

¡ARRIBA EL NORTE...!

Música de acordeón y bajo sexto.

Tomo I

Gestación de la música nortea mexicana



¡ARRIBA EL NORTE...!

Música de acordeón y bajo sexto.

Tomo I

Gestación de la música nortea mexicana

Luis Omar Montoya Arias

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Luis Omar Montoya Arias
¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto.
Tomo I. *Gestación de la música nortea mexicana*

Testimonio Musical de México, 59

Portada:

Primera edición: diciembre de 2013

© y ℗ Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc
México, DF, 06700
www.inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de piezas musicales u otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

ISBN 978-607-484-452-8 Obra completa
ISBN 978-607-484-453-5 Tomo I. *Gestación de la música nortea mexicana*

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE Tomo I

Presentación	9
Introducción	11
1. Música Nortea Mexicana	11
2. ¿Qué es la música nortea mexicana?	16
<i>I. Desde la música</i>	30
1. Improvisación en la música nortea mexicana.	30
2. Estética de la música nortea mexicana en Colombia.	41
3. Presencia del mariachi en la música nortea mexicana.	57
4. El acordeón del Bajío por Patricia Vergara (Investigadora brasileña).	74
<i>II. Etnolaudería</i>	109
1. Irapuato en la construcción histórica de la música nortea mexicana.	109
2. El Bajío en la invención de la música nortea mexicana.	154
3. El bajo sexto es del Bajío mexicano.	187
Selección del repertorio	205

*A don Paulino Vargas Jiménez, lo más grande que ha dado la
música nortehña mexicana.*

*A Rubén M. Campos (1876-1945), quien nació en Manuel
Doblado, Guanajuato. Considerado uno de los padres de la
etnomusicología mexicana. M. Campos y su obra resultan
fundamentales para las generaciones contemporáneas de
mexicanos que nos interesamos por el estudio de las músicas.*

A Miguel Hidalgo y Costilla, el revolucionario.

A la extensa familia Arias, originaria de Pénjamo, Guanajuato.

*Los Arias de Pénjamo, descendientes de Miguel Hidalgo y
Costilla, representan la vigencia de sus ideales revolucionarios.*

*Los Arias, una familia de artistas, de creadores y de
librepensadores.*

*A México, a quien amo y respeto profundamente. Ser mexicano
siempre será un privilegio. Pertenecer a un pueblo lleno de
magia, como el mexicano, es una experiencia incomparable.*

*Luis Omar Montoya Arias
Irapuato, Guanajuato, México
12 de julio de 2013*

Presentación

Por lo menos desde la época de la Conquista, el norte ha provocado gran influjo en la gente del sur; algo existe de cautivador en esa enorme región, cuyos límites aún hoy no se tienen bien definidos. La gente sólo menciona: “Me voy p’al Norte”, “Vengo del Norte”, “Se fue p’al Norte”, “Lo traje del Norte”, lo cual significa, eso sí, un gran punto de trasiego.

Los motivos de fascinación que atraen a los sureños pueden ser diversos; no obstante, parece que todo se centra en un imaginario mítico donde se depositan las posibilidades de una vida diferente, de otros horizontes, de un comenzar de nuevo. Sea como fuere, el Norte no existiría sin el Sur; de modo que, visto desde esta óptica polarizada, ambos configuran un puente que propicia encuentros y desencuentros, donde peregrinan ilusiones y fracasos, fortunas y desventuras, nostalgias, arraigos y desarraigos, identidades en tránsito.

En este flujo de personas, deseos y emociones encontradas, los prototipos de la música y las canciones *nortehñas* han jugado un papel preponderante en la construcción colectiva de esa fascinación, ya que sus relatos condensan ingredientes entre los cuales los sureños descubren paralelismos con sus propias vidas, si no reales, por lo menos anhelados. Que ya es mucho, pues el anhelo es el principal motor que impulsa el hacer de la

gente; sin embargo, la cosa anhelada suele nutrirse de ideales, de utopías, de quimeras, de sueños.

Al parecer, musicalmente hablando, todo comienza en el Bajío, durante la efervescencia social y cultural de la Colonia, que propicia el acomodo de diversos géneros, ritmos, estilos, repertorios e instrumentaciones, aunado a las migraciones cuyo propósito es poblar los lejanos, amplios y desolados confines septentrionales que, con el transcurrir de los años, se han mezclado con oleadas semejantes de los asentamientos que pueblan los estados fronterizos del vecino país, provenientes de Europa central, pero también, en épocas más contemporáneas, con múltiples movimientos musicales que se suscitan en esa parte de nuestro país.

Por supuesto, en la conformación de este tipo de música también han jugado un papel preponderante los medios de comunicación, las industrias del disco, de la radio y del cine, quienes han contribuido a la consolidación de una estética *sui generis* y a su trascendencia transnacional.

A todos estos aspectos y más, se refiere la presente obra discográfica, el número 59 de la serie del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Testimonio Musical de México. Un grupo de destacados especialistas, algunos del ámbito nacional y otros extranjeros, de manera acuciosa se han dado a la tarea de escudriñar este fenómeno de la música popular de profundas raíces e incuestionable vigencia; fenómeno que demuestra una vez más el proceder de la cultura y la historia, hechas de confluencias, hibridaciones e innovaciones del ingrediente humano.

Benjamín Muratalla

Introducción

Música nortea mexicana

Juan Carlos Ramírez-Pimienta*

La publicación de una obra discográfica con libro incluido sobre la música nortea mexicana es siempre un motivo de celebración. Más en este caso en que por primera vez se reconoce cabalmente la importancia internacional de esta producción cultural. El antiguo proverbio “candil de la calle oscuridad de la casa” viene a la mente. No es que la música nortea no sea importante en México (al contrario), sino que, como sujeto de estudio, es un tópico muy ninguneado. Cuando se incluye en algún texto sobre la música popular mexicana, típicamente se le dedican algunas pocas páginas (o párrafos) ya para terminar el libro como por no dejar. Por otra parte, cuando el género es centro y motivo de la obra, muchas veces ésta tiene una circulación limitada, regional, editada por algún organismo cultural local que poco hará por darle difusión más allá de su entorno.

* San Diego State University-Imperial Valley, Estados Unidos.

Empero, las publicaciones del tema desde México son la excepción. Por lo regular los estudios de largo aliento de la música del acordeón y el bajo sexto tienen su enunciación en el extranjero, principalmente en Estados Unidos, donde investigadores la analizan con variados resultados, a veces junto a la música de conjunto texano, y otras, por separado, pero siempre conscientes del valor cultural de esta música. Es decir, no se cuestiona la validez de la música nortea mexicana como tópico digno de ser estudiado, preservado y diseminado. Por ejemplo, típicamente, para la población mexicana en Estados Unidos, la nortea es la música que deciden llevarse en su equipaje de migrantes (y si no la llevan, en la diáspora la adoptan). La razón es muy simple, la llevan y la usan porque cumple una función básica para ellos; les significa y *resignifica* su mexicanidad. La nortea es la música de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, ese hecho justifica éste y presentes estudios que se editen en México.

Desgraciadamente, en nuestro país, y entre muchos mexicanos, la nortea se ha estigmatizado al punto de que, alejarse de ella con frecuencia se percibe como un mecanismo de inclusión al buen gusto; “yo no escucho esa música” es una frase que se oye repetidamente. En ocasiones, el comentario se matiza dando a entender que se refiere exclusivamente al corrido norteo con temática de narcotráfico y narcotraficantes, el llamado “narcocorrido”. En este sentido, lo que se intenta decir es una suerte de “yo no apoyo al narcotráfico.” Más allá de lo simplista del argumento, lo que encontramos detrás de tal declaración es un afán de deslinde de clase. El decir “yo no escucho música nortea” se usa para intentar deslindarse de ser percibido como

miembro perteneciente a una supuesta clase baja (que, en teoría, sería la única que consume esta música, claro que la práctica social es muy diferente, pues la nortea también es consumida por gente acomodada o pudiente). Con lo anterior no quiero, de ninguna manera, negar el hecho de que a muchas personas genuinamente no les gusta la música nortea; para gustos se hicieron los colores y los diferentes tipos de músicas. Lo que sí afirmo es que hay muchos que se sienten renuentes a admitir su gusto por la música nortea mexicana. Este mecanismo de autoexclusión se lleva a cabo desde el mismo Norte como parte de un discurso aprendido que se repite ahí, pero que tiene su origen histórico en la dicotomía Centro-Norte. Los chilangos no quieren a los norteos, por ende tampoco a su música. El problema pareciera tener su origen en una pugna económica entre el Centro y el Norte.

El Septentrión o simplemente el Norte ha sido visto con desconfianza por las culturas del Altiplano desde tiempos inmemoriales (desde el Norte llegaban los “bárbaros”, los chichimecas). En buena medida, México se inventa, a un tiempo, en oposición al Norte y lo que éste representa, pero también abrevando de sus actores, pues los primeros “mexicanos” (como constructo) llegaron precisamente del Septentrión para fundar México Tenochtitlan. En efecto, si nos pusiésemos un poco quisquillosos podríamos argüir que fueron norteos los que, partiendo de la mítica Aztlán, se asentaron en el Altiplano para convertirse en nuestros abuelos simbólicos (“descendiente de Cuauhtémoc, mexicano por fortuna”). La mitología chicana supo ver esto desde los años sesenta del siglo XX, por eso hoy se habla de “Aztlán” en Estados Unidos.

La idea de México y lo mexicano como construcción cultural y social en nuestros días definitivamente pasa por las coordenadas del Norte, de la misma 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 de éste, es lo que la música de mariachi fue durante la primera parte del siglo XX. La música norteña mexicana representa la marca de identidad de la (nueva) mexicanidad, con su carga de constructo incluida. Ahora, la cerveza reemplaza al tequila, y la carne asada, a la comida del Altiplano en las representaciones visuales de lo que es ser mexicano (sólo hay que ver los anuncios comerciales de la selección nacional de fútbol para comprobarlo). Esto vale la pena reiterarlo, pues se logró a pesar de una continua narración “en contra”. La operación de pintar el Norte como un desierto cultural continuó en el México independiente y posrevolucionario con intelectuales como Manuel Payno y José Vasconcelos, que vivieron varios años en la región que van a describir de manera muy semejante (curiosamente, por ejemplo, ambos haciendo énfasis en la omnipresencia de la carne asada como símbolo no sólo de una pobreza culinaria sino cultural y hasta cierto punto identitaria). Los prejuicios sobre el Norte y su música, se construyeron, incluso, desde la literatura costumbrista mexicana. La discusión da para muchas cuartillas.

Rebelándose a ser *enculturado* desde afuera, el Norte, por medio de la música norteña, se abocó a narrar la vida (y la muerte) en el Septentrión, sin negar su pasado y presente (“En los pueblitos del norte siempre ha corrido la sangre”, escribió en la década de 1970 el compositor neoleonés, Julián

Garza), pero al mismo tiempo con vocación de negar los vaticinios apocalípticos de la intelectualidad central (Payno escribió en la primera mitad del siglo XIX que Reynosa era una población sin porvenir) ni la región como vacío de significado (“desierto de las almas” la llamó Vasconcelos). La música de acordeón y bajo sexto es la que los pueblos del norte mexicano han escogido para narrar sus tragedias, amores y desamores. En ella es donde se encuentra la crónica de la región, de una región donde hacer florecer la vida nunca ha sido fácil. Quizás por esto mismo es que en tantos lugares se ha adaptado y adoptado esta música que se hace presente en diversos países de Latinoamérica, como se demuestra en este estudio.

La presente obra se erige como un paradigma al interior de la historiografía de la música norteña mexicana. Como académico mexicano radicado en Estados Unidos, festejo la decisión de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Me hace muy feliz saber que finalmente se están abriendo espacios en México para que la música norteña sea estudiada con rigor científico. Como mencioné líneas arriba, es fundamental que se indague, escriba y publique sobre la música norteña porque es en ella donde podemos encontrar las respuestas a nuevas interrogantes sobre la construcción permanente sobre el “ser mexicano”. Ojalá que dicha obra sea distribuida en Estados Unidos y que algunos ejemplares se donen a bibliotecas como la del Congreso en Washington. Muchos en Estados Unidos están interesados en conocer y leerla. Gracias.

¿Qué es la música norteña mexicana?

Igaél González Sánchez*

Para los tijuanenses, la música norteña significa la integración entre la banda sinaloense del noroeste con el bajo sexto y el acordeón del noreste mexicano. Si bien la música de banda de viento sinaloense y el conjunto norteño tienen un estilo, una historia y una instrumentación propia, ambos coexisten en constante diálogo, entre las poblaciones del noroeste de México. Tanto la banda sinaloense como el norteño están ligados a las mismas lógicas performativas; comparten también los mismos espacios radiofónicos, en las tiendas de discos, en los reproductores portátiles y en los escenarios de los bailes populares. Sus márgenes de resonancia son mucho muy amplios. En definitiva, se trata de la música que suena en todos lados: en el hogar, en el barrio, en los autos, en el transporte público, en los mercados, en las cantinas, en las cárceles, en las escuelas, en el tianguis, en el centro comercial, en los cuarteles y hasta en las iglesias. Al respecto, vale la pena considerar el estudio que realizó el etnomusicólogo Luis Omar Montoya Arias, en Chile; entre otras cosas, el investigador guanajuatense encontró una presencia abrumadora de las agrupaciones norteñas cristianas, sobre todo en Santiago, capital de Chile. Vemos entonces que el fenómeno de la música norteña mexicana se expande a toda Latinoamérica.

Si la banda sinaloense y la norteña, en sentido estricto, de acuerdo con las lógicas comerciales, son dos prácticas musicales distintas, en qué momento se fusionaron ¿Por qué sus audiencias están unificadas? Esto resulta más evidente (o más confuso), cuando escuchamos producciones de años recientes. Ambos, norteño y banda, son parte de un denominador común más amplio, llamado indistintamente en los medios como “la música grupera”. Luego, en la evolución de ambos estilos musicales hemos llegado a un momento en el que se popularizó notoriamente la fusión de la banda y el conjunto norteño, del acordeón y la tuba. Esto es producto de la inserción y absorción de ambos géneros por la industria de la música y de la apropiación de los jóvenes de un lenguaje musical legado en la memoria colectiva. Antes de continuar (y en miras a abonar en una posible definición de la música norteña y no necesariamente a concretarla), debo aclarar que la música norteña no es una, sino varias y diversas formas musicales florecidas en las distintas regiones que componen el vasto territorio al que imprecisamente se le nombra “el norte de México”. Estas expresiones musicales norteñas son producto, sin duda, de experiencias históricas y culturales propias que le distinguen frente a otras músicas de tradición regional en el territorio mexicano. La música norteña es entonces la música del Norte. Pero el concepto *del Norte* cambia si estamos o no en el Norte, y también en qué lado del Norte estemos. Esto queda todavía más claro si aceptamos que México nunca ha sido culturalmente unificado y que lo norteño ha sido una manera de nombrar a una de las diferentes formas de alteridad presentes en el intento de construcción de una identidad nacional unificada. Así como no hay un México, tampoco hay un Norte. Y músicas norteñas también hay muchas.

* El Colegio de la Frontera Norte, Colef-México.

Una vez distinguiendo someramente lo que en términos de alteridad implica *lo norteño*, conviene también aclarar que el norte de México no es tampoco una región cultural específica sino varias subregiones con un desarrollo histórico y cultural particular. Noroeste y Noreste son, antes que nada, términos administrativos que circunscriben los límites territoriales de los estados que le componen (Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila, el Noreste; Chihuahua, Durango, Sinaloa, Sonora, Baja California y Baja California Sur, el Noroeste), aunque las especificidades de su cultura e identidad permanecen identificadas en el plano nacional bajo el rótulo “norteño”. La vida y las músicas norteñas que se generan en esas regiones, no son para nada la misma cosa, hay muchas diferencias.

En consecuencia, lo “norteño” y su música tampoco pueden circunscribirse a las delimitaciones regionales o estatales. Más bien sólo pueden ser concebidos dentro de la mítica del poblamiento inicial de los entonces “deshabitados” territorios que le comprenden, pero sobre todo como un producto privilegiado de la dinámica fronteriza. Actualmente, lo norteño y su estética han envuelto las prácticas de la cultura popular en prácticamente todos los rincones de México (desplazando inclusive a músicas regionales como el mariachi) y extendiéndose como la representación de “lo mexicano” a un área socio-espacial mayor que cubre Norteamérica y casi todo el Continente americano.¹

¹ Si bien algunos migrantes regresaron trayendo consigo los gustos musicales “norteños”, esto no explica la magnitud del impacto que la música norteña tiene en todas las músicas mexicanas, indígenas y mestizas, en todo el territorio.

Ya se ha demostrado lo extremadamente distinto que puede llegar a ser la representación de lo norteño, así que tomemos el repertorio del ballet folklórico, en donde lo norteño se convierte en una más de las “estampas del nacionalismo popular mexicano” en las que se resguarda un estereotipo encapsulado de la identidad regional.² En los repertorios de estos grupos podemos encontrar una representación de lo que debe ser el norte y cada uno de sus divisiones políticas frente a los ojos del resto de México y de Occidente. Esos bailes enseñados en muchas escuelas del país guardan relaciones con lo que se escucha y se disfruta, por ejemplo, en un antro o disco gruperio de cualquier ciudad. Ambas manifestaciones caben en el concepto de lo “norteño”. Lo folclórico también es norteño.

Pero también cabe dentro de “lo norteño” las botas picudas de los triba-
leros de Matehuala; el Grupo Rockteño Peligro (de Rosarito, B.C.); los “taka takas” (o “chirrinés”) que pululan en las cantinas del noroeste. Los duetos norteños que tocan a cambio de unas monedas en los mercados del puerto de Veracruz y en las marisquerías de Sinaloa, son música norteña. La Orquesta Típica de Sonora, la música *choyera* de Baja California Sur, la reapropiación de la canción cardenche que hace Juan Pablo Villa, el pop-teño-banda de Punto Medio en Culiacán, y el pop-teño-*fresa* de Los Irónicos del Norte también son música norteña. Otros con su rap californiano sampleando de banda y conjunto, Nortec de Tijuana, Libro Abierto y sus cuento-corridos de Hermosillo, Sonora, también son música norteña. El

² Ricardo Montfort (1994).

Conjunto Califas, la trova con banda de David Aguilar, las innumerables bandas y conjuntos de alabanza cristiana, Koñorteño, el *pop street sound* de Wakal, los de Abajo y su *ska* sabroso también son música norteña mexicana. Las últimas producciones de la tijuanaenses, es una música que identifica a “esa gente ruda y sencilla que terminó por dominar las áridas regiones de la América del Norte”.³ Entonces la música norteña puede ser muchas cosas.

Lo cierto es que, a pesar de la enorme diversidad musical que implica lo norteño y de sus innumerables reelaboraciones y reapropiaciones, el término música norteña sigue evocando un *lugar común*: la imagen y sonoridad del conjunto norteño de acordeón y bajo sexto. Si nos referimos, por otro lado, a la tambora sinaloense, ésta evoca un estilo que mantiene una tradición musical que inicia desde finales del siglo XIX a lo largo de todo México, dando como resultado posterior el desarrollo las bandas regionales durante la primera mitad del siglo XX en los estados noroestenses de Sinaloa, Sonora y Nayarit.⁴

Música del norte

Hasta hoy la música norteña ha sido descrita, en la mayoría de los estudios, como una música mestiza, híbrida, producto de fusiones y transculturacio-

³ Jorge Chávez (2007).

⁴ Nota del autor: a lo largo del texto se usan indistintamente los términos banda, banda sinaloense, tambora y tambora sinaloense para referirnos al mismo estilo musical.

nes iniciadas en el siglo XIX, a partir de elementos musicales ya existentes y de otros tantos provenientes de las migraciones de europeos que poblaron los territorios semidesérticos del norte de México y sur de Estados Unidos. El sonido comúnmente llamado *norteño* se define como proveniente del tradicional conjunto de acordeón y bajo sexto, surgido en la región noreste de México y sureste de Estados Unidos. Aquí, los migrantes centroeuropeos introdujeron instrumentos y diversos estilos de danza de origen checoslovaco, polaco, austriaco y alemán, tales como la mazurka, polca, *schottisch*, varsovianas, cracovianas y vales, que se amalgamaron con formas musicales ya existentes en México como la canción ranchera, el corrido, la balada y el jarabe, y sus instrumentos. Ésa es la versión oficialista que sobre la música norteña mexicana existe, desde luego se necesitan nuevas investigaciones que vengán a derrumbar estos mitos, porque, como todas las historias románticas, la de la música norteña mexicana seguramente tiene muchos vacíos e inconsistencias.

La música norteña mexicana también puede definirse desde la vestimenta y desde los escenarios. La indumentaria norteña proviene, no del campesino ni del charro, sino de la imagen del vaquero, del ranchero con botas, sombrero y pantalón de mezclilla, sin mucha parafernalia: a la manera de la gente “ruda y sencilla” que habita el norte. Aunque en el presente texto no se realizará el análisis de la indumentaria, es importante considerarla para entender cabalmente lo norteño como un género popular, una moda musical, es decir, la música norteña como un estereotipo, como un producto de consumo masificado.

Hoy día existen el “Norteño pop” y “Bandas-espectáculo” (agrupaciones acartonadas y estereotipadas, de acuerdo con los lineamientos de Televisa). La imagen mediática de lo norteño, se aleja cada vez un poco más del estereotipo construido por la folclorización de esta música mexicana. La institucionalización de la narco cultura también ha contribuido en esta descomposición. Del narcotráfico han emergido otras expresiones, algunas de ellas jóvenes, frescas y contestatarias como el Movimiento Alterado Arremangado Sinaloense y el 3ball. Estas músicas norteñas han sufrido censura, por lo que su circulación responde a los medios, a los canales ofrecidos por la Internet, medio que les permitió globalizarse.⁵

La banda de viento sinaloense

Antes de ser norteña, la banda es sinaloense (o en todo caso *fue* sinaloense, porque ahora es latinoamericana). La banda sinaloense se desarrolló con un lenguaje musical propio y distinto al dueto norteño, aunque siempre integrada a las mismas dinámicas sociales. Actualmente existen millares de bandas de música sinaloense diseminadas en toda la región fronteriza del norte de México y el sur de Estados Unidos. Este estilo, con la fuerza mediática que le es

⁵ La música popular mexicana ha encontrado proyección en los mercados internacionales, particularmente en Estados Unidos, donde la industria disquera ha incluido esta manifestación como una categoría especial en la mayoría de los premios anuales (i.e. Grammy latino, Billboard, Premios “lo nuestro”, etc.). También en México existen premios de esta naturaleza (premios Furia Musical, premios TV y novelas, etcétera).

propia, ha empezado a penetrar y modificar sustancialmente las prácticas musicales de otros estilos regionales. Un ejemplo de ese impacto es el llamado “Pasito duranguense”, el que tuvo su punto álgido entre los años 2000 y 2010.⁶

Conviene aclarar que la *banda o tambora sinaloense* orgánicamente es un grupo musical integrado por clarinetes, trompetas, trombones de émbolos (barítono), tuba (bajo de pecho), saxores (charcheta o armonía), un tambor redoblante y timbales (*tarolas o taroletas*) y una tambora (bombo) con platillos. Se trata básicamente de un conjunto de vientos, de madera y metales y percusión. La banda sinaloense siempre respeta esta instrumentación, aunque el número de integrantes pueda variar, habiendo de uno a tres integrantes por sección.

Norteño-banda

Para finalizar esta reflexión sobre la música norteña mexicana hablaré sobre las nuevas manifestaciones musicales que fusionan al bajo sexto y al acordeón con la banda sinaloense, me refiero al Norteño-Banda, al Bandeño, al Popteño-Banda, al Norteño con Tuba y a la Tecnobanda. Mi reflexión no analiza los contenidos, sino el estilo musical e instrumentación en tanto un

⁶ Particularmente por la ausencia de acordeón y cuerdas y el uso de la tambora (*o bombo*) con platillos adosados, saxofones (no usados en la banda sinaloense), y el contrapunteo armónico (originalmente realizado en la tuba y el saxo o barítono) a cargo de un par de teclados electrónicos.

fenómeno mediático y sociocultural. La aparición y masificación de todas las hibridaciones musicales descritas, responden al capitalismo global que se ha ido apropiando de las músicas tradicionales y regionales del mundo conocido. Los rótulos señalados se han aplicado a los conjuntos cuya instrumentación recae visible y audiblemente en la tuba (a veces saxores), y en el acordeón (a veces bajo sexto), los que han adquirido visibilidad mediática en lo que va de la segunda década del siglo XXI.⁷

Según Luis Omar Montoya Arias, etnomusicólogo adscrito al CIE-SAS-Peninsular, los primeros en experimentar con estas mezclas fueron Los Intocables del Norte, en 1989, acompañados por Banda Los Coyonquis, de Sergio Tapia, y por Banda Los Escamillas, del Indio Ramírez, en 1990.⁸ Todas estas bandas son originarias del estado de Sinaloa, y desde entonces, a la fecha, e inclusive antes, ya se había fraguado todo un aparato transnacional de producción y comercialización musical cuyos ejes se encuentran en Culiacán y en Los Ángeles. Muchas bandas regresaron a sus formatos más tradicionales como una respuesta a las tecnobandas gruperas. La dualidad entre lo tradicional y lo mediático ha generado nuevas posibilidades económicas para un número incontable de bandas sinaloenses.

⁷ En un artículo reciente, Ramírez Pimienta (2013) relaciona la emergencia del “movimiento alterado” como la evolución de la narcocorridística, resultante del contexto bélico generalizado durante el gobierno de Felipe Calderón.

⁸ Dato obtenido en comunicación personal con el maestro Luis Omar Montoya Arias, historiador de las músicas mexicanas.

Las mutaciones fueron ocurriendo poco a poco y de manera imperceptible. El Norteño-Banda es un nuevo lenguaje musical comercial que tiene sus antecedentes en la década de 1980, de acuerdo con Luis Omar Montoya Arias. Desde mi punto de vista se trata de una reapropiación popular de dos estilos regionales: el norteño y la banda sinaloense. Dado que “la mercantilización de la obra musical es un signo epocal”, los comerciantes y sus productos recurren a símbolos identificables con miras a producir la demanda (según Julio López, 1988). La tuba y el acordeón son símbolos con atribuciones identitarias, capaces de crear un campo semántico articulador en las audiencias. Para Luis Omar Montoya Arias, el Norteño-Banda representa una fusión de identidades norteñas: el noreste y el noroeste unen fuerzas y caminan en torno a un objetivo común, la defensa de su identidad. “Cabe señalar que tanto el acordeón como la tuba, son instrumentos que representan al capitalismo, a la industrialización reinante en el norte de México, desde el siglo XIX. La lectura de fusiones musicales como el Norteño-Banda, tiene que hacerse como un proceso de larga duración”.⁹

No todo en el Norteño-banda es Movimiento Alterado. Una de las virtudes del Norteño-Banda es que permite acompañar corridos, boleros y baladas. Al Norteño-Banda lo conforma un cuarteto integrado por tuba, acordeón, bajo sexto y batería. Intérpretes sinaloenses que han destacado en el género del Norte-Banda son Gerardo Ortiz, Larry Hernández, Alfredo Ríos *El Komander* y Los Buitres de Culiacán. Por supuesto que antes de

⁹ Dato obtenido en comunicación personal con el maestro Luis Omar Montoya Arias, historiador de las músicas mexicanas.

ellos hubo otros músicos sinaloenses que experimentaron con estas fusiones. Estoy pensando en Juli3n 3lvarez, Julio Chaidez y Fidel Rueda, ex l3der de Los Buitres.

Actualmente destaca en la escena medi3tica Roberto Junior y su Bandeo. Todo indica que la carrera de Roberto Junior ha sido impulsada por la empresa de don Cruz Liz3rraga, a la que pertenece Banda Los Recoditos, agrupaci3n instrumentista que invariablemente considera a Roberto Junior para rellenar sus presentaciones a lo largo de M3xico y Estados Unidos. Una de las propuestas m3s originales en t3rminos de fusiones identitarias son Los Pikadientes de Caborca, quienes recurriendo a la voz, a una guitarra, a un saxof3n alto, a un clarinete y a una tuba, han llevado la m3sica nortea por todo Estados Unidos. Ellos se autodenominan como “Banda nortea” y son originarios de Navojoa, Sonora.

Todas estas expresiones mencionadas, que en veces no pasan de ser una moda pasajera, se mantienen estrictamente en el 3mbito comercial. Teniendo el *boom* gruperio de la d3cada de 1990 como punto de referencia, se vuelve imperativo repensar el impacto que han tenido las nuevas tecnolog3as en la manera de producir y disfrutar la m3sica popular en el norte de M3xico. De entonces a la fecha (2013), la tecnolog3a del disco compacto ha pasado a la historia. Los nuevos productores musicales reelaboran la estrategia empresarial de sus compa3as a partir de las descargas de mp3 y de videoclips que se difunden a trav3s de las redes sociales de internet.¹⁰ La

¹⁰ Sin duda el ciberespacio ha sido el medio id3neo para la difusi3n de los nuevos narcocorridos y corridos alterados dado su car3cter censurable en cualquier otro medio.

conciencia comercial del performance musical se mantiene en las presentaciones *en vivo*. Los otrora bailes populares, siguen siendo el escenario id3neo para el consumo de esta m3sica al convertirla en espect3culo, permitiendo la interacci3n m3s cercana posible entre los artistas y sus audiencias.

Llegar a una definici3n de diccionario sobre la m3sica nortea mexicana es francamente imposible. Lo es porque hay que considerar el impacto de los medios de comunicaci3n, el que es evidente y notable. La m3sica nortea mexicana es muchas cosas, todo depende desde d3nde se le defina. Las reflexiones sobre la m3sica nortea mexicana cambiar3n dependiendo desde d3nde nos acerquemos a ella para estudiarla. Estoy pensando en su instrumentaci3n, en su composici3n, en sus letras, en la m3sica, claro, y en los usos sociales y apropiaciones que conglomerados humanos hagan de ella. La m3sica nortea mexicana est3 inmersa en el campo del relativismo cultural, por lo que se debe ser cuidadoso si se pretende lograr una definici3n enciclop3dica sobre esta m3sica mexicana.

Bibliografía

- CHÁVEZ, Jorge, “De gente ruda y sencilla. Símbolo del hombre norteño”, en Olmos, Miguel, *Antropología del desierto*, El Colef/UNAM, México, 2007.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, *Las Músicas que nos dieron patria* [Prólogo], Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente, CONACULTA, México, 2011.
- GARCÍA, Daniel, *Pitos y flautas*, Consejo Ciudadano para el Desarrollo Cultural de Guasave/Instituto Sinaloense de Cultura, Guasave, 2007.
- GONZÁLEZ, Igaél, “Movilidad regional de las bandas de viento en las fiestas cívicas de la frontera sonorense”, en Olmos, Miguel (coord.), *Músicas Migrantes. La movilidad artística en la era global*, El Colef/ UAS/ UANL/ Bonilla Artiga, México, 2012.
- HARO, Carlos y Steve Loza, “The Evolution of Banda Music and the Current Banda Movement in Los Angeles”, *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. 10 (3-4 p.), pp. 59-71. University of California, Department of Music, Los Angeles, 1994.
- LÓPEZ, Julio, *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- MENDIZABAL, Miguel Othón, “Compendio histórico de Zacatecas”, *Obras completas*, Vol 5, FCE, México, 1946.
- OLMOS AGUILERA, Miguel, “El corrido de narcotráfico y la música mediática del noroeste de México”, en *Potlach, cuaderno de antropología y semiótica*. Buenos Aires, Año II, Vol. II, 2005.
- OLMOS, Miguel, “La estética tradicional y el arte popular en el noroeste de México”, en Juan L. Sariago (comp.), *El norte de México: entre fronteras*, CONACYT, México, DF, 2008.
- OLMOS, Miguel, “Rememoración, conmemoración y nacionalismo en la música del noroeste de México”, en *Las músicas que nos dieron patria*, Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente, CONACULTA, México, 2011a.
- OLVERA, José Juan, “Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste”, en *Trayectorias*, Vol. X, Núm. 26, UANL, México, 2008.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, México, 1994.
- RAMÍREZ, Juan-Carlos, “De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, movimiento alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón”, en *A contracorriente, revista de historia social y literatura de América Latina*, falta, lugar y año.

- SIMONETT, Helena, “Desde Sinaloa para el mundo: Transnacionalización y reespacialización de una música regional”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2000.
- _____, *Banda: Mexican Musical Life Across the Border*. Routledge Ltd, Estados Unidos, 2001.
- SIMONETT, Helena, *En Sinaloa nací: historia de la música de banda*. Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, México, 2004.
- SINAGAWA Montoya, Heberto, *Música de viento*. Dirección de investigación y Fomento de la Cultura Regional, Culiacán de Rosales, Sinaloa, 2004.
- THOMSON, Guy P. C., “The Ceremonial and Political Role of Village Bands 1864-1974”, en Beezley, William, *et al., Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in México*. Scholarly Resources, Estados Unidos, 1994.
- VALENZUELA, José Manuel, *Nuestros piensos: culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*, Dirección General del Culturas Populares/CONACULTA, México, 2008.



