sup>446</sup>

De los tres sitios el más importante y emblemático fue la discoteca Frankie Oh. Esta discoteca perteneció a los Arellano Félix, en ese

<sup>443</sup> “Súper bailazo”, *El Noroeste*, Mazatlán, jueves 14 de marzo de 1991.

<sup>444</sup> “Tamboreada con Banda La Costeña”, en *El Noroeste*, Mazatlán, sábado 23 de marzo de 1991. La Banda Tierra Blanca fue otra de las bandas culichis que trabajaron en Mazatlán a principios de 1990.

<sup>445</sup> “Hay súper baile con la Banda Kora y el Grupo Crucero”, en *El Noroeste*, Mazatlán, jueves 28 de febrero de 1991.

<sup>446</sup> “Tamboreada con la Banda Petatlán”, en *El Noroeste*, Mazatlán, lunes 2 de marzo de 1992; “Los Recoditos en El Toro Bravo”, en *El Noroeste*, Mazatlán, jueves 26 de marzo de 1992; “El Toro Bravo invita a su jaripeo”, en *El Noroeste*, Mazatlán, viernes 3 de abril de 1992.

momento, líderes del cártel de Tijuana. No hay ninguna duda de que la discoteca Frankie Oh, es decir el cártel de Tijuana, cumplió con un papel destacado en la difusión de la banda de viento sinaloense (música de los gomeros sinaloenses). Es evidente que detrás del éxito mediático de la banda de viento sinaloense está el financiamiento de los narcotraficantes sinaloenses. El poder de los gomeros sinaloenses no solo se ha demostrado a través de la adquisición de camionetas y vehículos lujosos, de la compra y prostitución de hermosas mujeres; sino también mediante la imposición de su forma de vida, donde las músicas, a través de los corridos y los sones, ocupan un lugar central. ¿Cómo lograron esto los gomeros sinaloenses? Primero difundiendo su música en los establecimientos de su propiedad, y segundo, entregando payolas y contra payolas a los programadores y locutores radiofónicos a nivel nacional, con el objetivo de que estos hicieran sonar su música. A fuerza de tanta repetición la música de los gomeros sinaloenses tenía que expandirse. Hoy la banda sinaloense se encuentra presente en naciones americanas como Chile, Argentina, Colombia, Ecuador y Venezuela; en países europeos como Italia y España; y en regiones de la mismísima Federación Rusa.

Desde 1990 era común la realización de tamboreadas en la disco Frankie Oh de Mazatlán, en las que, invariablemente, participaban bandas de la región. En el mes de marzo de 1990 se presentó Joan Sebastián acompañado por Banda La Costeña de Ramón López Alvarado. El evento tuvo lugar el martes 29 de marzo de 1990, con un lleno total. Ataviado con un pantalón de piel color negro, una camisa colorida y un sombrero texano, el nacido en Juliantla, Guerrero comenzó su concierto con *Ojitos de golondrina*; para luego seguir con *Ay María*, *Bonitos labios rojos*, *Mayra*, *El gallo celoso* y *Timotea*. Después de una hora de interpretar temas a ritmo de banda sinaloense, José Manuel Figueroa invitó al escenario al acordeonista Kiko Montalvo, quien lo acompañó con *Quiéreme* y *Verdad que duele*.<sup>447</sup>

<sup>447</sup> “Exitosa presentación de Joan Sebastian y Banda La Costeña”, en *El Noroeste*, Mazatlán, viernes 2 de marzo de 1990.



Las noticias que hablan sobre la importancia que tuvo la discoteca Frankie Oh en la difusión de la música de los gomeros sinaloenses durante la coyuntura de finales de la década de 1980 y principios de 1990 son numerosas y recurrentes en el diario *El Noroeste* de Mazatlán. En marzo de 1990 se anuncia una tamboreada con “la estupenda Banda El Limón”, el 7 de febrero de 1991 se presentaron las bandas La Costeña, Los Recoditos, la Camino, Los Escamillas y El Mexicano; el 13 de febrero de 1992 la Banda El Limón en solitario llevó a buen término una tamboreada; y el 21 de marzo de 1991 Banda Los Escamillas y Banda El Mexicano, recién desempacados de ECO, se presentaron en la disco.

La banda Vaqueros Musical “El ciclón del Pacífico” también fue recurrente invitada en las noches de banda de la discoteca Frankie Oh, ponderada de cinco estrellas. Francisco Arellano Félix y Avelino Sánchez, director y gerente, “siempre pendientes de todos los detalles”.<sup>448</sup> Por supuesto que Vaqueros Musical no solo se presentó en Frankie Oh, también fue requerida en eventos oficiales como la inauguración de la Feria Mazatlán 1992, junto a la Banda Camino, la Banda Cruce-ro y la Banda El limón. Otra banda importante por aquellos años fue la nayarita R-15, que el sábado 18 de marzo de 1992 participó de la reinauguración de la discoteca Frankie Oh al lado de las bandas Los Recoditos, Cruce-ro y El Mexicano. El diario *El Noroeste* de Mazatlán registró el suceso en la siguiente forma:

Ofrecer siempre lo mejor a los mazatlecos, ha sido el principal objetivo del Lic. Francisco Arellano Félix, propietario de la discoteca Frankie Oh. Para lograrlo siempre ha mantenido sus instalaciones en continua renovación a la vanguardia. Consciente de ello, hace meses puso en remodelación total sus instalaciones, culminando este sábado 28 de marzo de 1992. Para la reinauguración se contrataron a las mejores bandas del Pacífico.<sup>449</sup>

<sup>448</sup> “Vaqueros Musical con Francisco Arellano Félix”, en *El Noroeste*, Mazatlán, viernes 7 de febrero de 1992.

<sup>449</sup> “Con gran fiesta se celebró la remodelación de Frankie Oh”, en *El Noroeste*, Mazatlán, 29 de marzo de 1992.

La injerencia del cártel de Tijuana en la cotidianidad de los mazatlecos era tanta que incluso en marzo de 1992, a través de su discoteca Frankie Oh, convocó a la sociedad sinaloense a integrarse y participar del Primer Festival de la Música Sinaloense. En total fueron 120 los concursantes, con el patrocinio de Promomedios Mazatlán y Televisoras del Pacífico el evento fue un éxito. El premio al primer lugar consistió en 20 millones de pesos, la grabación de un disco y la promoción necesaria para posicionarlo a nivel nacional. El periódico más importante del puerto sinaloense registró lo sucedido de la siguiente manera:

El lugar de los eventos será cada jueves en la disco Frankie Oh, donde además se llevarán a cabo las eliminatorias de un concurso del baile del caballito, con otros importantes premios. Las mejores bandas como la Ráfaga Musical que tiene a Jorge Cordero como su vocalista, El Recodo y la Banda Los Recoditos, estarán presentes en este evento, acompañando a los concursantes, de los cuales saldrá el representante de la zona sur de Sinaloa, que en la gran final se enfrentará a los ganadores de la zona norte y centro del estado.<sup>450</sup>

Lo anterior evidencia el poder económico y político que la familia Arellano Félix detentaba en el Sinaloa de principios de la década de 1990. Este caso demuestra contundentemente cuáles fueron los mecanismos que los narcotraficantes sinaloenses incentivaron para lograr el posicionamiento regional, luego nacional y finalmente global, de la banda de viento, su música. Si pensamos con un poco de malicia, entenderemos que el auge permanente de la banda de viento sinaloense no está en valoraciones de carácter estético, sino en cuestiones de naturaleza económica y política. La coyuntura de finales de la década de 1980 y principios de 1990 es clave para estudiar la vitalidad de la gomero cultura que hoy permea, prácticamente, a todo México y de la cual no escapan jóvenes de clases acomodadas.

<sup>450</sup> “Notas de farándula”, en *El Noroeste*, Mazatlán, jueves 26 de marzo de 1992.

Además del Primer Festival de la Música Sinaloense, la discoteca Frankie Oh produjo el programa radiofónico Las Broncas de las Bandas, del que participaron bandas como la Coyonquis, la R-15, la Vaqueros Musical, El Mexicano, El Recodo, Camino y Lizárraga Musical, agrupación de José Lizárraga, hijo de Cruz Lizárraga, líder de la Banda El Recodo. El programa transmitía todos los sábados a las 10 de la noche por las frecuencias de Promomedios Mazatlán. El dinero que manejaba la discoteca Frankie Oh era tanto que incluso se dio el lujo de contratar a Timbiriche y a Guadalupe Pineda en 1989.<sup>451</sup>

#### LA IMPORTANCIA DE LOS ESTUDIOS DE GRABACIÓN

Los especialistas han dedicado poco tiempo en reflexionar sobre el papel que los estudios de grabación han jugado en la definición de un estilo de banda de viento sinaloense, en su estandarización musical, en la homogeneización del gusto musical y en la imposición de voces nasales y aguardentosas con desafinaciones constantes y notorias. Una tarea pendiente consiste en explicar las relaciones tejidas entre las tecnologías y las músicas. En los siguientes párrafos verteré algunos datos obtenidos de la consulta del Archivo Histórico Municipal de Mazatlán, con el deseo de contribuir un poco en la discusión antes evocada.

En la actualidad (2014) las bandas de viento sinaloenses más cotizadas hacen sus grabaciones en los estudios Hugos Digital, propiedad de Omar “El poni” Loredo, ubicados en la ciudad de Los Mochis, Sinaloa, México. Sin embargo, no siempre fueron así las cosas. A principios de la década de 1990 las bandas de viento sinaloenses grababan en los estudios de Fonorama, en Guadalajara y en los estudios JCA de Pepe Cabrera, localizados en Culiacán, Sinaloa. El lunes 16 de marzo de 1992, por ejemplo, Lizárraga Musical, una de las bandas de moda en Sinaloa, concluyó la grabación de su nuevo disco, “incorporando el

<sup>451</sup> “Timbiriche y Guadalupe Pineda en Frankie Oh”, en *El Noroeste*, Mazatlán, lunes 6 de febrero de 1989.

moderno sistema computarizado de sonido sintetizado”.<sup>452</sup> Muchos de los discos maquilados tuvieron como destino los Estados Unidos, pues en delimitaciones geográficas como California radican miles de emigrantes de origen sinaloense. El director de Lizárraga Musical fue el señor José Ángel Lizárraga, hijo de don Cruz Lizárraga, fundador de la Banda El Recodo. Otras bandas que grabaron en los estudios de Pepe Cabrera fueron la Crucero, la Limón, El Mexicano y Los Recoditos. El material de Lizárraga Musical se comercializó bajo el sello Mussart y se vendió, principalmente, en los Estados Unidos.

Debo precisar que durante la década de 1970 Pepe Cabrera ofrecía, además del servicio de grabación, la edición, la promoción y la comercialización de los discos con el respaldo de su sello discográfico denominado JCA. En él grabaron Los Cristeros de Tayoltita, Los Hermanos Quintero y el propio Pepe Cabrera llevó al acetato éxitos como *La banda del carro rojo*, *Los contrabandistas* y *La ley del contrabandista* en el año de 1975.<sup>453</sup> En la primera mitad de la década de 1990, los estudios JCA se especializaban en la grabación de bandas de viento sinaloenses, aunque también respaldaron el trabajo de Marco Antonio Muñiz, Rosenda Bernal y otros artistas de talla internacional que reconocían las ventajas de grabar en los estudios JCA de Pepe Cabrera, ubicados en Culiacán, Sinaloa. La siguiente nota publicada por *El Noroeste* ayudará a tener más detalles de lo acontecido:

*El ausente* y *Adiós amor de hace dos décadas*, son dos temas que dieron a conocer ante el público sinaloense al norteño Lorenzo de Monteclaro, compadre de uno de los más prolíficos y talentosos músicos de este género musical, el de Culiacán, José Pepe Cabrera. Tras esos rotundos éxitos radiofónicos, Lorenzo de Monteclaro tuvo otra fuerte presencia hace unos cuatro años con un elepé grabado con la Banda de los Hermanos Escamilla, del sur de Sinaloa. Lorenzo de Monteclaro grabó *De esta sierra a la otra sierra*, *Por esa calle vive* y *Mi gusto es*. Las canciones gustaron a todos los que se consideran mexicanos

<sup>452</sup> “Lizárraga Musical concluyó la grabación de su nuevo disco en estudio JCA”, en *El Noroeste*, Mazatlán, lunes 16 de marzo de 1992.