I. DESDE LA MÚSICA

1. Improvisación en la música norteña mexicana

Ismael Josué López Alcocer* y Mateo Barrientos**

El etnomusicólogo Luis Omar Montoya Arias es quizás la persona del medio académico que más sabe y entiende de la música norteña mexicana. La mayoría de las personas, incitadas por el desconocimiento de quienes manejan los destinos de los medios masivos de comunicación, piensan que la música norteña mexicana es simple, repetitiva, lineal, plana y pobre en términos musicales. Están equivocadas. La música norteña mexicana es, en realidad, más compleja y elaborada de lo que cientos de personas imaginan. Uno de los rasgos que hacen de la música norteña mexicana un arte fascinante, es su constante capacidad de reinención, la que se materializa a través de la improvisación.¹

La improvisación es definida como el “don que poseen algunos músicos para componer una obra coherente en un instrumento autónomo, sin cuidarse de la escritura para conservarla. Improvisar es, entonces, interpretar

una melodía original sin guiarse por alguna partitura”.² De acuerdo con el compositor Guillermo Memo Saldívar, oriundo de Guadalupe, Nuevo León, el músico norteño “se caracteriza por ser un creador constante”. Sus ideas musicales quedan registradas en las grabaciones, “las que, por supuesto, son reinventadas cada vez que el músico norteño pisa un escenario. En cada presentación se efectúan cambios, se improvisa porque es una búsqueda constante por mejorar la idea inicial. Resumiendo, los músicos norteños son improvisadores natos, unos artistas”.³

Partiendo del concepto, “improvisación”, desarrollamos el presente apartado motivados por el siempre apasionante análisis que generosamente comparte sobre la música norteña mexicana, el intelectual guanajuatense, Luis Omar Montoya Arias. Fue Montoya Arias quien nos motivó a que desarrolláramos algunas páginas sobre la improvisación en la música norteña mexicana. Ambos, Ismael López Alcocer y Mateo Barrientos somos músicos formados en conservatorio. Los dos estamos enamorados de la música norteña mexicana y coincidimos plenamente con el compositor Guillermo Saldívar sobre la riqueza interpretativa de esta música mexicana. Para ejemplificar la improvisación en la música norteña, decidimos centrarnos en dos ejecutantes, uno de bajo sexto y otro de acordeón. Jesús Chuy Scott nació en San Francisco del Rincón, Guanajuato, y es considerado el hombre que le cambió el rostro al bajo sexto norteño. José Lorenzo Morales, mejor co-

* Universidad Autónoma de Nuevo León, Escuela de Música.

** Músico boliviano radicado en México.

¹ Información proporcionada por Luis Omar Montoya Arias.

² José Novo, *El vocabulario artístico*, Monterrey, 1964.

³ Guillermo Saldívar, entrevistado, en 2013, por Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: Norteña. *La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

nocido como *el Conejo*, nació en León, Guanajuato, México. José Lorenzo Morales es ponderado como uno de los acordeonistas más influyentes de la música norteña. Los dos guanajuatenses, de ciudades pertenecientes al Bajío mexicano, elemento que no debe perderse de vista, pues como ya ha demostrado el etnomusicólogo michoacano, Jorge Amós Martínez Ayala, el bajo sexto es un cordófono que se “inventó” en el Bajío mexicano (cita).

José Lorenzo Morales. *El acordeón norteño*

Escribir sobre los músicos populares implica una responsabilidad. Es importante hacerlo con claridad, sensibilidad y seriedad, más si se trata de algo sagrado como es la música norteña mexicana. Hablaremos de una leyenda del acordeón norteño, José Lorenzo Morales *el Conejo*, quien poseía una técnica depurada y gran habilidad en el manejo del acordeón. Es importante señalar que la carrera musical de José Lorenzo Morales se desarrolló en la ciudad de México, no en Monterrey, ni en ninguna otra ciudad fronteriza. El acordeonista, José Lorenzo Morales destaca por lo hermoso de sus arreglos improvisados.

El estilo de Morales se define en el conjunto de arreglos, fraseo, repique-teos, constantes adornos, trinos, apoyaturas, improvisación y su capacidad para materializar una buena introducción en cada pieza ejecutada. José Lorenzo Morales es un acordeonista que se manifiesta libre, audaz y con vitalidad. Él reúne la creatividad musical con la lógica de la improvisación

y con el libre curso interválico con rigor armónico. El acordeón de José Lorenzo Morales *el Conejo* es espontáneo, libre y siempre interesante. Los adornos que introduce en la canción ranchera *Ojitos verdes* son un bello ejemplo. En *Ojitos verdes* las apoyaturas de segundas mayores complejizan el fluir melódico; las alteraciones que se presentan en el adorno número cinco, aparecen súbitamente alegrando el alma.

La variación queda manifiesta en el estilo de José Lorenzo Morales, quien en la introducción de la canción *Ojitos verdes* muestra una melodía variada rítmicamente (ver introducción compás 2 y 10). Otras variaciones en el final de la introducción (analizar compases 16-21) son los adornos 2 y 4, porque aparecen casi idénticos, con algunas ligeras variaciones. En la variación se nota la capacidad interpretativa de José Lorenzo Morales. Esta variación es natural, viva y llena de energía. La variación implica el deseo de no recurrir a fórmulas ya conocidas. Morales es un acordeonista energético.

La improvisación se presenta en todas las piezas que interpreta José Lorenzo Morales, es como un juego inventivo constante. En la canción *Ojitos verdes* (ir a partitura) está capturada la improvisación, la que sucede en gran parte de la introducción y en los adornos del tema. José Lorenzo Morales llega a la improvisación fluida y audaz porque tiene un alto control del acordeón, su instrumento. José Lorenzo Morales es un acordeonista virtuoso porque se desenvuelve libremente y de manera audaz. Su repique-teo y trineo llenos de colorido representan la esencia triunfante de un acordeonista libre como siempre lo fue, José Lorenzo Morales *el Conejo*. El virtuosismo de José Lorenzo Morales se contempla en su técnica de ejecución, pero,

sobre todo, en su soplo artístico. El virtuosismo de José Lorenzo Morales “es más un hacer que un saber”, pues su calidad musical la adquirió gracias a la práctica interpretativa. El acordeón es poesía, y José Lorenzo Morales es un poeta de la música norteña mexicana. El acordeón tiene el don de la gente humilde y sencilla, es un instrumento del pueblo. La música del acordeón es siempre nostálgica y evoca atemporalidad, pues su música es inmortal. El acordeón es una fábrica de sueños.

Ojalá que este análisis musical sirva para no olvidarnos jamás de José Lorenzo Morales, uno de los máximos acordeonistas de la música norteña mexicana. Esperamos también que las personas y músicos limitados e ignorantes, que lamentablemente siempre son la mayoría, dejen a un lado sus tontos prejuicios, se acerquen y disfruten de una música celestial como es la música norteña mexicana, única en el mundo, una música hermosa. La música norteña mexicana debe ser tratada con respeto y seriedad porque guarda el corazón del pueblo y una capacidad improvisadora única en Occidente. José Lorenzo Morales fue un pintor que plasmó los paisajes musicales que lo rodeaban. Nunca canceló el uso de su pincel armonioso. Es un héroe del acordeón norteño.

Jesús Chuy Scott Reyes. El bajo sexto norteño

Chuy Scott, nacido en San Francisco del Rincón, Guanajuato, en pleno corazón del Bajío mexicano, es un ejecutante de bajo sexto que comparte

Ojitos Verdes
José Lorenzo Morales

Accordion

7

13

Adorno 1

19

Adorno 2

25

Adorno 3

31

Adorno 4

37

Adorno 5

Adorno Final

43

©

generosamente acordes fuera de lo común, que lo mismo aplica semitonos que aumentados y disminuidos; también cultiva los sostenidos y los bemoles, que son dominados a la perfección por él. Jesús Scott posee una gran habilidad en el manejo de la púa, la que utiliza en la alternancia de notas graves y agudas, lo que en el ambiente musical norteno llamamos, requinto alternado. Una de las grandes virtudes de Jesús Chuy Scott es la elegancia de sus acordes, su creatividad, habilidad y conocimiento profundo del diapasón. Es el más grande del bajo sexto.⁴

Con el objetivo de ejemplificar la técnica desarrollada por Jesús Scott Reyes, conocida mundialmente como “el triplete”, nos dimos a la tarea de analizar su huapango, *Pícame tarántula*. Ante todo, es conveniente precisar sobre el fragmento transcrito: no se trata de una interpretación de estudio del tema original, la ejecución del bajo sexto no alterna con ningún otro instrumento, transcribimos solamente un fragmento del “solo” de la pieza. La calidad del audio del fragmento no es mala, pero no permite diferir con claridad algunos sonidos en la ejecución, por lo que nos permitimos escuchar otras versiones del “solo” en cuestión, con el objetivo de aclarar algunos pasajes que no resultaban evidentes. Todo indica que el contexto de ejecución del fragmento es una reunión familiar, donde se puede ver a un Scott relajado, sin las presiones características de un ensayo o un concierto.

Dentro de lo que conocemos de la música nortena mexicana, nos interesaba especialmente la función con la que cumple el bajo sexto dentro del

⁴ Ibídem.

conjunto. Está por demás decir que nuestras ideas preconcebidas del bajo armónico no coincidieron con lo que escuchamos. La doble función armónico-melódica del bajo sexto nos sorprendió para bien. Mayor fue nuestra sorpresa e interés al escuchar el huapango, *Pícame tarántula*, el que nos invitó a adentrarnos mucho más en la técnica del triplete, desarrollado por el músico guanajuatense, Scott. Desde nuestra perspectiva de análisis como músicos de conservatorio, el triplete es una forma de aplicación de la técnica del trémolo guitarrístico, recurriendo a la púa en lugar de los dedos, lo que añade un nivel de dificultad interpretativa al triplete.

Como escuchamos en varios ejemplos, el uso de la púa para ejecutar el trémolo discontinuo (puesto que en la guitarra el uso de los dedos contra el pulgar permite una melodía continua contra un acompañamiento igual continuo) provoca un cierto grado de imprecisión en la percepción del pulso, el cual parece ligeramente desplazado a medida que el tempo se incrementa. Dicha percepción nos dio problemas para la transcripción, pues en algún momento llegamos a pensar que en el triplete de Jesús Chuy Scott Reyes se daba un “inversión” del bajo, y que éste quedaba en el tercer tiempo del triplete y no en el primero, lo cual podría resultar una variante interesantísima. Revisando otros intérpretes nos percatamos de que esa percepción es consecuencia de la gran dificultad que implica la técnica del triplete, considerada revolucionaria al interior de la música nortena mexicana.

Ahora bien, en la transcripción que hicimos desglosamos la técnica del triplete en dos niveles: al primero lo constituye la línea melódica que es más

grave, que a veces se divide en dos voces de manera eventual y no constante. Este primer nivel tiene un movimiento melódico sobre las notas del acorde en la primera parte y después sobre las notas de la escala en la segunda con ciertos pasos cromáticos muy sutiles, casi imperceptibles. El segundo nivel corresponde al complemento armónico, el que se sitúa en la parte más aguda. Dicha línea tiene poca variación melódica y se limita a una especie de pedal agudo que varía en función del cambio armónico de la línea del bajo. Solo alterna entre dos notas durante todo el fragmento y en la segunda parte es un continuo de la nota si bemol.

Estamos muy agradecidos con el etnomusicólogo mexicano Luis Omar Montoya Arias por brindarnos la posibilidad de sumarnos a este gran proyecto comandado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de su Fonoteca.

PICAME TARANTULA CHUY SCOTT
(FRAGMENTO) Trans. Mateo Samentos

The musical score is handwritten and consists of five staves. The first staff is in 3/4 time with a tempo marking of 110. The second staff is in 3/4 time with a tempo marking of 180. The third, fourth, and fifth staves continue the melody and accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Bibliografía

MONTOYA Arias, Luis Omar, entrevista a Guillermo Saldívar, 2013 [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

NOVO, José, *El vocabulario artístico*, Monterrey, 1964.

2. Estética de la música norteña mexicana en Colombia

Patricia Schone Vergara*

En diversas ocasiones discutí con el investigador mexicano, Luis Omar Montoya Arias, la pertinencia de explicar por qué la música norteña mexicana hecha por colombianos es de mucho menor calidad que la creada por los mexicanos. Hablamos varias veces hasta que un día, el historiador mexicano me sugirió que comparara dos versiones de *La cruz de marihuana*, un corrido icono para la historia de la norteña mexicana en Colombia. A propuesta de Luis Omar Montoya Arias, me di a la tarea de analizar un mismo corrido interpretado por dos agrupaciones diferentes; me refiero a *La cruz de marihuana* del compositor sinaloense, José Alberto Sepúlveda. Primero analizaré la versión del Grupo Pesado de Monterrey, Nuevo León; luego la del Grupo Exterminador de Abasolo, Guanajuato, México. La primera, a nuestro juicio, es mejor que la segunda, hablando en términos estrictamente musicales. La pertinencia social del problema es indudable.

Definitivamente, la propuesta llamada *Exterminador* no es comparable en calidad musical con la desarrollada por el Grupo Pesado de Monterrey,

* Etnomusicóloga de la Universidad de Maryland, Estados Unidos.

Nuevo León, México. El Grupo Exterminador es una propuesta musical que fue tomada como modelo por las agrupaciones norteñas colombianas, por eso la retomamos para llevar a cabo este análisis, esta reflexión etnomusicológica. Algunas de mis fuentes como Lina Fernández, Sigifredo Serrano y Alexander Fonseca del Grupo Don Bob corroboraron la hipótesis: uno de los grandes problemas de la música norteña colombiana es su constante imitación a grupos que no son valorados en México. “Lamentablemente esos fueron nuestros modelos, es triste aceptarlo pero así es. Por eso nosotros estamos haciendo música de *Intocable* porque queremos cambiar ese concepto erróneo que los colombianos tienen de la música norteña. La música norteña también puede ser calidad, eso queremos que entiendan los colombianos”.¹

Las reflexiones de Lina Fernández, Sigifredo Serrano y Alexander Fonseca van más allá. Resulta sumamente interesante y valioso que las tres fuentes concuerden en poner como ejemplo *La cruz de marihuana*, quizás porque fue este corrido el que marcó el inicio de los Corridos Prohibidos colombianos y la decantación de la música norteña colombiana por un corrido con limitaciones de orden técnico e interpretativo.² En el imaginario colombiano está muy presente *La cruz de marihuana* cantada por el Grupo Exterminador, eso es un hecho, no sólo entre los músicos, sino entre las personas que escuchan y consumen la norteña en Colombia. Me llamó la atención que tanto Fernández como Serrano y Fonseca hayan comparado la

¹ Fonseca, Alexander, entrevistado en 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

² Reflexión de Luis Omar Montoya Arias.

versión del Grupo Exterminador (Abasolo, Guanajuato) con la interpretada por el Grupo Pesado (Monterrey, Nuevo León).

Sigifredo Serrano precisa que “*La cruz de marihuana* en la voz de los muchachos de Pesado es infinitamente mejor que la cantada por Exterminador. Esos modelos son los que necesitamos imitar, los mejores, no los peores como ha venido sucediendo hasta hace poco. Pienso que para que los colombianos hagamos una mejor música norteña necesitamos comenzar a copiar a los mejores”.³ Claro que la versión del Grupo Pesado nunca se conoció en Colombia. La opinión de Lina Fernández, Sigifredo Serrano y Alexander Fonseca obedece más al momento actual de la música norteña colombiana, a su preparación académica, pues los tres se formaron en escuelas universitarias de música y a una visión más urbana que de la música norteña tienen.⁴ La opinión de ellos es valiosa porque reconocen que un factor que limitó el crecimiento de la música norteña colombiana fue la permanente imitación que de agrupaciones norteñas mexicanas de cuestionable calidad, hicieron. El posicionamiento de Fernández, Serrano y Fonseca es preciso y crítico.

Llegados a este punto, es necesario proceder a la comparación de dos versiones de un mismo corrido: *La cruz de marihuana*. La composición del sinaloense José Alberto Sepúlveda es un corrido emblemático para la historia de la música norteña en Colombia, llegó y trascendió la memoria musical de la nación cafetalera hace más de una década, ahí su importan-

³ Serrano, Sigifredo, entrevistado en 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

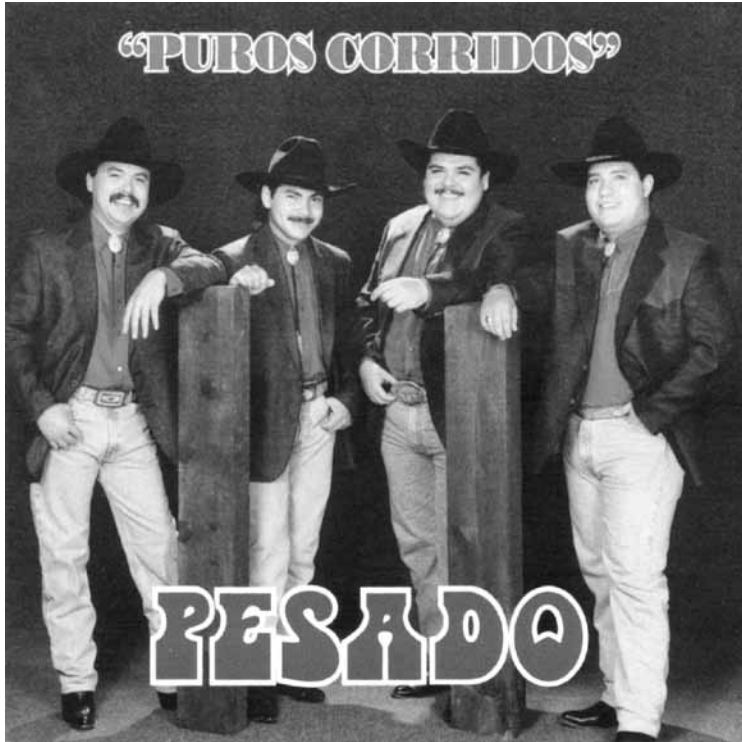
⁴ Reflexión de Luis Omar Montoya Arias.

cia. Compararemos entonces la versión grabada por el Grupo Exterminador con la interpretada por el Grupo Pesado. Con la siguiente comparación musical quedará demostrado que la versión del Grupo Pesado está revestida de mucha mayor calidad musical que la difundida por los integrantes del Grupo Exterminador.

Las transcripciones de ambas versiones se hicieron en tono de do mayor con el objetivo de facilitar su comparación y análisis. Se hizo la transcripción de la primera estrofa y el estribillo o refrán de las dos versiones; los compases se enumeraron bajo esta lógica. Las transcripciones incluyen voces, bajo sexto y bajo con el objetivo de realizar una comparación melódica, rítmica y armónica de las dos versiones. La versión del Grupo Pesado está en ritmo ternario, la del Grupo Exterminador se grabó en compás binario. La versión del Grupo Pesado presenta frases con más variaciones melódicas en comparación con la del Grupo Exterminador. La versión del Grupo Pesado recurre a notas que enriquecen la armonía de la composición, como ejemplos citamos las sextas y las séptimas en la melodía como se puede apreciar en los compases 1, 2 y 5 de la parte inicial (primera estrofa). Igual sucede en los compases 6, 11 y 17 de la segunda parte (estribillo o refrán). La melodía de la versión del Grupo Pesado posee séptimas y novenas en relación al acorde dominante en los compases 6 y 7, 10 y 11 de la primera estrofa. En la versión del Grupo Exterminador las frases melódicas están construidas con menos signos y siempre haciendo uso de las cinco primeras notas de la escala, con frecuente recurrencia de la tónica. La versión del Grupo Exterminador es mucho más simple que la del Grupo Pesado.

Beto Zapata y Pepe Elizondo, cantantes del Grupo Pesado, recurren a la armonización vocal en terceras durante el estribillo, aspecto que ayuda en la generación de un mayor espectro armónico y lírico de su versión. No perdamos de vista que se trata de una comparación entre la versión interpretada por Grupo Exterminador y la grabada por Grupo Pesado. La interpretación vocal de Juan Corona, líder del Grupo Exterminador, carece de melismas (técnica que permite cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada) en la melodía y más bien utiliza un timbre vocal áspero y sin notas largas. En general, la versión del Grupo Exterminador incluye notas cortas y en ningún momento las sostiene; sus melodías son simples y giran alrededor de la pentatónica de la escala mayor. La versión del Grupo Pesado presenta melodías más elaboradas, se hace uso de la armonización vocal y su técnica es más trabajada. La interpretación vocal del Grupo Pesado recurre al uso de sínkopas, aspecto que genera más riqueza rítmica en comparación con la versión del Grupo Exterminador. Otro aspecto relevante es el bajo, pues en la versión del Grupo Pesado aparecen contrapuntos vocales, lo que brinda variedad e interés armónico como se observa en los compases 14 y 15 de la primera estrofa y en los compases 5 y 6 del estribillo. Contrapuntos con movimiento también están presentes en las líneas melódicas del bajo sexto como queda demostrado en los compases 22 y 23.

La versión de Exterminador contrasta con la de Pesado en la ejecución del bajo sexto: la música del primero presenta acordes sin variaciones, mientras que la del Grupo Pesado sí ofrece variaciones rítmicas que enfatizan la melodía principal como se demuestra en los compases 1 y 5 del estribillo.



Fotografía cedida por Luis Omar Montoya Arias, investigador mexicano

Las frases melódicas de la versión del Grupo Pesado son más frecuentes que las presentadas en la versión del Grupo Exterminador, como se demuestra en los compases 22 y 23 de la estrofa y en los 10 y 11, 22 y 23 del estribillo. En suma, la versión y la música hecha por el Grupo Pesado es de mejor calidad que la elaborada por el Grupo Exterminador como se ha demostrado. A continuación compartimos con el lector los diagramas pautados que corroboran gráficamente lo expuesto líneas arriba.

Score

Cruz de Marihuana

(versión de grupo Pesado)

José Alberto Sepúlveda

[Arranger]

Score for "Cruz de Marihuana" (versión de grupo Pesado) by José Alberto Sepúlveda [Arranger]. The score is in 3/4 time and features three staves: Voice, Bajo Sexto, and Bass Guitar.

Voice: Cuan do yo mue ra le van ten u na cruz de ma ri hua na_

Bajo Sexto: C

Bass Guitar: C, G7

7 Con diez bo ta las de vi no y cien ba ra

Bass: G7

14 jas Cla va das Al fin que fue mi des ti no an dar en la sen da

Bass: C, C, G7

2

Cruz de Marihuana

Score for "Cruz de Marihuana" (versión de grupo Pesado) by José Alberto Sepúlveda [Arranger]. The score is in 3/4 time and features three staves: Voice, Bajo Sexto, and Bass.

21 Refrán

ma la Sob re mi tum ba le van ten u na cruz de

Bajo Sexto: C, C, F/C, F, G

Bass: C, C, F/C, F, G

28 ma ri hua na No que ro llan tos ni

Bajo Sexto: G7, C, C, Cdim

Bass: G7, C, C, Cdim

35 re zos tam po co tie rra sa gra da que meen tie ren en la sier ra con

Bajo Sexto: G7, C

Bass: G7, C

Cruz de Marihuana

3

42

lo bos de mi ma na da

Bass

Cruz de Marihuana (Exterminador)

3

10

llan to ni ra zo Tam po co tier ra sa gra da

C G7 C

15

Que me en tie men en la sier ra con leo nes de mi ma

G7

20

na da

C

Score

Cruz de Marihuana (versión de grupo Exterminador) José Alberto Sepúlveda

Score for "Cruz de Marihuana" (versión de grupo Exterminador) by José Alberto Sepúlveda. The score is in 3/4 time and features Voice, Electric Guitar, and Bass Guitar.

Voice: Cuan do me mue ra le van ten u na cruz de ma ri hua na

Electric Guitar: C, G7, C

Bass Guitar: C, G7, C

Electric Guitar: Con diez bo tel las de vi no y cien ba ra jas cla va das Al fin que

Electric Guitar: C7, F, G7, C

Bass: C7, F, G7, C

Refrán

Electric Guitar: fue mi de ti no an dar en la sen da ma la So bre mi

Electric Guitar: C, G7, C, C7

Bass: C, G7, C, C7

2

Cruz de Marihuana

Score for "Cruz de Marihuana" (versión de grupo Exterminador) by José Alberto Sepúlveda. The score is in 3/4 time and features Voice, Electric Guitar, and Bass.

23

Voice: tum ba le van ten u na cruz de ma ri hua na No quie ro

Electric Guitar: F, G7, C

Bass: F, G7, C

31

Voice: llan to ni ra zo Tam po co tier ra sa gra da Que me en tie ren en la

Electric Guitar: C, G7, C

Bass: C, G7, C

39

Voice: sier ra con leo nes de mi ma na da

Electric Guitar: G7, C

Bass: G7, C

Tito Ortiz, dueño de un estudio musical al que Alirio Castillo (productor de los llamados Corridos Prohibidos Colombianos) recurrió muchas veces para grabar temas de sus producciones, explica las razones que hacen de la música norteña colombiana un producto de mala calidad. Sus explicaciones son técnicas, claras y específicas:

La mayoría de las producciones musicales que tienen que ver con la música norteña hecha en Colombia, durante los últimos veinte años, fueron hechas en estudios caseros semiprofesionales como el mío. Los recursos técnicos de mi estudio, por ejemplo, no se comparan con los de los grandes estudios de grabación que existen en México, donde las inversiones son de millones de dólares. La baja calidad de la música norteña colombiana también tiene que ver con la baja calidad de los músicos colombianos, que además no dedican el tiempo necesario a las grabaciones y a la mezcla. En mi estudio se han hecho decenas de grabaciones de músicos norteños, incluidos los *Corridos Prohibidos*, en sólo un día, lo que resulta francamente absurdo y poco profesional. Esas agrupaciones no tienen director ni productor musical de verdad; llegan a grabar sin ensayos previos y sin arreglos definidos con anterioridad. Además, como el presupuesto destinado a la producción musical de esos temas es bastante bajo, el tiempo de estudio es bastante limitado como para pensar en obtener un producto musical de calidad. Falta mucho que aprender de los mexicanos.

Tito Ortiz, prosigue:

Alirio Castillo llevaba para grabar hasta cuatro grupos norteños en la misma tarde. No, así no se puede. Era una hora, dos horas como mucho por tema, no se podía arreglar si desafinaba la voz, o si se equivocaba el acordeón. Hubo una vez en que me negué a grabarles, los corrí. No me gusta hacer algo que uno ya sabe que va a quedar pésimo. Ésa es la realidad de la norteña en Colombia. Otro aspecto que contribuyó a la mala calidad de la música norteña hecha en Colombia es la baja calidad técnica y musical por la baja inversión en las producciones, lo que llevó a la utilización de secuencias electrónicas sustituyendo a la batería tocada por un músico. Eran formas de bajar costos sacrificando la calidad musical, algo muy característico de las producciones colombianas de música norteña. Un tema norteño grabado con batería electrónica no puede sonar bien porque pierde la esencia que le dan las variaciones rítmicas de la batería tocada con técnica musical y en vivo.⁵

⁵ Ortiz, Tito, entrevistado en 2012, por Patricia Vergara [trabajo de campo], *El corrido prohibido en Colombia*.

Bibliografía

FONSECA, Alexander, entrevistado, en 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

ORTIZ, Tito, entrevista, en 2012, por Patricia Vergara [trabajo de campo], *El Corrido Prohibido en Colombia*.

SERRANO, Sigifredo, entrevistado, en 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

3. Presencia del mariachi en la música norteña mexicana

Eduardo Martínez Muñoz*

En 2010 fui invitado a participar en un Seminario, al cual llamaron *México entre dos Centenarios*. Fue organizado por el departamento de Humanidades del Tecnológico de Monterrey Campus Estado de México, en Atizapán de Zaragoza. Me di a la tarea de investigar acerca de las diversiones novohispanas. Siendo una sociedad emanada del viejo continente, se ejerció con toda su fuerza esa cultura occidental peninsular en este Nuevo Mundo. La clase alta fue definiendo la identidad y la cultura nacional. La investigación arrojó que las costumbres y, en este caso, las diversiones fueron apropiadas por las clases subalternas. Los toros, por ejemplo, una actividad destinada a las élites españolas en Nueva España, fue asimilada por las clases desposeídas. Fue una experiencia valiosa.

Hoy se me da la oportunidad de participar en esta edición colectiva, la cual es coordinada por el etnomusicólogo mexicano, Luis Omar Montoya Arias y editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH). Festejo que una institución seria, sólida y orgullo de los

* Egresado de la UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

mexicanos como es el INAH, brinde espacios a la investigación y difusión de estudios sobre la música norteña mexicana, una música que hoy es fundamental para comprender eso que llamamos “ser mexicano”. A Luis Omar Montoya Arias lo conocí en el marco del Encuentro Nacional del Mariachi Tradicional que se celebra cada año en Guadalajara y Zapopan, en el estado occidental de Jalisco. ¿Qué papel ha jugado el mariachi en la construcción socio-histórica de la música norteña mexicana?

La música norteña mexicana es una mezcla de estilos y elementos de diferente procedencia que podrían rastrearse a través de la propia historia de México durante el siglo XIX. El intenso movimiento poblacional ocurrido entre 1821 y 1860 provocó la concurrencia de factores culturales diferentes de los que provenían de la tradición española asentada durante 300 años en las zonas central y sur del país. La presencia de alemanes, polacos, suizos, checoslovacos y norteamericanos ha dejado una huella imborrable en las expresiones sonoras de esta región. Su función es no sólo transmitir en sus letras versos de intención amorosa (en la mayoría de los casos), sino también alegrar los bailes.¹

A partir de 1930 la radio comenzó una expansión a través de nuestro territorio. Dentro del elenco de las radiodifusoras, a finales de esa década, apareció el Mariachi Tapatío de José Marmolejo, y posteriormente, a principios de la de los 40, el Mariachi Vargas de Tecalitlán como grupos estelares de la XEW. La radio fue la antesala de la pantalla grande. El repertorio de

¹ Aurelio Tello, “La música norteña”, en *El Patrimonio Nacional de México*, Vol. II, Enrique Florescano (coord.), México, Conaculta, FCE, 1997, Colección Biblioteca Mexicana, pp. 89-90.

la música de mariachi se componía de canciones rancheras, sones, polcas, pasodobles y corridos. El mariachi no acompañaba a cantantes o intérpretes vocales que se asumieran como tal. Para acompañar cantantes estaban los tríos y las orquestas, incluso las Orquestas Típicas mexicanas.² El mariachi había ganado su lugar en la radiodifusión por él mismo, como grupo, como ensamble musical interpretando, muy a su estilo un repertorio propio.

El cine mexicano explotó la ruralidad abajeña (el Bajío), presentándola bajo el aura del drama y la comedia musical. En las películas mexicanas de las décadas de 1930, 1940 y 1950, los protagonistas generalmente estaban asociadas con un instrumento musical: la guitarra. El cine sonoro mexicano se inauguró en 1931 con la película *Santa*; luego vendría *Allá en el Rancho Grande*, estelarizada por Tito Guízar, en 1936. En 1942, se filmó *Jesuita en Chihuahua*, dirigida por René Cardona, con argumento de Ernesto Cortázar, fotografía de Víctor Herrera; música y letra de Ernesto Cortázar y Manuel Esperón. Las canciones que musicalizaron la película de *Jesuita en Chihuahua* fueron las siguientes: *Al águila el sol*, *Yo soy fronterizo*, ¡Ay, *Chihuahua cuánto apache!* y la polca *Jesuita en Chihuahua*, de Quirino Mendoza Cortés. La cinta fue protagonizada por Pedro Infante, actor sinaloense. La trama

² Dato proporcionado por Luis Omar Montoya Arias, investigador del CIESAS-Peninsular.

³ http://monitorpolitico.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=2445 Fecha de consulta: 7 de junio de 2013. La historiadora Aurora Tovar Ramírez en su libro *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva* (México, DEMAC, 1996, p. 560) refiere que María de Jesús “rescató la bandera en medio de las balas, al caer el abanderado en el combate de Palo Alto”. Y añade: “A esta mujer que nació en Parras, Coahuila. Se le quedó la costumbre de llevar bajo las enaguas dos pistolas cargadas. Quedó immortalizada en el corrido *Jesuita en Chihuahua*”.

del filme, nada tiene que ver con nuestra María de Jesús,³ icono de la historia mexicana, incluso se advierte al cinéfilo con una cortinilla:

“Esta película se desarrolla en un pueblo imaginario del Estado de Chihuahua, y sus personajes y costumbres son fantasía del autor. Dedicamos esta producción, a la raza noble y valiente del Norte de nuestra República”.⁴

La película se estrenó en 1942, y en los números interpretados no aparece un dueto norteño mexicano, ni los instrumentos característicos de éste. Se musicalizó orquestalmente.

El mismo Pedro Infante en 1945, protagonizó *Cuando lloran los valientes*, la historia de Agapito Treviño “caballo blanco, el valiente de San Nicolás, Nuevo León”. La temática de un héroe regiomontano o reynero, fue llevado al cine mexicano, remitiéndose la figura histórica de Pedro Infante Cruz. La trama nos dice que nos ubiquemos en el año 1800, antes del movimiento de Independencia, debiendo aparecer soldados realistas. En la cutícula aparecen muchos “chinacos”, pero no soldados realistas. Los nú-

meros musicales para la película *Cuando lloran los valientes* son interpretados por un grupo de cuerdas (guitarra, violín y vihuela), y la interacción de un clarinete. Efectivamente, ya aparece *El corrido de Monterrey*, pero de una manera orquestada, en ningún momento se recurre al dueto norteño, el que, por cierto, debe mucho a la región del Bajío mexicano. Sin el Bajío mexicano sería imposible lograr entender a cabalidad eso que hoy llamamos música norteña mexicana. A finales de la década de 1940, comenzó a ser visible la interpretación de corridos y polcas mexicanizadas por pioneros de la música norteña mexicana como *Los Alegres de Terán* (1948) con polcas iconos de su repertorio musical como *La matrera* y *La oficina*.⁵

En 1951, otra producción cinematográfica, con cierto estilo norteño fue interpretada por Pedro Infante acompañado del *Piporro* (de quien hablaremos más adelante), *Ahí viene Martín Corona*.⁶ Trama que había sido producida en la radio y que fue aceptada con agrado. Tanto fue el triunfo que fue llevada al cine con los mismos protagonistas masculinos, arriba señalados, que aparecen en la película. El número principal del filme, el *Corrido de Martín Corona* fue composición de un nuevo autor que traía inspiración fresca, José Alfredo Jiménez, originario de Dolores, Hidalgo, Guanajuato:

y en el ballet *La Coronela*, ambas composiciones tradicionales en las celebraciones revolucionarias. A su vez, Fernando Garza González, historiador fronterizo refiere en su *Historia de Nuevo Laredo* que De la Rosa “era mujer de recio carácter y apegada a los ideales militares de la nación”. El Congreso de la Unión la tiene registrada en sus anales como valerosa militar que combatió en las filas de la Revolución. Por su lado, el historiador José María Suárez Sánchez escribe en *Mi primer diccionario histórico de Coahuila* que María de Jesús sí inspiró el corrido de *Jesusa en Chihuahua*.

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=4xNQcaFh8Bk> Fecha de consulta: 5 de junio de 2013. Cortinilla que aparece al inicio de la película *Jesusa en Chihuahua*, de René Cardona. El trabajo se ha respaldado en esa extraordinaria herramienta llamada internet. En específico del sitio virtual de *Youtube*, donde aparecen los videos, documentos visuales y auditivos, que pueden ilustrar mejor este trabajo.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=wmxx0RNfpj0> Fecha de consulta 11 de junio de 2013. Los alegres de Terán, *Carta jugada*.

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=HKMa6ztQe4> Fecha de consulta: 11 de junio de 2013, *Ahí viene Martín Corona* (1951).

Voy a entonar un corrido,
norteño ciento por ciento,
pa' recordarles el nombre,
del hombre que anda luchando
por la quietud de su pueblo.

Nacido en el mero norte,
valiente, humilde y sincero
se llama Martín Corona
y trae como por escolta
su siempre fiel compañero.

Interpretado por el mismo José Alfredo Jiménez, y acompañado por mariachi, se escucha un salterio. Jiménez aparece en primer plano, junto a las guitarras y el ejecutante del salterio, un instrumento que, de acuerdo con Luis Omar Montoya Arias, se volvería recurrente en la música norteña mexicana de la década de 1970, sobre todo de la producida en la Ciudad de México. La secuela de *Aquí viene Martín Corona*, fue la cutícula intitolada, *El enamorado*, estrenada en el mismo año de 1951.⁷ La musicalización del *Corrido de Martín Corona* para la película *El enamorado*, fue la misma: guitarra y salterio. En el filme aparece la española Sarita Montiel y Pedro Infante acompañado por el Mariachi Vargas. El dueto norteño es inexisten-

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=w6q0sZ7etPM> Fecha de consulta: 11 de junio de 2013, *El enamorado* (1951).

te, no figura, no está, no se le brinda un rol protagónico.

En 1953, apareció, en un papel muy corto, Eulalio González *Piporro*, figura por excelencia del cine mexicano y quien sería el intérprete de la música norteña mexicana en la pantalla grande. La película *Espaldas mojadas* (1953) —tema social de la frontera norte de México—, estelarizada por David Silva y en donde se interpretan canciones como *El corrido del Norte*, *Canción mixteca* y *Desterrado me fui*. Todas proponiendo al inmigrante, al mojado como protagonista de esas historias. En la película *Espaldas mojadas*, quienes se hacen cargo de musicalizarla son Lola Beltrán y Pedro Vargas, gigantes musicales de México.

Eulalio González *Piporro* (Los Herreras, Nuevo León, México, 16 de diciembre de 1921- Monterrey, Nuevo León, México, 1 de septiembre de 2003) comenzó a brillar como protagonista estelar a partir de 1956 y 1957.



El *Piporro* anunciando Cerveza Cruz Blanca del Grupo Cuauhtémoc Moctezuma en 1970. Fotografía proporcionada por el Archivo Histórico FEMSA, a través de su director, el historiador, Roberto Lara Durán, egresado de la Universidad Autónoma de Nuevo León

El actor destacó en una enorme filmografía y se consolidó como icono interpretativo de la música norteña mexicana.⁸ Interpretaciones como: *El ojo de vidrio*, *Rosita Alvérez*, *El Güero*, *Natalio Reyes Colas*, *El potro lobo gateado* y *El pata Rajada*, están en la memoria de muchos mexicanos.

Uno de los géneros más recurrentes de la música norteña mexicana es el corrido. Se pensó que después del movimiento armado de 1910 mexicano, vendría una decadencia.

La decadencia y próximo fin del corrido, anunciado por Vicente T. Mendoza, tiempo atrás, resultó ser un augurio fallido. En su fase posrevolucionaria el corrido, en efecto, sufrió alteraciones tanto en sus convenciones formales como en las poéticas. Sin embargo, muy pronto surgieron innovaciones corridísticas que vendrían a suplantar aspectos de la tradición anterior. Un síntoma de que el corrido tradicional empezó a sufrir un anquilosamiento fue la presencia de interpretaciones humorísticas o paródicas; y fue el intérprete Eulalio (*Lalo*) González *Piporro*, quien marcó la pauta hacia el rechazo de importantes aspectos en el contenido del corrido tradicional. El profundo conocimiento de la tradición de este artista le permite ridiculizar aspectos del corrido sin afectar la supervivencia del género. Es decir, los profundos cambios ocurridos en la vida mexicana a partir de la Revolución, entre 1910 y 1920, impedían que las nuevas generaciones se identificaran con conflictos que reflejaban cos-

tumbres y valores sociales ya caducos. Es así como el *Piporro* señala, por medio de la deformación caricaturesca, una problemática cultural importante para el mexicano.⁹

Tengamos presente que los iconos revolucionarios de México durante la pugna de principios del siglo XX, conocida como la Revolución de 1910, fueron todos personajes norteños. Entonces por qué la resistencia a validar y reconocer la importancia histórica de la música norteña mexicana, se cuestiona el historiador mexicano, Luis Omar Montoya Arias. La música norteña fue y es la música de los grandes revolucionarios mexicanos.

En el marco del estreno de la película *Dos corazones y un cielo* en 1958, *Piporro* se presentó ante las cámaras de televisión, junto al locutor Rubén Zepeda Novelo con el objetivo de estrenar el *Corrido del Ojo de Vidrio* en red nacional; con alcances en Centro y Sudamérica, por supuesto. En esta presentación se puede verificar el diálogo existente y permanente entre el mariachi y la música norteña mexicana en la década de 1950. El *Corrido del Ojo de Vidrio*, por cierto, fue interpretado con bajo sexto y acordeón diatónico, esa noche frente a las cámaras de televisión y para beneplácito de todos los reyneros.¹⁰

El fenómeno tratado en este trabajo, no es lejano a nuestra realidad, es la historia de lo inmediato. Gracias a la interdisciplinariedad y al diálogo

⁸ http://www.directoriow.com/pe_93_canciones_de_quot_El_Piporro_quot_Eulalio_Gonzalez_203749.html
Fecha de consulta: 5 de junio de 2013, Discografía de Eulalio González *Piporro*.

⁹ Guillermo Hernández, "El corrido ayer y hoy. Nuevas notas para su estudio", en *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, coord. José Manuel Valenzuela Arce, 2ª edición, Tijuana, B. C., P y V editores, El Colegio de la Frontera Norte, 2000, p. 327.

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=7xh6tVcwYW8> Fecha de consulta: 4 de junio de 2013.

permanente entre la historia y la antropología, hoy podemos apoyarnos en la oralidad como metodología de investigación. Felizmente soy sobrino del maestro, Miguel Martínez Domínguez,¹¹ el trompetista-mariachero más emblemático e importante para nuestro México y sus culturas populares. Don Miguel Martínez Domínguez nació en Celaya, Guanajuato (el Bajío mexicano), fue trompetista del Mariachi Vargas de Tecalitlán, cuando iniciaron su peregrinar en los foros de la XEW *La Voz de América*, a principio de la década de 1940. Miguel Martínez Domínguez también fue compositor y arreglista. Hoy cuenta con 91 años de edad, goza de plena facultad mental y como colofón a su carrera de trompetista, compositor y arreglista ha sumado la publicación de su libro *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Un libro que recomiendo ampliamente a todos los interesados en México.

Dentro de la entrevista a mi tío, Miguel Martínez, existió el cuestionamiento en referencia a los “duetos nortños”, que así fue como él se refirió a ellos. Él aclaró que sus inicios con el Mariachi Vargas fueron en 1941. Así que en los años de 1930, él no figuraba como músico aún, pero que en esa etapa Las Hermanas Padilla, intérpretes de música mexicana en California, grabaron allá un álbum de música ranchera, con un mariachi que no era tradicional, es decir, mexicano y abajeño (el auténtico mariachi mexicano

¹¹ Entrevista realizada en casa del maestro Miguel Martínez, en Tlalnepantla, Estado de México, el 25 de mayo de 2013.

es del Bajío). La pregunta fue inmediata: ¿Cómo que no era “original” ni tradicional?

No podía pasar ningún mariachi, ni ningún músico para Estados Unidos. Entonces a Las Hermanas Padilla se les montó un mariachi no auténtico, provisional, pirata, pues. El maestro Rafael Méndez, nativo de Jiquilpan, Michoacán (otra vez el Bajío), el mejor trompetista del mundo, apoyó a Las Hermanas Padilla con su trompeta y un contrabajo que sustituyó al guitarrón mexicano. Iban por un compañero que tocaba vihuela, porque la vihuela ¿dónde la sustituyen aquí en los “Yunaites”? Fueron a México por el elemento, lo pasaron de contrabando en la cajuela de un automóvil para que apoyara en las grabaciones de Las Hermanas Padilla, quienes también son de Michoacán, de un pueblito del Bajío. La vihuela sí es mariachi. Y los violines que ocuparon fueron los de la sinfónica de California. Le improvisaron el mariachi a Las Hermanas Padilla de Michoacán.¹²

De esta manera conformaron “un mariachi no auténtico” y provisional. La agrupación instrumentista se llamó, Mariachi Azteca de Rafael Méndez. El nombre Azteca también fue el nombre de la casa disquera, afincada en California, Estados Unidos. Las grabaciones datan de 1937, algunas aún las podemos disfrutar, como por ejemplo *Amor de los dos*.¹³ Tal vez de las primeras grabaciones donde se escucha a un mariachi acompañar a cantantes. Posteriormente, Las Hermanas Padilla grabaron con el Mariachi Vargas, en

¹² http://www.archivosderb.org/?q=es/audio/by/guest/miguel_mart_nez Fecha de consulta: 4 de junio de 2013. Programa: *Alegando al mariachi*, fecha del programa: 24 de mayo de 2010.

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=sWRjG5em15U> *Amor de los dos*. Fecha de consulta: 14 de junio de 2013.

1943, 26 canciones mexicanas, entre rancheras y corridos; las cuales montaron en mes y medio.¹⁴

Miguel Martínez Domínguez precisó que “contratar un mariachi siempre fue más caro. No es lo mismo pagar dos o tres elementos, que diez u once que eran los músicos del Vargas”, en relación con la música norteña mexicana. Las agrupaciones norteñas mexicanas se conforman de máximo cinco integrantes. Visto por los dueños de las casas grabadoras, las agrupaciones norteñas siempre fueron más baratas. La idea de los dueños de la industria musical consistió en ir sustituyendo al mariachi por un grupo de menor costo.

Sabemos que grabaciones de mariachi han sido acompañadas por instrumentos ajenos a su tradición como el flautín en el huapango intitulado, *El pastor* el cual fue interpretado por Miguel Aceves Mejía. También conocemos *En los cerros de Chihuahua*, melodía interpretada por el Mariachi Vargas, donde se hizo acompañar por dos clarinetes. En esta pieza los clarinetes sustituyeron a la trompeta, a sugerencia de Rubén Fuentes.¹⁵ De acuerdo con Miguel Martínez, *En los cerros de Chihuahua*, hay un claro diálogo entre el mariachi y la música norteña mexicana. Al propio Miguel Martínez le grabaron Las Hermanas Huerta de Tampico, Tamaulipas, referentes femeninos de la música norteña mexicana. La canción se llamó

¹⁴ Martínez Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del Mariachi*. Primera edición, México, Conaculta, 2012, 318 pp.

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=u6s89TehCdQ> *Los cerros de Chihuahua*. Fecha de consulta: 8 de junio de 2013.

Aquella carta y gozó del acompañamiento musical de Los Alegres de Terán, dueto masculino integrado por Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz.¹⁶

Estos intentos de innovación al mariachi, como el de un salterio, flautín, clarinete, y en su momento, la trompeta, propusieron un diálogo musical *inter-regional*. Si escuchan con detenimiento *Aquella carta*, composición de Miguel Martínez, grabada por Las Hermanas Huerta y Los Alegres de Terán, se darán cuenta de que la melodía presenta elementos norteños, desde luego, acompañados por otros característicos del mariachi nacionalista. Intérpretes de importancia para la música norteña mexicana como Héctor Montemayor, han grabado temas que muestran una clara hibridación entre el acordeón, el bajo sexto y el mariachi. En los temas: *Quiero ver tus ojos*¹⁷ y *Por qué no vienes*¹⁸ de Héctor Montemayor, se utilizó la trompeta mariacheira recurriendo al estilo clásico del mariachi, sobre todo en el remate de la canción al estilo del son. Por sugerencia del etnomusicólogo mexicano, Luis Omar Montoya Arias, revisé las melodías de Héctor Montemayor, las cuales se incluyen en los álbumes *Amigos desde el rancho* Vol. I y Vol. II, editados por Disa / Universal, en los años 2010 y 2011, respectivamente.

Por derecho de antigüedad le toca al mariachi transmitir cierta influencia en repertorio, instrumentación y ejecución a la música norteña mexicana. Los arreglistas son, en realidad, los principales responsables de

¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=fXcXDa1b0xo> Fecha de consulta: 4 de junio de 2013, *Aquella Carta*, Hermanas Huerta con los Alegres de Terán.

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=NhQBzOWFGTI> Fecha de consulta: 12 de junio de 2013.

¹⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=wW0BLj5iOxw> Fecha de consulta: 11 de junio de 2013.



Los Alegres de Terán, Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz. Imagen proveniente del Archivo de la familia Arias Cano de Irapuato, Guanajuato, México

estas hibridaciones musicales, pues en su afán de innovar, recurren a toda clase de experimentos. Podemos identificar que los cambios, innovaciones y experimentación dentro de nuestra música, obedecen a intereses comerciales. Como sea, la música nortea hoy es fundamental para definir la identidad mexicana en Estados Unidos e, incluso, en otras latitudes como Chile y Colombia, donde el etnomusicólogo, Luis Omar Montoya Arias, ha realizado investigaciones paralelas que dan cuenta de ello.

Fuentes consultadas

- HERNÁNDEZ, Guillermo, “El corrido ayer y hoy. Nuevas notas para su estudio”, en *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, coord. José Manuel Valenzuela Arce, 2ª edición, Tijuana, B. C., P y V editores, El Colegio de la Frontera Norte, 2000, 397 pp.
- MARTÍNEZ, Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del Mariachi*. Primera edición, México, Conaculta, 2012, 318 pp.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Pedro Infante: Las leyes del querer*, primera edición, México, Aguilar, Ediciones Raya en el Agua, 2008, 278 pp.
- TELLO, Aurelio, “La música norteña”, en *El Patrimonio Nacional de México* Vol. II, Florescano, Enrique (coord.), México, Conaculta/FCE, 1997, Colección Biblioteca Mexicana.

Fuentes electrónicas

- http://www.archivosderb.org/?q=es/audio/by/guest/miguel_mart_nez Fecha de consulta: 3 de junio de 2013.
- <http://www.youtube.com/watch?v=MjH3aAXrBjQ> Fecha de consulta: 4 de junio de 2013, *Nola* en acordeón.
- <http://www.youtube.com/watch?v=7xh6TVcwYW8> Fecha de consulta: 4 de junio de 2013. *El Ojo de Vidrio*, Eulalio González Piporro.
- <http://www.youtube.com/watch?v=7vYRP3TMhKk> Fecha de consulta: 4 de junio de 2013. *En toda la chapa*. El palomo y el gorrión (1955-1960).
- <http://www.youtube.com/watch?v=mm8zq00pgGw> Fecha de consulta: 4 de junio de 2013. *El corrido de Monterrey*, Pedro Infante, 1955.
- http://www.youtube.com/watch?v=wiuvQuDr0as&list=RD02OFcCUD_WVYU Fecha de consulta: 4 de junio de 2013, *Corrido de Monterrey*.
- <http://www.youtube.com/watch?v=FXcXDa1b0xo> Fecha de consulta: 4 de junio de 2013, *Aquella Carta*. Hermanas Huerta con los Alegres de Terán.
- <http://www.youtube.com/watch?v=wmxx0RNfpj0> Fecha de consulta: 1 de junio de 2013, *Carta jugada*, Los Alegres de Terán.
- <http://www.youtube.com/watch?v=uTBek3MhPGQ> Fecha de consulta: 11 de junio de 2013 Película: *Espaldas mojadas* (1953).

<http://www.youtube.com/watch?v=oP2icYDQxL4> Fecha de consulta: 9 de junio de 2013, *Corrido del Norte*, Los Halcones de Salitrillo.

<http://www.youtube.com/watch?v=rB9c35mwv64> Fecha de consulta: junio de 2013, comentario de Carlos Monsiváis.

Entrevista

Entrevista con Miguel Martínez Domínguez en su casa de Tlalnepantla, Estado de México, el 25 de mayo de 2013.

4. *El acordeón del Bajío*

Patricia Schone Vergara*

Frente al Teatro Juárez, en el centro histórico de la ciudad de Guanajuato, se encuentra el Jardín Unión. Es un jardín lleno de árboles recortados, cercado de restaurantes, veredas peatonales, y un kiosco central en el que varias veces por semana se presentan por las tardes la Banda del Estado o algún grupo de jazz. Pero, al caer la noche, el ambiente se transforma y compiten los sonidos de mariachis y grupos nortños que llenan el espacio sonoro mientras los músicos esperan ser contratados. Duetos o tríos nortños compuestos por bajo sexto o quinto, acordeón y tololoche hacen presencia frecuente en plazas, cantinas y bares del Bajío, resultando mucho más común de lo que había anticipado antes de mis primeras visitas a Guanajuato, al Bajío, a la cuna de la Independencia.

Esa leve sorpresa fue similar a la que tuve al viajar por Colombia, por primera vez, en el 2005 y constatar que en algunas regiones del interior del país la música nortña mexicana, y no solamente los corridos, dominaba el paisaje sonoro en detrimento de las músicas locales, en tiendas, por las calles, y desde los parlantes de negocios y vehículos.

La música nortña mexicana también es parte de repertorios de grupos musicales en Bolivia, en Centro América, y en Washington. La música nortña transita por rutas complejas, se anida y se transforma, se adopta y se adapta en muchos y diversos nichos sociales, políticos, geográficos y culturales. Sin embargo, los discursos e historias que han surgido sobre ese género musical, tanto desde la cultura popular como desde las investigaciones académicas, de cierta forma han opacado la gama de diversidad que lo caracteriza, y le brinda vigencia y dinamismo. Como egresada de un conservatorio en Estados Unidos, afirmo que la música nortña mexicana es muy compleja, basta y fascinante. La nortña mexicana es una música rica en variaciones, en estilos, en corrientes y en improvisación instrumental.

La nortña es una música que se ha formado y transformado a lo largo de todo un siglo, a través de complejos cruces de personas, ideas y prácticas culturales, desde y hacia diversos puntos geográficos, siendo también múltiples sus significaciones para distintos conglomerados humanos. Para muchos habitantes del noreste mexicano, es una música tradicional emblemática de una identidad regional.¹ En el contexto transnacional de los que cruzan la frontera norte, confiere a los inmigrantes un sentido de pertenencia y un

¹ Para una crítica sobre la construcción de las categorías “norte” y “noreste” y un análisis de la música nortña como una construcción regional ver García Flores, Raúl, “La música tradicional en el noreste de México”, en Isabel Ortega Ridaura, coordinadora, *El noreste: reflexiones*, Nuevo León, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006, pp. 233-240. Sobre la construcción de identidades y de símbolos culturales de nación y región en México desde el periodo posrevolucionario ver Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994.

* Universidad de Maryland (Estados Unidos).

medio atreves del cual se construye y se mantiene una memoria colectiva;² entre las comunidades México-americanas, proporciona un sentido de mexicanidad que es, a la vez, transnacional.³ Sin embargo, a lo largo del siglo XX, la música norteña se ha desarrollado y arraigado también en otros lugares y contextos, como muy bien señalan los que contribuyen a este volumen. Impulsada por motivos varios como las migraciones internas,⁴ las prácticas de las industrias culturales a niveles local y transnacional, y el establecimiento de nuevas redes sociales y económicas con varios niveles de interconectividad, la ampliación de los escenarios de la música norteña implica que exista una variedad de estilos y prácticas musicales que surgen justamente de la diversidad de influencias y vivencias experimentadas por los músicos y sus públicos.

² Chew Sánchez, Martha, *Corridos in Migrant Memory*, Nuevo México, University of New Mexico Press, 2006; Ragland, Cathy, *Música norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia, Temple University Press, 2009.

³ Manuel, Peña, *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music*, Austin, Texas University Press, 1985; Peña, Manuel, *Música tejana: the Cultural Economy of Artistic Transformation*, Houston, Texas A&M University Press, 1999; Broyles-González, Yolanda, *La historia de Lydia Mendoza: norteño tejano legacies*, Nueva York, Oxford University Press, 2001; San Miguel, Guadalupe, *Tejano Proud: Tex-Mex Music in the Twentieth Century*, Houston, Texas A&M University Press, 2002; Ragland, Cathy, *Música norteña: Mexican Migrants Creating A Nation Between Nations*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.

⁴ Sobre la relevancia de las migraciones internas en la consolidación de la música norteña en torno a Monterrey, a través del desplazamiento de personas, instrumentos musicales y repertorios, ver Montoya Arias, Luis Omar, *Escritos de música popular latinoamericana. Las músicas mexicanas*, Berlín, Editorial Académica Española, 2012, pp. 40-42.

La propuesta de este capítulo es ofrecer una aproximación a lo que queremos plantear como un estilo norteño particular del Bajío⁵ a través de un análisis musical enfocado en las formas de tocar el acordeón de algunos de sus principales exponentes.⁶ Esas reflexiones fueron forjadas, en gran parte, como resultado de conversaciones y deliberaciones conjuntas con otros músicos, estudiosos y aficionados de la música norteña, pero principalmente con el historiador irapuatense Luis Omar Montoya Arias, el cual muchas veces me incitó a escuchar con atención a las músicas del Bajío con las cuales nació y creció. Me beneficié inmensamente de su perspectiva, a la misma vez emica??? y ética, puesto que además de dedicarse al estudio académico de esas músicas, adquirió de su entorno y de sus familiares, Las Alteñitas, Las Hermanas Arias, y el acordeonista Margarito Calero, el conocimiento vivencial de quien escucha con el corazón. En muchos sentidos puedo decir que todo lo que conozco sobre la música norteña mexicana lo he aprendido gracias a la generosidad de Luis Omar Montoya Arias. Gracias a él supe, por ejemplo, de la importancia del bajo sexto en la definición y permanente invención de la música norteña mexicana. Fue Montoya Arias

⁵ El Bajío como construcción regional se constituyó en la época colonial como una región económica en el centro de México en torno a las minas de Guanajuato. Es una de las regiones más viejas del México contemporáneo y por su preponderancia económica impuso las pautas culturales y políticas que dieron forma a la mexicanidad. Montoya Arias, Luis Omar, entrevistado en 2013, por Patricia Schone Vergara [trabajo de campo], *Corridos prohibidos: a Mexican Music and the Mapping of a Colombian War*.

⁶ En este capítulo, el enfoque es específicamente en el acordeón, lo que no le resta importancia a otras prácticas musicales, como estilos vocales, de bajo sexto y elección de repertorios, ésa sería una discusión más amplia sobre características estilísticas.

quien me invitó a participar como ponente en *Las Jornadas de Investigación sobre el Instrumento Musical en México*, celebradas los días 19 y 20 de marzo de 2012, en la ciudad de Morelia, Michoacán., en el Bajío mexicano, por supuesto. En el evento, Luis Omar Montoya Arias ofreció una conferencia sobre el bajo sexto. Gracias a ese acto, y a esa ponencia en particular, pude aclarar mis preguntas de investigación y aplicar nuevas metodologías a mi tesis de doctorado, la cual inicialmente problematizaba la cuestión de los Corridos Prohibidos colombianos. Luego de las Jornadas de Investigación sobre el instrumento musical en México, decidí ampliar mi tesis doctoral al estudio de la música norteña mexicana en Colombia, y no sólo al corrido prohibido colombiano. El evento fue coordinado por el doctor Jorge Amós Martínez Ayala, uno de los etnomusicólogos más importantes del México contemporáneo. Puedo decir que en el Bajío existen etnomusicólogos fantásticos como Víctor Hernández Vaca, Alejandro Martínez de la Rosa, Raúl Eduardo González, Gabriel Medrano de Luna y el propio Luis Omar Montoya Arias. Felicidades a todos ellos por la pasión que transmiten.

Acordeones de Europa a México

Patentado por primera vez en 1829 por Cyrill Demian, el acordeón diseñado por ese inventor austriaco era una versión perfeccionada de varias otras tecnologías similares de la época, las que incluía la innovadora posibilidad de producir acordes, de ahí su nombre *akkordeon*. Varios modelos

de acordeones fueron desarrollados desde entonces en diversos puntos de Europa.⁷ A finales de la década de 1830 ya había una variedad de acordeones de botones, diatónicos y bisonoros; es decir, que los botones están dispuestos en líneas y afinados de acuerdo con una escala mayor, produciendo dos notas en un mismo botón, una al abrir y otra al cerrar el fuelle. Esos instrumentos se distinguían en cuanto al número de registros y líneas, que podían variar entre una y cuatro, y se volvieron muy populares en la Europa del siglo XIX. El número de líneas y la afinación de los acordeones se tornaron rápidamente en el reflejo de las características peculiares de los géneros musicales interpretados⁸, y también de estilos personales y regionales, como veremos adelante.

La gran popularidad que rápidamente alcanzaron esos acordeones se debió a lo atractivo de la novedad, a su portabilidad y a la versatilidad del instrumento, el cual ofrecía la posibilidad de sustituir agrupaciones numerosas por otras más pequeñas. Los acordeones eran convenientes para los viajeros, y fácilmente adaptables a los ritmos de moda como las polcas, marchas y vales. Un factor de gran importancia para la difusión del acordeón fue sin duda el desarrollo de nuevas formas de producción, lo que transformó ese instrumento artesanal relativamente caro, frágil y exótico en un

⁷ Helmi, Harrington y Kubick, Gerard, "Accordion", en *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2013.

⁸ Marion Jacobson, *Squeeze this!: A Cultural History of the Accordion in America*, Illinois: University of Illinois Press, 2011.

producto apto para su producción y venta en masa.⁹ El acordeón es uno de los grandes inventos del XIX.

El acordeón se convirtió en uno de los instrumentos emanados de la Revolución Industrial más globalizados del siglo XX, especialmente a partir del momento en que se empieza la producción en masa de esos instrumentos por los hermanos Soprani de Castelfidardo, Italia. A fines del siglo XIX, esa pequeña ciudad italiana localizada en los valles de los ríos Aspio y Muzone albergaba varias de las fábricas de acordeones más importantes de Europa, habiéndose transformado en la central de producción en masa de esos instrumentos —de botones, diatónicos, cromáticos, de piano— atendiendo una demanda de alcance internacional. La demanda popular fue decisiva para la constitución de un mercado transnacional con el establecimiento de importantes fábricas como la alemana Hohner, cuya fecha de fundación se remonta a 1857, y Dallapé en Stradella, Italia. Al inicio del siglo XX, Rusia, Checoslovaquia, Francia y Alemania también eran importantes centros de manufactura de acordeones.¹⁰ Sin embargo, los fabricantes italianos, a partir del siglo XX, dominarían la producción y distribución del instrumento en todo el continente americano, lo que es relevante para la música nortea mexicana.

Cuando se dieron las migraciones más significativas entre Europa y el continente Americano a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el acordeón

ya estaba constituido y arraigado en los repertorios y prácticas musicales de esos migrantes, que eran en su mayoría de origen rural, los que a su vez impactaron profundamente la producción de culturas locales en las regiones donde se asentaron. Traído por los migrantes, el acordeón rápidamente se volvió central para varios géneros y culturas musicales en sus nuevos contextos americanos, como en la cumbia y el vallenato colombianos, el merengue dominicano, la música cajun y el zydeco de Estados Unidos, la chacarera argentina, y el forró en Brasil.¹¹ Así como la música nortea mexicana, esos géneros tienen en el acordeón su marca identitaria. Lejos de considerarlo un fenómeno homogéneo, hay que resaltar que esas culturas musicales generan y son generadas por complejos sistemas de significados sociales, y se amoldaron a partir de procesos distintos de mezcla, apropiación y comercialización. Las rutas del acordeón en América Latina es un problema complejo que necesita de muchas investigaciones para explicarse.

Un número significativo de inmigrantes alemanes, en su mayoría de orígenes rurales, se ubicaron en los dos lados de la frontera México-Estados Unidos, principalmente durante las últimas décadas del siglo XIX.¹² Con ellos vinieron los acordeones diatónicos de botones que luego se tornaron el centro de dos culturas musicales que, aunque hoy en día presenten varias diferencias en su estilística y en sus significaciones, en un inicio se desarro-

⁹ Ibid, p. 16.

¹⁰ Helmi Harrington y Kubick, Gerard, "Accordion", en *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2013.

¹¹ Helena Simonett, "Introduction", en Helena Simonett, coordinadora, *The Accordion in the Americas*, Chicago, University of Illinois Press, 2012.

¹² Mac, Barrick, *German-American Folklore*, Michigan, The University of Michigan, 1987.

llaron en conversación: la música norteña mexicana y el conjunto texano. Se hizo más popular desde comienzos del siglo XX al usarse para interpretar ritmos y melodías de moda como valsés, redovas, polcas y chotises, comúnmente tocados por violines o clarinetes en pequeñas agrupaciones de vientos, cuerdas y tambores, como hacían los pioneros como el reconocido acordeonista y compositor Antonio Tanguma Guajardo (1903-1989).¹³

La llegada del acordeón a México ha sido un punto de divergencia entre estudiosos de la música norteña, enfocado en establecer el punto de entrada original del acordeón al interior de las comunidades que lo adoptaron y adaptaron a sus repertorios y prácticas musicales a un lado o a otro de la frontera México-Estados Unidos.¹⁴ Por un lado, la contienda parece reflejar las sensibilidades político-institucionales de los que la entretienen. Por otro, de cierta forma ese enfoque contribuye para la construcción de una historiografía jerárquica y lineal, que potencialmente tiene el efecto de dejar al margen otras posibilidades y conocimientos generados por una gama más amplia de la experiencia humana. Por eso, vale la pena considerar que no todos los acordeones llegaron a México por el norte.

¹³ Alfonso Ayala Duarte, *Músicos y música popular en Monterrey (1900-1940)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998; Strachwitz, Chris, *Narciso Martínez: Father of Texas-Mexican Conjunto*, CD, Arhoolie, El Cerrito, 1993.

¹⁴ Manuel, Peña, *Música tejana: the Cultural Economy of Artistic Transformation*, Houston, Texas A&M University Press, 1999; San Miguel, Guadalupe, *Tejano Proud: Tex-Mex Music in the Twentieth Century*, Houston, Texas A&M University Press, 2002; Ragland, Cathy, *Música norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia, Temple University Press, 2009.

Por cierto, como parte de una agresiva estrategia de mercado direccionada al continente americano, la fábrica Hohner estableció una oficina en la Ciudad de México en 1908. Por medio de Fritz Veerkamp, su representante local, comercializaba harmónicas y acordeones directamente desde Alemania. Aunque con el advenimiento de la Revolución mexicana de 1910, la oficina de la Hohner alemana cerró sus puertas. Veerkamp se quedó en México y permaneció en el negocio de importaciones de instrumentos musicales, incluso acordeones, que traía de Alemania e Italia.¹⁵ Casa Veerkamp desarrolló una cadena de tiendas de instrumentos musicales y de instrucción musical de gran importancia en la ciudad de México, en el Centro Histórico y hasta la fecha.

Otro factor importante al considerar las varias rutas por las cuales transitaban acordeones hacia México es la inmigración italiana, que desde la mitad del siglo XIX se dio en varias etapas, principalmente a través del puerto de Veracruz, aunque no en forma masiva. Hasta la década de 1920, las familias italianas que inmigraron a México eran en su mayoría campesinas, y el acordeón era un instrumento en ese entonces arraigado a las prácticas culturales en las regiones rurales de Italia.¹⁶ El Bajío fue otra región a donde llegaron muchos inmigrantes italianos, en ciudades como Irapuato, Salamanca y León, ahí la inmigración italiana está muy presente. El historiador Luis Omar Montoya Arias ha desarrollado una fuerte investigación al res-

¹⁵ Hartmut Berghoff, "Marketing Diversity: the Making of a Global Consumer Product-Hohner's Harmonicas, 1857-1930", en *Enterprise Society* 2 (2), 2001, pp. 338-372.