<sup>453</sup> Sugerimos visitar la página: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/>

del norte y emigrantes mexicanos en Estados Unidos. Hubo records de ventas de copias de la producción de Lorenzo de Monteclaro con banda. Ayer se apareció por Culiacán como parte de su campaña promocional de un nuevo acetato que fue producido por su compañía de 16 años, la trasnacional japonesa Sony Music, que lo contrató cuando era una industria discográfica estadounidense como CBS. Ayer durante una entrevista que le hiciera el popular locutor Galindo de una radioemisora a través de Promomedios, Lorenzo de Monteclaro refrendó su cariño a los sinaloenses, especialmente a su compadre Pepe Cabrera, quien lo promueve y representa en el Pacífico mexicano. Lorenzo de Monteclaro es un orgullo popular de nuestra música, el artista del pueblo bravío. Bienvenido a Sinaloa, intérprete nacionalista de los temas vernáculos, promotor de la música con tambora a nivel internacional, bienvenido el “norteño de oro”. Proveniente de Michoacán, el cantante ranchero estuvo por un día en Culiacán, visitando radiodifusoras para dar a conocer su álbum. Lorenzo se dirigirá a Mazatlán, en compañía de Ariel y Enrique del sello Sony Music. Al parecer, en tres meses, el norteño descubierto en un bar regiomontano hará acto de presencia con su disco al ritmo de la banda sinaloense. Lorenzo de Monteclaro informó que acaba de intervenir en un festival de música anglosajona en el Million Dollar de Los Ángeles, constatando su vigencia entre las multitudes de bilingües en las ciudades mexicanas y estadounidenses cercanas a la frontera de ambas naciones. Por ello es que les acaba de grabar un rap al estilo norteño. Por cierto que el proceso del LP con banda, será concluido en los estudios de Pepe Cabrera en Culiacán. En el estudio de Pepe Cabrera han grabado Rosenda Bernal y Marco Antonio Muñoz. Pepe Cabrera se ha convertido en un importante bastón de las producciones fonográficas con música de banda con tambora sinaloense, apoyando a famosos intérpretes consolidados y a bandas como Los Recoditos y Lizárraga Musical. Con su apoyo, no solo en la tecnología de los discos, sino en la fase promocional, los ejecutantes de la música norteña y popular en general tienen la confianza de ampliar la influencia de géneros que encantan a los pobladores mexicanos en EEUU.<sup>454</sup>

<sup>454</sup> “Pepe Cabrera a la vanguardia en las grabaciones con tambora”, en *El Noroeste*, Mazatlán, martes 24 de marzo de 1992.

La trascendencia de los estudios JCA de Pepe Cabrera fue tanta que incluso el primer disco que la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga grabó con Julio César Preciado Quevedo como su vocalista en 1992, se materializó en estos. Fue entre marzo y mayo de 1992 que la Banda El Recodo grabó el álbum, *De Sinaloa para el mundo... con sabor a lo nuestro Vol. I*. En el LP se incluyeron temas como *Clave privada* de Mario Quintero Lara, *Paloma sin nido* y *Enséñame a olvidar*. La tecnología, insisto, cumplió con un papel destacado en este proceso de estilización y legitimación de la banda de viento, la música de los gomeros sinaloenses.

#### LOS CORRIDOS PROHIBIDOS COLOMBIANOS Y SUS NEXOS CON EL NARCOTRÁFICO

Uno de los casos más impactantes que demuestra la influencia de los cárteles de la droga sinaloense en la difusión de sus bandas de viento y de la música norteña mexicana (la que se hace con un acordeón y con un bajo sexto) es Colombia, una nación históricamente ligada al narcotráfico. Colombia, como ningún otro país en América Latina, sirvió de laboratorio para que los cárteles sinaloenses expandieran sus prácticas delincuenciales, gustos, pasatiempos, diversiones y excentricidades, es decir, su gomero cultura.

Hace siglos que la hoja de coca se cultiva en Colombia. En la década de 1970, el gobierno estadounidense envió sus “cuerpos de paz” al país sudamericano con el objetivo de frenar cualquier brote socialista en la región. En esta coyuntura los estadounidenses conocieron la Colombian Gold y la Santa Marta Gold. Así inició la bonanza marimbera.<sup>455</sup> Los primeros traficantes de marihuana colombiana fueron estadounidenses, quienes embarcaron con rumbo a Estados Unidos marihuana producida en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.<sup>456</sup> Los anglosajones también dispusieron de agrónomos, quienes

<sup>455</sup> Betancourt, Darío y García Martha, *Contrabandistas, marimberos y mafiosos*, Bogotá, TM Editores, 1994, p. 47.

<sup>456</sup> *Ibidem*, p. 49.

manejaban lo referente al uso de fertilizantes en los cultivos.<sup>457</sup> Luego aparecieron en escena los contrabandistas de electrodomésticos, cigarrillos y whisky, quienes se hicieron del control del negocio de la marihuana.<sup>458</sup> Gracias a la bonanza marimbera, La Guajira se convirtió en la región productora de marihuana más importante de Colombia.<sup>459</sup> Esta bonanza marimbera coincidió con la crisis aldonera, ocasionada por el auge del contrabando de telas a base de fibras sintéticas.<sup>460</sup> El término marimberos designaba a los traficantes de marihuana, quienes se caracterizaban por ser ostentosos y extravagantes.<sup>461</sup>

Fue en la década de 1970 que se aceleró el consumo mundial de sustancias psicoactivas, sobre todo en los Estados Unidos. En estos años también iniciaron los cultivos de amapola en el sudeste asiático y los de marihuana en México, Colombia y las Antillas. La cocaína irrumpió con fuerza en 1970 y alcanzó, entre los sectores sociales altos y medios estadounidenses, el prestigio que necesitaba para que creciera su demanda y su consumo.<sup>462</sup> Entre 1978 y 1985 se enmarca la expansión del cultivo de coca.<sup>463</sup> Desde la década de 1970, el núcleo antioqueño comenzó a comprar grandes extensiones de tierra que luego fueron utilizadas como plantaciones de hoja de coca. Con el final de la bonanza marimbera en 1985,<sup>465</sup> los colombianos comenzaron a importar a gran escala pasta boliviana y peruana, por su mayor contenido de alcaloide respecto a la colombiana. Colombia se especializó en la refinación y exportación de cocaína a Estados Unidos.<sup>466</sup>

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>459</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>462</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>463</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>465</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 85.

Esta realidad de narcotráfico significó el escenario perfecto para que la música norteña mexicana fuera absorbida por los corridos prohibidos colombianos. No cabe duda de que Alirio Castillo, programadores de radio, vendedores de discos y disqueras, aprovecharon la violencia ligada al narcotráfico para hacerse de un capital considerable. Claro que los corridos prohibidos colombianos no son el único discurso que ha generado cuantiosas ganancias a costa de la explotación del morbo y la institucionalización de la violencia.

Desde hace más de una década, los canales de la televisión colombiana recrean la historia contemporánea de su nación con cierto dejo de orgullo, como construyendo entre líneas una identidad colombiana en torno al narcotráfico. Telenovelas como *Fuego verde*, *Las muñecas de la mafia*, *El cártel de los sapos I y II*, y *Sin tetas no hay paraíso*, representan, con nostalgia e idealismo, la historia reciente de Colombia. Una historia ligada al narcotráfico. Durante el año 2012 Telemundo transmitió, *Escobar: El patrón del mal*, por ejemplo. La calidad *hollywodésca* de las producciones enlistadas no se cuestiona.<sup>467</sup>

#### NORESTE (MONTERREY) VS NOROESTE (CULIACÁN)

La música norteña mexicana llegó a Colombia con muchos años de antelación al álbum de Los Tigres del Norte, *Corridos prohibidos*, editado en 1989. Fue a través de Antioquia que la música norteña impactó a la sociedad colombiana, a finales de la década de 1950 y principios de 1960. En la década de 1970, Los Gavilanes del Norte sirvieron como referente en la construcción histórica de la música norteña mexicana en Colombia. En la misma época figuraron Los Antioqueños, un dueto de música norteña oriundo de Medellín.

<sup>467</sup> El 8 de agosto de 2012, el “Álbum Escobar” comenzó a venderse en la ciudad de Medellín, y en los barrios pobres del sur de Bogotá. El álbum cuesta dos dólares y consta de 16 páginas, con espacio para 56 estampas. Miles de niños colombianos coleccionan las estampas de su “héroe”, el narcotraficante Pablo Escobar Gaviria.



Las raíces de la música norteña en Colombia deben rastrearse, a principios de la década de 1950, en la región de Antioquia, no en Santander, ni en Cundinamarca. Esta primera etapa de la norteña en Colombia, se caracterizó por la existencia y presencia de repertorio asociado al noreste de México (Nuevo León y Tamaulipas). Casi la totalidad de la música norteña mexicana en Colombia, durante las décadas de 1950, 1960 y 1970 provino y estuvo hecha en México. Fue al término de la década de 1980 que el noroeste mexicano (Sinaloa) irrumpió con Los Tigres del Norte y sus corridos de narcotráfico. La virtud de productores como Alirio Castillo consistió en capitalizar una realidad social llena de violencia. Por eso, a mi juicio, la relevancia social de los corridos prohibidos colombianos está más en el registro de la memoria de un pueblo en guerra, que en su calidad musical. Desde esa perspectiva, pasa a segundo plano la pobreza artística de la propuesta de Alirio Castillo.

El modelo en el que se inspiran los nuevos grupos norteños colombianos de finales de 1980, está en el noroeste (Sinaloa) y no en el noreste mexicano (Nuevo León y Tamaulipas), lo que supone un problema de calidad interpretativa. Musicalmente no hay punto de parangón entre la propuesta de Los Alegres de Terán y la de Los Tigres del Norte, son dos escuelas, dos técnicas y dos épocas diferentes. La de Los Alegres de Terán es de mucha mayor calidad, por supuesto. En este elemento se explicaría, en parte, lo endeble de la música norteña colombiana de finales de la década de 1980 y principios de 1990.

La visión de los músicos norteños colombianos de finales de 1980 y principios de 1990, conecta con una corriente al interior de la música norteña mexicana, donde la letra es protagónica y la música parece no tener mucha importancia. Los músicos colombianos de finales de la década de 1980 y principios de 1990, tejieron redes con una etapa de la música norteña mexicana donde el bajo eléctrico sustituyó al bajo sexto y la batería a la redova. La música norteña mexicana hecha por colombianos se olvidó de los clásicos y se alejó de las raíces, al hacerlo se privó de la experiencia de conocer las profundidades de su historia.

La importancia histórica de los corridos prohibidos está en el posicionamiento definitivo que dieron a la música norteña en Colombia. Surgen en un contexto de narcotráfico, tres años después de la muerte de Pablo Escobar Gaviria. Fue en esta juntura que muchísimos músicos colombianos vieron en la norteña y en la composición de corridos dedicados a mafiosos, la posibilidad de salir del anonimato y resolver sus necesidades económicas. Los corridos prohibidos permitieron a muchas personas, no solo a ejecutantes, posicionarse en el mercado de la música. Los mayores consumidores de corridos prohibidos se encontraban entre los desplazados, los coqueros y en toda esa generación de colombianos tocada por la violencia del narcotráfico, en la era de los cárteles de Medellín y de Cali. El suceso fue tal, que intérpretes como Uriel Henao y Giovanni Ayala negociaron sus materiales discográficos con las redes de la piratería en Colombia. Gracias a esta medida, los intérpretes referidos incrementaron su valor en el mercado de los conciertos. Actualmente, los corridos prohibidos son un discurso agotado, sin fuerza, sin vigencia y ajeno a las generaciones contemporáneas colombianas, como la de Alejo Cárdenas, quien considera “decadentes esos corridos prohibidos. A Dios gracias a los colombianos nos gusta mucho Vicente Fernández, quien nos recuerda a Los Panchos porque le canta al amor”.<sup>468</sup>

Los corridos prohibidos colombianos están ligados a la música norteña. Solo existe un corrido que fue grabado con acompañamiento de mariachi: *Narco Aurelio*. El tema, aunque sin personalidad, resulta interesante por los arreglos novedosos en el contexto colombiano. El compositor e intérprete se llama Rey Fonseca, quien se refirió a Narco Aurelio en la siguiente forma: “Es la historia de un campesino que trabaja de sol a sol en un cultivo de coca. Después de un día de trabajo, llega a su cama y dormido sueña con millones de dólares. Por la mañana es despertado bruscamente por su compañero para salir a cumplir

<sup>468</sup> Cárdenas, Alejo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970.

nuevamente con otra jornada de trabajo. Narco Aurelio es la historia de un raspachín en el Departamento del Guaviare. Quise hacerla en ritmo de mariachi por la admiración que le tengo a los *manitos*. Lo hice en el 2005 por indicaciones de don Alirio, mi patrón”.<sup>469</sup>

Las bandas de viento sinaloenses también están presentes en territorio colombiano, aunque estas viven a través de grabaciones, a diferencia de los duetos y conjuntos norteños que se encuentran por decenas a lo largo de Colombia. La razón que explicaría la poca presencia física de las bandas de viento sinaloenses en territorio colombiano, es la complejidad de mantener una agrupación con tantos integrantes, pues una banda sinaloense necesita de 18 músicos. Aunado a ello, los músicos de bandas *papayeras* en Colombia, carecen del conocimiento y la preparación técnica que requiere una banda de viento sinaloense. La conformación y masificación de bandas sinaloenses hechas en Colombia, se ve distante.

#### MÚSICA DE CARRILERA, MÚSICA GUASCA, MÚSICA POPULAR Y MÚSICA DE DESPECHO

La música carrilera es una mezcla de músicas populares latinoamericanas: lo mismo forman parte de esta, agrupaciones de música norteña mexicana como son Los Rayos de Chuy Luviano, que el ecuatoriano Juan Alava; así como Los Pamperos de Colombia. Luego de escuchar los discos de los intérpretes enumerados y de las reflexiones obtenidas del trabajo de campo realizado en Antioquia, Cundinamarca y Santander, Colombia, encontré una constante: casi todas las interpretaciones tienen en el tiple la melodía. También me percaté de que en la música carrilera las voces femeninas son fundamentales.<sup>470</sup> La música que los mexicanos llamamos chicana, es considerada carrilera por la in-

<sup>469</sup> Fonseca, Rey [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>470</sup> *Música carrilera*, Medellín, Discos Fuentes, 1994.

dustria disquera antioqueña. Así, las compilaciones de música carrilera incorporan temas de Los Hermanos Mier, originarios de Nuevo León, México; también de Los Barón de Apodaca y Bronco, hoy Gigante de América. La conceptualizada música carrilera es ecléctica e incluyente: es claramente un invento de la industria discográfica colombiana, con matriz en Medellín.

La imagen que compartimos a continuación corresponde a la portada de un LP editado por CBS-Colombia. Esta nos permite corroborar que la música de carrilera estaba sustentada en duetos femeninos y que “carrilera” es una categoría incluyente que lo mismo considera a Los Alegres de Terán que al dueto Chico y Margarita como parte de su universo. La iconografía usada en la portada del disco es interesante porque evoca a México. Si el lector pone atención se percatará que en la parte inferior se representa al Cerro de la Silla y al Barrio Antiguo, ambos símbolos de Monterrey, Nuevo León, México.

Esta portada es una fuente para la historia y escritura de la música norteña en Colombia. Evoca a México, y específicamente a Monterrey, como una estrategia de mercado porque asociarse con el norte mexicano es sinónimo de calidad y ventas garantizadas, si de música norteña hablamos. En este caso, la carátula que usamos pertenece a un disco etiquetado como “música de carrilera”, género musical inventado por la industria musical de Medellín, Colombia, que como ya demostramos es ecléctico e incluyente.

Asimismo, es un ejemplo contundente de lo que explicamos. Gracias a la portada sabemos que Los Alegres de Terán (música norteña), que Las Palomas y El Dueto América (música campirana hecha en Aguascalientes), que Las Hermanas Padilla y Las Jilguerillas (duetos nativos de Michoacán, cuya propuesta musical está mucho más cercana a la tradición del mariachi antiguo y al uso de fusiones progresivas que transitan por las bandas de viento de tradición michoacana, y la pirkua de manufactura purépecha) son consideradas música de carrilera al interior de Colombia. Hay que precisar que aunque la música de carrilera se nutrió y regrabó a los duetos femeninos mexicanos, también fue capaz de generar sus propias intérpretes como Las Hermanitas Calle.



ARCHIVO PRIVADO DE RAMIRO ARIAS RESTREPO

La música de carrilera es importante porque aportó a la música norteña colombiana; sin ella no podríamos explicar el nexa definitivo que la norteña colombiana tejió con el corrido del narcotráfico mexicano. Fueron Las Hermanas Calle, dueto de carrilera, las primeras en grabar *La banda del carro rojo* en Colombia, por ejemplo. Sin esta grabación es imposible entender el momento actual de la música norteña mexicana en Colombia. La música de carrilera y los duetos femeninos antioqueños representan los primeros pasos de la música norteña mexicana hecha por músicos colombianos en Colombia.

El antecedente de la música carrilera, dentro de la lógica discográfica antioqueña, es la música guasca. El término “guasca” proviene de un vegetal de fácil producción y bajo costo; por extensión, y porque el que consume mucha guasca evidencia su pobreza, se llama guasca a todo aquello que tenga que ver con los pobres. La música guasca significa música de pobres.<sup>471</sup> El término guasca, asociado al campesinado

<sup>471</sup> Arias Calle, Juan David, *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*, Medellín, La Carreta, 2009, p. 34.

antioqueño, comenzó a ser usado por la industria discográfica a partir de 1947, cuando la música del dueto Garzón y Collazos fue asumida como aglutinadora de una identidad colombiana en construcción.<sup>472</sup>

La música guasca era la antítesis de la música nacional colombiana encarnada por el bambuco y el tiple. Hoy día, en Cundinamarca y Santander, a la música de Garzón y Collazos se le sigue llamando “música colombiana”.<sup>473</sup> La música del dueto Garzón y Collazos es fundamental para entender el peregrinar del nacionalismo colombiano a través de sus músicas campesinas, incluida la *carranguera* de Jorge Velosa. La musicóloga colombiana María del Pilar Azula explica la relación del dueto Garzón y Collazos con el bambuco y con la nacionalidad musical colombiana:

En 1944 se publicó en Medellín una nota periodística sobre el dueto tolimense Garzón y Collazos, a propósito de la promoción de una serie de programas de la Voz de Antioquia. La aparición de Garzón y Collazos supuso la confirmación de una supremacía de la canción andina colombiana, ya que con ellos el bambuco se escuchó en los escenarios más importantes. El éxito obtenido por su interpretación de la guabina *El pescador* en 1945 marcó el inicio de una renovación en el repertorio de la canción colombiana. La actividad de este dueto abrió posibilidades para el surgimiento de nuevos intérpretes, como Los Tolimenses que surgieron como una imitación de Garzón y Collazos. Garzón y Collazos estrenaron la canción *Pueblito viejo* de José Morales en 1956 e hicieron la primera grabación de *Espumas* de Jorge Villamil en 1962. La canción *Espumas* luego sería conocida mundialmente en la voz del charro mexicano, Javier Solís. El dueto de Garzón y Collazos se hizo conocido gracias a la radio. Uno de los aciertos de Garzón y Collazos fue dar a conocer a compositores novatos como

<sup>472</sup> Restrepo Duque, Hernán, *La música de carrilera: mitos y verdades*, Bogotá, mayo 1989, p. 69.

<sup>473</sup> Cárdenas, Alejo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970.

Jorge Villamil, creador de *Espumas*. La importancia del dueto Garzón y Collazos es tal que en el catálogo de Discos Fuentes aparece una producción titulada *Las 100 mejores canciones de la música colombiana del siglo XX*, en la que figuran interpretaciones del dueto Zabala y Barrera como *Viejo tiplecito* de José Morales y *Amor en sombras* de Jorge Villamil. En la producción también se incluye, *El balcón de la sierra* de Jorge Villamil y varios temas del dueto tolimense de Garzón y Collazos.<sup>474</sup>

La música carrilera suele confundirse con la guasca. No son la misma cosa. Mientras la carrilera está muy cerca de lo mexicano, tanto por sus temas como por su ritmo en tiempo corrido; la guasca está construida sobre elementos de la montaña. Mientras la carrilera es el espacio para recrear aventuras amorosas y actos de valentones, en la guasca tal cuadro es inconcebible. Mientras la carrilera resultó el género ideal para expresar el arrojo desafiante de las mujeres frente al machismo; la guasca significa lamento, resignación y sumisión.<sup>475</sup> Las Hermanitas Calle grabaron *La cuchilla*, melodía mexicana que nos permite ejemplificar esa audacia femenina: Si no me quieres te corto la cara / con una cuchilla de esas de afeitar / el día de la boda te doy puñaladas / te arrancó el ombligo y mato a tu mamá.<sup>476</sup>

Ramiro Arias Restrepo es un habitante de Medellín, investigador universitario, profundo conocedor de la música de carrilera y guasca; amante consumado de las músicas mexicanas. Ramiro Arias Restrepo opina sobre la música guasca y de carrilera:

He recorrido tantos coleccionistas de música popular en Medellín, que puedo asegurarte que existen tantas definiciones como personas he visitado; sin embargo hay una coincidencia en el origen del térmi-

<sup>474</sup> Azula, María del Pilar, *Canción andina colombiana en duetos*, Bogotá, Universidad de los Andes, p. 53.

<sup>475</sup> Arias Calle, Juan David, *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*, Medellín, La Carreta, 2009, p. 42.