¹⁶ *Crónica de un sueño. Italianos en México*, UNAM, en: <http://www.youtube.com/watch?v=ub0o12PqXOI>

pecto, por lo que hay que estar muy atentos y a la espera de los resultados que arroje su valiosa y juiciosa investigación documental.

El “sonido norteno”

Una de las características que más se asocia al sonido del “acordeón norteno” es la forma en que se articulan marcadamente las notas de las melodías, dejando muchas pausas entre las notas y creando así una forma bastante rítmica de fraseo melódico. Eso se consigue saltando con los dedos sobre las teclas, sin conectar mucho el apretar una tecla o botón a otro. Es común encontrar el uso de términos como “rítmico” y “percusio”, para describir como suenan las melodías tocadas por los acordeonistas nortenos, aunque no siempre sea así. Esa manera de tocar las melodías *staccato* se escucha con frecuencia, y se puede asociar a grandes iconos que indudablemente han influenciado a muchas generaciones de acordeonistas nortenos y en sus momentos impusieron ciertas formas de tocar, como Eugenio Abrego de Los Alegres de Terán y más tarde Ramón Ayala con Los Relámpagos del Norte. No hay duda de que los dos músicos han sido pilares de la música de acordeón y bajo sexto e innovadores influyentes del acordeón norteno, pero a la vez no se puede ignorar que las industrias mercantiles de la música también son factores cruciales en la creación de modelos y en la hegemonía de gustos y estilos, considerando el inmenso papel que juegan al poner en evidencia ciertas modas y prácticas musicales.

Otros factores importantes que le dan identidad a un género musical a partir del acordeón son el tipo de instrumento y la afinación que se usan. El acordeón más usado en la música nortena es el acordeón diatónico de tres filas de botones para la mano derecha, en general con 31 botones, aunque algunos de los más modernos puedan tener 34. Diatónico quiere decir que al apretar un botón se producen dos notas distintas, una al abrir y otra al cerrar el fuelle. Así, un acordeón de 31 botones puede producir 62 notas, de las cuales varias son repetidas. Los botones dispuestos para la mano izquierda producen bajos y acordes, y pueden variar en número, siendo de 8, 12, 24, 48 bajos, o más si se trata de un acordeón de concierto en el que se ejecutan piezas para acordeón solista. Para la música nortena los bajos cayeron en desuso porque esta función la cumplía el bajo sexto cuando muchos de los grupos eran duetos, y después el tololoche y el bajo eléctrico. Es interesante notar que, aunque usar los bajos del acordeón no sea necesario en el grupo norteno, el hecho de que un acordeonista sea capaz de utilizarlos le da prestigio, puesto que requiere más destreza técnica y un nivel de conocimiento del instrumento más profundo. Los mejores acordeonistas usan los bajos para tocar piezas en el instrumento sin acompañamiento.

Los acordeones de marca Hohner, especialmente el modelo Corona II, por mucho tiempo fueron predominantes en el mundo de la música nortena mexicana, y aun son emblemáticos del género, aunque desde la década de 1980 han tenido creciente competencia de los acordeones italianos Gabbanelli. Estos, en general, tienen un sonido más robusto que los acordeones Hohner y visualmente son atractivos, lo que muchos músicos valoran. Tie-

nen modelos en general más sofisticados en que traen mayor número de registros y dispositivos como llaves que le permiten al músico cambiar la afinación de las notas y así tocar en diversos tonos con el mismo acordeón. Los acordeones diatónicos comunes no traen notas suficientes para formar todas las escalas mayores, por eso los acordeonistas necesitan usar varios acordeones para disponer de todos los tonos para interpretar distintas canciones. Los dos tipos de acordeones están vigentes.

La afinación que se aplica a las lengüetas de los acordeones también contribuye mucho para la creación de un determinado timbre que identifique al género musical, y al estilo propio del acordeonista. Cada botón o tecla del acordeón acciona de una a cuatro lengüetas de metal, dependiendo del modelo de acordeón, que al sonar juntas producen una nota. La forma de afinar cada una de esas lengüetas le da el timbre al acordeón, y se logra raspando las lengüetas. El acordeón Hohner Corona II tiene dos lengüetas por nota que se pueden afinar en octavas o en unísono, lo que depende del gusto personal del acordeonista. Algunos músicos afinan parte de los botones en octavas y otra parte en unísono y varias combinaciones son posibles. Más detalladamente no se afinan las lengüetas exactamente en unísono u octava, más bien se deja una pequeña variación entre las notas, como por ejemplo, afinar una en 440 Hz y la otra a 442 Hz, lo que produce un trémolo, o vibración entre las notas y crea el sonido característico de los diferentes géneros musicales y estilos. Es muy compleja la problemática del acordeón.

Comparando, por ejemplo, con la afinación típica para el acordeón de vallenato colombiano, en ésta se deja una gran variación entre las tres len-

güetas que producen cada nota, lo que le presta el particular timbre metálico y con mucha vibración entre las notas, lo que se llama sonido “mojado”. El sonido nortño también se considera “mojado”, ya que se usa una variación entre las notas que produce cada lengüeta. El grado de vibración depende del gusto de quien la afine y es parte del estilo personal que desarrolla cada acordeonista, pero, en general, obedeciendo a un rango que no salga de lo que se puede reconocer como sonido nortño mexicano. Es común que músicos que no afinan sus propios acordeones les pidan a los afinadores que lo hagan como los instrumentos de sus acordeonistas preferidos. Algunos músicos guardan secreto de los detalles técnicos de la afinación que usan, puesto que tener un sonido particular y reconocible también da prestigio a un músico. El acordeón es una pieza fundamental de la música nortña mexicana.

Pocos acordeonistas nortños usan acordeón piano, que son los que en vez de botones para la mano derecha traen teclas como las de un piano. Sin embargo, me sorprendió ver en varias ocasiones a grupos nortños en Guanajuato y en Irapuato que los usaban. Los acordeones piano son cromáticos, las notas producidas por cada tecla no cambian con la dirección en que va el fuelle. Como el teclado trae todas las notas disponibles, con esos acordeones es posible tocar en todos los doce tonos. Los ornamentos melódicos y rítmicos que se hacen con el acordeón diatónico de botones no siempre resultan fáciles de reproducir en un acordeón piano, por el tamaño de las teclas y las distancias entre ellas y por los diferentes tipos de movimientos empleados para mover el fuelle.

El acordeón del Bajío

Hablar de un “acordeón del Bajío” es referirse a características estilísticas que, aunque estén insertas en el universo de prácticas musicales y técnicas de tocar el instrumento que se reconocen como música norteña mexicana, también expresan sensibilidades estéticas que abarcan complejas trayectorias e influencias de músicos específicos de esa región. Nos concentraremos en dos acordeonistas: Margarito Calero Martínez y José Lorenzo Morales. Los dos del Bajío, los dos profundos admiradores de Los Alegres de Terán, los dos ávidos oyentes de música clásica y de los grandes acordeonistas italianos; los dos poseedores de una creatividad que definió sus estilos al tocar el acordeón. Les presento a don Margarito Calero Martínez y a José Lorenzo Morales *el Conejo*, dos maestros del acordeón norteño mexicano, nacidos en el Bajío

Margarito Calero Martínez, músico y ferrocarrilero

Las primeras veces que me puse a escuchar detenidamente la música de Margarito Calero a sugerencia de Luis Omar Montoya Arias, me remonté a mis clases de acordeón, muchos años atrás, en el curso preparatorio para músicos de la Universidad de Río de Janeiro. Reconocí algo en el sonido y las frases del acordeón que me resultaron de alguna forma familiares. Al comentarlo con Montoya Arias, quien aprendió acordeón y

bajo sexto con don Margarito, me confirmó que su tío era admirador de muchos géneros musicales, incluso de los maestros de la escuela clásica de acordeón italiano.

La forma de tocar *legato*, conectando las notas (lo que me costaba mucho y era siempre motivo de reprimendas por parte de mi maestra Armida Teixeira, quien me enseñaba con los métodos de la escuela italiana), el claro sonido del acordeón tipo piano (lo que no es tan usual dentro de la música norteña mexicana), el fraseado mucho más lírico que rítmico, interactuando con la voz, y el uso frecuente de arpeggios mayores ascendentes y descendentes hacen del acordeón norteño del Bajío algo muy especial. El acordeón del Bajío no suena como la mayoría de los grupos norteños mexicanos que escuchamos, lo que hace del Bajío una región musical fundamental para la música norteña.

La música de Margarito Calero Martínez expresa de varias formas los muchos caminos que recorrió, ya que, durante toda su vida, fue también ferrocarrilero. Nació en 1926, en Comonfort, Guanajuato; a finales de la década de 1940 y hasta los últimos años de 1950 vivió en el DF, antes de irse a radicar en Irapuato, Guanajuato.¹⁷ Sin embargo, toda la vida siguió viajando en ferrocarril, por el territorio mexicano y en Estados Unidos, principalmente en Texas, lo que facilitaba su acceso a música de muchos estilos,

¹⁷ Toda la información biográfica sobre los acordeonistas analizados fue brindada por Luis Omar Montoya Arias. Montoya Arias, Luis Omar entrevistado en 2013, por Patricia Schone Vergara [trabajo de campo], *El acordeón del Bajío*.

y que agregaba a su vasta colección de discos, que hoy hace parte del archivo musical de la Fonoteca del INAH. Sus discos los adquiría en el DF, en el Bajío, en Tamaulipas, en Nuevo León y en Estados Unidos. También compraba cancioneros que incluían repertorios variados de muchas partes del mundo. Frecuentemente escuchaba música clásica y a acordeonistas italianos, como por ejemplo a Aldo Rizzardi, renombrado músico italiano, radicado en México desde 1956, y que fundó con su hermano Sergio, también acordeonista reconocido internacionalmente, una escuela de acordeón de concierto en el Distrito Federal.

Es importante notar que Aldo Rizzardi se dio a conocer ampliamente por las muchas grabaciones que hizo de canciones populares de moda que arreglaba para acordeón, aun más que por su virtuosismo e intensa actividad en los escenarios de la música de concierto internacional. En 1957 firmó un contrato con Peerless y grabó más de treinta discos para la poderosa disquera, lo que lo llevó a un éxito comercial en las siguientes décadas, e hizo que su música se escuchara mucho, más allá del ámbito de la música clásica. Eso lo convirtió en inspiración de acordeonistas de varios géneros y estilos.¹⁸

Don Margarito Calero Martínez aprendió inicialmente de su hermano Lucas, un músico del Bajío que formó una Orquesta Típica en la década de

¹⁸ Antonio Barberena, entrevistado en 2011, por Violeta Ramírez, “Conoce a nuestro vecino Antonio Barberena”, en http://nuestromedio.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2231:conoce-a-nuestro-vecino-antonio-barberena&catid=310:conoce-a&Itemid=235



Margarito Calero Martínez, en 1946, Ciudad de México. Fotografía procedente del Archivo de la familia Arias Cano

1930. Luego fue perfeccionando sus conocimientos musicales influenciado por su gran interés en diversos géneros, lo que forjó una sensibilidad musical personal que permea su música, a nivel de composición y de ejecución. Margarito Calero Martínez fundó el grupo Los Regionales del Bravo, con el cual actuó hasta 1976, luego se dedicó a formar a generaciones de músicos en Irapuato, enseñando acordeón nortero, bajo sexto y guitarra. Calero Martínez era presencia frecuente en los programas en vivo de la XEWE de Irapuato, una de las más importantes emisoras del Bajío, y una de las más antiguas. Fue ahí donde lo bautizaron como *El acordeón del Bajío*, en la década de 1950.

Score

Un Año de Agonia

Autor: Margarito Calero Martínez
Transe: Patricia Vergara

♩ = 100

Score for "Un Año de Agonia" featuring Voice and Accordion.

Voice:

1. Pron to pen sa ras que fue sui si x tho pe ro re cuer da que ha ce a no en na vi

4. I las ta tu

8. men te mi re cuer do lle ga ra cuan do los día rios pu bli quen mi re

11. ti ro cuan do des cu bras en sus li neas la ver dad tal vez de

Accordion:

1. I las ta tu

8. men te mi re cuer do lle ga ra cuan do los día rios pu bli quen mi re

11. ti ro cuan do des cu bras en sus li neas la ver dad tal vez de

Bajío.¹⁹ (Así viene en el original, la palabra suelta, preguntar si falta texto)

Score for "Un Año de Agonia" featuring Accordion.

2. Un Año de Agonia

14. Pron to pen sa ras que fue sui si x tho pe ro re cuer da que ha ce a no en na vi

17. I las ta tu

21. men te mi re cuer do lle ga ra cuan do los día rios pu bli quen mi re

24. ti ro cuan do des cu bras en sus li neas la ver dad tal vez de

¹⁹ Luis Omar Montoya Arias, entrevistado en 2013, por Patricia Schone Vergara [trabajo de campo], *El acordeón del Bajío*.

En la grabación de *Un año de agonía*, el toque legato y lírico de Calero se hace escuchar, así como la efectividad de las frases cortas con que interviene el acordeón en respuesta a las voces. Después de la introducción, el acordeón funciona como un contrapunto orquestal, en el que se observa una delicada forma de encadenar los acordes con movimientos contrarios y su uso como soporte armónico para las voces. El estilo de acordeón norteño de Margarito Calero Martínez también se distingue por el uso del acordeón de teclas de piano Hohner, que siempre lo acompañó, lo que inmediatamente cambia el tipo de ornamentos que se usan en la ejecución, comparándolo con el acordeón diatónico de botones. El uso del acordeón piano y la forma de tocar lírica y con énfasis en la armonía y melodía, más que en el ritmo, sintetizan las influencias y afinidades musicales cosmopolitas de don Margarito Calero Martínez, *El Acordeón del Bajío*.

José Lorenzo Morales, el Conejo

El dicho: “el acordeón no se toca con los dedos, sino con el corazón” no es poco común entre los amantes del instrumento, los que lo tocan, acompañan, escuchan y bailan al sonido (o a los sonidos, pues son varios) de los acordes y melodías que éste produce. Son palabras que transmiten de forma contundente y cuán transcendental es el valor estético que se asigna a la capacidad del acordeonista de expresar emoción, lo que está intrínsecamente conectado con la individualidad de cada ejecutante y va más allá del acto

de apretar botones o teclas y abrir y cerrar un fuelle. El sonido del instrumento, las frases melódicas que emplean, cuándo tocar y cuándo no tocar en el arreglo de una canción y los tipos de ornamentación son elementos que identifican la cultura musical y el estilo personal del acordeonista. Muchas veces, lo último es lo que influencia y da impulso a la formación de dichas culturas musicales, las cuales son siempre fluidas y sujetas a la creatividad individual y a constantes movimientos de personas, ideas y procesos sociales.

José Lorenzo Morales es considerado por muchos conocedores en el medio musical norteño mexicano como uno de los grandes exponentes del acordeón, no sólo por la cantidad de grabaciones y colaboraciones en que participó con artistas de varios géneros musicales, pero también por ser prolífico compositor y principalmente por haber impreso un estilo propio a su forma de tocar. Tener un estilo personal era importante para el músico, lo expresó durante un entrevista en la radio XERL de Colima, en 2010, y explicó que uno de los motivos por los que la música pierde calidad hoy en día, es porque muchos músicos van por el camino de sonar parecido a los grupos de moda: “hace una cuarteta de años, cada artista que escuchabas era diferente al otro. Eso pasaba en los solistas, en los duetos, en los tríos, en las orquestas, inclusive en los mariachis cada uno tenía su estilo diferente uno del otro”.²⁰ José Morales *el Conejo* es admirado por muchos acordeonistas norteños también por el dominio técnico que tiene del instrumento, y algu-

²⁰ Roma entrevista del 2013, por Patricia Schone Vergara [trabajo de campo], *El acordeón del Bajío*.



Los Hermanos Zermeno, principios de 1960. Fotografía procedente del Archivo de la familia Arias Cano de Irapuato

nos consideran sus arreglos difíciles de transcribir por los intrincados ornamentos que usa y por la fluidez y rapidez de sus frases melódicas.

José Lorenzo Morales nació en León, Guanajuato, y aunque tenía residencia en la ciudad de México, frecuentemente volvía al Bajío. Integró varios grupos como Los Madrugadores del Bajío con Agustín Moreno Razo, de Salamanca, el dueto Rita y José, y el Dueto Alma Norteña.

También acompañó a un gran número de reconocidos duetos y solistas como Antonio Aguilar, Las Jilguerillas, Las Hermanas Huerta, Gilberto Reyes, y hasta personajes de gran proyección mediática como Vicente Fernández y Paquita la del Barrio, participando en una cantidad excepcional de grabaciones y presentaciones en vivo. Fue compositor prolífico y muchas de sus obras son muy conocidas, como por ejemplo la polca *Santa Rita*, de la que se dice es muy difícil de ejecutar.

Entre las características que comparten José Lorenzo Morales *el Conejo* y Margarito Calero está el facto de que ambos se trasladaron a la cosmopo-

lita ciudad de México, en la década de 1950. Ambos eran ávidos consumidores de música clásica y admiradores de acordeonistas italianos, lo que contribuyó a la formación de sus estilos, como atestan muchas de sus prácticas musicales. El instrumento principal de José Morales era el clásico acordeón norteño, el Corona II diatónico de botones, y Eugenio Abrego, influyente acordeonista de Los Alegres de Terán, su maestro. *El Conejo* también dedicaba horas a tocar vales italianos haciendo uso de los bajos y acordes de la mano izquierda. El acordeonista los usaba con frecuencia hasta tocando con grupos porque, como afirmo en vida, trataba de apegarse a la escuela italiana.²¹

Una de las marcas del estilo del *Conejo* es el sonido particular que proviene de una afinación del acordeón personalizada que él mismo hacía. La combinación de octavas y unísonos que usaba el acordeonista le daba un sonido variado y lleno, y una diferencia en las frecuencias de las lengüetas más acentuada, le proporcionaba más vibración entre las notas, un sonido más “mojado” que lo usual en la música norteña, y también, se podría decir, más cercano a la afinación conocida como “italiana”, que se caracteriza por una mayor diferencia entre las notas de las octavas y unísonos produciendo más vibración, o trémolo.²² Otra marcada característica del estilo de José Morales es el mayor uso de frases melódicas del acordeón en contrapunto a la melodía, algo que también es poco usado entre

²¹ Luis Omar Montoya Arias, entrevistado, ibídem.

²² El sonido en el acordeón, en <http://acordeon.wordpress.com/2008/03/11/esquema-de-un-acordeon-tradicional/>

la mayoría de los acordeonistas norteños mexicanos, que suelen tocar principalmente en los espacios que deja la voz. Las melodías del acordeón del *Conejo* se interponen y se entrecruzan con las de las voces frecuentemente, creando una rica variedad de texturas e interesantes contrapuntos. Esa práctica requiere una sutileza muy grande por parte del músico para que funcione, puesto que, al tocar al mismo tiempo que suenan las voces, podría resultar en falta de claridad y en combinaciones de notas no muy afortunadas, considerando que las frases de los acordeonistas norteños mexicanos son, en gran parte, improvisadas aparte de la introducción e interludio.

Las características mencionadas se notan en muchas de las grabaciones del *Conejo*, por ejemplo, en la versión de *Cuando canten los gallos* grabada por el Duetto Alma Norteña. El Duetto Alma Norteña fue integrado por Aurelia Zermeño, quien también fue parte del Duetto Hermanos Zermeño, y por Agustín Moreno Razo, bajo sextista también integrante de Los Madruga-dores del Bajío y de Los Troqueros. José Lorenzo Morales agregaba el acordeón a ese dueto.²³ *Cuando canten los gallos* es un excelente ejemplo de la interacción entre acordeón y voces en las melodías que se cruzan y se complementan en el estilo de José Lorenzo Morales. También es fácilmente identificable el sonido “mojado” del acordeón, que proporciona una dimensión armónica adicional al arreglo. El bajo sexto de Agustín Moreno complementa las frases del acordeón con movimientos de la línea de bajo

²³ Información proporcionada por Luis Omar Montoya Arias.

Score UPA PALOMITA Tercera Palomita Vozes

The musical score is for the song 'UPA PALOMITA' by Tercera Palomita Vozes. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score includes parts for Score, Vocals (Voc), and Acordion (Ac). The vocal part features a melody with lyrics: 'una palomita - mi ta que ta na cu ri - don un'. The acordion part provides harmonic support with various chords and melodic lines, including triplets and sixteenth notes. The score is arranged in a system with multiple staves.

Hablar de acordeones

En su análisis sobre el acordeón en el merengue de la República Dominicana, Sydney Hutchinson llama la atención a que, a pesar de los esfuerzos que hacen los músicos para trascender sus entornos socio-económicos, las elites privilegiadas del país siguen percibiéndolos como músicos inferiores y de menor calidad.²⁵ Esa percepción no es poco común en otras latitudes, como en Brasil, donde durante más de dos décadas se denominó *caipira*²⁶ a la música centrada en el acordeón. No es tampoco raro escuchar referencias a la música nortea mexicana como *naca* y rudimental. El acordeón, como instrumento emblemático de muchas músicas populares emanadas de las rutas y luchas de migrantes, campesinos y trabajadores excluidos y marginados por gobiernos y sus políticas elitistas, suele ser poco valorado y asociado con músicas simples, rústicas y poco sofisticadas.²⁷ El poco interés académico para realizar análisis de la música nortea mexicana, del merengue, del vallenato o del forro brasileño enfatiza esa asociación negativa que está muy lejos de la realidad.

²⁵ Sydney Hutchinson, “No ma’ se oye el fuinfun”, en Helena Simonett, coordinadora *The Accordion in the Americas*, Chicago, University of Illinois Press, 2012.

²⁶ *Caipira* se traduce al español como campirano y tiene connotación peyorativa en Brasil; se le denominaba música caipira a las prácticas musicales comúnmente de acordeón, dueto vocal y guitarra o viola de diez cuerdas, un instrumento de cinco cuerdas dobles, de acero, con el cuerpo un poco más chico que el de una guitarra sexta, también denominado viola caipira; ese estilo, típico de las regiones rurales en el centro-sureste de Brasil, entró en una fase de acelerada mediatización a partir de la década de los años ochenta del siglo XX, cuando empezó a ser comercializada con el rótulo de música *sertaneja*.

²⁷ Helena Simonett, coordinadora, *The Accordion in the Americas*, Chicago, University of Illinois, 2012.

Tocar el acordeón en esos géneros no tiene nada de fácil, simple o rústico. Después de dos semestres estudiando acordeón clásico con mi maestra Armida, no pude resistirme a la tentación de cerrar los métodos italianos y seguir tocando “de oído” como había empezado, escuchando a los habitantes de pueblitos rurales en el interior de Minas Gerais. Eso fue, por supuesto, una gran decepción para mis maestras de acordeón y de piano, pero ya no pude concebir otra forma de acercarme a ese instrumento. Confieso que progresé mucho más rápidamente en el piano clásico y después en el jazz que en el acordeón popular, y ahora, en mis intentos de aprender el acordeón nortea mexicano, me vuelvo a acordar de las muchas horas que requería para llegar a ejecutar una melodía con un ritmo y fraseo que sonara. Hacer música nortea mexicana es muy difícil.

Ganar competencias en el acordeón nortea requiere años de práctica asidua y excelentes percepción auditiva, memoria y coordinación. Que sea una música que, en general, no se transmite por notación musical trae más dificultades que facilidades, puesto que aprenderse repertorios requiere dedicación intensa para memorizarlos, además de buen oído y gran creatividad puesto que la improvisación es componente fundamental del género. El aspecto técnico es igualmente complejo porque tocar frases tan rápidas con la necesaria precisión rítmica a la misma vez que improvisar frases melódicas y ejecutar ornamentos de forma creativa requiere una habilidad y entrenamiento comparables, o más intensos, que aprender a leer notación musical e interpretarla en cualquiera que sea el instrumento. Que la armonía en la música nortea mexicana no utilice gran variedad de acordes en

sus progresiones, no significa que sea una música “simple”, porque su virtuosismo está en la improvisación simultánea del acordeón y el bajo sexto y en el efecto causado por la interacción de las líneas melódicas y las figuras rítmicas. Todo eso debe ser logrado manteniendo una eficiencia técnica, y principalmente, lograr que el público baile, un indicador importante de la competencia de los músicos en México.

Puesto que el imaginario de la música norteña mexicana abarca y complica nociones identitarias de clase, de región y de nación, los comentarios que se generan en su entorno son contrastantes y muchas veces conflictivos. Las apreciaciones y discursos sobre la música norteña mexicana y el acordeón en términos estéticos, más que evaluaciones musicales, reflejan las diferentes posiciones socio-culturales de quienes las enuncian, y más bien adquieren connotaciones políticas. La música norteña mexicana puede problematizarse desde el racismo y desde la discriminación, algo que lamentablemente marca a todos los pueblos latinoamericanos. Es una pena que así suceda.

En acorde

En noviembre de 2009 se llevó a cabo, en la Ciudad de México, la conferencia nacional de la SEM, Society of Ethnomusicology, la mayor organización de etnomusicología a nivel internacional, fundada y basada en Estados Unidos. Una de las grandes críticas que le hacemos varios de sus

miembros, especialmente los que venimos de otros países, aunque estamos profesionalmente conectados con la academia estadounidense, es el carácter poco diverso de la institución, aunque la SEM se imagine incluyente e internacional. Eso se deja notar de varias formas, desde una mirada al conjunto de sus miembros, hasta una clara y súper valoración de las publicaciones que se hacen en inglés y desde instituciones americanas. Que la conferencia se hiciera en México representaba, para muchos, un pálido esfuerzo hacia la construcción de una imagen menos excluyente de la sociedad. Sin embargo, conforme transcurrió el evento quedó claro que trasladarse a México no atenuó el enfoque de la academia, predominantemente estadounidense, hacia sí misma. Como señaló Brenda Romero en el marco del encuentro,²⁸ fue vergonzoso que, por ejemplo, algunos académicos se retiraran ofendidos de paneles que se condujeron estrictamente en español “poquísimos, dígame de paso — y que los organizadores se hubieran ocupado poco de involucrar a investigadores, músicos y académicos mexicanos a que participaran y asistieran al evento. Estados Unidos tiene que abrirse a Latinoamérica y a México.

Casos como ese demuestran el aislamiento que desafortunadamente existe entre los discursos que se pueden generar adentro y afuera de instituciones separadas no solamente por idiomas, también por ideologías y políticas culturales e institucionales. Por ese motivo, iniciativas como el pre-

²⁸ La etnomusicóloga Brenda Romero dirigió sus comentarios a todos los presentes en una asamblea general que se realizó durante la conferencia en la ciudad de México, en noviembre de 2009.

sente trabajo son de crucial importancia al unir voces y perspectivas diversas, así como son las muchas facetas de la música que nos une en ese trabajo y en las formas en que cada uno las vivenciamos. Como bien documentan los estudios sobre el tema hasta la fecha, la música nortea mexicana es emblemática y expresiva para los habitantes del norte de México, para los inmigrantes en Estados Unidos, y para las comunidades México-americanas. No obstante, hay más que decir: es una música que jamás dejó de viajar y que sigue cruzando fronteras políticas, ideológicas y socio-culturales en múltiples direcciones, a través del territorio mexicano, y mucho más allá de los bordes del Río Bravo. Hay que dar cuenta de esos fenómenos para entender la complejidad de una cultura musical que se nutre de muchos puntos de encuentro y de partida, que es rica, viva, fluida y dinámica como el mismo México, a pesar de todos los retos políticos y económicos que acosan a sus habitantes, y como el mismo sonido que crean el acordeón y el bajo sexto en toda su diversidad de estilos.

Bibliografía

- AYALA Duarte, Alfonso, *Músicos y música popular en Monterrey (1900-1940)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.
- BARBERENA, Antonio entrevistado en 2011, por Violeta Ramírez, *Conoce a nuestro vecino Antonio Barberena*, en: http://nuestromedio.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2231:conoce-a-nuestro-vecino-antonio-barberena&catid=310:conoce-a&Itemid=235
- BARRICK, Mac , *German-American Folklore*, Michigan, The University of Michigan, 1987.
- BERGHOFF, Hartmut, "Marketing Diversity: the Making of A Global Consumer Product- Hohner's Harmonicas 1857-1930", en *Enterprise Society* 2 (2), 2001, pp. 338-372.
- BROYLES-González, Yolanda, *La historia de Lydia Mendoza: nortea tejano legacies*, New York, Oxford University Press, 2001.
- CHEW Sánchez, Martha, *Corridos in Migrant Memory*, Nuevo México, University of New Mexico Press, 2006.
- Crónica de un sueño. *Italianos en México*, UNAM, en: <http://www.youtube.com/watch?v=ub0o12PqXOI>
- El sonido en el acordeón*, en <http://acordeon.wordpress.com/2008/03/11/esquema-de-un-acordeon-tradicional>
- GARCÍA Flores, Raúl, "La música tradicional en el noreste de México", en Isabel Ortega Ridaura, coordinadora, *El noreste: reflexiones*, Nuevo León, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006, pp. 233-240.
- GÓMEZ, Yerson, entrevistado en 2012, por Patricia Schone Vergara, [trabajo de campo], *Corridos prohibidos: a Mexican Music and the Mapping of a Colombian War*.
- HARRINGTON, Helmi y Kubick, Gerard, "Accordion", en *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2013.
- HUTCHINSON, Sydney, "No ma" se oye el fuinfuán", en Helena Simonett, coordinadora *The Accordion in the Americas*, Chicago, University of Illinois Press, 2012.
- JACOBSON, Marion, *Squeeze this! A Cultural History of the Accordion in America*, Illinois: University of Illinois Press, 2011.
- MONTOYA Arias, Luis Omar, entrevistado en 2013, por Patricia Schone Vergara [trabajo de campo], *El acordeón del Bajío*.
- MONTOYA Arias, Luis Omar, *Escritos de música popular latinoamericana. Las músicas mexicanas*, Berlín, Editorial Académica Española, 2012.
- MORALES, José Lorenzo entrevistado, en 2010, por Antonio Gutiérrez en: http://www.youtube.com/watch?v=5MFmP_LBa_k&list=PLPHdMUN3t_1yTE3-iHe8eXYUoxL2j3oVH&index=23

- PEÑA, Manuel, *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music*, Austin, Texas University Press, 1985.
- PEÑA, Manuel, *Música Tejana: The Cultural Economy of Artistic Transformation*, Houston, Texas A&M University Press, 1999.
- PÉREZ Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994.
- RAGLAND, Cathy, *Música nortena: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia, Temple University Press, 2009.
- Roma entrevista, 2013, por Patricia Schone Vergara [trabajo de campo], *Corridos Prohibidos: a Mexican Music and the Mapping of a Colombian War*.
- MIGUEL San, Guadalupe, *Tejano Proud: Tex-Mex Music in The Twentieth Century*, Houston, Texas A&M University Press, 2002.
- SIMONETT, Helena, "Introduction", en Helena Simonett, coordinadora, *The Accordion in the Americas*, Chicago, University of Illinois Press, 2012.
- STRACHWITZ, Chris, *Narciso Martínez: Father of Texas-Mexican Conjunto*, CD, El Cerrito, Arhoolie, 1993.

II. ETNOLAUDERÍA

1. Irapuato en la construcción histórica de la música norteña mexicana

Luis Omar Montoya Arias*

Ciudad estratégica del Bajío

Irapuato es una ciudad “con una población de 800 mil habitantes, lo que supone una décima parte de la población de todo el estado de Guanajuato. Esto la convierte en la segunda población más grande e importante de Guanajuato, y la cuarta en toda la región del Bajío, después de León en la misma entidad, Santiago de Querétaro y Morelia, en el vecino estado de Michoacán”.¹ Por su ubicación en pleno centro del Bajío mexicano, Irapuato ha sido, desde la época colonial, punto estratégico para la economía nacional. 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. Este capítulo busca romper paradigmas y generar nuevas hipótesis, preguntas y trabajos sobre la música norteña con una visión fresca e innovadora.

El Bajío no sólo es importante para la historia de la música norteña porque es la cuna de agrupaciones trascendentales como Los Astros del Bajío, Los Hermanos Vargas, Los Regionales del Bravo, Los Hermanos Banda de Salamanca, Los Hermanos Zermeño, Los Madrugadores del Bajío, Los Troqueros, Los Gorrones del Sur, Los Suspiros, Los Halcones de Valle y Los Hermanos Quintero, sino porque un alto porcentaje de los duetos femeninos que configuraron a la música norteña mexicana en las décadas de 1950 y 1960 son originarios de esta región. Duetos como Las Norteñitas, Las Alteñitas del Bajío, Las Hermanas Arias (de Carolina y Graciela Arias Navarro), Las Hermanas Arias (de Pascuala y María Arias Cano), Las Jilguerrillas, Las Hermanas Razo, Las Hermanas Padilla y grupos conformados sólo por mujeres como Las Adelitas de Silao, son del Bajío.

El que casi la totalidad de duetos femeninos que más destacaron a nivel mediático durante las décadas de 1950 y 1960 al interior de la música norteña mexicana sean del Bajío, supone la existencia en la región de una tradición de cantadoras. El Bajío configuró el rostro femenino de la música norteña durante las décadas de 1950 y 1960. Esto nos lleva a dos preguntas

* CIESAS-Peninsular, México.

¹ Internet: <http://inegi.org.mx>; Fuente consultada el: 20 de febrero del 2013.

relevantes: ¿La música nortea siempre giró sobre el machismo y el consumo de alcohol como hoy arguyen sus críticos? ¿Será cierto que la mujer está fuera de la historia de la música nortea mexicana? Las evidencias indican que existe una historia oficial de esta música que ha ignorado el papel de los duetos femeninos. El Bajío es una región fundamental para concretizar la desmitificación de la nortea mexicana.

Antes de la llegada de los españoles, Irapuato era parte de la sociedad tarasca o purépecha. Con el arribo de los peninsulares, Irapuato se convirtió en una estancia estratégica para el desarrollo económico del Bajío y se integró a la dinámica novohispana como estancia, a donde llegaron colonos beneficiados por la donación de tierras y ganado. “Era un lugar de paso, de descanso y de abastecimiento de viajeros y de animales usados para jalar carretas durante el siglo XVI”.² Luego, “durante el siglo XVII el Bajío presentó un desarrollo agrícola y ganadero importante, gracias al impulso y a la demanda de productos que significó la ciudad minera de Zacatecas”.³ La consolidación económica del Bajío tuvo lugar en el siglo XVIII, con el auge minero de Guanajuato. Este fenómeno trajo consigo un crecimiento económico y demográfico que posicionó a esta región como una de las más importantes durante la colonia.⁴ Isabel Fernández Tejedo explica el fenómeno ocurrido en el Bajío durante el siglo XVIII:

² Jesús Cordero, *Fragmentaciones urbanas de Irapuato 1974-2003*, León, AHMI, 2009, p. 55.

³ Isabel Fernández, “El desarrollo tecnológico hidráulico y los desastres en el Bajío durante el siglo XVIII”, en *Boletín del AHMI*, León, número 3, febrero de 2009, pp. 137-152.

⁴ Brígida Von Mentz, *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España*, México, CIESAS, 1999, p. 231.

La industria minera requería gran cantidad de insumos, tanto para la extracción del metal como para su transformación en plata. La demanda de productos alimenticios para sustentar a la fuerza de trabajo y el forraje para los animales de tiro, estimularon aún más el desarrollo de la agricultura y ganadería comercial de la región. La cría de ganado, a su vez, proporcionó las bases de una serie de industrias colaterales, de las cuales la textil fue la que tuvo más realce. Querétaro y San Miguel de Allende eran los centros productores de telas de lana más importantes de la Nueva España; Celaya y Salamanca tejían el algodón; León, Acámbaro y San Miguel producían artículos de piel. Este último destacó también por sus objetos de hierro. A estas ramas, que eran lo más sobresaliente, deben agregarse otras menores como las tenerías, las fábricas de sombreros, la matanza de animales para extraer el sebo y el establecimiento, en 1779, de la industria de la Real Fábrica de Cigarros de Querétaro. Esta combinación de urbanización, industria, minería y agricultura es la que hacía del Bajío una zona excepcional y la que explica su gran desarrollo e innovación tecnológica e industrial. El progreso económico de la región hubiera sido imposible sin una fuerza de trabajo numerosa y móvil. Entre 1742 y 1803 su población aumentó 230% pasando de 150 mil a 500 mil habitantes. La distribución de la ocupación se concentró en el sector agrícola que absorbió por sí solo el 48% de la población total, distribuida en 448 haciendas y 1406 ranchos. Las haciendas y los ranchos fundamentales para el Bajío.⁵

⁵ Isabel Fernández, “El desarrollo tecnológico hidráulico y los desastres en el Bajío durante el siglo XVIII”, en *Boletín del AHMI*, León, número 3, febrero de 2009, p. 139.

Los datos compartidos por Isabel Fernández Tejedo son valiosos, no sólo porque detallan actividades productivas que hicieron del Bajío una de las regiones más importantes para la economía nacional, sino porque realzan a dos instituciones económicas y culturales: las haciendas y los ranchos, fundamentales para el nacimiento y desarrollo del género que en el siglo XX se asumiría como la identidad musical mexicana: la ranchera. Así, para 1792 la Congregación de Irapuato estaba compuesta por cincuenta propiedades, entre haciendas y ranchos. Estas haciendas se asentaban en la cercanía de los ríos Silao y Guanajuato. La producción de granos, la bonanza de sus tierras y la abundancia de aguas fueron elementos que facilitaron el desarrollo y la riqueza de las haciendas.⁶ La misma Isabel Fernández Tejedo detalla cómo se multiplicaron los ranchos en el Bajío:

La mayoría de las haciendas del Bajío tienen su origen en las mercedes virreinales de sitios de tierra y estancias de ganado otorgadas a los españoles a mediados del siglo XVI y durante el siglo XVII. El valor de las haciendas era variable en función de su ubicación y de sus mejoras tecnológicas. En Silao e Irapuato, las escrituras de las haciendas hablan de concesiones tempranas en zonas relativamente fértiles, mientras que la mayor parte de la tierra de los Altos, no se ocuparon sino hasta las dos primeras décadas del siglo XVII. Las haciendas de Guanajuato serían principalmente tierras de pastoreo y la mayor parte de su producción estaba en la venta de borregos y sus derivados: lana, sebo, pieles y a

⁶ Jesús Cordero, *ibidem* p. 57.

las rentas. En el siglo XVIII, algunos hacendados optaron por dar en renta importantes secciones de sus propiedades para asegurar más ganancias y disponer de una mano de obra a proximidad, originando con ellos una mayor ocupación de suelo y la multiplicación de ranchos con el consiguiente aumento de las demandas de agua. Los ranchos, palabra que designaba un poblado antes del siglo XVIII, se identificó posteriormente como una propiedad pequeña o mediana. Las haciendas y ranchos agrícolas más ricos con abundante riego y buenas tierras de aluvión se ubicaron en las llanuras del Bajío, especialmente entre Querétaro y León, y en la planicie del Valle de Santiago hasta Yuririapúndaro. Con buenas tierras aluviales y posibilidad de abundante riego, estos valles eran considerados los más ricos de México.⁷

Igualmente valiosos son los conceptos vertidos por el historiador inglés, David Brading, en su obra, *Mineros y comerciantes en el México Borbónico*. Brading menciona que “cuatro días a caballo al norte de la ciudad de México llevaban al viajero a una planicie fértil y baja que ya en el siglo XVIII se llamaba el Bajío. Esta llanura se extiende de Celaya a León; limita al sur con el lago de Yuririapúndaro y al norte con la ciudad de Guanajuato. Para finales de la época colonial, el Bajío era renombrado tanto por la fertilidad de su suelo como por el número y la riqueza de sus ciudades”.⁸ Brading continúa diciendo que “en el siglo XVIII, el Bajío era

⁷ Isabel Fernández, *ibidem* p.139.

⁸ David Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, DCE, 2004, p. 301.

una zona intermedia próspera y diferenciada de las despobladas sierras y campos mineros aislados del norte, como de los valles del centro, donde las comunidades indígenas se alternaban con los latifundios. El Bajío tenía una población mestiza y urbanizada; además de ciudades industriales como Querétaro y San Miguel de Allende, productores de lana; Celaya y Salamanca tejían el algodón; León producía artículos de piel, y Guanajuato era el centro productor de plata más importante de México. Con tan amplio mercado urbano que aprovisionar, la agricultura de la región prosperó, siendo la combinación de urbanización industria textil, minería y agricultura lo que hacía del Bajío una zona excepcional en toda América Latina”.⁹ “Desde entonces, las áreas del Bajío se especializaron; el centro, en la explotación minera; el sur, en la producción agrícola, y el norte, en las explotaciones agro ganaderas y textiles”.¹⁰ Las afirmaciones del historiador inglés son importantes porque confluyen en el mismo cauce de los conceptos expuestos por Isabel Fernández Tejedo. Brading, Von Mentz y Fernández concuerdan en la importancia económica que desde la época colonial tiene el Bajío. El tema no es menor para nuestros intereses investigativos, sobre todo si consideramos que aun en la actualidad, el Bajío posee una de las economías más importantes de México. Recordemos que en Querétaro inicia un corredor industrial que cruza todo el Bajío mexicano, pasando por Celaya, Salamanca, Irapuato, Silao y León. Hoy,

⁹ David Brading, *ibidem* p. 303.

¹⁰ Jesús Cordero, *ibidem* p. 66.

además de campesinos, el consumo de la música nortea está en los obreros que laboran en las empresas del corredor.

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. Ése 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 abajea.

Industrialización de Irapuato

La llegada del ferrocarril a Irapuato marcó el inicio de su industrialización. El 16 de septiembre de 1880 se inauguró la línea ferroviaria Celaya-Irapuato.¹¹ El ferrocarril corría de la ciudad de México a Celaya, y a partir de ese día, de

¹¹ Patricia Arias, *Irapuato. El Bajío profundo*, Guanajuato, Archivo General del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1994, p. 13.

Celaya a Irapuato. Dos años más tarde se inauguró el Ferrocarril Central, que conectaba a la Villa de Irapuato con Ciudad Juárez, Chihuahua;¹² punto decisivo por significar una ruta de comercio directo con Estados Unidos.¹³ Para 1888, Irapuato era un cruce de rutas entre el norte, el centro, el Bajío y el Pacífico; a través de Irapuato se conectaron referentes estratégicos para la economía nacional como ciudad de México, Querétaro, Celaya, León, Guanajuato, Guadalajara y Ciudad Juárez, en el nortero estado de Chihuahua.¹⁴ El 17 de noviembre de 1893, el gobernador de Guanajuato, Joaquín Obregón González, concedió el título de Ciudad a la anteriormente llamada Villa de Irapuato.¹⁵ La idea de que el ferrocarril llegara a Irapuato fue de Porfirio Díaz, presidente de México, “quien buscaba enlazar sitios agrícolas con puertos, fronteras, y así, centralizar el poder político en la capital del país”.¹⁶

No pasó mucho tiempo para que la Estación de Ferrocarriles de Irapuato se convirtiera en la cuarta más importante de México, “su estratégica ubicación como lugar de tránsito obligado hizo de Irapuato un punto de convergencia en las comunicaciones del centro del país”.¹⁷ La estación de Irapuato fue tan importante que en ella se establecieron oficinas telegráficas que aportaron al desarrollo económico del Bajío.¹⁸ “La estación se convirtió

en centro de actividad comercial y motor de la economía regional. La agricultura y la industria marcaron el progreso de Irapuato desde finales del siglo XIX, y hasta la actualidad”.¹⁹ La llegada del ferrocarril a Irapuato se erigió como el detonante de esta ciudad abajeña.

Irapuato se localiza en el centro mismo del Bajío, su principal vocación sigue siendo la agricultura, combinada con la industria, hoy automotriz y alimentaria. Las tierras de Irapuato son buenas para la producción agrícola, fue por esa misma razón que en la década de 1850 llegó la fresa a Irapuato, junto con los nardos. En la década de 1880 la fresa cobró sentido trascendental para la economía irapuatense.²⁰ “Para 1890 el cultivo y producción de la fresa en Irapuato ya estaba consolidado. Irapuato presentaba una ventaja competitiva respecto al resto del país: producía fresa todo el año”.²¹ El periódico *El Tiempo* da cuenta de la bonanza económica que significó la fresa para Irapuato; con fecha 12 de enero de 1892 la página principal del diario irapuatense afirma que “grandes cantidades de fresa han estado comprando en Irapuato algunos texanos que comercian con toda clase de frutas. Las fresas de Irapuato son tan dulces y de tan exquisito gusto, que no hay en todo Texas fresas que las igualen”. Fue el ferrocarril el detonante de la bonanza de la fresa irapuatense, pues sin él no se hubiera podido transportar tanta cantidad de la fruta a diferentes puntos de México y Texas. La fresa se convirtió en el símbolo de Irapuato,

¹² Cordero, Jesús, *Fragmentaciones urbanas de Irapuato 1974-2003*, León, AHMI, 2009, p. 67.

¹³ Patricia Arias, *idem*.

¹⁴ María García, *ibidem* p. 23.

¹⁵ Patricia Arias, *ibidem* p. 14.

¹⁶ María García, *ibidem* p. 23.

¹⁷ *Ibidem* p. 24.

¹⁸ Jesús Cordero, *ibidem* p. 67.

¹⁹ *Ibidem*, p. 68.

²⁰ María García, *ibidem*, p. 25.

²¹ *Idem*.

tanto que en 1894 la feria de la localidad comenzó a llamarse, Feria de las Fresas.²²

Además de fresas, a finales del siglo XIX Irapuato también producía jonrones, rebozos y sombreros; había talabarterías, tenerías, alfarerías, fábricas de pólvora, aguardiente, fideos y molinos de trigo. Todos los productos eran exportados a diferentes ciudades de Estados Unidos, especialmente a Texas y California. A finales del mismo siglo XIX, Irapuato concentraba 28 haciendas y 69 ranchos, importantes para su economía.²³

En 1882 se inaugura la Fundición de Hierro de Irapuato, propiedad de Samuel W. Jones, luego traspasada a William Furber.²⁴ Esta empresa gozó de prosperidad económica; desde su nacimiento encontró en Texas, Nuevo León y Tamaulipas sus mercados de consumo. Para 1909, Fundición de Hierro de Irapuato “hacía trabajos de todas clases de fierro y bronce, y explotaba patentes de su creación para compuertas de presas y ruedas de carro, arados y quioscos. También construía automóviles, llegándose a establecer en 1896 la Agencia de Carruajes y Maquinaria de Irapuato, propiedad del mismo Samuel W. Jones”.²⁵

La luz eléctrica llegó a Irapuato en 1900. Gracias a esos avances tecnológicos, los empresarios José y Eduardo Fox decidieron invertir en una fábrica de automóviles, hecho que favoreció la construcción de carreteras

en la región.²⁶ Los datos vertidos corroboran la importancia de Irapuato como motor de la economía regional abajeña; demuestran también las conexiones económicas existentes desde entonces con el noreste mexicano, región madre de la música norteña mexicana. Fue en este contexto de intercambio económico que el Bajío influyó en la construcción y definición de la música norteña. ¿Cómo llegó el bajo sexto a Monterrey, siendo éste de origen abajeño? En el contexto de reciprocidad económica descrito. No se necesita ser especialista para entender que este desarrollo económico también significó flujos migratorios e intercambios culturales y musicales.

La Segunda Guerra Mundial

Al término de la Revolución, Irapuato fue recobrando paulatinamente el rumbo de su desarrollo económico. El 1 de julio de 1922, por ejemplo, se inauguró la Irapuato Shoe Company (ISCO), empresa dedicada a la fabricación de calzado para consumo nacional.²⁷ En 1926, el químico alemán Kauffman invirtió en la Tenería Irapuato; en el mismo año se inauguró la fábrica de sombreros El Tigre, propiedad de Gerardo Gutiérrez y Cesáreo Martínez, españoles.²⁸ A finales de 1925, la Compañía Cigarrera Industrial del Centro se

²² *Ibidem* p. 22.

²³ *Ibidem* p. 26.

²⁴ Patricia Arias, *ibidem* p. 80.

²⁵ María García, *ibidem* p. 27.

²⁶ Jesús Cordero, *ibidem* p. 70.

²⁷ Patricia Arias, *ibidem* p. 78.

²⁸ *Ibidem* p. 80.

convierte en El Águila, empresa de capital inglés. “La decisión de la Compañía Manufacturera de Cigarros El Águila de ubicarse en Irapuato refleja el impacto de la comunicación ferroviaria, definitiva en la localización industrial. En 1927 se concluyó el tramo ferroviario Nayarit-Guadalajara. En ese mismo año El Águila empezó a promover el cultivo de tabaco en esa región. La comunicación ferroviaria hizo posible que el tabaco nayarita llegara rápido y en grandes cantidades a la fábrica El Águila de Irapuato”.²⁹

Oficialmente, la Segunda Guerra Mundial inició en 1939 y finalizó en 1945. El evento marcó a la humanidad en muchos sentidos; en cuestiones económicas el Bajío mexicano, y en especial Irapuato, se beneficiaron por la incursión de Estados Unidos en la guerra. Industrias como la Fábrica de Cigarros El Águila gozaron de su mejor época durante los años del conflicto. En ese periodo, la fábrica laboró tres turnos, “pues casi toda su producción estaba destinada para los soldados que necesitaban calmar la tensión y la nostalgia que les provocaba la guerra”.³⁰ Fue durante la Segunda Guerra Mundial que la fresa comenzó a congelarse y exportarse a Estados Unidos. Las dueñas de la congeladora tenían buenas relaciones con Othal Brand, agricultor de Mc Allen, Texas, “quien tuvo mucho que ver en la industrialización de la fresa de Irapuato”.³¹ La bonanza económica de la fresa

irapuatense fue tal, que durante la década de 1940, Congeladora del Centro exportó fresa natural y procesada a varios países de Europa.

En el mismo contexto sociopolítico, la ciudad de León, ubicada a una hora de Irapuato, despuntó como productora zapatera a gran escala; siempre cubriendo las necesidades de los consumidores estadounidenses.³² En el marco de la Segunda Guerra Mundial se firmó y se puso en marcha un acuerdo de cooperación binacional (México-Estados Unidos) conocido como Programa Bracero; “el cual se prolongó de 1942 a 1964. Periodo durante el que fueron contratados más de cinco millones de mexicanos, casi todos varones y de origen rural, cuyo destino era, principalmente, el trabajo agrícola de temporada”.³³

Por su importancia económica y ubicación geográfica, Irapuato fue elegido como Centro Nacional para la Contratación de Braceros; sus oficinas estuvieron ubicadas en las instalaciones del recién inaugurado Estadio Revolución, posteriormente se trasladaron al campo militar.³⁴ “A partir de ese momento, los guanajuatenses se incorporaron, como nunca antes, al trabajo en Estados Unidos. Durante el tiempo que duró el Programa Bracero, contingentes numerosos de campesinos mexicanos se sumaron al trabajo en los campos agrícolas de Texas y California. Hombres de origen rural, jóvenes, fuertes, sanos, vigorosos y solos fueron quienes, en mayor número, emigraron a Estados Unidos.”³⁵

²⁹ Patricia Arias, *ibídem* p. 81.

³⁰ Guadalupe Vázquez, “Registro de tarjetas de identificación: un empadronamiento de la población masculina de Aldama (Xaripitio), Irapuato para el servicio de su preparación militar en el año de 1943”, en *Boletín del Archivo Histórico Municipal de Irapuato*, número 8, León, julio-diciembre de 2012, pp. 11-58.

³¹ Patricia Arias, *ibídem* p. 107.

³² Ernesto Camarillo, “Los empresarios de León, Guanajuato”, en *Memoria y oficios en México, siglo XX*, Mario Camarena Ocampo, coordinador, México, Conacyt, 2007, pp. 375-398.

³³ María Luisa de la Garza, *Ni aquí ni allá*, México, Laberinto, 2007, p. 31.

³⁴ Guadalupe Vázquez, *ibídem*, p. 27.

³⁵ Patricia Arias, *ibídem*, p. 105.

En el mismo contexto de la Segunda Guerra Mundial, la industria de la ropa se desarrolló en Irapuato, fábricas de camisas, pantalones y sombreros se establecieron en la ciudad: La Azteca y Pantalones Austin fueron dos de las más emblemáticas.³⁶ En 1938, inicia transmisiones la XEBO, radiodifusora fundada por Alfonso Martínez Vela; en 1942, nace la XEWE, cuyo primer dueño fue el señor Francisco Trujillo Sánchez. En 1951, la XEWE pasa a manos de Antonio Contreras Hidalgo.³⁷ A partir de la década de 1950, la XEBO y la XEWE cumplirán con un papel destacado en la difusión de la música norteña y ayudarán en el posicionamiento de grupos y duetos femeninos oriundos del Bajío, a nivel nacional.

En 1942, se inaugura el Estadio Revolución con la presencia del club argentino, San Lorenzo de Almagro. En 1942 se institucionaliza el Servicio Militar Nacional Mexicano.³⁸ A principios de 1950, inicia labores la Mar Bran y el Centro de Investigación sobre el Cultivo de la Fresa, empresas formadas con capital español. En 1955, se inaugura la carretera Irapuato-La Piedad, fenómeno que generó la expansión de la superficie de cultivo de la fresa al Bajío michoacano. A partir de ese momento la ciudad de Zamora se unió en importancia a Irapuato como uno de los centros productores de fresa más importantes de México.³⁹ La sumatoria de estos acontecimientos ofrece al lector un panorama amplio de la importancia económica que Ira-

puato tuvo durante las décadas de 1940 y 1950 para el desarrollo y proyección cultural del Bajío, la región desde donde se inventó a México.

La realidad económica descrita permite dimensionar las relaciones sociales y musicales que se tejieron entre el Bajío y el noreste mexicano. No pretendemos restar importancia socio histórica al noreste mexicano en la definición de la música norteña, nuestro objetivo es académico y busca hacer notoria la labor con la que cumplieron migrantes, campesinos, ejecutantes e intérpretes abajeños que en cada viaje al noreste mexicano llevaron repertorio, técnicas e instrumentos que terminaron por dar forma definitiva a la música norteña. Lo que demuestran las fuentes consultadas es que la música norteña mexicana, ante todo, es una música de naturaleza y esencia migrante. Con base en las fuentes, la música norteña mexicana, como la disfrutamos en la actualidad (2013), es el resultado del diálogo interregional. Hoy la música norteña mexicana ejecuta rancheras, boleros y cumbias. No se debe ignorar que el bolero es cubano y la cumbia colombiana. ¿Entonces por qué pensar que la música norteña mexicana es pura y pertenece sólo al noreste mexicano? Todo indica, que la mayor fortaleza de esta música, está en su carácter migratorio e incluyente.

Braceros en 1926

Cuando se habla de *braceros* es común que el signo lingüístico nos remita a un campesino mexicano ingresando a Estados Unidos, en el marco de la Segunda

³⁶ Jesús Cordero, *ibídem*, p. 77.

³⁷ Patricia Arias, *ibídem*, p. 115.

³⁸ Guadalupe Vázquez, *ibídem*, p. 54.

³⁹ Patricia Arias, *ibídem*, p. 109.

Guerra Mundial. Al decir “braceros”, nuestra asociación mental está con el programa de cooperación binacional, firmado por los gobiernos de Estados Unidos y México en 1942, conocido como Programa Bracero, justamente. Sin embargo, y de acuerdo con las fuentes, el bracero es un actor social de principios del siglo XX. La migración mexicana a Estados Unidos no comenzó en 1939 con la firma del Programa Bracero, sino varias décadas atrás.

Con la industrialización de Monterrey, a finales del siglo XIX, hubo un éxodo masivo de guanajuatenses y michoacanos al noreste mexicano. Muchos de esos emigrantes no se mantuvieron estáticos en Monterrey, sino que transitaban por diferentes ciudades del norte de Tamaulipas y sur de Texas, siempre guiados por nuevas oportunidades de trabajo. Recordemos que en esa época el tendido de las redes ferroviarias necesitaba de mano de obra flotante, dispuesta a viajar y establecerse en diferentes poblaciones por periodos de tiempo relativamente cortos. Desconozco si el concepto “bracero” ya se usaba a finales del siglo XIX, lo que sí es un hecho es que el término era recurrente a principios del siglo XX como consta en los documentos relacionados con migración a Estados Unidos, bajo el resguardo de los archivos históricos municipales de Irapuato y Salamanca, Guanajuato. La consulta de los archivos referidos es importante porque éstos pertenecen al Bajío, la región que históricamente más braceros ha exportado a Estados Unidos.

¿Por qué es trascendente hablar de braceros cuando nuestro objeto de estudio es la música nortea? Porque es imposible comprender la construcción de esta música sin detenernos en el estudio de la migración mexicana a Estados Unidos. ¿Cómo entender el maridaje del bajo sexto con el acor-

deón sin comprender el proceso de la migración abajeña a Estados Unidos? La respuesta está en asumir que la música nortea mexicana es ante todo, una música migrante. Desde luego que la música nortea no sólo se explica en la migración al vecino del norte; parte de las respuestas están en el estudio de las migraciones interregionales-nacionales. Ignorar el papel que jugó la Ciudad de México en la década de 1960 sería una omisión que limitaría la profundidad de cualquier investigación que se pretenda realizar sobre la música nortea mexicana. La música nortea mexicana se construye (porque es un proceso inacabado), teniendo como eje rector las migraciones de personas, instrumentos, repertorio, compositores e identidades regionales. Finalmente, la música nortea mexicana es una sumatoria de elementos regionales que la hace fuerte, vigorosa y omnipresente en Occidente. La música nortea mexicana incorporó al bajo sexto que es un instrumento del Bajío, cueras tamaulipecas que se fabricaban en Puebla, trompetas mariacheras, compositores del Bajío como Miguel Martínez y repertorio del occidente y el Bajío mexicano como *El pávido návido* y el *Corrido de Benito Canales*.

En la década de 1920, concretamente en 1926 y 1927, el antropólogo mexicano Manuel Gamio registró el peregrinar de braceros en diferentes ciudades de Estados Unidos. Entre varios datos relevantes, la obra de Gamio señala que en 1920, Los Ángeles (California) era la segunda ciudad con más mexicanos, sólo después del Distrito Federal.⁴⁰ El Archivo Histórico Municipal

⁴⁰ Manuel Gamio, *El inmigrante mexicano*, México, CIESAS, 2002, p. 61.

de Salamanca, Guanajuato (AHMS) es valioso para profundizar en la coyuntura estudiada por el antropólogo mexicano, Manuel Gamio, fallecido en 1960.

De acuerdo con una circular dirigida al Delegado Sanitario en funciones, con fecha 21 de septiembre de 1911, podemos concluir que ya se les llamaba “braceros” a los campesinos mexicanos que cruzaban la frontera norte en busca de mejoras económicas. El documento señala textualmente que “el Delegado Sanitario en funciones de Inspector de Inmigración en Ciudad Juárez, dice a esta Secretaría que habiendo disminuido la demanda de braceros en Estados Unidos, la oficina de inmigración de ese país, ha estado rechazando a nuestros compatriotas, que con ese objeto pretenden pasar a territorio americano, por no utilizar sus servicios. Le ruego se dirija a los gobernadores de los estados que mayor contingente dan a la emigración, como son: Guanajuato, Michoacán, Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas”. La información contenida en la circular es importante porque no sólo permite corroborar que desde principios del siglo XX se hablaba de braceros, sino porque es tajante al precisar que los estados que más emigrantes exportaban a Estados Unidos eran Guanajuato y Michoacán, es decir el Bajío mexicano. Dato valioso para esta investigación, sobre todo si consideramos que elementos como el bajo sexto, fundamental para la definición de la música norteña mexicana, es de esencia abajeño.⁴¹

⁴¹ “Circular al Delegado Sanitario en funciones”, en AHMS, Sección: Gobierno. Serie: Migración. Volúmenes: 7 legajos. Cronología: 1815-1912. Caja: 393. Guanajuato, 21 de septiembre de 1911.

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 norteña. 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 norteña 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 XIX, es una de las claves para estudiar con seriedad y profundidad a la música norteña.

La información resguardada por el Archivo Histórico Municipal de Salamanca (AHMS) permite reconstruir la naturaleza de las migraciones abajeñas a Estados Unidos, antes de que entrara en vigor el Programa Bracero (1942-1964). A los documentos se les pueden hacer varias lecturas, sobre todo considerando que el referido archivo posee un padrón que detalla la nacionalidad del emigrado, la edad, el estado civil, la profesión, los medios de subsistencia, la estatura, el color de la piel, los ojos, el pelo, la barba, el bigote, señas particulares y personas que lo acompañan. Estudiando estos elementos podemos saber que en 1912 era común que braceros de edad avanzada emigraran sin problemas a Estados Unidos, como es el caso de Asunción Arredondo, quien, originario de Valle de Santiago, de profesión jornalero, se fue a Estados Unidos el 30 de agosto de 1912, a los 50 años de edad.⁴² Esto cambió en 1924, cuando la Secretaría General del Poder

⁴² “Certificado de conducta Asunción Arredondo”, en AHMS, Sección: Gobierno. Serie: Migración. Volúmenes: 7 legajos. Cronología: 1815-1912. Caja: 393. Guanajuato, 21 de septiembre de 1911.

Ejecutivo del Estado de Guanajuato informó al Presidente de la Junta de Administración Civil de Salamanca, Guanajuato, sobre los requisitos que deberían cumplir los braceros que deseaban emigrar a Estados Unidos. Los requerimientos eran: estar en perfecto estado de salud, ser mayores de 16 años si viajan solos, no estar expuesto por ancianidad, saber leer y escribir el castellano, presentarse aseados y vacunados, pagar 8 dólares de derechos de inmigración y si el bracero viajaba con la esposa debería llevar el acta de matrimonio. El documento original fue emitido en México, DF, el 13 de mayo de 1924.⁴³

Irapuato, Centro de Repatriaciones (1929-1935)

La historiografía local del estado de Guanajuato registra a Irapuato como Centro de Contratación de Braceros, en el marco del programa que lleva el mismo nombre (1942-1964). Sin embargo, antes de ejercer como Centro de Contratación de Braceros, Irapuato fungió como Centro de Repatriaciones (1929-1935). Eso significa que emigrantes a Estados Unidos hubo muchos antes que entrara en vigor el Programa Bracero, en 1942. El que Irapuato haya sido elegido, primero como Centro de Repatriaciones y luego como Centro de Contratación de Braceros, indica la importancia económica que la ciudad abajeña tuvo para la economía nacional hasta 1995, año en que

⁴³ “Instrucciones para los agentes de migración”, en AHMS, Sección: Gobierno. Serie: Migración. Volúmenes: 9 legajos. Cronología: 1924-1953.

inició la privatización de Ferrocarriles Nacionales de México y con ella el surgimiento de una fuerte crisis que afectó el desarrollo de Irapuato, conocida como la “capital mundial de las fresas”.

En la actualidad (2013) Irapuato sigue siendo agrícola, pero también industrial. La llegada de empresas automotrices a la región, como General Motors (GM) en 1994 y Mazda en 2011, modificó dinámicas productivas y culturales en el Bajío mexicano. Las transformaciones sociales que se precipitaron con la llegada de estas empresas automotrices, explican, por lo menos parcialmente, la existencia y el éxito comercial de nuevas corrientes al interior de la música norteña. Actualmente, la música norteña mexicana es disipada no sólo por campesinos, sino por obreros. El que obreros citadinos sean el centro de consumo de la música norteña mexicana contemporánea, ayuda a entender el auge de modas musicales como el llamado Movimiento Alterado, siempre acotando el fenómeno al Bajío mexicano, pues sería peligroso el caer en generalizaciones.

Si hablamos de braceros en el Bajío mexicano, los trabajos de Georgina Escoto Molina son básicos. La egresada de la Universidad de Guanajuato y la Escuela Nacional de Antropología e Historia tiene dos investigaciones fundamentales: *Migrantes guanajuatenses y las repatriaciones de 1929 a 1935*, y *Migración de guanajuatenses hacia Estados Unidos, caso Puente de las Puercas, durante el Programa de Braceros (1942-1964)*. Con base en los trabajos de Escoto Molina tejaremos las siguientes páginas, con el objetivo de ofrecer elementos que nos permitan dar cuenta de las repatriaciones de braceros, en el periodo ya establecido.

Desde los primeros años del siglo XX, se presentó un auge de migrantes guanajuatenses a Estados Unidos. ¿Cuáles fueron las causas? La Revolución mexicana (1910-1920), La Primera Guerra Mundial (1914-1918) y La Guerra Cristera (1926-1929). De 1910 a 1928, los estados de la República Mexicana que más braceros expulsaron a Estados Unidos fueron Guanajuato, Michoacán y Jalisco. Los destinos de la mayoría de estos migrantes eran Texas, California, Illinois, Arizona, Kansas, Colorado e Indiana. Los municipios guanajuatenses que más braceros exportaron fueron Irapuato, Salamanca, San Francisco del Rincón, León, Celaya, Silao, Romita, Pénjamo y Valle de Santiago.⁴⁴ El dato es relevador si lo entrelazamos con las ciudades de origen de los duetos femeninos, grupos y solistas norteros originarios del Bajío mexicano. Llamativamente, la totalidad de los artistas de música nortera que destacaron entre las décadas de 1950, 1960, 1970 y 1980 son de los municipios enlistados. Por ejemplo, Los Regionales del Bravo y Los Astros del Bajío son de Irapuato, Los Hermanos Banda son de Salamanca, Jesús *Chuy* Scott es de San Francisco del Rincón, Los Madrugaros del Bajío son de León, Las Hermanas Razo de Celaya, Las Adelitas de Silao, Duetto Hermanas Arias de Pénjamo y Los Halcones de Valle de Santiago. De estos municipios además de braceros, emigraron talentos artísticos que brindaron identidad a la música nortera mexicana, hasta finales de la década de 1980.

⁴⁴ Georgina Escoto Molina, *Migrantes guanajuatenses y las repatriaciones de 1929 a 1935*, Tesis para obtener el grado de maestra en Historia y Etnohistoria, México, ENAH, septiembre de 2010, p. 1.