<sup>476</sup> Hermanas Calle, *Éxitos rancheros*, Medellín, Discos Victoria, 1978.

no carrilera. Parece que fue Hernán Restrepo Duque quien inventó el término de “música carrilera”. Hernán Restrepo fue famoso cono- cedor de música y director artístico de Sonolux, Medellín; también director del programa radial de la Cadena Caracol sobre música po- pular llamado Radiolente. El señor Hernán Restrepo es apreciado y respetado por todos los coleccionistas actuales de Antioquia. Las Trigueñitas, dueto de intérpretes de música carrilera, integrado por Judith Arboleda y Elisa Peláez, son el primer dueto carrilero en haber grabado un disco en el año de 1955. Su gran éxito fue *Para qué la vida*, pasillo reconocido como carrilera. Fue tal el éxito que Las Trigueñi- tas levantaron Discos Ondina de Medellín que se encontraba en la quiebra. Las Hermanas Calle aparecieron después. Música carrilera surgió en Antioquia y se refiere a la música campesina o montañe- ra. Abarca ritmos como rancheras, corridos y huapangos mexicanos; pasillos y vales ecuatorianos; zambas, tangos, pasillos y vales de la Argentina. Es decir, la música carrilera es la suma de las músicas lati- noamericanas hechas por antioqueños.<sup>477</sup>

Actualmente la música carrilera y la música guasca son agrupadas por la industria cultural colombiana en una categoría más amplia: la música popular.<sup>478</sup> En el término “música popular” cabe tanto lo viejo como lo nuevo. La música popular en Colombia cumple con la misma función que la música grupera en México: asociar en un mismo espacio con- ceptual diversas músicas de carácter popular, con fines de comerciali- zación. Esto lo podemos corroborar cada vez que visitamos una tienda Mix Up, en cualquier parte de México. En todas las tiendas Mix Up, propiedad de Carlos Slim, existe un estante con la categoría “música grupera”; espacio en el que convergen discos de intérpretes de nutridos géneros que transitan de la cumbia a la ranchera. La etiqueta “música

<sup>477</sup> Arias Restrepo, Ramiro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>478</sup> Arias Calle, Juan David, *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*, Medellín, La Carreta, 2009, p. 36.



grupera” restó visibilidad al mariachi nacionalista, a la música tropical y a la norteña, e instauró la homogeneización comercial de las músicas populares gracias al uso desbordado de categorías de mercado.

Música popular fue una categoría impuesta por la industria discográfica colombiana, cuyo centro neurálgico se focaliza en Medellín. La categoría de música grupera se promovió en y desde Monterrey, uno de los polos industriales más importantes de México, capital de la música norteña. Música popular comenzó a aplicarse de manera decidida iniciado el nuevo milenio, por su parte la categoría música grupera se generalizó a principios de la década de 1990 con el éxito comercial de Bronco. Otro término que se entrelaza con los de guasca, carrilera y popular es el de “despecho”, usado para designar canciones populares. Música de despecho fue acuñada por la radio de Medellín en la década de 1980.<sup>479</sup> El despecho es una mezcla de vallenato llorón o *corroncho*, música guasca y ranchera mexicana. Intérpretes de música popular colombiana destacados son Darío Gómez, Galy Galiano, Giovanni Ayala, Lina Fernández, El Charrito Negro y Johnny Rivera.<sup>480</sup>

#### CINE Y TELENOVELAS MEXICANAS

En 1977 durante la comida anual de la Asociación Nacional de Productores de Cine Mexicano, importantes funcionarios de la industria cinematográfica se pronunciaron a favor de la realización de películas “que satisfagan plenamente al espectador mexicano, sean rentables o no”; mientras que Televisa dijo estar a favor del cine comercial.<sup>481</sup> Para lograr su objetivo, funcionarios de Estado como Hiram García Bor-

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>480</sup> Cárdenas, Alejo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños durante las décadas de 1950, 1960 y 1970.

<sup>481</sup> “Un cine con una gran variedad temática para recuperar solamente el público”, en *El Diario de Culiacán*, miércoles 7 de diciembre de 1997.

ja y Margarita López Portillo fundaron el Banco Cinematográfico de México.<sup>482</sup> El resultado final de esta disputa la conocemos todos: ganó Televisa y perdió la calidad. En este compás fue que el llamado “cine de ficheras” ganó terreno y se consolidó. El cine de ficheras es, desde luego, un producto de Televisa. Entrevistada Carmen Salinas en 1989, afirmó que “las películas de Rambo son más destructivas que las que promueven el albur y la picardía mexicana, pues no incitan a la violencia”.<sup>483</sup> Sirva esto para mencionar que el cine fue otro de los discursos en los que se apoyaron los gomeros sinaloenses para difundir sus músicas por el mundo.

El éxito de películas mexicanas como las protagonizadas por Rosa Gloria Chagoyán, fueron recibidas de la mejor manera en la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). En abril de 1992 Rosa Gloria Chagoyán y Rolando Fernández realizaron una gira por ciudades de la URSS como San Petersburgo, con el objetivo de promocionar las películas *Maten al fugitivo*, *La guerrera vengadora* y *Lola la Trailera 3*. La comercialización de cintas mexicanas en la URSS se debió al acuerdo suscrito por Gafarova Marina Bikfordbina con empresarios mexicanos como los Azcárraga.<sup>484</sup>

Como sabemos, las películas de Rosa Gloria Chagoyán siempre tuvieron que ver con la dramatización de los mundos del hampa, de los que participaban los gomeros sinaloenses. No se necesita ser un erudito para comprender que al difundirse las cintas mexicanas de corte delincuenciales en la extinta URSS, también se estaba promocionando la música que escuchan desde siempre los narcotraficantes y gomeros sinaloenses. El cine explicaría, en gran medida, por qué en la actualidad

<sup>482</sup> “Rindió su primer informe García Borja. En 1978 fortaleceremos al cine como industria, como arte y medio de expresión”, en *El Diario de Culiacán*, viernes 16 de diciembre de 1977.

<sup>483</sup> “Las películas de Rambo son más destructivas que las de las ficheras”, en *El Noroeste*, Mazatlán, martes 7 de febrero de 1989.

<sup>484</sup> “Promocionará Rosa Gloria Chagoyán sus películas en San Petersburgo”, en *El Noroeste*, Mazatlán, martes 4 de febrero de 1992.

(2014) los rusos gustan de los corridos mexicanos, como se detalla en el libro *Músicas migrantes* de Miguel Olmos Aguilera (2012).

Lo anterior explicaría, por lo menos en forma parcial, las razones del éxito de telenovelas mexicanas producidas en la década de 1990, en naciones de la URSS. En septiembre de 1993 la actriz María Sorté viajó a Moscú y a San Petersburgo con el objetivo de promocionar su telenovela, *Mi segunda madre*, producida por Televisa. María Sorté fue conocida en Moscú como Daniela, nombre del personaje que encarnó durante el rodaje de la telenovela. De acuerdo con *El Porvenir* de Monterrey, el impacto fue tal, que las peluqueras de la capital rusa afirmaron tener numerosas clientas ansiosas por lucir el mismo corte de cabello que la protagonista de *Mi segunda madre*. “La moda impuesta por la actriz mexicana cambió el estilo en el corte de pelo femenino impuesto durante largo tiempo en Rusia entre las mujeres adineradas por Raisa Gorbachov, esposa del ex presidente soviético Mijail Gorbachov. Por su parte, los hombres a pedido de sus mujeres solicitaron el corte de pelo al estilo de Juan Antonio, el galán mexicano compañero de Daniela en la telenovela”.<sup>485</sup>

La telenovela de María Sorté no fue la única popular en naciones de la antigua URSS, también gozó de los mejores dividendos *Marisol*, drama al estilo Televisa estelarizado por la regiomontana Erika Buenfil. Gracias a lo conocido de su personaje, Buenfil viajó a Ucrania y a Croacia con la tarea de promocionar su telenovela. “Me enviaron desde allá un fax en el que me piden que los visite, porque la telenovela está en primer lugar de audiencia, además de que mi personaje Marisol se ha convertido en una especie de heroína para las jovencitas de aquellos países”, comentó Erika Buenfil. Con base en la nota publicada por *El Porvenir* de Monterrey, Buenfil se encontraba en negociaciones para vender su programa matutino Erika, transmitido por el Canal 112 de

<sup>485</sup> “La Sorté impone moda en Moscú”, en *El Porvenir*, Monterrey, jueves 30 de septiembre de 1993.

Sky, a productoras de Ucrania y Croacia, “dado el apasionamiento que despiertan las telenovelas mexicanas”.<sup>486</sup>

## CONCLUSIONES

El que hoy corridos de Los Tigres del Norte y de Los Tucanes de Tijuana; y que sones históricos sinaloenses, interpretados por la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga y la Arrolladora Banda El Limón de René Camacho se escuchan por las calles de Moscú (Rusia), Villavicencio (Colombia), Santa Cruz (Bolivia) y Calabria (Italia) responde a la expansión y al dominio del narcotráfico global, por parte de los *shakas* sinaloenses. Luego de realizar estancias de investigación en diversas naciones del continente americano, financiadas por el Conacyt, concluyo que el narcotráfico es uno de los canales más fuertes a través de los cuales las músicas de los gomeros sinaloenses siguen expandiéndose a lo largo del mundo conocido. Si *googleamos* las ciudades arriba descritas, sabremos que todas comparten la materialidad del narcotráfico. Sinaloa ha cubierto con sus músicas necesidades que las diferentes realidades mafiosas globales han manifestado. No es ningún secreto que corridos mexicanos como *El Rey* o el *Jefe de Jefes* poseen un sentido universal, lo que explicaría el que personajes como Augusto Pinochet Ugarte, dictador chileno, Pablo Escobar Gaviria, narcotraficante colombiano, y Evo Morales, presidente de Bolivia y sindicalista cocalero, hayan adoptado en ciertos momentos de sus vidas públicas, corridos mexicanos que revisten de poder, que enaltecen virtudes y que envientonan a más de uno.

<sup>486</sup> “Marisol es un éxito en Ucrania”, en *El Porvenir*, Monterrey, 20 de julio de 1997. En el año de 1992 Lucía Méndez y Eduardo Yáñez protagonizaron la telenovela, *María Elena*, producida por Televisa y filmada en Holanda, España y Estados Unidos. “Lucía Méndez graba *María Elena*”, en *El Noroeste*, Mazatlán, domingo 2 de febrero de 1992.

El dominio musical mexicano a lo largo del mundo continuará, no solo por el auge del narcotráfico azteca, sino porque el mexicano es creador por naturaleza. Como pocos pueblos en el mundo, el mexicano narra su historia a través de la música. El que monopolios comunicacionales como Televisa sean mexicanos por supuesto ayuda a que las músicas mexicanas se posicionen a nivel global. Sabemos por Helena Simonett que a principios de la década de 1990, Televisa fue uno de los agentes sociales más interesados en que la música de banda sinaloense se comercializara globalmente, tanto que acordó con Billboard bautizar a 1993 como “El Año de la Banda”. A principios de la década de 1990 Televisa era además la dueña del centro de espectáculos Río Nilo de Guadalajara, Jalisco, foro que sirvió para que la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga grabara en 1997 un disco en vivo con Julio César Preciado Quevedo como su vocalista. En el mismo año de 1993, Televisa fundó en la Ciudad de México la revista *Furia Musical*, responsable de promocionar a nivel calle todo lo relacionado con la “música gruperá”, etiqueta de venta que incluye a las bandas de viento sinaloenses, las norteñas mexicanas y a la cumbia.

## EPÍLOGO

*Si me voy p'al otro lado,  
me la llevo de bracara;  
abí la paso de mojada.  
Nos pasamos por el Bravo  
a la Unión Americana  
y derecho hasta Chicago  
nos iremos de volada.*<sup>487</sup>

**D**urante la primera mitad del siglo XX los duetos femeninos cobraron importancia en los escenarios musicales de México y América Latina. Aunque los dúos de canto existen en la música culta, la interpretación de piezas populares, por parejas de cantantes, en México, tiene un origen intrincado y sus razones son complejas; incluso es difícil explicar los motivos que impulsaron el éxito de los duetos de cancioneras y tampoco es sencillo entender cómo es que esta música, surgida en el Bajío mexicano y comercializada desde los Estados Unidos, se extendió por Latinoamérica y fue apropiada por las audiencias para crear primero, reproducciones más o menos fieles y luego, géneros propios inspirados en la “música mexicana”. Aunque hay razones de

<sup>487</sup> Las Jilguerillas, *Concha la mojada*, México, Columbia, 1962.