De acuerdo con Georgina Escoto Molina, el acontecimiento y año clave para comprender el fenómeno de las repatriaciones es la crisis económica de 1929, por el desempleo que ésta significó al interior de Estados Unidos. El destino final de todos los repatriados era Irapuato, debido a que los trenes en que viajaban los braceros recorrían la ruta Ciudad Juárez-Irapuato. En enero de 1931, por ejemplo, arribó un grupo de 450 individuos, entre mujeres, hombres y niños a Irapuato;⁴⁵ lo más interesante de la presencia de este *convoy* es que un número importante de los repatriados se establecieron en Irapuato y León, participando en labores del campo, especialmente en la producción de fresa y trigo.⁴⁶

Entre diciembre de 1931 y enero de 1932, llegaron a Irapuato 198 repatriados: Pénjamo con el 50.5%, Irapuato con el 29.3%, León con el 9.1%, Pueblo Nuevo con el 3%, Silao con el 2.5%, Salamanca con el 2%, Valle de Santiago con el 2%, Celaya con el 1% y Yuriria con el 0.5%.⁴⁷ Al comparar las ciudades de origen y destino de los repatriados en 1931, con las de los emigrados en 1926, verificamos que los municipios se repiten, salvo el caso de Yuriria y Pueblo Nuevo que se incluyen en la lista de los municipios, a donde llegaron los repatriados entre 1931 y 1932. Significa que la migración de estos braceros era “ida y vuelta”; lo que nos permite considerar que la música nortera mexicana se tejió en un constante peregrinar entre el Bajío y el noreste mexicano, entre México y Estados Unidos. Esa migración de

⁴⁵ Georgina Escoto Molina, *ibídem*, p. 37.

⁴⁶ *Periódico Orientación*, edición semanal, 1 de febrero de 1931.

⁴⁷ Georgina Escoto Molina, *ibídem*, p. 42.

“ida y vuelta”, es fundamental para acercarse a una mayor comprensión de la música norteña mexicana. La norteña es una música migrante.

Fue la migración el facilitador que permitió la construcción y definición de la música norteña mexicana, a partir de la suma de aportaciones de diferentes regiones del México contemporáneo. Es en la migración que se explica la influencia del son abajeño en referentes de la música norteña mexicana como es el caso del huapango *De Ramones a Terán*, interpretado por Los Invasores de Nuevo León, por ejemplo. Sin migraciones no hay música norteña posible. Finalmente, la música regional norestense (Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila) se hizo norteña en el momento que comenzaron las migraciones del sur de Nuevo León al norte de Monterrey. Más concretamente, en el instante que los músicos oriundos de la región citrícola emigraron a la zona algodонера nació la música norteña. La música norteña mexicana es migración local, regional y transnacional.

Volviendo al tema central de este apartado, resulta importante acotar que en 1930 entraron en funciones cuatro oficinas de migración destinadas al impedimento del éxodo de braceros a Estados Unidos. Se invitaba a los braceros a que se establecieran en el sur de México. Las oficinas se instalaron en Guadalajara (Jalisco), Irapuato (Guanajuato), Monterrey (Nuevo León) y Torreón (Coahuila), los puntos de enganche a Estados Unidos más importantes.⁴⁸ El caso más emblemático de braceros repatriados se concretó en Pinotepa Nacional, Oaxaca. La propia Georgina Escoto Molina abona sobre el asunto:

⁴⁸ Ibídem, p. 47.

El gobernador de Guanajuato, Melchor Ortega, presidió el Comité Central Guanajuatense Pro-repatriados, iniciando funciones el 12 de diciembre de 1932. El objetivo del Comité era recaudar fondos, por lo cual se organizaron bailes, kermeses, rifas, corridas de toros, funciones de teatro, carreras de caballos, eventos deportivos y evoluciones militares. Lo recaudado se destinó a la creación de fuentes de empleo y la fundación de colonias agrícolas en Pinotepa Nacional, Oaxaca. En febrero de 1933, el Comité estableció dos colonias de repatriación en Pinotepa Nacional, Oaxaca: El Coloso y Collantes.⁴⁹

El establecimiento en Oaxaca de braceros repatriados, además de las constantes migraciones de ciudadanos oaxaqueños a Estados Unidos y a diferentes divisiones políticas del mismo México, explican, en parte, la presencia de la música norteña en diferentes puntos del referido estado sureño-mexicano. Un referente es el municipio de Huajuapán de León, lugar que está lleno de acordeonistas (tipo piano), quienes han ido incorporando numeroso repertorio asociado con la música norteña mexicana en el marco de un constante movimiento migratorio al interior de México y hacia Estados Unidos.

La información contenida en las investigaciones de Georgina Escoto Molina permite generar varias hipótesis que en futuros trabajos pueden atenderse con profundidad. De momento, lo más relevante es concentrarnos en la importancia que tuvo y tiene la migración para la construcción de

⁴⁹ Ibídem, p. 43.

la música nortea mexicana, sin perder de vista la existencia de diferentes corrientes migratorias, mismas que fueron tejiendo a la música objeto de nuestras reflexiones. Por ejemplo, en el marco de las mismas repatriaciones (1929-1936) un 15% de los braceros que arribaron a la estación de Irapuato, se fijaron en la Ciudad de México.⁵⁰ Es lógico pensar que un número considerable de los repatriados, regresaron posteriormente a Estados Unidos en el marco del Programa Bracero (1942-1964). Debemos considerar la existencia de flujos migratorios constantes (ida y vuelta), entre el Bajío y el noreste mexicano, entre México y Estados Unidos, los cuales iniciaron en la segunda mitad del siglo XIX. Esas migraciones permanentes y circulares explican la presencia de repertorio e instrumentos abajeños en la música nortea, insisto.

El Programa Bracero en Irapuato (1942-1964)

En 1942 entró en vigor el Programa Bracero, acuerdo comercial firmado por México y Estados Unidos, con el objetivo de que campesinos mexicanos emigraran a ese país norteamericano. La tarea principal de los braceros era la de hacer producir al campo anglosajón. Irapuato se erigió como uno de los centros de contratación de braceros más importantes de México. El Archivo Histórico Municipal de Irapuato, AHMI por sus siglas, permite la

⁵⁰ *Ibidem*, p. 75.

consulta pública de dos tipos de documentos que dan cuenta de este proceso migratorio: el oficial y los periódicos de la época. De la revisión y análisis de los documentos oficiales se puede concluir que la mayoría de braceros emigraban a Texas y California, los primeros pasaban por el centro de revisión ubicado en Monterrey (Nuevo León), y los segundos, por Empalme (Sonora), antes de cruzar a Estados Unidos.⁵¹ Es en la red migratoria Irapuato-Monterrey-Texas en la que debemos concentrarnos. El hallazgo más interesante entre los documentos oficiales es una lista de aspirantes a braceros originarios del rancho de Taretan, municipio de Irapuato. En la relación aparecen los nombres de los hermanos Juan Guzmán Campos y Patricio Guzmán Campos, tíos de Manuel, Santos y Bonifacio Guzmán, miembros de Los Regionales del Bravo, agrupación nortea fresera.⁵²

El Programa Bracero es fundamental para explicar la construcción social de la música nortea mexicana. El hallazgo de los hermanos Juan y Patricio Guzmán Campos, nativos del rancho de Taretan, es un elemento que se debe destacar. Estos irapuatenses no sólo fueron braceros, sino músicos, ejecutantes de bajo sexto y tololoche, respectivamente. Emigraron a Texas el 25 de julio de 1955, donde duraron cinco años, posteriormente se integraron a las dinámicas económicas del norte de Tamaulipas y sus campos algodonereros.

⁵¹ AHMI, Sección: gobierno. Serie: braceros. Cronología: 1951-1963. número de legajos: 21.

⁵² “Lista de aspirantes a braceros del rancho de Taretan, municipio de Irapuato”, en AHMI, Sección: Gobierno. Serie: Braceros. Año: 1960. Legajos: 1.

Juan y Patricio Guzmán Campos, son tíos de Manuel Guzmán, quien se desempeñó como ejecutante de tololoche al lado de Margarito Calero Martínez, fundador de Los Regionales del Bravo; agrupación de música nortea que nació a finales de la década de 1960, en la ciudad de Irapuato, Guanajuato. El caso de los Guzmán no es el único. Agustín Moreno Razo, ejecutante de bajo sexto y miembro del dueto nortea de origen guanajuatense, Los Madrugadores del Bajío, también tuvo un pariente bracero de nombre Anacleto Razo, quien “se dedicaba a labores del campo”. Anacleto Razo nació en el rancho San Juan de Razos, municipio de Salamanca, en el estado de Guanajuato, región del Bajío mexicano. Lo sorprendente y valioso para nuestra investigación es que también era músico y ejecutante de bajo sexto. Anacleto Razo emigró a El Paso, Texas, el 1 de diciembre de 1917.⁵³

Los datos sugieren que existía en el Bajío una tradición en la ejecución de instrumentos de cuerda, específicamente de bajo sexto y tololoche. Los mencionados instrumentos musicales estaban asociados al campo desde mucho antes de la definición de la música nortea, fenómeno que tuvo lugar en el marco de la Segunda Guerra Mundial y el Programa Bracero, entre las décadas de 1940 y 1950. Ejecutantes de bajo sexto existieron en el Bajío, sobre todo en los ranchos pertenecientes a los municipios de Salamanca, Irapuato y Pénjamo, desde la segunda mitad del siglo XIX.⁵⁴ Fueron las constantes migraciones las que hicieron que el bajo sexto subiera al no-

reste mexicano, y bajara a regiones del sur de México. La música nortea mexicana se creó entre el Bajío y el noreste, entre el Bajío y el sur de México. Son estas constantes migraciones, “de ida y de vuelta”, de norte a sur, las que explican porque, en la actualidad, el repertorio de la música nortea mexicana está delineado por corridos, rancheras, huapangos, polcas, cumbias y hasta canciones populares de naciones sudamericanas como Venezuela, Colombia y Chile. La música nortea mexicana es de esencia migrante, campesina, obrera y también contestataria.

El nombre oficial del Programa Bracero fue el de Tratado México-Americano sobre Trabajadores Inmigrantes, el cual significó para Irapuato una época de bonanza económica y cultural. *El Diario del Bajío* registró el crecimiento económico de Irapuato durante las décadas de 1940, 1950 y 1960. En el devenir de las décadas enumeradas tuvo lugar la Segunda Guerra Mundial, el Programa Bracero y la aplicación del Plan Guanajuato que transformó urbanísticamente a la “capital mundial de las fresas”. Esta época marcó la consolidación de la Banda Municipal de Irapuato (dirigida por el maestro Margarito Olmos Ramos); la grabación discográfica de los primeros duetos femeninos y conjuntos nortea abajeños en la ciudad de México, y el afianzamiento de los programas en vivo de música nortea transmitidos por las frecuencias locales XEWE y XEBO. Sobre el impacto social del Programa Bracero en el municipio de Irapuato, *El Diario del Bajío* señala:

Ninguno de los aspirantes a braceros que se han concentrado en este lugar ha sido un lastre para la ciudad, ni ha gravitado sobre la economía irapatense en

⁵³ AHMS, Sección: gobierno. Volúmenes: 7 legajos. Serie: Migración. Cronología: 1912-1917. Número de expediente: 10.

⁵⁴ Francisco Arias, entrevistado en 2010, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Migración y Nacionalismo. *La construcción histórica de la música nortea mexicana*.

manera alguna, al contrario de lo que ha sucedido en puntos fronterizos donde el Gobierno Federal y los estatales respectivos han tenido que erogar sumas cuantiosas de dinero para alimentar y regresar a sus lugares de origen a cientos o miles de campesinos carentes de recursos. Efectivamente, a lo largo de los años transcurridos desde que se inició la contratación de braceros no se ha dado el caso en Irapuato de que algún aspirante falto de recursos haya tenido que solicitar la ayuda oficial o particular para comer o para regresar a su pueblo. Todo lo contrario: los miles de campesinos que vienen anualmente a Irapuato constituyen un ingreso jugoso para varios negocios: en tiendas de abarrotes y de ropa, fondas y hoteles de última clase, mesones, cantinas, prostíbulos, hasta coyotes y estafadores, aunque con penosas consecuencias para la población fija: alza de precios de alimentos, congestión de plazas, mercados y calles, groserías para las mujeres que se encuentran con grupos de campesinos en las calles, exceso de trabajo en las oficinas de telégrafos y de correos. Pero contra todo esto, una temporal bonanza que aprovechan muchos vivales y muchos bribones.⁵⁵

El mismo diario del Bajío ofrece más detalles sobre la bonanza irapuatense:

Ni el gobierno del Estado ni la Presidencia Municipal de esta ciudad han hecho gestiones algunas para que sea clausurado el centro de contratación de braceros

⁵⁵ “Lo que realmente significa para la ciudad de Irapuato la contratación de braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 9 de junio de 1955.

que funciona en el Campo Militar Número Cuatro. Todo lo que se diga en contrario está apartado de la verdad. El Gobierno Federal dispuso que Irapuato fuera punto de contratación de trabajadores inmigrantes teniendo en cuenta su estratégica ubicación en el centro del país y su fácil comunicación con el occidente, lo que facilita en gran manera la salida de nuestros nacionales para los campos de California, Estados Unidos. Y los aspirantes a braceros no sólo significaron molestias para la población de Irapuato, sino que también constituyen una fuerte derrama de dinero que bien puede calcularse conservadoramente en cincuenta mil pesos diarios que se distribuyen entre el pequeño y el grande comercio de ropa y abarrotes, hoteles y fondas de ínfima categoría, centros de vicio, transportes urbanos. Así es que Irapuato continuará siendo, sólo por su ventajosa situación en la red de comunicaciones terrestres —ferrocarriles y carreteras— centro de contratación por la temporada que se halle vigente el tratado México-Americano sobre Trabajadores Inmigrantes. Todo lo demás son especulaciones interesadas con meros fines de sensacionalismo comercial.⁵⁶

Una tercera cita textual ayudará a reforzar argumentos:

En forma rápida, metódica y eficiente, continúa realizándose en esta ciudad la contratación de braceros mexicanos que diariamente están partiendo para Estados Unidos de Norteamérica. El centro de contratación que funciona en Irapuato se

⁵⁶ “Cincuenta mil pesos derrama diariamente en la ciudad, los aspirantes a braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 8 de junio de 1955.

distingue entre los demás del país, por su magnífica organización, ocupando, por tanto, el primer lugar y siendo preferido, además, por las ventajas que ofrece atenta su ubicación y facilidad de comunicaciones al hallarse en el corazón del país. Las oficinas de ese centro se hallan instaladas dentro del Campo Militar Número 4, sede de la X Región Militar, y esta circunstancia les da más confianza y respetabilidad para las labores que desarrollan y que significan la emigración cotidiana de cientos de compatriotas. Los trabajos de contratación, complicados, arduos y laboriosos, se realizan ahora sin escollo alguno, dentro de la mayor seriedad, dispensándose a los aspirantes a braceros todas las atenciones que se merecen, no obstante su condición de individuos humildes, incultos y desvalidos.⁵⁷

El papel de Irapuato no se limitó a recibir y a transportar braceros a Estados Unidos, el asunto va más allá. El auge económico de la ciudad atrajo migraciones de otros estados de la República, especialmente de Veracruz, Guerrero y Oaxaca; también, y muy relevante para este capítulo, arribaron a Irapuato oleadas de rancheras y rancheros procedentes de los municipios del sur de Guanajuato. El sur de Guanajuato, que en sentido estricto forma parte del Bajío, constituye una región musical asociada con las bandas de viento donde la polca, el corrido revolucionario y cristero son el eje rector de una tradición.⁵⁸

⁵⁷ “Eficiente funcionamiento del centro de contratación de braceros de Irapuato”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 14 de mayo de 1952.

⁵⁸ Si el lector desea profundizar en el tema, recomendamos leer, *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo... Estudio histórico-social de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense*, editado por el CONACULTA, año 2011. El autor es Luis Omar Montoya Arias.

Entre las décadas de 1940, 1950 y 1960 se establecieron en Irapuato miles de migrantes campesinos oriundos de municipios como Pénjamo, Salamanca, Pueblo Nuevo, Huanímaro, Cuerámbaro, Abasolo, Uriangato, Valle de Santiago, Comonfort y Moroleón. Fueron estos municipios, el lugar de origen de los duetos femeninos y numerosos conjuntos norteros del Bajío. Ese auge económico, la existencia de lazos consanguíneos con familiares que ya vivían en Irapuato, y la presencia de frecuencias radiofónicas iconos de la región como la XEWE y la XEBO, convirtieron a Irapuato en un lugar ideal para emigrar. Todos esos migrantes llegaron a Irapuato en busca del “sueño fresero”, como le llamaron los periódicos de la época. Irapuato se convirtió “en el norte” de las familias emigradas. Efectivamente, Irapuato, geográficamente hablando, queda al norte de todos los municipios enlistados. En ese sentido, no cabe duda que la música norteña mexicana es norteña porque el mismo fenómeno de migraciones de sur a norte se repite a lo largo de Latinoamérica. Con Nuevo León y las migraciones de la región citrícola a su capital Monterrey se presentó el mismo acontecimiento; con las migraciones de músicos e intérpretes norteros chilenos, venezolanos, colombianos y centroamericanos a México, el caso es idéntico.

Seguramente, el fenómeno descrito se explica en la polarización del desarrollo económico que significa Canadá, Estados Unidos y el mismo México en relación con América Latina. La música que estudiamos se mueve de sur a norte y también de norte a sur, va y viene, nunca ha permanecido estática como versa su historia oficial; desmitificarla es funda-

mental para comenzar a reflexionar sobre ella. La música nortea es una práctica social depositaria de sueños e ilusiones colectivas propias de los marginados, es decir, de los campesinos y de los obreros. Esos desposeídos viajan de sur a norte buscando apaciguar sus carencias. Fue en ese constante peregrinar que se tejó la música nortea mexicana.

Italianos y alemanes en Irapuato

La Segunda Guerra Mundial trajo como consecuencia la existencia del Programa Bracero, y éste, a su vez, generó circuitos de migración impulsados por el auge económico en la región del Bajío mexicano. Ya hablamos de los braceros que se fueron para el norte y de los campesinos del sur de Guanajuato que llegaron a Irapuato. Ahora es necesario que conversemos sobre las migraciones de italianos y alemanes a la ciudad fresera, pues ambas comunidades jugaron un papel interesante en la construcción de la música nortea abajeña.

Las primeras familias de italianos llegaron a Irapuato el 9 de septiembre de 1952. Fueron traídas como parte de un programa de colonización europea dirigido por el Gobierno Federal de México. *El Diario del Bajío* expresa: “México abrió sus puertas a miles de agricultores italianos, que junto con sus respectivas familias, se establecen en regiones propias a la agricultura, con el propósito de que cultiven la tierra en zonas donde hacen falta brazos, conocimientos prácticos y el tesón característico de los hombres del campo

del agro romano”.⁵⁹ El éxodo masivo de braceros a Estados Unidos provocó la falta de mano de obra en el campo mexicano; es el principal factor que explica la llegada de familias italianas a Irapuato. El periódico continúa: “esta inmigración también tiene alcances de índole social, ya que persigue la convivencia de ciudadanos italianos, previamente seleccionados como honestos y laboriosos, para que influyan en el desarrollo de nuevos cultivos y como ejemplo de laboriosidad entre nuestros hombres del campo”.⁶⁰

Los italianos que se establecieron en Irapuato colaboraron en la difusión de la música nortea como patrocinadores de programas radiofónicos especializados, mismos que eran transmitidos por las frecuencias XEBO y XEWE a principios de la década de 1960; también financiaron la carrera musical de grupos nortea oriundos de la región como *Los Freseros del Norte*, a finales de la década de 1950.⁶¹ Es decir, los italianos asumieron un rol activo para con la música nortea abajeña, desde el patrocinio. No es extraño, sobre todo si consideramos que igual que la música nortea, los italianos llegados a Irapuato construyeron su identidad en torno al campo. Esa herencia italiana sigue vigente, las familias Zanella, Lorenzini y Montibeller dan cuenta de ello. Los Zanella y los Lorenzini siguen dedicados a labores del campo.⁶²

⁵⁹ “Copiosa inmigración de agricultores italianos para los centros agrícolas carentes de brazos”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 10 de septiembre de 1952.

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ Rogelio Martínez, entrevistado en 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana*.

⁶² El AHMI guarda en sus registros el nombre de María Piccorelli, italiana dedicada a labores del campo, en 1932. Sección: Gobierno. Serie: Extranjeros. Año: 1932.

No se debe omitir que una de las marcas de acordeones más usada en la música nortea contemporánea es italiana, la Gabbanelli.

La historia de los alemanes en Irapuato es anterior a la de los italianos. La mayor aportación de la cultura teutona a la construcción histórica de la música nortea mexicana es el acordeón. Si la cultura abajeña tiene en el bajo sexto su mayor contribución, Alemania con su acordeón Hohner aportó el sonido industrial a la música nortea. El bajo sexto es un instrumento hecho por laudereros, único e irrepetible: representa el lado tradicional, artesanal de la música nortea mexicana. El acordeón significa la Revolución Industrial europea del siglo XIX; es un instrumento creado en serie dentro de una lógica industrial y capitalista. El bajo sexto y el acordeón ejemplifican las migraciones, el cosmopolitismo musical y la fusión de identidades como respuesta a necesidades de adaptación social.

Si repasamos la historia de las naciones e incluso de los pueblos originarios a través de toda América, nos daremos cuenta de que sus identidades están construidas en torno a las músicas. Considerando que la definición de la música nortea mexicana tuvo lugar entre las décadas de 1950 y 1960; época de fluidas migraciones en Occidente, surgimiento y consolidación de grandes urbes y capitales, estamos en condiciones de proponer que el acordeón encarna a la ciudad, al obrero, al capitalismo, a la globalización; mientras que el bajo sexto es tradición, laudería, campo y un oficio que se hereda familiarmente. No perdamos de vista que el acordeón era vendido en tiendas de ciudad; los bajos sextos eran hechos por manos campesinas en los ranchos del Bajío. El bajo sexto se hace con madera y el acordeón con

acero, es decir, el bajo sexto representa al campesino y el acordeón al obrero. Las migraciones del campo a la ciudad significaron el maridaje del bajo sexto y el acordeón. Así nació la música nortea. Claro que no sólo las migraciones de braceros a Estados Unidos contribuyeron en la definición de la música nortea mexicana, los flujos humanos y diálogos culturales entre las propias regiones del México contemporáneo fueron, y siguen siendo, importantes. La historia de esta música mexicana recién se escribe.

Hilda Kauffmann llegó a México en 1912 y se estableció en Irapuato en 1922. Según los documentos consultados en el Archivo Histórico Municipal de Irapuato, Hilda Kauffmann se dedicó a la venta y distribución de instrumentos musicales. Su tienda se ubicaba en la actual avenida Guerrero y se llamaba La Germania.⁶³ Si bien no se menciona el nombre *acordeón*, es lógico pensar que el instrumento era vendido por Kauffmann. Para 1926 estaban registrados en Irapuato seis alemanes; para 1932 aparecen nueve. En esos años también figuraban estadounidenses, españoles, chinos, franceses, ingleses y rumanos.⁶⁴

Es relevante que sea una mujer la propietaria de La Germania. No cabe duda que el Bajío es clave para desentrañar a la mujer y sus aportaciones, en la construcción de la música nortea mexicana. La existencia de Hilda Kauffmann y su distribuidora de instrumentos musicales, también sugiere el cuestionamiento de aseveraciones, hasta hoy, consideradas dogmas. La

⁶³ *El Observador. Semanario popular*. Irapuato, domingo 12 de septiembre de 1937.

⁶⁴ Sección: Gobierno. Serie: Extranjeros. Cronología: 1920-1940.

historia oficial de la música nortea dicta que el acordeón y la polca bajaron de Texas al noreste mexicano. Dudo de la veracidad histórica de tal afirmación. Las fuentes indican que el surgimiento de la música nortea no se puede ni debe explicar recurriendo al imperialismo académico. Partiendo del estudio del Bajío, es evidente que la historia oficial de la música nortea está llena de imprecisiones históricas que deben ser enmendadas.

Braceros al sur de México

Cientos de braceros que regresaban de Estados Unidos, y otros tantos que fracasaron en su intento por cumplir el sueño americano, encontraron en el sur de México la posibilidad de subsistencia que anhelaban. En julio de 1960, por ejemplo, emigraron cincuenta mil familias abajeñas a Oaxaca; para febrero de 1961 otro número importante de campesinos guanajuatenses cambiaron su lugar de residencia a Veracruz y Jalisco. *El Diario del Bajío* brinda información detallada sobre las migraciones referenciadas, aquí la cita:

Oaxaca, Oaxaca. De acuerdo con un plan intersecretarial, ordenado por el Presidente, se ha iniciado en esta entidad los trabajos para colonizar, en los próximos doce meses, un millón y medio de hectáreas con cincuenta mil jefes de familia campesinas procedentes de Durango, Zacatecas, Michoacán, Guanajuato y demás Estados con sobrepoblación en el campo. Para llevar adelante el plan de colonización, único en la historia agrícola del país, ha sido necesario

emprender trabajos. En esta forma, se aliviará la grave situación que desde hace años se afronta en zonas como El Bajío, parte de Jalisco, Michoacán, Hidalgo, Estado de México y otros, en donde ha sido necesario dotar al campesino de parcelas de menos de una hectárea, lo que es insuficiente para el sostenimiento del mismo ejidatario y de su familia. También en el Programa de Colonización que se ha puesto en marcha se espera cortar en forma radical la corriente de trabajadores del campo, que año con año, emigran a Estados Unidos, enganchados como braceros; causando este éxodo una fuerte necesidad de mano de obra, que un momento determinado hace falta en México para levantar las cosechas. Los braceros se asentarán sobre un millón y medio de hectáreas.⁶⁵

Sobre las migraciones campesinas a Veracruz y Jalisco, *El Diario del Bajío* añade:

Atraídos por buenas condiciones de salario y transporte, así como durante la estancia en los Estados de Jalisco y Veracruz, varios núcleos de campesinos guanajuatenses se preparan a trabajar en los plantíos de caña de azúcar y productos de aquellas feroces regiones, a donde los lleva su desesperación de haber perdido sus cosechas debido a las heladas y las sequías pertinaces. Aunque tradicionalmente nuestro ranchero tiene un arraigo ancestral en la tierra que lo vio nacer, ahora apremiado por las circunstancias acepta con valor las tentaciones que

⁶⁵ “Cincuenta mil familias de la región del Bajío colonizarán amplísima extensión agrícola del estado de Oaxaca”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, jueves 23 de julio de 1960.

ofrecen las citadas entidades, donde podrán quedar colonos permanentemente, con garantías y créditos a su grado, que puede tomar proporciones de éxodo. Tanto el Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización, como las oficinas de otros estados del sur y del noroeste de México como Sinaloa y Sonora, boletinan lugares donde puede adquirirse tierra gratuitamente sin necesidad de líos agrarios con la circunstancia de que aperos de labranza, habitación y subsistencia corren por cuenta de aquellos gobiernos.⁶⁶

Es común que académicos hablen del Programa Bracero con bastante superficialidad, muchos lo evocan, pero pocos lo estudian. La oficialidad dicta que el Programa Bracero se agota en la migración de campesinos mexicanos a Estados Unidos. Ya vimos que ésa, es sólo una parte de la historia. El Programa Bracero facilitó la movilidad de millones de personas hacia Estados Unidos, pero también hacia el Bajío y el sur de México. El Programa Bracero generó inconvenientes como la falta de mano de obra calificada para cubrir las necesidades del agro mexicano, lo que precipitó la llegada de campesinos italianos al Bajío.⁶⁷ Los procesos migratorios enmarcados en este periodo histórico son más complejos de lo que la *vox populi* afirma. La consideración y el estudio de esos flujos migratorios son los que aclaran, en gran medida, la vitalidad de una música heredera del nacionalismo musical

mexicano. No hay duda de que la coyuntura de finales de 1980 y principios de la década de 1990 explica el rompimiento y la transición del nacionalismo musical mexicano. Es en esta articulación histórica que tuvo lugar el paso de estafeta que el mariachi hizo a la música nortea. Estudiar a la música nortea es importante para comprender las transformaciones que ha sufrido el nacionalismo musical mexicano.

⁶⁶ “Éxodo de braceros a Veracruz y Jalisco”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 11 de febrero de 1961.

⁶⁷ También arribaron polacos refugiados que cumplieron con labores del campo, principalmente en la ciudad de León, Guanajuato. Para profundizar sobre el tema recomendamos leer, *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo*, de Luis Omar Montoya Arias.

Fuentes consultadas

Archivos

Certificado de conducta Asunción Arredondo, en AHMS. Sección: Gobierno. Serie: Migración. Volúmenes: 7 legajos. Cronología: 1815-1912. Caja: 393. Guanajuato, 21 de septiembre de 1911.

Circular al Delegado Sanitario en funciones, en AHMS. Sección: Gobierno. Serie: Migración. Volúmenes: 7 legajos. Cronología: 1815-1912. Caja: 393. Guanajuato, 21 de septiembre de 1911.

Instrucciones para los agentes de migración, en AHMS. Sección: Gobierno. Serie: Migración, Volúmenes: 9 legajos. Cronología: 1924-1953.

AHMS. Sección: gobierno. Volúmenes: 7 legajos. Serie: Migración. Cronología: 1912-1917, Número de expediente: 10.

AHMI. Sección: gobierno. Serie: braceros. Cronología: 1951-1963. Número de legajos: 21.

AHMI. Sección: Gobierno. Serie: Extranjeros. Cronología: 1920-1940.

Lista de aspirantes a braceros del rancho de Taretán, municipio de Irapuato”, en AHMI. Sección: Gobierno. Serie: Braceros. Año: 1960. Legajos: 1.

Hemerografía

“Cincuenta mil pesos derrama diariamente en la ciudad, los aspirantes a braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 8 de junio de 1955.

“Cincuenta mil familias de la región del Bajío colonizarán amplísima extensión agrícola del estado de Oaxaca”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, jueves 23 de julio de 1960.

“Copiosa inmigración de agricultores italianos para los centros agrícolas carentes de brazos”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 10 de septiembre de 1952.

“Eficiente funcionamiento del centro de contratación de braceros de Irapuato”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 14 de mayo de 1952.

El Observador. Semanario popular. Irapuato, domingo 12 de septiembre de 1937.

“Éxodo de braceros a Veracruz y Jalisco”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 11 de febrero de 1961.

FERNÁNDEZ, Isabel, “El desarrollo tecnológico hidráulico y los desastres en el Bajío durante el siglo XVIII”, en *Boletín del AHMI*, León, número 3, febrero de 2009, pp. 137-152.

“Lo que realmente significa para la ciudad de Irapuato la contratación de braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 9 de junio de 1955.

Periódico Orientación, Edición semanal, 1 de febrero de 1931.

VÁZQUEZ, Guadalupe, “Registro de tarjetas de identificación: un empadronamiento de la población masculina de Aldama (Xaripitío), Irapuato para el servicio de su preparación militar en el año de 1943”, en *Boletín del Archivo Histórico Municipal de Irapuato*, número 8, León, julio-diciembre de 2012, pp. 11-58.

Bibliografía

ARIAS, Patricia, *Irapuato. El Bajío profundo*, Guanajuato, Archivo General del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1994.

BRADING, David, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, DCE, 2004.

CAMARILLO, Ernesto, “Los empresarios de León, Guanajuato”, en *Memoria y oficios en México, siglo XX*, Mario Camarena Ocampo, coordinador, México, Conacyt, 2007, pp. 375-398.

CORDERO, Jesús, *Fragmentaciones urbanas de Irapuato 1974-2003*, León, AHMI, 2009.

GAMIO, Manuel, *El inmigrante mexicano*, México, CIESAS, 2002.

GARCÍA, María, *Las fabriqueñas del Bajío*, Guanajuato, La Rana, 1995.

GARZA De la, María Luisa, *Ni aquí ni allá*, México, Laberinto, 2007.

MONTOYA Arias, Luis Omar, *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)*, México, La Rana / CONACULTA, 2011.

VON Mentz, Brígida, *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España*, México, CIESAS, 1999.

Tesis

ESCOTO Molina, Georgina, *Migrantes guanajuatenses y las repatriaciones de 1929 a 1935*, Tesis para obtener el grado de maestra en Historia y Etnohistoria, México, ENAH, septiembre de 2010.

Entrevistas

ARIAS, Francisco, entrevistado en 2010, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana*.

MARTÍNEZ, Rogelio, entrevistado en 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana*.

Fuentes electrónicas

<http://inegi.org.mx>; acceso: 20 de febrero del 2013. Consultada el 20 de febrero de 2013.

2. El Bajío en la invención de la música nortea mexicana

Jorge Amós Martínez Ayala*

Paso del Norte

Paso del Norte, qué lejos pareces del Bajío; sin embargo, ambas regiones están vinculadas desde hace cientos de años. La civilización de la Nueva España utilizó como base a la cultura y a los pueblos mesoamericanos que se habían establecido en los márgenes del Lerma en oposición a los grupos nómadas del Altiplano y los desiertos; una vez consolidado el dominio político, militar y el entorno económico, cada acción de incursión hacia el septentrión partió del Bajío. La población nativa del norte fue diezmada sistemáticamente y sustituida por aquellos que salían de las villas, pueblos, ranchos y haciendas del Bajío, donde la población mestiza era mayoritaria.

Ya desde esos primeros años el “norte” se convirtió en un polo de atracción para los habitantes del centro de la Nueva España. El “norte” imaginado como un espacio “disponible”, “vacío” de población y con riquezas minerales, o con recursos inagotables que necesita de la inmigración para desarrollar su

* Etnomusicólogo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.

potencial; sólo hay un inconveniente y es su población nómada.¹ La resistencia al exterminio, o la asimilación, se prolongaría por siglos, mientras los gobiernos usaron un modelo mixto que incluía la concesión de tierras a colonos en territorios indígenas, la construcción de “presidios” y fuertes con grupos de militares acuartelados para vigilar los caminos y, así, mantener la comunicación y el abasto que venían del sur, fundamentalmente del Bajío. Esa cultura de frontera, que vemos en toda su expresión en la segunda mitad del siglo XIX en México y Estados Unidos, tuvo su origen en las formas ideadas por algunos oriundos del Bajío ya en el siglo XVI.²

Entre las estructuras fundamentales para entender al “norte” está el hecho de ser una frontera, con una línea divisoria política, pero con una economía regional entrelazada. El análisis de la cultura del Noreste no puede dejar de lado su relación con las regiones vecinas: La Huasteca, La Sierra Gorda y, más al sur, el Bajío; pero tampoco con el sur de Texas y Louisiana.³

La música *norteña*, como fenómeno mediático apenas tiene medio siglo de haber iniciado. Es difícil dilucidar el origen de su conformación mínima, el “fara-fara”, con acordeón y bajo sexto; sin embargo, en la dotación instrumental y los géneros interpretados (fundamentalmente el corrido y la

canción) es probable una influencia del Bajío. En este texto pondremos atención especial a la conformación de una identidad musical en las ciudades del Bajío durante la segunda mitad del siglo XIX que se consolida con la canción “abajaña”, o del Bajío, que será renombrada en el siglo XX como “ranchera”; la cual desplazará a polcas, chotes, huapangos norteños y otros géneros bailables de la música del noreste, para regresar con los migrantes, los norteños, como canción norteña.

En el presente, la mayoría de los músicos norteños, sólo tocan corridos y canciones “rancheras”, a las que también se denomina “norteñas”, con adición de cumbias para “bailar”.

El Bajío

Fue una región atractiva para los colonos españoles no sólo 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 la población, ya fuera criolla, indígena o mulata e hicieron crecer a la población abajaña. 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 del país se concentran en el Bajío, desde la época colonial.⁴

¹ Yvon Le Bon, “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”, en *Foro Internacional*, Vol. XLVI, Núm. 3, México, julio-septiembre, 2006, pp. 533-548.

² Phillip Wayne Powell, *Capitán mestizo: Martín Caldera y la frontera norteña. La pacificación de los chichimecas (1548-1597)*, México, FCE, 1980. Wayne Powell, Phillip, *Soldiers, Indians and Silver: The Norward Advanced of New Spain (1550-1600)*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1952.

³ José Manuel Valenzuela Arce, *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*, México, Culturas Populares- CONCULTA, 1998.

⁴ Baroni Boissonas, A., *La formación de la estructura agraria en el Bajío colonial, siglos XVI-XVIII*, México, Cuadernos de la Casa Chata, CIESAS, 1990.

Verás que del Bajío
te traigo cosas buenas
y un beso que tus penas
muy pronto olvidarás.
(*Adiós mi chaparrita*, canción ranchera⁵)

La concentración de población con una cultura occidental permitió 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.⁶

No es raro entonces que algunos de los primeros “sonecitos del país”, de los cuales conocemos sólo 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.⁷

La creatividad musical abajeña no menguó con la entrada del siglo XIX; aunque las guerras civiles e intervenciones militares extranjeras detuvieron un poco la circulación del arte teatral, y con él de la música y el baile. Las tonadillas y zarzuelas, las arias de óperas europeas en boga, la *canzone* italiana y el *lied* germano sentaron las bases para el desarrollo de la canción mexicana, a partir de la canción abajeña,⁸ 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 ti.⁹

⁵ Ignacio Fernández Esperón, “Tata Nacho”, en Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, 3ª edición, México, Panorama, 1983, p. 140.

⁶ Jorge Amós Martínez Ayala, ¡Epa! ¡Toro prieto! *Los toritos de petate una tradición traída por los esclavos sudsaharianos de Angola a Valladolid en el siglo XVII*, Morelia, IMC, 2001.

⁷ Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, México, SEP, 1986, p. 66.

⁸ Ricardo Pérez Montfort, “La expresión musical popular mexicana del Porfiriato a la Revolución. De la pieza académica a la canción revolucionaria”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CHESAS/CIDHEM, 2003, p. 105.

⁹ Rubén M. Campos, *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, SEP, 1929, pp. 308-309.

Lo mismo sucedía en el ámbito del baile, pues géneros bailables, como: el vals, la contradanza, el chotis, la mazurca, la habanera y la polca, tomaron carta de naturalización en las ciudades del Bajío:

¿Varsoviana, varsoviana
quién te trajo aquí?
Yo solita, yo solita
vine a dar aquí.¹⁰

Varios compositores abajeños 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,¹¹ y luego por litográficas, como la Casa Iriarte, hasta terminar con los impresos de Wagner y Levien, o Ediciones Mexicanas de Música, quienes desarrollaron un monopolio sobre la música mexicana decimonónica, tanto en la venta de repertorio como en el de instrumentos musicales por catálogo.¹²

“Aires nacionales”, en lo musical, soplaron a fines del siglo XIX en ciertos círculos intelectuales durante el Porfiriato; así se crearon dos agrupaciones musicales características del periodo, una asociada con los cuerpos de la policía rural, conocida como: orquesta típica, y otra, conocida como banda de viento, asociada a los cuerpos de la milicia. Ambas tocaban aires nacio-

nales adaptados y transcritos para las agrupaciones; así como música de moda compuesta por mexicanos y música danzable europea.¹³

...La orquesta pequeña estaba compuesta en aquel tiempo de dos violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, bajo de cuerda, cornetín y trombón, reforzados estos instrumentos si el baile era rumboso con otros tantos. La admisión de los instrumentos típicos mexicanos, como salterios, jaranitas, bandolas y bandolones, fue más tarde, como decíamos en otro lugar.¹⁴

Algunos instrumentos característicos de la orquesta típica decimonónica eran de origen nacional; o bien, modificaciones de instrumentos creadas desde el Bajío. La guitarra séptima mexicana,¹⁵ la jaranita,¹⁶ el bajo de espiga o de cuerda,¹⁷ el bandolón,¹⁸ el salterio¹⁹ y el arpa.²⁰

¹³ Mayer, *op. cit.*, pp. 123-136.

¹⁴ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, México, SEP, 1930, p. 174. El “bajo de cuerda” es el “bajo de espiga” o “bajo sexto”.

¹⁵ *Ibidem*, p. 145. “La guitarra de siete cuerdas está considerada como un instrumento mexicano, aunque proceda del Oriente y haya sido traída a México por los músicos españoles durante la dominación colonial, porque aquí le fue agregada una cuerda, lo que le dio una extensión de tres notas más, que la enriquecieron acondicionándola mejor como instrumento de concierto. La guitarra de seis cuerdas española no es tocada por el pueblo de México ni en los conjuntos de música de cuerda, ni para acompañar canciones. Algunos guitarristas españoles como Antonio Manjón, han agregado cuerdas a la sexta española para completar sus ejecuciones de guitarra sola... La extensión de la guitarra es de tres octavas y siete notas. Se afina por cuartas y terceras ascendentes”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 145. “La jaranita es un instrumento netamente mexicano. Es una guitarrita del tamaño de una cuarta parte de la guitarra, tiene cinco cuerdas dobles, y en algunas regiones tiene la prima hacia arriba, es decir, donde está la quinta cuerda. Su afinación y su pulsación son diversas de la guitarra, y la música que produce es regocijada sin ser chillón su sonido como el de la mandolina y el rasgueo jacarandoso que recorre sus octavas del registro agudo la hace adaptarse para interpretar la alegría de nuestros aires nacionales”.

¹⁰ D. P., “La varsoviana”, en Kuri Aldana, *Cancionero mexicano*, Tomo I, México, CNCA, 1990.

¹¹ Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 57-66.

¹² Cecilia Montemayor, *El lied mexicano. Catálogo de música para voz y piano*, Monterrey, UANL, 2009, p. 43.

Los demás instrumentos integrados de una orquesta típica mexicana son los mismos que integran las orquestas propiamente dichas, así es que la fusión de los sonidos de las cuatro familias del conjunto orquestal, es decir, de arcos, maderas, cobres y ruidos sonoros (timbales, castañuelas, sistro, triángulo, platillos y bombo) son los sonidos de los instrumentos típicos mexicanos, dan un efecto de dulzura incomparable... a los que hay que agregar el güiro, que, aunque de origen cubano, es empleado en las orquestas típicas mexicanas como instrumento rítmico que da una alegría peculiar a los aires bailables.²¹

Esta búsqueda de nacionalismo musical, aunque incipiente, permitió a los instrumentos de origen popular entrar a la sala de conciertos, y dejar evidencia del virtuosismo técnico que era posible desarrollar en ellos; por ejemplo:

¹⁷ *Ibidem*, p. 146. Es relevante resaltar la descripción del bajo sexto: “El bajo de cuerda o bajo de armonía es un guitarrón enorme de seis cuerdas que se toca con el dedo pulgar en las notas bajas iniciales del acompañamiento, que dan los bordones entorchados, o con un plectro que se coge con los dedos pulgar e índice. En el primer caso los dedos restantes son para el acompañamiento detallado, cuando el instrumento forma parte melódica, lo que justifica su nombre de “bajo de armonía”; y en el segundo lleva el acompañamiento rasgueado con el plectro en todas las cuerdas que entran en juego durante la ejecución, lo que da mayor vigor al acompañamiento. En todo caso es un factor importante para las pequeñas orquestas mexicanas, especialmente cuando carecen de contrabajo. Para acompañar vernáculos es precioso el empleo que hacen del bajo de armonía los músicos que saben contrapunto o que lo ejercitan intuitivamente, pues su oído fino les permite bordar los acompañamientos con un primor de variedad y un lujo rítmico indescriptible”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 146. “El bandolón —comenta don Antonio Hermosa—, es uno de los instrumentos de punteo con pluma, de más importancia por su extensión y por lo penetrante de sus sonidos. La combinación de las notas que forman su temple, lo hace de fácil ejecución y para su aprendizaje. Como instrumento cantante es notable a la vez que armónico. Se combina fácilmente con otros instrumentos, formando con frecuencia parte de las pequeñas orquestas. En los bailes de segundo orden, hace un papel de importancia, imprimiendo en las reuniones la alegría y el contento. Aún no se ha determinado su origen. El bandolón tiene seis órdenes y diecinueve puntos. Cada

...Don José Souza, de Guadalajara, era tan notable en tocar la vihuela quinta, que fue llamado en México, donde dio varios conciertos, *el Paganini de la Jaranita*.²²

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,

orden consta de tres cuerdas, de entorchados de latón y de acero. Se afina por cuarta ascendente. Su extensión es de tres octavas y cuatro notas”.

¹⁹ *Ibidem*, p. 146. “El salterio es un instrumento de forma triangular truncada, que consta de una caja acústica en cuya tabla de resonancia descansan puentes con horadaciones combinadas para que las cuerdas se entrecrucen pasando las unas sobre las otras sin tocarse. Las cuerdas son unas entorchadas, otras de latón y otras de acero, y cada orden consta de tres cuerdas unísonas. En la tabla superior hay dos bocas circulares para dar salida a las ondas sonoras que producen los sonidos. Cada boca tiene un chapetón calado casi de igual diámetro, que impide la salida libre de los sonidos, atenuándolos. Las cuerdas, cuyas clavijas están a un lado, se tañen con uñas o plectros de metal y su extensión es de cuatro octavas y tres notas”.

²⁰ *Ibidem*, p. 146. “El arpa popular es un instrumento que consta de una caja armónica de forma oblonga y triangular sobre la que coincide una encordadura suspendida de un puente, también triangular, con las cuerdas al aire, algunas veces entrecruzadas sin que se toquen entre sí, y que sirve una para formar la escala de tonos y otra para los semitonos. Esta combinación ingeniosa hace del arpa popular un instrumento completo, que produce un sonido alegre en las cuerdas agudas y de tripa y un sonido grave en los bordones de los bajos. Es un elemento indispensable en las pequeñas orquestas de los pueblos”.

²¹ Campos, *El folklore musical de las ciudades...*, p. 148.

²² *Ibid.*, p. 156.

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.²³

El gusto musical no es innato; por el contrario, es aprendido del entorno cultural en que se desarrolla el ser humano;²⁴ 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 franciscanos, ganaba terreno.²⁵ 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, crear 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 escuchaban la naciente burguesía mexicana y los sectores me-

dios. 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 resultaban “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.”²⁶

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 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.”²⁷

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

²³ Ibídem, p. 171.

²⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2004.

²⁵ 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.

²⁶ Campos, *El folklore musical de las ciudades...*, p. 149.

²⁷ Ibídem, pp. 151-152.

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.

El siglo XIX mexicano inició un proceso incipiente de búsqueda de lo nacional, el cual se desarrollaría con más fuerza al finalizar los movimientos sociales de la primera y segunda década de la siguiente centuria. Los “sonecitos del país”, prohibidos en su mayoría por las instituciones del orden colonial, fueron alentados al concluir la Independencia, y en cada conflicto con los países extranjeros, los “aires nacionales” fueron fundamentales para mantener la identidad y elevar la moral de las tropas mexicanas. 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 a 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 “sonecitos” 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 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.²⁸ Un personaje importante para la música tradicional mexicana es Clemente Aguirre, músico de Guadalajara, quien hizo una compilación de jarabes y sones del occidente.²⁹

El piano fue un instrumento musical propio de la burguesía europea decimonónica, cuyo costo prohibitivo adornó 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

²⁸ *Ibíd.*, p. 156.

²⁹ Clemente Aguirre, *Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el estado de Jalisco*, (ca. 1890), Fondo Vicente T. Mendoza, Biblioteca Nacional, UNAM. Pareyón, Gabriel, *Clemente Aguirre (1828-1900)*. Semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras, México, CENIDIM, 1998, 2 volúmenes.

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.³⁰

El gusto romántico en la naciente burguesía mexicana, conformada por hacendados, pequeños industriales y profesionistas liberales fue un 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.”³¹

Como hemos insistido, durante el siglo XIX, en diversos lugares del centro del país, se realizaron adaptaciones de los *Aires nacionales* para piano, orquesta y banda de viento, un ejemplo fue *El año musical de la sierra*, del maestro Valerio Sosa, de Paracho,³² y *Los aires nacionales* arreglados para la Banda de Zapadores que el maestro Ríos Toledano dirigía.³³

Los “bailes de sala”, antiguamente llamados “saraos”, presentes desde la época colonial, transformaron, de acuerdo con la moda, los géneros baila-

bles 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 el 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 purhépecha*.³⁴

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.³⁵

Otras temáticas 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.³⁶

Pepa no quiere coser
ni quiere tejer con gancho
se quiere “civilizar”

³⁰ Campos, *El folklore musical...*, p. 163.

³¹ *Ibidem*, p. 69.

³² Juan Zacarías, “El año musical de la Sierra”, en Martínez Ayala, Jorge Amós y Ramón Sánchez Reyna (coordinadores), *...si como tocas el arpa tocas el órgano de Urapicho. Reminiscencias virreinales en la música michoacana*, Morelia, SECUM, 2008, pp. 25-32.

³³ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*. Investigación acerca de la cultura musical en México (1925-1925), México, SEP, 1928, p. 204.

³⁴ Campos, *El folklore musical de las ciudades...*, pp. 177-180. Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, 3ª edición, México, Panorama, 1983, pp. 88-90.

³⁵ Montemayor, *El lied mexicano...*, pp. 35, 38, 43. Reuter, *op. cit.*, pp. 130-131, 139, 141.

³⁶ José Alfredo Uribe, *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, IIH-UMSNH, 1991.

con uno de sombrero ancho
(*El sombrero ancho*, Antonio Zúñiga³⁷)

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.”³⁸

La música de Zúñiga era interpretada con guitarras 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 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.³⁹

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 *Sombrero ancho*; le sigue el contemporáneo mexiquense Villanueva y sus danzas; Juventino Rosas, sobra decir: guanajuatense, y sus valeses; 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 dar un ejemplo. Los intérpretes tampoco son un número menor: algunos de crecida fama como Pedro Vargas, sanmiguelense; Jorge Negrete de Guanajuato; una 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; o bien, migrara a las ciudades del norte y de allá regresara en la década de 1960 como “música norteña”.⁴⁰

³⁷ Campos, *El folklore y la música mexicana...*, p. 111.

³⁸ Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana...*, p. 81.

³⁹ *Ibidem*, pp. 81-83.

⁴⁰ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano, 2008.

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 era el único camino para los artistas de cualquier 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;⁴¹ 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 cuan 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 él, llevados por las industrias culturales monopólicas como Televisa y sus disqueras filiales.

⁴¹ Ricardo Pérez Montfort, “Una región construida desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937”, en op. cit., pp. 128-130.

La música tradicional del Bajío, como la plata sellada, sacada de la entraña de sus sierras, fue sustituida por las creaciones mediáticas de las industrias culturales monopólicas, puro níquel muy pronto falsificado.

Adiós los pesos sellados
de este mineral tan rico,
ahora hemos de ser pagados
con la moneda de pico.

En Irapuato, en Silao,
en León, y en todo el país,
níquel habrá como maíz
muy pronto falsificado.
(*El níquel*, coplas⁴²)

De regreso del “norte”

Si bien existe un repertorio compartido entre el sur de Estados Unidos y el norte de México que tuvo su origen desde el periodo colonial hasta la Independencia, y se separa a partir de la anexión a Estados Unidos del territorio

⁴² Campos, *El folklore literario de México...*, p. 448.

mexicano,⁴³ la música nortea se constituyó, con las características que conocemos, a partir de la industria radiofónica establecida en Monterrey y los sellos fonográficos en Texas. En los comienzos de la radiodifusión, las casas vendedoras de radios y fonógrafos fueron las que implementaron las primeras estaciones radiodifusoras; así sucedió en el norte, donde el ingeniero Tárnava lanzó la primera radio experimental en 1924, con posterioridad, Emilio Azcárraga, que vendía fonógrafos y discos en la Mexico Music Co., instaló en Monterrey la XET, en 1930, donde iniciarían Los Alegres de Terán.⁴⁴ Primero fueron las disqueras estadounidenses que desde San Antonio Texas, solicitaban cantantes y grupos para grabarlos en fechas tan tempranas como 1928, justo antes de que en 1933 se estableciera Peerles en la Ciudad de México, y dos años después la RCA Víctor.⁴⁵ Aunque ya existían compañías fonográficas que producían discos en la capital, todavía era más fácil cruzar la frontera; así que los hermanos Arnaldo y Rafael Ramírez establecieron en Mac Allen, Discos Falcon, que darían fama en la frontera a Los Alegres de Terán, con la intención de ingresar al mercado de la música mexicana en el norte de México y en el sur de Estados Unidos.⁴⁶ Así surgie-

⁴³ Paredes, Américo, *A Texas-Mexican Cancionero*, Chicago, Universidad de Illinois Press, 1976. Mendoza, Vicente T. Y Virginia Rodríguez de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, 1986.

⁴⁴ Alfonso Ayala Duarte, *Breve historia gráfica de la música en Monterrey*, Monterrey, FONCA Nuevo León/CONCAULTA, 2004, pp. 75,77. Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, 2ª edición, México, Culturas Populares-CONACULTA, 2006, p. 50. Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, pp. 64-65.

⁴⁵ Martínez Villarreal, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁶ Ramos Aguirre, *op. cit.*, p. 51.

ron o se establecieron en el valle de Texas las empresas fonográficas: Vocalion, Nopal, Okeh, Ideal, Zarape, que grabaron repertorio para los trabajadores migrantes que se incrementaron, legalmente, con la Segunda Guerra Mundial, e ilegalmente a su término.⁴⁷

El auge del algodón coincidió con el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien, acorde con su política, abrió ejidos en Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, continuando la tarea iniciada por Portes Gil.⁴⁸ Numerosa población del Bajío llegó al noreste a trabajar como jornaleros en la pesca del algodón, a recibir tierras ejidales o a trabajar en los canales de los distritos de riego.⁴⁹ La industria del noreste también atraía a los extranjeros; nos interesan los 6 mil alemanes, 2 mil polacos y 3 mil rusos que vivían en México en la década de 1930, consumidores de polcas y tocadores de acordeones, aunque la mayoría no residían en el norte.⁵⁰ En las décadas de 1930 y 1940 sólo una parte de la población que residía en el noreste había nacido en la región; ello llevará, en los años 50 del siglo XX, a la búsqueda de una identidad norestense evidenciada en lo musical, en un México que presenta, en la Época de Oro del cine nacional: a rancheros del Bajío, jaro-

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 65.

⁴⁸ Alicia Hernández Chávez, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. La mecánica cardenista*, vol. 16, México, FCE, 1981, pp. 172-173.

⁴⁹ Ramos Aguirre, *op. cit.*, p. 67. González, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, vol. 15, México, FCE, 1981, pp. 101-107.

⁵⁰ Luis González, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. Los artífices del cardenismo*, vol. 14, México, FCE, 1981, p. 42.

chos veracruzanos, terracalenteños del Balsas, a tehuanas y costeños tocando, cantando y bailando “su” música.⁵¹

En la década de 1940 todavía no existía un *estilo* considerado *regional* en Nuevo León y el noreste. Las orquestas típicas, de fines del siglo XIX, cedieron su predominio a las *jazz band* (años de la década 1920) y *big bands* (años de la década 1930) que desde el sur de Estados Unidos se imponían como modelo sonoro, sobre todo en los ámbitos urbanos. Las radiodifusoras locales abrieron espacios en su programación a la música rural, impulsadas por la fuerte migración que se dio con el crecimiento urbano y fabril en el norte de México, durante la Segunda Guerra Mundial; entre 1949 en que se inauguró *El Radiazo Mexicano*, la XEOK, con una programación de música regional mexicana, hasta 1966, en que salió al espacio radial la XETKR, La Norteña del Cuadrante, se fueron definiendo dotaciones, repertorios y estilos, en coincidencia con la creación de una empresa fonográfica regional especializada en el género: Grabaciones Norteñas, que después se llamó: Discos del Bravo.⁵²

El primer grupo musical norteño en alcanzar el reconocimiento popular fue Los Montañeses del Álamo, con una dotación instrumental muy cercana a la orquesta típica que 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, daba los bajos; fue poco después que incorporaron el saxofón, y hasta 1959 incluyeron durante un tiempo el acordeón.⁵³ Su modelo fue la Orquesta Modelo, que tocaba en la XEFB de Monterrey, en el programa *La Hora de la Música Antigua*, los domingos de 10 a 11 de la mañana.⁵⁴ La dotación mínima la formaron Pedro Mier e Isidoro Leija, quienes, entre 1925 y 1931, tocaban sólo violín y bajo sexto en las fiestas de las rancherías cercanas a Las Abras, municipio de Cadereyta, antes de conformar su orquesta y viajar a la capital del estado.⁵⁵

Es evidente que el bajo sexto es un instrumento que tenía una presencia anterior al acordeón y que éste sustituyó al violín en algún momento del siglo XIX en el noreste de México, periodo que no queda claro. El bajo sexto, bajo de cuerda, bajo de espiga, formaba parte de las orquestas típicas mexicanas desde su institución por Curti, no era exclusivo del norte, los catálogos de instrumentos musicales que ofertaba la casa Wagner y Lieven, a fines del siglo XIX, contienen bajo sextos y sus accesorios: cuerdas, estuches y plec-tros.⁵⁶ En la Costa Chica, en Morelos y en el Altiplano poblano se usaba el

⁵¹ Luis González, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, Vol. 15, México, FCE, 1981, pp. 110-113. Pérez Montfort, Ricardo, “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1950. Algunas reflexiones finales”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, pp. 299-321.

⁵² Ayala Duarte, *op. cit.*, p. 79.

⁵³ *Ibidem*, pp. 147-148.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁵⁶ Wagner, A. y Lieven Sucesores, *Catálogo general de instrumentos de música y accesorios*, México, Wagner A. y Lieven Sucesores, 1890. La casa fue fundada en 1851 y se ostentaba como “La única casa en la República que cuenta con un surtido tan vasto como cualquier Casa Europea o de Estados Unidos”.



Los Regionales del Bravo de Margarito Calero Martínez, acordeonista nacido en Comonfort, Guanajuato. Don Margarito, de origen otomí, fue considerado uno de los acordeonistas norteros más influyentes del Bajío durante las décadas de 1950, 1960 y 1970. En el cuadro destaca un ejecutante de bajo sexto antiguo, un tololoche de tres cuerdas y una cantadora del Bajío. Fotografía proporcionada por Margarita Calero, hija del músico guanajuatense

bajo quinto, de 5 órdenes dobles de cuerdas, el cual aparece ampliamente documentado, en fotografías y algunas grabaciones etnomusicológicas.⁵⁷

Algunos suponen la presencia temprana del acordeón; sin embargo, parece que fue el trazado de líneas férreas entre San Antonio, Texas, y Monterrey, así como entre Laredo y Corpus Christi, Texas, las que trajeron a muchos trabajadores alemanes y checoslovacos que influyeron entre los músicos mexicanos de la década de 1890.⁵⁸ La moda del acordeón y bajo sexto no era para nada común en el noreste de México, su inicio está en la década de 1940, cuando Narciso Martínez, en el acordeón, y Santiago Almeida, en el bajo sexto, tocaban en las cantinas de Monterrey. Martínez, nacido en Los Ramones, Nuevo León, se fue de joven a Reynosa y luego trabajó largo tiempo en Texas, en un rancho de alemanes, donde aprendió a tocar su acordeón de botones.⁵⁹

Un caso emblemático, aunque no el primero, es el de Antonio Tangua, excelente acordeonista, quien definió los parámetros técnicos, estilísticos y de repertorio para el instrumento. Nació en 1903, en China, Nuevo León,

⁵⁷ Thomas Stanford, *El son mexicano*, México, SEP, 1984, pp. 35-36. Aparece don Jesús Aureliano Adame, músico de Morelia con su "bajo quinto" de siete órdenes dobles, en la página siguiente está don Taurino Narváez, quien con su bajo quinto de diez cuerdas toca chilenas. En Jas Reuter, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama, 1983, p. 173. Aparece un "conjunto nortero" de Lagos de Moreno, Jalisco, con un Bajo sexto, guitarra sexta y acordeón, todavía no tiene el resaque en el lóbulo inferior para permitir un manejo virtuoso de los "requintos". Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP/INAH/Planeta, 1988, p. 166. Muestra bajos quintos y sextos de diversas regiones del país.

⁵⁸ Martínez Villarreal, *op. cit.*, p. 235. Bellinghausen, Hermann, "Qué vacilada, qué vacilada, me pasé sin pagar nada", *Nexos*, 58, México, octubre, 1982, en Valenzuela Arce, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁹ Martínez Villarreal, *op. cit.*, p. 236.

aprendió el instrumento de su padre; en 1927 tocaba ya en cantinas de Morelos. Migró durante su juventud a Texas donde aprendería, de oído, de los granjeros de origen alemán. En 1938 se estableció definitivamente en Monterrey; su habilidad le acercó con el poder, especialmente con el gobernador Bonifacio Salinas Leal; en la década de 1960 fue “promotor” del folclor regional y sus composiciones se institucionalizaron como “bailables regionales típicos del Estado”. Taguma gustaba de tocar solo, mostrando sus habilidades, y únicamente consentía al bajo sexto como acompañante.⁶⁰

Ya en los años 50, 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 invención de la tradición fomentada por el gobierno del estado de Nuevo León. Aunque una década antes iniciaron sus grabaciones duetos como Los Alegres de Terán y Los Donneños; ambas agrupaciones provienen de la región productora de cítricos y algodón del estado de Nuevo León, en la Ruta del acordeón, que inicia en Monte Morelos, sigue General Terán, Linares y China, Nuevo León, Matamoros, Tamaulipas y continúa en Texas.⁶¹ Esa ruta, que sale del Bajío a La Laguna y va más al norte, fue la de muchos emigrantes que salieron en búsqueda de trabajo a fines del siglo XIX; sobre todo cuando Bagdag, Texas, era el puerto por donde atravesaba el contrabando durante la Gue-

⁶⁰ Ayala Duarte, *op. cit.*, 149-150.

⁶¹ Ramos Aguirre, *op. cit.*, p. 25.

rra de Secesión en Estados Unidos, luego durante el auge del algodón y la prohibición de la década de 1930.⁶²

Otro momento interesante, que muestra el intercambio cultural entre el noroeste mexicano y Texas y el proceso de “tradicionalización” de lo norteño, es el éxito de la polca *El barrilito*, que llegó en 1939 a México. Primero arribó a Estados Unidos de Europa, con una grabación norteamericana llamada *Lost Love*, pero no tuvo éxito, así que un grupo de arreglistas estadounidenses le dieron nueva vida como *Roll out the Barrel*, con la que causaron sensación en el suroeste de Estados Unidos y el noreste de México. *El barrilito*, interpretada por el conjunto de Bill Glahe, incorpora al saxofón en armonía con el acordeón, tiene tanto arraigo que se convierte en la rúbrica del programa *En el rancho*, transmitido por la XEH de Monterrey; así que un acordeonista veracruzano, Noé Fajardo, graba una versión casi idéntica para una disquera mexicana.⁶³

Si bien la ejecución de polcas y redovas para bailar se hacía en los bailes decimonónicos donde bandas de viento, orquestas típicas y pianos tocaban el género que era la música de moda en Europa, es en la década de 1940 que la polca ejecutada por el dueto norestense se vuelve típica y aparece en los “bailables escolares” de todo el país, donde institucionalmente se *tradicionaliza*. Pero el gusto por la polca, como género bailable, pronto sería desplazado por la canción ranchera.

⁶² Ibídem, pp. 36-37.

⁶³ Martínez Villarreal, *op. cit.*, p. 236-237.

La ranchera se vuelve nortea

La canción del Bajío, de tiempo lánguido y temática amorosa, de corte romántico, más próxima con los gustos del siglo XIX, era una recreación culterana de lo que el pueblo cantaba; a veces arreglada por destacados músicos como Manuel M. Ponce. Algunos de los compositores y arreglistas crearon orquestas “típicas mexicanas”, como Miguel Lerdo de Tejada, otros sólo compusieron de acuerdo con los modelos rurales, como Ignacio Fernández Esperón, Alfonso Esparza Oteo y Lorenzo Barcelata.⁶⁴

Vicente T. Mendoza encuentra, entre la lírica mexicana, canciones rancheras de varios tipos, algunas desde la segunda mitad del siglo XIX. Las características son que usa ritornelo y repetición melódica, coplas con versos octosílabos, algunas con verso corto, como las de “aliento entrecortado”, con la supresión de sílabas y otros procesos lingüísticos que sufre la lengua castellana en los lugares apartados del campo mexicano; aunque también las hay culteranas, pero construidas siguiendo el modelo popular.⁶⁵

En los años 30 del siglo XX, al terminar los conflictos armados de la pos-revolución, la canción tiene una transformación, como evidencia Manuel M. Ponce en *La música y la canción mexicana*,⁶⁶ el tempo se aviva, tal vez

⁶⁴ Moreno, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁶⁵ Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México, IIE-UNAM, 1961, pp. 51-56.

⁶⁶ Moreno, *op. cit.*, pp. 28-29. Igual separación entre “Norte” y “Sur” supone Catherine Heau para el corrido; sin embargo, tales generalizaciones presentan problemas, hay muchos “nortes” y muchos “sures”, como tratamos de mostrar en este texto. Heau, Catherine, *Así cantaban en la Revolución*, México, Grijalbo/CNCA, 1991, p. 56, retomado por Valenzuela, *op. cit.*, p. 129.

por la presencia de las músicas de Estados Unidos en el noreste: como el *fox trot* y el *two steps*, o de las centroeuropeas, como la *polca*, la *redowa* y la *mazurka*, es un producto de la modernidad y la industrialización. Se conforma la canción ranchera, como género de las industrias culturales, y sus temáticas se vuelven cada vez más urbanas, como sus consumidores.⁶⁷

Una de las figuras centrales para entender el cambio es Lorenzo Barcelata, jefe de la oficina de bienes nacionales de Tampico, formador de Los Trovadores Tamaulipecos, un cuarteto de guitarristas que impuso un estilo en la ejecución de la canción mexicana. En 1935 se separa del grupo y, debido a su amistad con el ex presidente Emilio Portes Gil, es nombrado director musical de la XEFO, Radio Nacional. Barcelata se vuelve compositor para el cine nacional, desde donde caracteriza al género ranchero, que ya había delineado el trío abajeño: Garnica-Ascencio, de donde saldría Lucha Reyes, el prototipo de la cantante ranchera.⁶⁸

Los éxitos de los años 50 de la centuria anterior, interpretados por los recién creados conjuntos norteaños, no evidencian un repertorio distinto al de cantantes de ranchero procedentes del Bajío: como Las Jilguerillas o Las Hermanas Padilla. La Pajarera, Cuatro Milpas, Prenda del Alma, Señorita Cantinera, Pero ingrata, Moneda sin valor, Veinte Años,⁶⁹ podían tocarse

⁶⁷ Ricardo Pérez Montfort, “Del rancho a la capital”. Notas sobre “lo popular en el estudio del cancionero mexicano y su relación con los inicios del bolero ranchero”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, pp. 95-117. Moreno, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁸ Moreno, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁹ Ramos Aguirre, *op. cit.*, p. 51.

con dotaciones disímboles: como el mariachi, la banda de viento, la orquesta o el conjunto norteño, incluso el tempo no variaba, como algunos suponen, para diferenciar a la “canción abajeña” de la “canción ranchera”, o “canción norteña”, si le hacemos caso a Vicente T. Mendoza.

Al ver los comentarios de los participantes de algunos blogs dedicados a la música norteña, con sus derivados tex-mex y grupera, son recurrentes las discusiones sobre el origen del bajo sexto, la llegada del acordeón o la creación del conjunto norteño, que incluye el saxofón, el arribo y naturalización de los principales géneros, como la polca, son tópicos presentes pero mitificados.⁷⁰ La noción de su origen como una creación norteña sin la intervención del centro del país, tal vez se deba al conflicto entre Monterrey y la Ciudad de México, que se ha agudizado con el desarrollo económico del norte en las últimas décadas, mientras continúa su dependencia política; sin embargo, no es posible sostenerla más. El noreste debe mucho a la cultura del Bajío y ésta se ha formado también con la de los emigrantes que regresan como norteños. El Bajío y el norte son culturas en permanente diálogo, el fenómeno no actual, como ya demostramos, tiene siglos de historia.