índole comercial, no podemos entender estas como únicas causas del proceso, pues la recepción se vio influida por las emociones y sentimientos complejos que las músicas generaron en las audiencias.

Para sostener nuestros argumentos es necesario mostrar evidencia que se encuentra dispersa; primero, propondremos que el canto a dueto se arraiga en el centro occidente de México vinculado con las órdenes religiosas, quienes imponen ciertas formas musicales a los indígenas que adoctrinaban, para enseñarles el culto cristiano; en seguida, trataremos de mostrar que ciertos políticos vinculados con las élites del Bajío imponen la cultura de la región como la cultura “nacional”, al asumir el control del gobierno federal y de sus instituciones; luego, analizaremos tres duetos de mujeres oriundas de Michoacán quienes tienen un éxito continuo en espacios locales, regionales e internacionales, pero cuya carrera se ha construido, fundamentalmente, desde los Estados Unidos; para finalizar, mostramos que, en los años 30 del siglo XX, ocurrieron varios procesos que “internacionalizaron” a los duetos femeninos procedentes del Bajío por América Latina, en particular en Colombia, donde su arraigo y apropiación, por parte de los artistas de Antioquía, inspiraron la “música carrilera”, que evoca los géneros cantados por los duetos femeninos mexicanos; no profundizamos porque otros serán los encargados de analizar este interesante fenómeno cultural.

Aunque en el pasado prehispánico se cantaba en solitario y en coro, no sabemos si al unísono o bien con voces a intervalos; no obstante, por el descubrimiento arqueológico de flautas dobles y triples, intuimos que algunos pueblos tuvieron noción de la armonía (como se conoce en la música occidental); es decir, que algunos sonidos podían aglutinarse y sonar “armónicamente” y otros no, pues se escuchaban “discordantes”. No obstante que hay algunos vocablos en lenguas indígenas que nos indican la presencia del canto entre dos o más voces; es muy probable que tal hecho se deba ya a la acción de las órdenes mendicantes, las que, necesitadas de voces para la liturgia, enseñaron a los niños nobles el canto llano (gregoriano) y la polifonía o canto figurado. Aunque la acción musical de la conquista espiritual fue profunda, la Iglesia ha mantenido la práctica musical de los coros para el servicio litúrgico;

enseñando a niños y jóvenes a cantar y alentando la participación de los adultos, sobre todo la voz femenina. Si bien las formas musicales litúrgicas fueron perdiendo complejidad y virtuosismo con las reformas eclesiásticas que rechazaban las músicas “teatrales” en el servicio religioso y alentaban al uso exclusivo de la voz, la práctica se arraigó entre los sectores populares, fundamentalmente los rurales. De esta manera

## EL BAJÍO COMO ESCENARIO

fue una región atractiva para los colonos españoles, no solo por el descubrimiento de minerales en Guanajuato, sino por el potencial agrícola de sus tierras arcillosas regadas por el Río Lerma y sus afluentes. Haciendas agrícolas y minas atrajeron a criollos, indígenas y mulatos, e hicieron crecer a la población abajeña. Numerosos pueblos grandes, y pequeñas ciudades se distribuyeron a lo largo de la cuenca del Lerma, en cuyos límites se encuentran: la Ciudad de México y Guadalajara; por ello, la mayoría de las personas que habitan el país se concentran en el Bajío, desde la época colonial.<sup>488</sup>

La concentración de población con una cultura occidental permitió el que se desarrollaran circuitos teatrales que recorrían el Bajío; en una temporada que coincide con el fin de las lluvias y la entrada del otoño, hasta la Semana Santa, que permitía el tránsito de carros. En los pueblos grandes y las pequeñas ciudades abajeñas, compañías profesionales de comediantes representaban, durante las fiestas locales, teatro del Siglo de Oro español, autos sacramentales y comedias en programas que duraban varias horas, y para mantener la atención del público, había numerosos entremeses e intermedios donde la música y la danza eran parte fundamental.<sup>489</sup>

<sup>488</sup> Baroni Boissonas, A., *La formación de la estructura agraria en el Bajío colonial, siglos XVI-XVIII*, México, Cuadernos de la Casa Chata, CIESAS, 1990.

<sup>489</sup> Martínez Ayala, Jorge Amós, *¡Epa! ¡Toro prieto! Los toritos de petate una tradición traída por los esclavos sudsafricanos de Angola a Valladolid en el siglo XVII*, Morelia, IMC, 2001.



No es raro entonces que algunos de los primeros “sonecitos del país”, de los cuales conocemos solo aquellos que fueron prohibidos por la Inquisición, aparecieran precisamente en el Bajío o estuvieran referidos a él; así, tenemos referencias coloniales para *Los panaderos*, *El saraguandingo*, *El san Juan de Dios*, *El pan de jarabe*, que eran gustados en Querétaro, Celaya, Salamanca, Pénjamo y Valladolid.<sup>490</sup>

Al ser el Bajío una región con una alta concentración de población criolla y mestiza, cuya cultura musical procedía, fundamentalmente de España, con la cual mantuvo contactos continuos a través de las compañías de comedias, es claro que las estéticas sonoras de la mayoría de los abajeños eran compartidas e impuestas como cánones a las regiones periféricas.

Si fuera posible cotejar algún manuscrito con la versión actual, se verá el buen gusto innato en el pueblo, pues pueblos pequeños de Guanajuato, lindantes con pueblos pequeños de Jalisco y de Michoacán, fueron las fuentes donde brotaron esas melodías, compuestas por músicos ignorantes que no sabían nada del arte de la música.<sup>491</sup>

El gusto musical no es “innato”; por el contrario, es aprendido del entorno cultural en que se desarrolla el ser humano;<sup>492</sup> pero además, el Bajío fue una de las regiones donde la evangelización fue dominante; así, al desaparecer paulatinamente la población “indígena”, por la colonización de los imaginarios de la población local, lo hicieron con ella sus formas idiomáticas y culturales no occidentales, mientras que la educación musical de las órdenes, fundamentalmente agustinos y fran-

<sup>490</sup> González Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, SEP, 1986, p. 66.

<sup>491</sup> Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, México, SEP, 1930, p. 171.

<sup>492</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2004.

ciscanos ganaba terreno.<sup>493</sup> Si bien, la mayoría de los músicos abajeños se formaron de manera lírica y sin el aprendizaje de la lectoescritura musical, las formas musicales viejas y nuevas se preservaron mediante una fuerte tradición oral, que permitieron a esos músicos “ignorantes”, calificados así por el estudioso que sabe leer música y conoce las “reglas” occidentales de la composición; y crearon melodías que estéticamente eran comprendidas por los músicos de la región formados en la lectoescritura musical.

Es claro que géneros musicales, instrumentos y técnicas de ejecución tradicionales, sobre todo del Bajío se incorporaron de manera abierta a la música que escuchaba la naciente burguesía mexicana y los sectores medios. Los códigos estéticos imperantes en el siglo XIX, tanto de la élite como populares tenían su origen en una tradición común, es por ello que eran “agradables” para los escuchas las combinaciones sonoras que resultaron de estos intercambios; por ejemplo, don Rubén M. Campos pensaba:

Es interesante hacer notar que en nuestro país hay regiones donde la música ha surgido y se ha propagado con más espontaneidad que en otras. Los núcleos musicales más característicos por la producción de buen gusto [sic] son el Occidente y el Centro, comprendidos los Estados de Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Hidalgo, Zacatecas y San Luis Potosí.<sup>494</sup>

Es claro que, para un oriundo de Guanajuato, quien aprendió sus primeras lecciones de música de un michoacano, y se desarrolló profesionalmente en varias ciudades del Bajío, fundamentalmente en la Ciudad de México, su apreciación estética del sonido estaba culturalmente orientada desde sus primeros años de vida. Esta sobrevaloración de la

<sup>493</sup> La influencia de los agustinos en el Bajío, a través de sus ricas haciendas y templos es perceptible aún: Moreno, Heriberto, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, México, SEP, 1986.

<sup>494</sup> Campos, *op. cit.*, p. 149.

tradición musical occidental, y de la cultura europea en general, es clara en el siguiente párrafo:

Es bella y sagrada la tradición india para los que blasonamos de ser indios; pero es nuestro deber racial traer al indio salvaje a participar de nuestra cultura y no renunciar a los beneficios de esa cultura para ir a incorporarnos nosotros al salvajismo.<sup>495</sup>

Debemos argumentar en su favor que su comentario era acorde con los planteamientos políticos hacia los pueblos originarios que el Estado mexicano desarrollaba en la tercera década del siglo XX; y que, como investigador y funcionario público de un gobierno posrevolucionario, intentó revalorar a las diversas culturas musicales de México, dándolas a conocer y preservándolas, en la medida de lo posible en sus tres obras fundamentales.

La cercanía de las ciudades del Bajío con la Ciudad de México, centro cultural, económico y político del país; así como con Guadalajara, el centro del Occidente y la segunda ciudad en importancia, motivó que muchos músicos abajeños se desplazaran hacia ambas ciudades para mejorar su formación, intercambiar ideas, tocar en orquestas, estar al tanto de las vanguardias europeas, escuchar compañías y músicos extranjeros en tránsito por el país. No es raro, entonces, que en ambas ciudades se realizaran las primeras transcripciones de la música popular colonial, se las llevaran al teatro, que publicaran compilaciones de estos “soncitos” con adecuaciones para piano, orquesta o banda de viento y que, incluyeran los instrumentos “mexicanos”, o adecuaciones abajeñas de instrumentos europeos, en su puesta en escena.

Pero si la Ciudad de México era el centro en el que había más músicos populares, había otras ciudades que eran las que daban, propiamente, su contingente de producción musical popular. Las ciudades del interior más tranquilas, más indolentes, más tradicionales, con

<sup>495</sup> *Ibid.*, pp. 151-152.

su sello característico en las costumbres y en los trajes, conservando mucho tiempo después que el cosmopolitismo hubiera universalizado la americana holgada y cómoda y el sombrero blando de fieltro, fluían por sus calles perezosamente. Sus músicos tenían tiempo siempre para componer lindas piezas populares que hoy están perdidas por la incuria de nuestros predecesores en recopilar la música popular, pero que si se hubieran conservado, editado o manuscritas, llenarían volúmenes de una producción bellamente ingenua, líricamente nuestra.

De esas ciudades la principal, acaso, era Guadalajara, a donde convergían todos los músicos tapatíos para aprender a tocar bien sus instrumentos con maestros como don Jesús González Rubio y don Clemente Aguirre.<sup>496</sup>

Un personaje importante para la música tradicional mexicana es Clemente Aguirre, músico de Guadalajara, quien hizo la primera compilación de jarabes y sones del occidente, la cual se mandó imprimir en Alemania.

El piano fue un instrumento musical propio de la burguesía europea decimonónica, cuyo costo prohibitivo no impidió que adornara las casas de las familias principales del Bajío. Aunque Campos encuentra antecedentes en el monocordio y la espineta; sin embargo, la tecnología y los repertorios musicales no son los mismos. El piano fue un símbolo de prosperidad económica y tan extendido entre las clases medias, la mayoría ejecutado por jovencitas sin un profesor de música, quienes lo tocaban de oído, a quienes cierto escritor las llama “boxeadoras de piano”; sin embargo, para finalizar el siglo, las casas musicales tenían un floreciente negocio que permitía imprimir en Europa miles de álbumes con las danzas de moda que eran acompañadas por el piano en tertulias y fiestas familiares realizadas en las salas de las casas de las familias pudientes del Bajío.<sup>497</sup>

El gusto romántico en la naciente burguesía mexicana, conformada por hacendados, pequeños industriales y profesionistas liberales fue un

<sup>496</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 163.

reflejo de la influencia europea presente en el porfiriato. La música romántica,

...es nuestro sentir, consiste en la injertación de las formas populares en la alta música, por ejemplo el empleo de las terceras y las sextas en las dos voces cantantes de una melodía popular armonizada artísticamente. Las características populares son inconfundibles en música, como son inconfundibles en literatura.<sup>498</sup>

Los “bailes de sala”, antiguamente llamados “saraos”, presentes desde la época colonial, transformaron, de acuerdo a la moda, los géneros bailables predominantes en el México porfiriano. Ya desde fines del siglo XVIII, pero fundamentalmente en el XIX, con el breve “imperio”, hubo una fuerte influencia de la música vienesa en la música popular mexicana, así el tiempo y ritmo del vals se hicieron presentes en la canción ranchera y su “chun tata”, e incluso en las músicas indígenas, sobre todo en las regiones cercanas al Bajío, como la pirekua p'urhépecha.<sup>499</sup>

En el siglo XX las constantes oleadas de migración del Bajío a la Ciudad de México y Guadalajara, concentraron a músicos y compositores quienes desarrollaron temáticas urbanas o de una añorante ruralidad perdida como *Marchita el alma*, o *Rayando el sol*, consonantes con el romanticismo alemán que nos llegaba de Europa a través del *lied*, que exacerbaba los sentimientos sobre la razón.<sup>500</sup>

Aunque preponderantemente rurales, había ya temáticas en las canciones que hablaban de una naciente modernidad que llegaba a las ciudades medias del Bajío a través de las familias de la élite que ponían en contacto a los menos afortunados con la luz eléctrica, los coches de combustión interna, la pianola y el fonógrafo.<sup>501</sup>

<sup>498</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>499</sup> *Ibidem*, pp. 177-180. Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, 3ª, México, Panorama, 1983, pp. 88-90.

<sup>500</sup> Montemayor, Cecilia, *El lied mexicano. Catálogo de música para voz y piano*, Monterrey, UANL, 2009, pp. 35, 38, 43. Reuter, *op. cit.*, pp. 130-131, 139, 141.

<sup>501</sup> Uribe, José Alfredo, *Los pasos a la modernidad*, Morelia, IIH-UMSNH, 1990.

Pepa no quiere coser  
ni quiere tejer con gancho  
se quiere “civilizar”  
con uno de sombrero ancho  
(*El sombrero ancho*, Antonio Zúñiga<sup>502</sup>)

A raíz del conflicto entre Iglesia y Estado, las diócesis alentaron que en sus parroquias se abriera la participación femenina en orquestas, estudiantinas y coros, dando instrucción musical a las niñas y jovencitas, acción que estuvo en el pasado reservada solo a los varones. Una acción similar siguió el Estado mexicano, volvió pública y gratuita la educación y creó algunos establecimientos para formar, sobre todo, profesoras: la Academia de Niñas y la Escuela Normal, primeros espacios para la educación femenina en Michoacán, incluyeron clases de música, con la intención de que esta fuera una herramienta para la enseñanza. Así,

#### EL CANTAR COMO UNA MANERA

de reafirmar los discursos ideológicos de las instituciones en los individuos, evidenciando en sus imaginarios quiénes son sus contrarios, fue una estrategia común a la Iglesia y el Estado durante casi un siglo. Las formas más sencillas fueron las que privaron; un canto a dos voces con una “primera” voz que sigue la línea melódica principal, acompañada de una “segunda” voz que sigue a la primera voz, nota por nota, pero con un intervalo armónico en un tono agudo, lo que se llama popularmente una “segunda arriba”, con cierta dificultad vocal; o bien en un tono más grave, lo que se conoce como una “segunda abajo”, con menor complejidad técnica. En general el intervalo es de tres tonos. Rara vez aparece una “tercera” voz; pero hay culturas musicales de México donde se usa de manera tradicional, como en la canción *cardenche* y en el *jananeo* de algunos conjuntos de arpa grande.

<sup>502</sup> Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928, p. 111.

Las formas en que se canta han impregnado la vida cotidiana. En los espacios litúrgicos no ortodoxos, los cantos litúrgicos o alabanzas que se realizan durante un sepelio o cuando se realiza una peregrinación, aunque pueden participar varones, en muchos lugares son coros femeninos los que se encargan de enunciarlos. También se canta en los espacios laborales y de descanso masculinos, como sucede con la canción *coamitera* y la canción *charapera*. Tal vez porque fueron hombres los primeros folcloristas que compilaron canciones no se definieron como “géneros” las canciones empleadas en los espacios femeninos colectivos, donde también se canta, sobre todo durante el lavado de ropa en las fuentes de agua y mientras se cocina, pues el canto (y el rezo) servían para medir el tiempo de maceración, cocción y horneado de los alimentos; quedaron solo los arrullos maternos, a una sola voz, como canción femenina.

Las mujeres cantaban en sus espacios usando las técnicas definidas primero por la Iglesia; pero los contenidos siguieron las modas propuestas por el teatro y otras empresas culturales. La llegada de los lied, canción italiana y otras formas cantables durante el siglo XIX al teatro mexicano definieron lo que sería la “canción mexicana”, a partir de la canción abajeña, la canción del Bajío, uno de cuyos primeros ejemplos, *Rayando el sol*, circulaba ya en 1850:

Rayando el sol me despedí,  
desde la playa, le dije adiós;  
pero no la vi.  
Volviendo al puerto,  
del puerto me devolví  
bañado en lágrimas  
las que derramé por tí.<sup>503</sup>

Aunque como hemos visto, el dueto femenino, de soprano y contralto, formaba parte de la música teatral, sobre todo la zarzuela y la opereta,

<sup>503</sup> *Ibidem*, pp. 308-309.

presentes en los teatros mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX, muy probablemente las parejas de cantadoras del Bajío responden a una tradición anterior, aunque musical y líricamente son el reflejo popular de las músicas cultas, o producto de un diálogo entre ambas, como lo muestran las canciones de

#### LOS PRIMEROS COMPOSITORES ABAJEÑOS,

quienes nutrieron con sus partituras para piano, las tertulias y fiestas familiares, impresas primero en imprentas musicales como la que estableció Mariano Elízaga, destacado pianista, profesor de música y compositor moreliano,<sup>504</sup> y luego por litográficas como la Casa Iriarte, hasta terminar con los impresos de Wagner y Levien, o Ediciones Mexicanas de Música, las que desarrollaron un monopolio sobre la música mexicana decimonónica, tanto en la venta de repertorio como en el de instrumentos musicales por catálogo.<sup>505</sup>

Una figura importante para definir las características de la canción y la música mexicana fue Antonio Zúñiga, nacido en Silao, compositor, guitarrista, pianista, con voz de barítono, quien a decir de Campos, iba de ciudad en ciudad por el Bajío, invitado durante las fiestas:

En un estado que no cuenta solamente con la capital, sino que tiene ciudades interesantes por su tradición y su leyenda, y que han desempeñado un papel importante en nuestra historia política.<sup>506</sup>

Las canciones de Zúñiga eran interpretadas con guitarras séptimas en serenatas, en pianos durante tertulias y por orquestas y bandas en fiestas familiares y cívicas; incluso por los organillos, las cajas de música (guitarras griegas) y los vendedores de dulces en las calles y las cantadoras

<sup>504</sup> Mayer Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 57-66.

<sup>505</sup> Montemayor, *op. cit.*, p. 43.

<sup>506</sup> Campos, Rubén M., *El folkllore y la música mexicana...*, p. 81.



de las ferias. El que en Silao hubiera un músico que pusiera las púas de metal a los cilindros de las “guitarras griegas”, pudo ayudar a la propagación de las composiciones de Zúñiga, al grado que, varios músicos extranjeros que llegaron al país tocaron algunas de sus composiciones, como era costumbre, para “congraciarse” con el público mexicano.<sup>507</sup>

No es raro, por todo lo anterior, que el Bajío haya caracterizado a la música “mexicana” y haya producido grandes compositores, si pensamos catalogarlos desde la perspectiva estética sonora local, que como hemos dicho, se impuso como “nacional”; incluso si excluimos, a propósito, a las dos urbes del país que tienen mayor población, y que están en los límites de la cuenca del Lerma: la Ciudad de México y Guadalajara; la canción mexicana prácticamente nace con Antonio Zúñiga, oriundo de Silao, y su jarabe *El Sombrero ancho*; le sigue su contemporáneo el mexiquense Villanueva y sus danzas; Juventino Rosas, sobra decir guanajuatense, y sus valsos; Miguel Lerdo de Tejada, moreliano, autor de *Perjura*, el primer éxito mexicano para las diversas audiencias del extranjero, y director de reconocidas orquestas típicas; Chucho Monje, también moreliano, compositor de la cinematográfica *La Feria de las Flores*; Joaquín Pardavé, nacido en Pénjamo, autor de varias composiciones, entre ellas *Varita de nardo*; el leonés Víctor Cordero creador de *Juan Charrasqueado*; Rubén Méndez del Castillo, también de Pénjamo, y autor de la conocida *Carta a Eufemia*, José Alfredo Jiménez y su metáfora ruralizante que transforma su coche en *El caballo blanco*, cantado como corrido, por enumerar un ejemplo. Los intérpretes tampoco son un número menor: algunos de crecida fama como Pedro Vargas, sanmiguelense, Jorge Negrete de Guanajuato, Esmeralda, moreliana, y Flor Silvestre, salmantina, como los hermanos Banda, quienes recrearon con sus voces los temas que, paulatinamente, pasaron “del rancho a la capital”, con la migración abajeña al centro político, económico y, sobre todo, mediático, del país.<sup>508</sup>

<sup>507</sup> *Ibidem*, pp. 81-83.

<sup>508</sup> Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano, 2008.

A fines de los años veinte la Guerra Cristera azotó y desoló gran parte de los pueblos del Occidente de México, en especial los del Bajío, razón por la cual hubo un éxodo de las familias hacia las ciudades, primero en el ámbito regional, de los ranchos y pueblos a las pequeñas ciudades, luego a la capital y Guadalajara, en seguida a las ciudades de la franja fronteriza para terminar en los Estados Unidos, desde donde regresarían varias figuras artísticas michoacanas con renombre internacional que dieron el salto: del rancho al norte y de regreso. El caso de

## LA PIEDAD, MICHOACÁN, QUE ES

una ciudad musical, que se puede datar desde 1870, donde inicia esta afición musical, con la banda de música dirigida por don José Dolores Padilla, organista de la parroquia.<sup>509</sup> En un momento en que el Estado mexicano se secularizó y hubo una serie de disputas con la Iglesia, se dio la creación de orquestas “para señoritas” y bandas financiadas por la Iglesia, para contrarrestar la influencia republicana de las bandas municipales en la vida cotidiana de los pobladores del Bajío; eran los tiempos de la *Rerum novarum*, una respuesta organizada del Vaticano frente al surgimiento de partidos y organizaciones de obreros, y otros trabajadores, de ideología comunista, socialista, anarquista, o simplemente sindicalista y musical; es por ello que se crea la banda de “obreros católicos”, en una ciudad de artesanos, sobre todo reboceros y curtidores, financiada por la Iglesia. La parroquia de La Piedad es sede de un importante santuario, que reúne a devotos de todo el Bajío, Los Altos e incluso de la Meseta Tarasca; en ella el culto católico se realiza con esmero. La música es parte importante, por ello necesitaba de organistas competentes que capacitaban no solo a instrumentistas, sino también a cantantes de relevancia; uno de ellos, Flavio Plascencia, salió del coro parroquial al Conservatorio, ganó un concurso promovido

<sup>509</sup> Castillo, Isidro, “Historia de la música en La Piedad”, *Cuadernos de Cultura Popular. Biblioteca Michoacana*, “La Academia de piano ‘Ricardo Castro’ y su directora la maestra Angelina Ortiz Bravo”, núm. 65, Morelia, 1970, pp. 21-35.

por el presidente trovador, Adolfo de la Huerta, y realizó estudios en Nueva York, donde se volvió cantante exclusivo de la RCA Victor, hasta terminar como director artístico en una radiodifusora en Chicago. Otro importante cantante piedadense fue el barítono Ignacio Guerra Bolaños, miembro del Coro de madrigalistas de Luis Sandi y cantante de ópera en la Ciudad de México.<sup>510</sup>

No solo organistas y cantantes masculinos hubo en aquellos tiempos, varias maestras de piano, violinistas y maestras de coros salieron de la activa vida musical de La Piedad, desde el último tercio del siglo XIX. La figura central para la educación musical femenina fue la maestra de piano María de Jesús Vargas, y la institución el Colegio de Niñas de la profesora María de la Luz Castro, donde se impartían clases de piano. La educación musical femenina hizo explosión en el siglo XX con María Socorro Pichardo, maestra de cantos corales en Morelia; María Refugio Macías, directora de una academia de piano en Guadalajara; María Guadalupe Carpio, pianista radicada en la Ciudad de México; María Nieto, violinista de concierto y maestra de piano que tuvo por alumnas a Esperanza Rivera, Ema y Elvira Pedroza y Victoria Ramírez Zenteno.<sup>511</sup> Todas ellas oriundas o residentes durante su infancia y juventud en La Piedad, que era el centro religioso del Bajío michoacano, y con una serie de importantes actividades económicas, como la rebocería, el cultivo de granos y la producción de ganado porcino.

Si bien los estudios musicales reseñados pertenecen a la música de la élite regional, la única que podía costear un piano para que estudiaran sus hijos, las bandas y coros implementados por la Iglesia católica tenían como objetivo influir en la población pobre de las parroquias. La Cañada de Ramírez y Tanhuato son poblaciones que están próximas a La Piedad; cuyo influjo musical debió irradiarse en las parroquias próximas, cuando menos en desprejuiciar la participación femenina en la actividad musical. Es por ello que

<sup>510</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>511</sup> *Ibidem*, pp. 28-35.

## LOS DUETOS FEMENINOS

se conformaron por “cancioneras” oriundas del Bajío que tenían un parentesco cercano: Las Hermanas Padilla, de Numarán, Las Jilguerillas, de Cañada de Ramírez, municipio de Tanhuato y Las Tariacuritas, de Huetamo. En estos duetos podemos ver la fuerza de la tradición; pues su forma de cantar corresponde a la que, desde un par de siglos atrás, estableció la Iglesia para el género femenino: una hace la primera voz y otra la segunda. Sus repertorios están compuestos casi exclusivamente por la canción ranchera, que surgió en los ranchos del Bajío tomando en cuenta los modelos cultos de las clases medias rurales. La canción ranchera usa generalmente tonos mayores, casi siempre de sol mayor, la mayor y re mayor; se construye en tónica (“primera”) y dominante (“segunda”), con una frase en *ritornelo* que pasa a subdominante (“tercera”). El compás es en tiempos lentos: 3/4 o 4/4, con un ritmo de vals, el famoso “chuntata”, o bajo y acorde, “tun ta”, que acelera el tiempo y hace que la canción se baile “corridita”. Los textos líricos son muchas veces en coplas, con cuartetos de versos octosílabos, muy comunes en la músicaailable de la región; se trata de verso normal (endecasílabos) o versos cortos inestables con *ritornelo*. La temática es la mayoría de las veces amorosa, ya sea en el prelude, la consumación o el alejamiento del “amor”.<sup>512</sup> Generalmente la voz que enuncia las acciones es femenina, aunque no hay inconvenientes en que sea masculina; pero cantada por mujeres. El canto agudo y vibrante, así como una impostación teatral que dramatiza los hechos amorosos cantados es característico de la canción abajeña.

Muchos de estos primeros duetos tuvieron un éxito arrollador; fueron de los primeros artistas en grabar fonogramas, en presentarse a cantar en los teatros para los paisanos que residían en E.U. y transmitir sus canciones por las ondas hertzianas. El éxito se debe a que duetos de madre y abuela, o madre y tía, o hermanas mayores, fueron las formas

<sup>512</sup> Mendoza, Vicente T., *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México, IIE-UNAM, 1961, pp. 51-55.

musicales que primero escucharon los hombres y mujeres del Bajío, antes que al mariachi, la banda, la orquesta o cualquier otra música; a través del canto femenino se formaron muchas de las representaciones en los imaginarios de los abajeños; no sería raro que la voz femenina, impostada y doliente, fuera a la vez un instrumento mnemotécnico que recordaba el origen del escucha, y que el mismo dueto femenino evocara familiarmente a la madre y a la *matria*. Además, a partir del primer cuarto del siglo XX, mediante la radio y las grabaciones fonográficas, niñas y niños aprendieron a cantar, no solo las piezas, los géneros, con las técnicas vocales, sino también a impostar la voz para dramatizar la canción, en ciclos que iban de la tradición, a la representación/audición y aceptación de la propuesta, de manera que lugares sin vínculos culturales con el Bajío y sus formas de cantar, como el Altiplano, el Norte, la Península de Yucatán y las costas del sur se vieron influidos por las formas cantables del centro, donde se encontraban la mayoría de las primeras radiodifusoras y empresas editoras de discos. Con

#### LA LLEGADA DE LA RADIO, LOS DISCOS Y EL CINE

comenzaron a modificarse, de manera decisiva, los gustos de los abajeños y de los mexicanos, uniformándose. Por primera vez, lo que sucedía en la capital del estado tenía repercusiones casi inmediatas en el resto de Michoacán.<sup>513</sup>

En Morelia, a comienzos de la década de 1940, se habían establecido tres radiodifusoras construidas por “ingenieros” aficionados, como Carlos Gutiérrez que creó la XEI, Fernando Corona que formó la XEGC y la XEBC, en tanto la XEKW y la XEFM las diseñó y ensambló don José Martínez Ramírez, el “Tío Pepe”. En 1944 don José Martínez transmitió algunas señales de televisión, aunque la programa-

<sup>513</sup> Martínez Ayala, Jorge Amós, “Introducción que quiso ser Ensalada y terminó en Popurrí”, en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado / Sedesol / Gobierno de Michoacán, 2004, pp. 74-75.

ción estable vendría después, cuando en 1956, Telesistema Mexicano (de Azcárraga) construyó una repetidora en el cerro Zamorano, para mandar su señal al Bajío.<sup>514</sup> La limpieza del espectro electromagnético permitía que la XEI, con solo 150 watts de potencia se escuchara hasta Puebla. La mayoría de estas primeras radiodifusoras fueron diseñadas, ensambladas y manejadas por distribuidores de aparatos de radio, discos y equipos eléctricos; por ejemplo, Carlos Gutiérrez era propietario de las tiendas El Porvenir y El Hogar Moderno, donde se vendían equipos y discos Westing House; así que construyó la XEI (la tercera radiodifusora del país), para poder proveer de una señal a los clientes que compraban sus equipos.<sup>515</sup> La radio michoacana influyó para que hubiera una “educación sentimental” y musical; pues géneros musicales y temáticas líricas se expandieron desde la ciudad de Morelia en un momento en que solo Monterrey, Guadalajara y el Distrito Federal tenían estaciones de radiodifusión.

Esas estaciones pioneras de la capital del estado aceptaron con agrado los discos que desde los Estados Unidos enviaban las compañías fonográficas con duetos formados por michoacanas, como Las Jilguerillas y

#### LAS HERMANAS PADILLA,

dueto formado por Margarita y María Padilla Mora, que nacieron en Tanhuato, Michoacán; Margarita, la primera voz en 1918 y María, la segunda voz, en 1920. En la década de 1920 la familia emigró a California; a mediados de la década de 1930, motivadas por su padre, iniciaron su actividad artística en la radio; conocieron a Manuel S. Acuña quien les ayudó a realizar su primera grabación en 1937, con las canciones: *¿Por qué será?* y *La barca de oro*.<sup>516</sup>

<sup>514</sup> *Excelsior*, México, 1956.

<sup>515</sup> Baltazar Vega, Rafael, *Memoria histórica y vida cotidiana del barrio de San José*, Morelia, PACMYC / CNCA / H. Ayuntamiento de Morelia, 2001, pp. 30-31,33-34,

<sup>516</sup> <http://lascancionesdelabuelo.blogspot.mx/2013/01/hermanas-padilla-grandes-exitos.html>. Último acceso: 6 de octubre de 2014.

Fueron el primer dueto femenino con éxito en ambos lados de la frontera; cantaba casi exclusivamente canciones rancheras, su estilo influyó mediante sus grabaciones fonográficas a las cantantes posteriores y generó un auge de los duetos femeninos. La mayoría de la población de Los Ángeles provenía, principalmente, del Bajío, sobre todo de los estados de Michoacán, Guanajuato y Jalisco, lo que generó una cultura musical “norteña” distinta a la que surgió entre San Antonio, Texas, y Monterrey, Nuevo León; pero también distinta a la que crecía en la Ciudad de México con sus inmigrantes “rancheros”.<sup>517</sup>

María estuvo casada con el compositor Víctor Cordero, autor de muchas de sus canciones. Luego formó parte del Dueto Azteca, junto con su esposo Guillermo Quintero, con quien grabaría varios discos.<sup>518</sup> Otro dueto es el de

### LAS JILGUERILLAS, CUYAS INTEGRANTES SON

las hermanas Amparo e Imelda Ramírez Higuera, que nacieron en la Cañada de Ramírez, una población del municipio de Numarán, en el Bajío michoacano. Amparo hacía la primera voz e Imelda la segunda voz; y aunque desde muy temprana edad comenzaron a cantar, solo lo hacían cuando los trabajos de su rancho, al lado de su padre, lo permitían. En su juventud admiraban a los duetos América y Las Palomas. Su pobreza las obligó a mudarse a la Ciudad de México; ahí en una fiesta al cantar una canción, conocieron al Dueto América, que les propusieron estudiar bajo su tutela, y fueron bautizadas como Las Jilguerillas, dirigidas en sus inicios por Gilberto Parra.<sup>519</sup>

Grabaron su primer disco con la compañía discográfica Columbia, con las canciones *Chaparrita consentida* y *Has de ser mía*; las que fueron

<sup>517</sup> [www.lib.utexas.edu/benson/border/arhoolie2/women.html](http://www.lib.utexas.edu/benson/border/arhoolie2/women.html). Último acceso: 6 de octubre de 2014.

<sup>518</sup> <http://lascancionesdelabuelo.blogspot.mx/2013/01/hermanas-padilla-grandes-exitos.html/> y [www.mexico-canta.org/entradas/dueto-azteca.htm](http://www.mexico-canta.org/entradas/dueto-azteca.htm).

<sup>519</sup> [www.huandacareo.net/puromich/numaran-hmtl](http://www.huandacareo.net/puromich/numaran-hmtl).

un éxito en ventas de discos y de transmisión radiofónica, tanto en México como entre los paisanos en los Estados Unidos. Iniciaron extensas giras acompañadas por grupos norteños, mariachis y bandas.<sup>520</sup>

Durante más de cincuenta años grabaron alrededor de 200 discos, en una trayectoria que se desarrolló fundamentalmente entre los migrantes mexicanos y los norteamericanos de origen mexicano. Incluso su disco *Recuerdos de mi rancho* se escuchó primero en Estados Unidos que en México. Imelda Higuera falleció el 19 de julio de 2004 en la Ciudad de México, por un paro respiratorio, sin embargo alcanzó a celebrar sus 50 años de vida artística.<sup>521</sup> También de Michoacán

### LAS TARIACURISTAS O LAS ADELITAS

Francisca y Amalia Mendoza (1923), nacieron en una familia de músicos oriundos de Huetamo, en Tierra Caliente; hijas de don Francisco Mendoza, peluquero aficionado a la guitarra, y doña Dolores García, nativa de Bastan del Cobre. En 1920 el padre salió del pueblo y se fue a buscar el sustento para su familia a la capital; poco después, en 1927, lo siguieron sus hijos y esposa. Los hijos mayores: Juan, Jerónimo y Norberto formaron un trío bautizado como “Tariácuri” por el locutor Alonso Sordo Noriega; comenzaron a trabajar en la XEIA, hasta que los ayudó el locutor Ignacio Santibáñez, nativo del pueblo de San Lucas, en ese momento también parte del municipio de Huetamo, para que pudieran entrar a la XEW. En tanto, las hermanas menores formaron un dueto llamado Las Hermanas Mendoza, que cambiaron por Las Tariacuristas, para vincular apellidos y grupos; luego, con un amigo, se transformaron en el Trío Zirahuen, cambió luego el nombre a Trío Uxmal; volvieron a ser dueto ya como Las Adelitas y grabaron

<sup>520</sup> [www.buenamusica.com/las-jilguerillas/biografia](http://www.buenamusica.com/las-jilguerillas/biografia), Aguilera, Felipe, *Historia del corrido*.

<sup>521</sup> <http://musica.univision.com/noticias/article/2004-07-20/adios-jilguerilla>.



algunos discos, hasta que en 1954, Amalia Mendoza, La Tariácuri, se lanzó como solista, grabando música ranchera y boleros rancheros.<sup>522</sup>

Su carrera como solista comenzó en 1954 con la grabación de la canción *Puñalada trapera*, del compositor Tomás Méndez, que se convirtió en un éxito y le permitió entrar a la principal estación de radio de México, la XEW; donde los lunes se presentaba como parte del elenco del programa Así es mi tierra, más tarde también participó en Revista musical y Las estrellas y usted. Sus actuaciones en la radio las alternó con el teatro de revista, se presentó en el Esperanza Iris, El Lírico, el Teatro Ideal, el Teatro de la Ciudad y en el más popular y concurrido, el Blanquita. También hizo temporadas en centros nocturnos como El Capri, ubicado sobre Avenida Juárez, en El Flamingos, La Vendimia y en el Plaza Santa Cecilia de la Plaza Garibaldi. Tuvo algunas participaciones en películas como *El charro inmortal*, un homenaje a Jorge Negrete, luego en *Yo, el Aventurero*, *Fiesta en el corazón*, *Los laureles*, *¿Dónde estás corazón?* y *Una cita de amor*, la cual fue dirigida por Emilio Fernández y se presentó en el Festival de Cine de Berlín. Amalia Mendoza realizó giras internacionales por el Caribe, América Central y Sudamérica, así como por diversas ciudades de Estados Unidos. Su forma de interpretar la canción mexicana, figurando el cantar llorando, le confirió un estilo inconfundible y muy imitado.<sup>523</sup> La

#### INFLUENCIA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN,

a diferencia de lo sucedido con Antonio Zúñiga a fines del siglo XIX, desde la llegada de la radio y con el establecimiento de las casas productoras cinematográficas y fonográficas en la Ciudad de México, la emigración se convirtió en el único camino para los artistas de cual-

<sup>522</sup> Soto Yáñez, Gerardo, *Huetamo en el ayer de los recuerdos*, México, Edición del autor, 2000.

<sup>523</sup> <http://www.vintagemusic.es/noticia-comentario/810/aniversario-muerte-amalia-mendoza/>

quier región del país; por la cercanía geográfica del Bajío, la pléyade de políticos y empresarios abajeños convertidos en mecenas de los paisanos artistas, motivaron que, en la caracterización sonora de la música “mexicana”, las estéticas sonoras procedentes del Bajío fueran predominantes;<sup>524</sup> además, de manera recurrente, no es coincidencia que el mercado potencial de esa música editada en partituras, cilindros de cera, discos y transmitida por cine, radio y televisión, fuera la población concentrada en las pequeñas ciudades medias de la región. Es por ello que, nosotros, herederos de una tradición musical abajeña, inmersos en sus códigos sonoros, no nos percatamos de cuán regionales son los valores estéticos de lo que consideramos “compartido” por el resto de las audiencias mexicanas, y lo lejano que puede ser para muchas personas. Tampoco nos percatamos de cuán violento fue el imponer nuestra estética sonora, nacida en ranchos y pequeñas ciudades del Bajío, sobre el resto de las culturas musicales del país; a grado tal que la “canción ranchera” o sus derivados urbanos, como el bolero “ranchero”, se volvieron los géneros musicales predominantes durante el siglo XX en los espacios sonoros de México, e incluso fuera de ellos, llevados por las industrias culturales monopólicas como Televisa y sus disqueras filiales. Con esto

#### LOS DUETOS FEMENINOS PASARON A SER INFLUENCIA EN LA MÚSICA “CARRILERA”

lo que puede ejemplificarse con el éxito que tuvieron Las Hermanas Padilla que las llevó a Sudamérica, en los años 30; en Colombia, sus grabaciones influyeron en la conformación de la música campesina de la región cafetalera de Antioquia, caracterizada primero como “guasca”, palabra de origen quechua que significa látigo o rienda, por ser la preferida de los campesinos y arrieros; luego llegó el ferrocarril, y la

<sup>524</sup> Pérez Montfort, Ricardo, “Una región construida desde el centro”, en *Diez estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 2001.

música mexicana acompañó a los trabajadores ferroviarios, por lo que se llamó “música de carrilera”, que es como llaman en Colombia a las vías del tren.<sup>525</sup> La sencillez de la música, su temática lírica afectada y dramática, así como su presencia avasalladora en los fonógrafos, la radio y el cine mexicanos que se expandían por América Latina, tuvieron un impacto grande en los músicos de la región de Antioquia. Algunos de los artistas de más éxito que interpretan la música carrilera son duetos femeninos, por ejemplo Las Hermanas Calle, quienes tienen casi 50 años de carrera artística, con más de 400 canciones grabadas, en 80 discos; sus éxitos han generado versiones pop de grupos como Aterciopelados y artistas como Juanes. A raíz del éxito económico de los intérpretes pop que se apropian de la música carrilera se ha gestado un movimiento juvenil que retoma la música de sus padres y abuelos, convirtiéndose en un mercado potencial para la venta de discos de una etiqueta de venta que se ha denominado “carrilera pop”.<sup>526</sup>

Hemos querido mostrar algunos de los procesos que promovieron el “éxito” de una conformación musical procedente del Bajío mexicano, primero desde la Ciudad de México como “nacional”, luego impulsada como “mexicana” por las industrias culturales establecidas en Estados Unidos, avocadas al mercado de inmigrantes mexicanos y al de América Latina, para terminar con la apropiación de esta propuesta musical por los artistas de la región de Antioquia en Colombia. Aunque la propuesta artística fue recibida desde “fuera”, era conocida y entendida por los colombianos, basta recordar que también las órdenes religiosas enseñaron a los pobladores de la Nueva Granada las formas musicales para servir al culto de la Iglesia católica, el uso del canto a dos voces

<sup>525</sup> <http://www.significadode.org/guasca.htm>,  
<http://lascancionesdelabuelo.blogspot.mx/2013/01/hermanas-padilla-grandes-exitos.html>.

<sup>526</sup> Estévez Manuel, “Las Hermanas Calle, 47 años de trabajo continuo”. *Revista cultural Sono*, [Electrónica] Medellín, 25 de enero de 2012. En <http://revistaculturalsono.com/las-hermanas-calle-47-anos-de-trabajo-continuo/> consultado el 2 de junio de 2014.

en terceras paralelas no les era desconocido; pero además, las temáticas campesinas y el lirismo dramático provocaron resonancia en la educación sentimental de la provincia cafetalera de Colombia, lo que favorecería la apropiación de la música del Bajío mexicano por los sectores populares de la región, principalmente entre campesinos, recolectores cafetaleros y trabajadores del ferrocarril. Es así que esta música abajeña se fue de bracara, pasó de *mojada* a la Unión Americana y luego a Colombia, donde inspiró a la “música carrilera”.

Jorge Amós Martínez Ayala  
Facultad de Historia  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. José Manuel Cabrera Sixto  
Rector General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga  
Secretario General

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque  
Secretaria Académica

Dr. Miguel Torres Cisneros  
Secretario de Gestión y Desarrollo

L. D. I. Ma. Adriana Chagoyán Silva  
Coordinadora del Programa Editorial e Imprenta  
de la Secretaría General

*El síndrome de la nostalgia*  
se terminó de imprimir en octubre de 2014  
con un tiraje de 1000 ejemplares en  
Linotipográfica Dávalos Hnos., S. A. de C. V.  
Paseo del Moral núm. 117  
Colonia Jardines del Moral, C. P. 37160  
León, Gto., México

Proyecto apoyado por el  
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

**CONACULTA**

*Inicio del proyecto*  
**Noviembre del 2013**

**Título del Proyecto**

**"México en Colombia. Los duetos femeninos antioqueños en las décadas de 1950, 1960 y 1970"**

Proyecto distinguido con un apoyo del Fondo Nacional para la cultura y las Artes, a través del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en su emisión vigésimo novena (año 2013), en el área de Estudios Culturales.

*Culminación del proyecto*  
**31 de Octubre del 2014**

El objetivo de este proyecto es realizar una investigación del surgimiento, presencia y desarrollo de los duetos femeninos colombianos en la región de Antioquia, buscando explicar las influencias culturales de México en Colombia.

Responsable  
Luis Omar Montoya Arias  
luisomarmontoyaarias198z@gmail.com

Proyecto financiado por el **FONCA**  
**CONACULTA**  
(México)

**FONCA**  
**CONACULTA**

**FONCA**

Luis Omar Montoya Arias, es un investigador mexicano que cursó sus estudios de licenciatura, maestría y doctorado, en el campo de la historia. En esta ocasión, nos relata la historia social de la carrera en la región de Antioquia, Colombia, una música emparentada con los duetos femeninos mexicanos de la primera mitad del siglo XX, como Las Hermanas Padilla, Las Hermanas Huerta, Las Jilguerillas, Las Norteñas y Las Hermanas Arias. El objetivo del libro es evidenciar la influencia cultural mexicana en la nación cumbiambera. El libro es resultado de una acuciosa investigación que corrobora la importancia que ha tenido México en la permanente invención cultural de eso que llamamos Latinoamérica.

Gabriel Medrano de Luna



UNIVERSIDAD  
DE GUANAJUATO



Instituto Nacional  
de Antropología  
e Historia



FONCA CONACULTA