⁷⁰ <http://www.reyesforo.com/post/Esto-me-lo-platico-mi-abuelo-la-historia-del-bajo-segun-Carlos-Cadena-985550?highlight=historia+bajo+sexto>. Consultado el 12/06/2013.

Bibliografía

- AGUIRRE, Clemente, *Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el estado de Jalisco* (ca. 1890) ms., Fondo Vicente T. Mendoza, Biblioteca Nacional, UNAM. PAREYÓN, Gabriel, *Clemente Aguirre (1828-1900). faltan datos*
- AYALA Duarte, Alfonso, *Breve historia gráfica de la música en Monterrey*, Monterrey, FONCA Nuevo León/CONCAULTA, 2004.
- BARONI Boissonas, A., *La formación de la estructura agraria en el Bajío colonial, siglos XVI- XVIII*, México, Cuadernos de la Casa Chata, CIESAS, 1990.
- BELLINGHAUSEN, Hermann, “Qué vacilada, qué vacilada, me pasé sin pagar nada”, *Nexos*, 58, México, octubre, 1982, en Valenzuela Arce, *op. cit.*, p. 127.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2004.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, SEP, 1929.
- CONTRERAS Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP/INAH/Planeta, 1988, p. 166. Muestra bajos quintos y sextos de diversas regiones del país.
- D. P., “La varsoviana”, Kuri Aldana, en *Cancionero mexicano*, tomo I, México, CNCA, 1990.
- FERNÁNDEZ Esperón, “Ignacio Tata Nacho”, en Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, 3ª edición, México, Panorama, 1983, p. 140.
- GONZÁLEZ, Luis, *Historia de la Revolución mexicana 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, vol. 15, México, FCE, 1981, pp. 101-107.
- GONZÁLEZ, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. Los artífices del cardenismo*, vol. 14, México, FCE, 1981, p. 42.
- GONZÁLEZ Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, SEP, 1986, p. 66.
- HEAU, Catherine, *Así cantaban en la Revolución*, México, Grijalbo/CNCA, 1991, p. 56, retomado por Valenzuela, *op. cit.*, p. 129.
- HERNÁNDEZ Chávez, Alicia, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. La mecánica cardenista*, vol. 16, México, FCE, 1981, pp. 172-173.
- JAS Reuter, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama, 1983, p. 173.
- LE Bon, Yvon, “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”, en *Foro Internacional*, vol. XLVI, núm. 3, México, julio-septiembre, 2006, pp. 533-548.

MARTÍNEZ Ayala, Jorge Amós, ¡Epa! ¡Toro prieto! *Los toritos de petate una tradición traída por los esclavos sudsharianos de Angola a Valladolid en el siglo XVII*, Morelia, IMC, 2001.

MARTÍNEZ Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, pp. 64-65.

MAYER Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 57-66.

MENDOZA, Vicente T., *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México, IIE-UNAM, 1961, pp. 51-56.

MENDOZA, Vicente T. y Virginia Rodríguez de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, 1986.

MONTEMAYOR, Cecilia, *El lied mexicano. Catálogo de música para voz y piano*, Monterrey, UANL, 2009, p. 43.

MORENO Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano, 2008.

PAREDES, Américo, *A Texas-Mexican Cancionero*, Chicago, Universidad of Illinois Press, 1976.

PÉREZ Montfort, Ricardo, “Del rancho a la capital”. Notas sobre “lo popular en el estudio del cancionero mexicano y su relación con los inicios del bolero ranchero”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, pp. 95-117.

_____, “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1950. Algunas reflexiones finales”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, pp. 299-321.

_____, “Una región construida desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937”, en *op. cit.*, pp. 128-130.

_____, “La expresión musical popular mexicana del Porfiriato a la Revolución. De la pieza académica a la canción revolucionaria”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/CIDHEM, 2003, p. 105.

RAMOS Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, 2ª edición, México, Culturas Populares-CONACULTA, 2006, p. 50.

REUTER, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, 3ª edición, México, Panorama, 1983, pp. 88-90.

Semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras, México, CENIDIM, 1998, 2 vols.

STANFORD, Thomas, *El son mexicano*, México, SEP, 1984, pp. 35-36.

URIBE, José Alfredo, *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, IIH-UMSNH, 1991.

VALENZUELA Arce, José Manuel, *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*, México, Culturas Populares/CONCULTA, 1998.

WAGNER, A. y Lieven Sucesores, *Catálogo general de instrumentos de música y accesorios*, México, Wagner A. y Lieven Sucesores, 1890.

WAYNE Powell, Phillip, *Soldiers, Indians and Silver: The Norward Advanced of New Spain (1550-1600)*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1952.

WAYNE Powell, Phillip, *Capitán mestizo: Martín Caldera y la frontera norteña. La pacificación de los chichimecas (1548-1597)*, México, FCE, 1980.

ZACARÍAS, Juan, “El año musical de la Sierra”, en Martínez Ayala, Jorge Amós y Ramón Sánchez Reyna (coordinadores), *...si como tocas el arpa tocaras el órgano de Urapicho. Reminiscencias virreinales en la música de michoacana*, Morelia, SECUM, 2008, pp. 25-32.

(<http://www.reyesforo.com/post/Esto-me-lo-platico-mi-abuelo-la-historia-del-bajo-segun-Carlos-Cadena-985550?highlight=historia+bajo+sexto>. Consultado el 12/06/2013).

3. *El bajo sexto es del Bajío mexicano*

Luis Omar Montoya Arias*

Cuando se habla de música nortea mexicana, se omite la importancia del bajo sexto, instrumento de doce cuerdas dobles, considerado típico mexicano. Los instrumentos bases para hacer música nortea mexicana son el acordeón diatónico y el bajo sexto de cuerpo completo. El uso e incorporación del tololoche, de la redova, luego de la tarola, el bajo eléctrico, la batería, el saxofón y el bajo quinto, deben ser contextualizados en épocas, escuelas, corrientes y regiones al interior de la música nortea mexicana. Hay que ser muy claros: la música nortea mexicana se mueve en dos escenarios, el de la tradición y el del mercadeo. Cuando se hable de la música nortea mexicana en su realidad tradicional hay que ser cuidadosos en no abusar de las generalizaciones y las adjetivaciones. La realidad de la música nortea mexicana en su tablado comercial es muy diferente, pues su principal rasgo es la homogeneización. La música nortea mediatizada responde a pautas impuestas por los estudios de grabación, los sellos discográficos, las frecuencias radiofónicas y los empresarios. La música nortea mexicana en su plano comercial tiene por finalidad el espectáculo, el entretenimiento y la obtención de un beneficio económico.

* CIESAS-Peninsular, México.

Si partimos de la premisa que la base instrumental de la música nortea mexicana es el bajo sexto y el acordeón, entonces podemos afirmar que el bajo sexto representa el lado tradicional de esta música y el acordeón su lado industrial (capitalista). El bajo sexto es un instrumento del que se tiene registro en fuentes documentales mexicanas que datan de principios del siglo XIX; es un instrumento hecho por artesanos (lauderios), lo que significa que cada bajo sexto que se fabrica es diferente, único e irrepetible. Su complemento, el acordeón, es un instrumento que responde a la Revolución industrial, su auge y masificación en Occidente tuvo lugar a principios del siglo XX. El acordeón representa la producción en serie, la revolución de las máquinas y la homogeneización tecnológica. El bajo sexto representa al campo y el acordeón a la ciudad, desde esa perspectiva, la música nortea mexicana es de los migrantes que se fueron del campo a la ciudad; del campo llevaron su bajo sexto y en la ciudad lo fusionaron con el acordeón. Así surgió la música nortea mexicana. El maridaje del acordeón y el bajo sexto se dio en las ciudades.¹

Hablando del bajo sexto, se debe considerar que existen diferentes escuelas de laudería, lo que significa que un bajo sexto hecho en Irapuato (Guanajuato), no será igual que uno creado en Paracho (Michoacán) o en la Mixteca (Oaxaca). En la fabricación de un bajo sexto también se debe ponderar la acústica y el tipo de madera que se usa; hoy, por ejemplo, resul-

¹ El fenómeno de la música nortea en el sentido que la comprendemos actualmente, sin lugar a dudas es posterior a la Revolución mexicana de 1910. La música nortea mexicana es una música posrevolucionaria.

ta normal que los bajo sextos y los bajo quintos usados por ejecutantes nortños en el ambiente mediático, estén hechos de palosanto de Brasil y palosanto de la India. De acuerdo con Abel García López, fue en la década de 1950 que se puso de moda la madera palosanto: “En esa época los guitarristas mexicanos que viajaban a Estados Unidos traían nuevas maderas. La Casa Veerkamp y la Importadora Francoamericana de la Ciudad de México comenzaron a importar palosanto de Brasil y palosanto de la India”.²

Desde la historiografía de la música nortña mexicana, el primer texto que menciona al bajo sexto es el de Manuel Heriberto Peña, en 1985. De acuerdo con el investigador México-Americano, para la década de 1920, el diálogo entre el bajo sexto y el acordeón se estaba generalizando en el noreste de México (Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila); aunque reconoce que saber con exactitud la fecha en que el bajo sexto y el acordeón se juntaron, es imposible. Manuel Heriberto Peña es también, el primer etnomusicólogo en aseverar que el bajo sexto es un instrumento originario del Bajío mexicano (Guanajuato, Querétaro y Michoacán). Para llegar a esta conclusión, se basa en el análisis de una de sus fuentes orales. Manuel Heriberto Peña entrevistó a un hombre originario de Guanajuato, quien era fabricante de bajo sextos. Este señor le informó que el oficio de lauderero lo aprendió en el seno de su familia y que al establecerse en el año de 1930, en la ciudad de San Antonio, Texas, lo siguió ejerciendo. Considerando que

² García López, Abel, *Doce guitarras, caudal sonoro de maderas mexicanas*, Morelia, Gobierno de Michoacán, 2010, p. 19.

Guanajuato, Michoacán, Querétaro y Jalisco, históricamente, han destacado por dedicarse a la laudería, resulta lógico pensar que el bajo sexto es del Bajío mexicano, de acuerdo con el etnomusicólogo.³

Este investigador tiene razón al precisar que la región del Bajío y la Meseta Purépecha se caracterizan, desde la época colonial, por el destacado número de familias que se dedican a la laudería. Rubén M. Campos, uno de los padres de la etnomusicología mexicana (1876-1945), en su libro *El folklore y la música mexicana*, editado en 1928 por la Secretaría de Educación Pública, de México, le da la razón a Manuel H. Peña cuando describe la situación musical de Paracho:

La pequeña población de Paracho era el núcleo de cancioneros y productores de sones y bailes. Un maestro de capilla que acertó a pasar por el pequeño pueblo serrano y que vio las admirables facultades de los habitantes para la música, quedóse allí, y dedicóse a enseñar nuevos cantos para las formas musicales bailables a los jóvenes. Estas formas están comprendidas en la serie de pequeñas composiciones llamadas *canacuas*, que están vivas en el pueblecito michoacano. Las *canacuas*, que en tarasco quiere decir coronas, ofrendas, son bailadas por muchachas vestidas con el traje de las guarías, que consiste en un tocado de trenzas sueltas adornadas de flores, gargantillas de coral en torno del cuello, camisa bordada en las mangas cortas, enaguas azulnegras plegadas y ceñidas por uno o varios ceñidores primorosamente bordados. Lle-

³ Peña, Manuel Heriberto, *The Texas-Mexican Conjunto*, Austin, Universidad de Texas, 1985, p. 39.

van en la cadera apoyada una batea, peribana, pintada por los laqueadores uruapenses con lindos motivos ornamentales de flores, pájaros, orlas, en la parte cóncava, y en la convexa un barniz mate, oscuro en diversos matices, pero generalmente bermejo. Dentro de la batea están las ofrendas, las curiosidades elaboradas en el pueblecito constructor de guitarras, violincitos, molinillos, reducción de los artefactos que elabora el pueblo y que son famosos en México, tanto los instrumentos musicales como los artefactos de uso doméstico, bateas, molinillos, cucharas, sillas, trasteros, cofres, que se fabricaban entonces y que se fabrican hoy, y los instrumentos musicales tan afinados como los europeos y en los que sobresalen violines, violoncellos, contrabajos, bandolas, bandolones, guitarras de cinco cuerdas llamadas jaranitas, y bajos de cuerda llamados bajos de armonía. La forma de estos instrumentos es perfecta y la sonoridad insuperable.⁴

El trabajo realizado por el musicólogo mexicano, Rubén M. Campos, nacido en Ciudad Manuel Doblado, Guanajuato, el 21 de enero de 1876,

⁴ Para el etnomusicólogo, Rubén M. Campos, el fenómeno no es privativo de Paracho, pues en 1920 cuando él estuvo en Cremona (Italia), ninguna de las personas que interrogó en hoteles, cafés y fondas, lugares al alcance de los viajeros, sabía que allí hubieran existido y hubieran fabricado violines, violas, violoncellos, durante 200 años, las familias de los Stradivarius, Guarnerius y Amati. Un siglo había bastado para que cayeran en el olvido los constructores que hicieron famosa a Cremona, al grado de que ni una placa conmemorativa recuerda la sede de los incomparables luteros cuya gloria pasean por el mundo los más insignes violinistas portando los famosos Stradivarius, como Sarasate, Kubelik, Kreisler. ¿Qué extraño, pues, que en Paracho se ignore hoy que hace medio siglo fue una fuente de folklore musical? Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública (SEP), 1928, p. 84.

es fundamental si se pretende estudiar la evolución sociohistórica del bajo sexto, instrumento típico mexicano. Cuando Rubén M. Campos habla de los “bajos de cuerda llamados bajos de armonía” se está refiriendo al bajo sexto y al bajo quinto, instrumento de diez cuerdas dobles asociado durante la Revolución mexicana a la interpretación de corridos. El libro de Campos que hemos citado, fue editado en 1928. Como el lector habrá notado, el investigador guanajuatense habla con un dejo de nostalgia por las glorias pasadas del pueblo michoacano de Paracho, enclavado en la Meseta Purépecha. De los conceptos emitidos, se puede afirmar que el bajo sexto es un instrumento del siglo XIX, asociado al Bajío mexicano y a la Meseta Purépecha michoacana.

Carl Lumholtz, etnógrafo noruego que realizó investigaciones en México de 1890 a 1910, dejó testimonio de la existencia de los huacaleros purépechas. Los huacaleros eran comerciantes que llevaban y traían mercancías de la Meseta Purépecha al norte de México y a la costa de Guerrero, y viceversa. Dejemos que sea Lumholtz quien nos cuente:

La sierra de los tarascos o meseta purépecha es una extensa región montañosa, más ancha que larga, que llega al norte de Cherán. Incluye al pico de Tancítaro y al de Quintzeo. El domingo los indios de todos los alrededores acudieron a vender fruta, loza y sus demás mercancías, y la plaza cobró tanta animación como tristeza y desamparo en los días ordinarios. A más de todo eso, llevan otras cosas a vender, desde considerables distancias, los llamados huacaleros, quienes recorren el país con sus enormes cargas a la espalda. Sus huacales son semejan-

tes a los que se cargan mulas, pero mucho más grandes y de forma rectangular. En esos ligeros receptáculos encierra el traficante sus mercancías, que consisten principalmente en loza de barro que asegura con una red de mecate. A menudo amarra también por fuera muchas canastas, y encima de todo ello coloca su china. Estos mercaderes ambulantes revelan a las claras el instinto comercial de los tarascos. Los huacaleros, generalmente nativos de la sierra, viajan a pie, por el oriente, hasta la Ciudad de México, por el oeste, hasta Guadalajara y las ciudades costañas de Acapulco, Colima y Tepic. Del lado norte, encontré a un tarasco en Las cinco llagas, pueblo de los tepehuanes septentrionales, donde se había establecido y casado. Antiguamente los comerciantes tarascos acostumbraban llegar por el norte hasta Nuevo México, y por el sur hasta Guatemala y Yucatán. Un viaje por Paracho a México exige un mes para ir y volver, siendo la distancia, en línea recta, de 250 millas. Los artículos que acarrean son artefactos domésticos, guitarras, cucharas de madera, molinillos, frazadas, mecates y jacaes con pájaros cantores, y regresan cargados de manta y cuerdas de violín y guitarra que, de paso diré, se fabrican en Querétaro con intestinos de chivo. Para Acapulco emplean un mes de ida y vuelta, llevando loza y trayendo manta, aguardiente y machetes. Este viaje es el más productivo de todos, pues la loza que compran, a un real la pieza, la realizan a cuatro reales, y todo lo que compran en la costa, lo venden muy bien en la sierra. Los huacaleros caminan desde el amanecer hasta que cae la tarde, sin descansar más que un poco al mediodía para comer. Llevan siempre un largo garrote con punta de hierro con que se ayudan a levantar de donde se sientan, y que les sirve de apoyo en lugares difíciles. Para evitar que los roben, acostumbran viajar, dos o tres juntos, y en ocasiones encuentra uno

hasta grupos de 25 individuos; pero al punto como salen de la sierra, se sienten seguros yendo solos, pues la gente de tierra caliente no es ladrona.⁵

A partir de los conceptos emitidos por Carl Lumholtz podemos afirmar que, a finales del siglo XIX y principios del XX, los huacaleros o comerciantes purépechas, eran los responsables de surtir de instrumentos de cuerda al norte y también el sur de México, incluida la actual Centroamérica. Siguiendo con el antropólogo noruego, los huacaleros llevaban bajo sextos (entre otros instrumentos de cuerda) al norte de México y traían provenientes de Querétaro, las cuerdas para los instrumentos de madera contruidos en Paracho. Las cuerdas para los bajo sextos se hacían con tripas de chivo. Esto significa que el bajo sexto fue un instrumento que se construyó, en términos sociohistóricos, entre la ida y la vuelta de los migrantes huacaleros purépechas. El bajo sexto es el resultado de un diálogo cultural entre regiones, razón por la cual resulta casi imposible determinar el origen exacto del instrumento; sin embargo, de lo que sí estamos seguros, atendiendo a las fuentes consultadas, es que el instrumento era comercializado en el siglo XIX, a lo largo de todo México. No sabemos con exactitud si el bajo sexto nació en el Bajío, lo que sí es un hecho es que desde el Bajío y la Meseta Purépecha, el cordófono se masificó hacia el norte y sur de México. En ese sentido, el bajo sexto debe ser considerado un instrumento abajeño.

⁵ Lumholtz, Carl, *El México desconocido II*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, p.244.

Atendiendo al erudito mexicano, Rubén M. Campos, una clave para acercarnos al estudio del bajo sexto, es la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada, fundada en 1901, por órdenes de Porfirio Díaz, entonces presidente de México. Rubén M. Campos dice que a principios del siglo XX no se podía hablar de un solo instrumento típico mexicano, sino de varios, entre los que destacaba la jaranita, el bandolón, el salterio y el bajo de cuerda (bajo sexto y bajo quinto).⁶ Todos estos instrumentos “deben estar agrupados en la familia típica e incorporados a la orquesta para producir su música que es el regocijo de nuestro pueblo”.⁷ Rubén M. Campos, continúa: “esos instrumentos han tenido sus épocas de auge y popularidad en diversas regiones de México, y no en todas han sido de igual predilección de los mexicanos. Hay algunos instrumentos como el arpa grande, que sólo se tocan en determinadas tierras bajas de Michoacán y Jalisco”.⁸ La Orquesta Típica de Miguel Lerdo (1901) fue responsable, en gran medida, de la popularidad y gusto nacional existente por los instrumentos típicos mexicanos, a principios del siglo XX, incluido el bajo sexto.

La combinación de los huacaleros purépechas con el nacimiento y consolidación de la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada, a principios del siglo, pueden ayudar a comprender ese proceso tan complejo del matrimonio entre el bajo sexto y el acordeón, y el posterior nacimiento de la música norteña mexicana a principios de la década de 1920.

⁶ Campos, Rubén, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p. 143.

⁷ *Ibíd.*, p. 144.

⁸ *Ibíd.*, p. 143.

En el año de 1930, el musicólogo guanajuatense definió así, al bajo sexto:

El bajo de cuerda o bajo de armonía es un guitarrón enorme de seis cuerdas dobles que se toca con el dedo pulgar en las notas bajas iniciales del acompañamiento, que dan los bordones entorchados, o con el plectro que se coge con los dedos pulgar e índice. En el primer caso los dedos restantes son para el acompañamiento detallado, cuando el instrumento forma para melódica, lo que justifica su nombre de bajo de armonía; y en el segundo lleva el acompañamiento rasgueado con el plectro en todas las cuerdas que entran en juego durante la ejecución, lo que da mayor vigor al acompañamiento. En todo caso es un factor importante para las pequeñas orquestas mexicanas, especialmente cuando carecen de contrabajo. Para acompañar canciones vernáculas es preciso el empleo que hacen del bajo de armonía los músicos que saben contrapunto o que lo ejercitan intuitivamente, pues su oído fino les permite bordar los acompañamientos con un primor de variedad y un lujo rítmico indescriptibles. Los demás instrumentos integrales de una Orquesta Típica Mexicana son los mismos de las orquestas propiamente dichas, así es que la fusión de los sonidos de las cuatro familias del conjunto orquestal, es decir, de arcos, maderas, cobres y ruidos sonoros (timbales, castañuelas, sistro, triángulo, platillos y bombo) con los sonidos de los instrumentos típicos mexicanos dan un efecto de una dulzura incomparable.⁹

⁹ *Ibíd.*, p. 146.

En 1995, el Colegio de Michoacán editó el libro: *El río bravo es charco* de Gustavo López Castro. En él, López Castro respalda la propuesta que Manuel Heriberto Peña había sostenido diez años antes (1985): el bajo sexto es originario del Bajío mexicano. “El bajo sexto es una variante del laúd colonial mandado fabricar a alguno de los talleres de guitarra y vihuelas de Michoacán o Guanajuato. Recordar que del laúd, instrumento característico del Renacimiento, surgió la mandolina y la guitarra”.¹⁰ Por su parte, Héctor Guerrero afirma que “los orígenes del bajo sexto son inciertos. Algunos dicen que es originario del Bajío y otros piensan que llegó de España”. Prosigue: “ahora, si a la guitarra le fue dada su actual constitución un famoso laudero español de apellido Torres, esto sucedió hacia 1850, y si el bajo sexto es una versión modificada de la guitarra, entonces se puede ubicar el origen del bajo sexto entre 1850 y 1880, considerando que para la última década del siglo XIX, el instrumento ya era popular en Monterrey”,¹¹ urbe considerada capital histórica de la música nortea mexicana. Héctor Guerrero concuerda con Gustavo López Castro en la relación del bajo sexto con el laúd. Para Guerrero, el instrumento renacentista, generó una “gama de guitarrones, como la jarana, la guitarra de golpe, la guitarra huapanguera y el guitarrón”.¹²

¹⁰ López Castro, Gustavo, *El río Bravo es charco*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995, p. 14.

¹¹ Guerrero, Héctor, “Nuestros instrumentos. Apuntes sobre el bajo sexto”, en *Música en Monterrey*, Vol. 1, Número 5, noviembre-diciembre de 2002, p. 28.

¹² Ídem.

Presencia del bajo sexto a finales del siglo XIX

El Archivo Histórico Municipal de Salamanca (AHMS), resguarda un valioso padrón de braceros. Uno de los parámetros medibles que ofrece este padrón es el de gremios y oficios. Además de música, cuando un bracero emigraba a Estados Unidos, llevaba consigo un oficio. El padrón de braceros al que me refiero es de 1926, un dato relevante si lo cruzamos con el trabajo desarrollado por el antropólogo mexicano Manuel Gamio. No es casualidad histórica que en 1926, Gamio haya realizado su trabajo de campo en Estados Unidos y que también en 1926 las autoridades de Salamanca, Guanajuato hayan levantado el padrón objeto de nuestro estudio. En 1926, los oficios que más destacaban entre los braceros abajeños eran, de mayor a menor, los de zapatero, curtidor, comerciante, jornalero, labrador, agricultor, rebocero, mecánico, cambayero, relojero, arriero, minero, hortelano, carpintero, fotógrafo, empleado, obrero, panadero, herrero, farmacéutico, canastero, fajero, tablero y sastre. Destacan en el padrón: Francisco Aguilera (Ministro del culto católico), Manuel Sánchez Ramírez (médico cirujano) y Eliseo Pérez, estudiante.¹³ Eso significa que no sólo obreros y campesinos emigraban a Estados Unidos. Para los intereses de esta investigación resultan relevantes los hallazgos de dos filarmónicos o músicos: Susano Ramírez quien tenía 20 años de edad, era soltero y viajó a Chicago el 20 de abril de 1926; el otro es Félix Razo de 22 años, casado y emigró a

¹³ AHMS, Sección: Gobierno. Serie: Migración. Cronología: 1926.



Certificado de identidad que acredita a Félix Razo como músico y bracero

considerar al Bajío como una región musical donde la enseñanza y ejecución del bajo sexto se heredaba familiarmente. La familia Razo de Salamanca puede ser el principio de futuras investigaciones que profundicen sobre los derroteros del bajo sexto en el Bajío mexicano. Este tipo

El Paso, Texas, el 8 de mayo de 1926. Es en Félix Razo, en quien nos concentraremos.

Félix Razo era ejecutante de bajo sexto, un hallazgo fascinante para los propósitos de esta investigación. El segundo elemento revelador es que Agustín Moreno Razo, miembro de *Los Troqueros* y *Los Madrugadores del Bajío*, considerado uno de los ejecutantes de bajo sexto más influyentes de la música nortea en la década de 1960, era familiar de Félix Razo. Esto demuestra que ya existían ejecutantes de bajo sexto en el Bajío guanajuatense mucho antes que se firmara el Programa Bracero. El descubrimiento es oro molido por-



Testamento de Lazarino Palafox. 1 de julio de 1891. Villa de Irapuato

de elementos posicionan al Bajío como una región clave para el estudio de la música nortea mexicana. El caso de Félix Razo en Salamanca, no es el único hallazgo relacionado con el bajo sexto que arroja el presente capítulo. A finales del siglo XIX, en Irapuato, el bajo sexto aparece en un testamento de Lazarino Palafox, nativo del rancho de La Carbonera. Vamos a los detalles.

Irapuato se localiza a 20 minutos de Salamanca, ambos parte del Bajío mexicano. Fue en el Archivo Histórico Municipal de Irapuato (AHMI) que obtuvimos un resultado inesperado, pero invaluable para demostrar que el bajo sexto emigró del Bajío al noreste mexicano, durante la segunda mitad del siglo XIX. El 1 de julio de 1891, a través del testamento del señor Lazarino Palafox, el escribano público, licenciado Francisco Villalobos, da fe y testimonio de la existencia de un bajo sexto, propiedad del señor Palafox. El instrumento fue heredado al hijo mayor de nombre José. Don

Lazarino Palafox era originario del rancho La Carbonera, perteneciente a la Villa de Irapuato, en el actual Guanajuato.¹⁴

Un bajo sexto heredado en 1891 es prueba contundente de que el instrumento era considerado un elemento de riqueza al interior de familias guanajuatenses de escasos recursos, seguramente porque éste ayudaba para su subsistencia. El bajo sexto era un instrumento fácil de transportar, no así un piano que era grande, pesado y difícil de mover. Lazarino Palafox era pobre y vecino del rancho La Carbonera. Si esta información la ponemos a dialogar con otro testamento localizado en la misma Villa de Irapuato, un año antes, es decir en 1890, podemos lograr un análisis más enriquecedor.

Cuarto de bienes	
En el valor del dineral de Oro	8.000 --
En el valor del dineral de Plata	2.100 --
En el valor de la moneda fuerte del Sr. Oro	1.500 --
En el valor de la casa número 1 de la calle de la Alameda	2.000 --
En el valor de la casa número 2 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 3 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 4 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 5 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 6 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 7 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 8 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 9 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 10 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 11 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 12 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 13 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 14 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 15 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 16 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 17 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 18 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 19 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 20 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 21 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 22 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 23 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 24 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 25 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 26 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 27 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 28 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 29 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 30 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 31 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 32 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 33 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 34 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 35 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 36 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 37 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 38 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 39 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 40 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 41 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 42 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 43 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 44 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 45 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 46 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 47 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 48 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 49 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 50 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 51 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 52 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 53 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 54 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 55 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 56 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 57 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 58 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 59 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 60 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 61 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 62 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 63 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 64 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 65 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 66 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 67 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 68 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 69 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 70 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 71 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 72 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 73 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 74 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 75 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 76 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 77 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 78 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 79 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 80 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 81 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 82 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 83 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 84 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 85 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 86 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 87 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 88 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 89 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 90 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 91 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 92 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 93 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 94 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 95 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 96 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 97 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 98 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 99 de la calle de la Alameda	1.000 --
En el valor de la casa número 100 de la calle de la Alameda	1.000 --

Testamento de Miguel Orozco. 24 de febrero de 1890. Villa de Irapuato

El 24 de febrero de 1890, el licenciado Ignacio Arroyo, escribano público, da fe del testamento del señor Miguel Orozco, quien hereda a su hija menor, Josefa, de 15 años de edad, un piano.¹⁵ Considerando ambos testamentos, podemos inferir que a finales del siglo XIX, el bajo sexto era un instrumento asociado con los pobres, con los campesinos y ejecutado por varones; mientras que el piano estaba vinculado con familias de buena estabilidad económica y tocado por mujeres, más por diversión y buen gusto que pensando en la subsistencia familiar. El que Lazarino Palafox del rancho La Carbonera, heredara un bajo sexto a su hijo mayor es sumamente valioso por la conexión que, históricamente, guarda este instrumento con la nortea mexicana; una música de invención campesina.

Un tercer descubrimiento tiene que ver con un fabricante de bajo sextos, nativo de Salamanca, Guanajuato. Se trata de Gregorio Granados, quien era carpintero y “dice hacer bajo sextos”.¹⁶ Granados salió de Salamanca a Philadelphia, el 24 de agosto de 1917. Tenemos entonces vestigios de un fabricante (1917) y de un ejecutante de bajo sexto en Salamanca (1926); además del testamento de Lazarino Palafox que deja como herencia un bajo sexto en 1891. Si los unimos para su reflexión y análisis, no hay duda de que se presenta una continuidad histórica que da cuenta de la presencia del bajo sexto en una misma región musical: el Bajío. No son hallazgos definitivos, pero sí son elementos que ofrecen nuevos indicios sobre el

¹⁵ AHMI, *Protocolo del Escribano Público*, Licenciado Ignacio Arroyo, 1890.
¹⁶ AHMS, Sección: Gobierno. Serie: Migración. Volúmenes: 7 legajos. Cronología: 1912-1917. Número de expediente: 10.

¹⁴ AHMI, *Protocolo del Escribano Público*, Licenciado Francisco Villalobos, 1891.

peregrinar del bajo sexto hacia el norte de México. 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 nortea mexicana. La incorporación de repertorio abajeño a la música nortea mexicana, es otro tema que debe ser considerado si se pretende desmitificar la hoy, omnipresente en Occidente, música nortea mexicana.

Fuentes consultadas

Archivos

AHMI, Protocolo del Escribano Público, licenciado Ignacio Arroyo, 1890.

AHMI, Protocolo del Escribano Público, Licenciado Francisco Villalobos, 1891.

AHMS, Sección: Gobierno. Serie: Migración. Volúmenes: 7 legajos. Cronología: 1912-1917. Número de expediente: 10.

AHMS, Sección: Gobierno. Serie: Migración. Cronología: 1926.

Bibliografía

CAMPOS, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública (SEP), 1928.

_____, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930.

GARCÍA López, Abel, *Doce guitarras, caudal sonoro de maderas mexicanas*, Morelia, Gobierno de Michoacán, 2010.

LÓPEZ Castro, Gustavo, *El río Bravo es charco*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995.

LUMHOLTZ, Carl, *El México desconocido II*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006.

PEÑA, Manuel Heriberto, *The Texas-Mexican Conjunto*, Austin, Universidad de Texas, 1985.

Hemerografía

GUERRERO, Héctor, "Nuestros instrumentos. Apuntes sobre el bajo sexto", en *Música en Monterrey*, Vol. 1, Número 5, noviembre-diciembre de 2002.

Selección del repertorio

Luis Omar Montoya Arias*

Una de las características de la serie Testimonio Musical de México del Instituto Nacional de Antropología e Historia, es que cada número incluye uno o dos discos de música que acompañan los textos de los investigadores. En el caso del presente número de la serie, el 59, sobre música norteña mexicana, la construcción de los dos discos que se suman a las colaboraciones de los etnomusicólogos y músicos responde a la necesidad imperante de restituir dignidad a las mujeres, quienes sin duda cumplieron un rol protagónico en el ámbito de este género musical, durante las décadas de 1950, 1960 y la primera mitad de 1970.

Hoy se piensa y se afirma que la música norteña mexicana es un territorio dominado por los varones; pero es importante saber que esta realidad no siempre fue así. Durante la época dorada del género (1950-1960), los duetos femeninos participaron intensamente en su consolidación; por ello, y con el

objetivo de mostrar que las mujeres forman parte de la historia de la música norteña, en el primer disco (tomo I del fonograma) se incluyen duetos como el de Las Hermanas Huerta, Río Bravo, Las Norteñas, Las Adelitas, Hermanas Arias y Las Alteñas.

Además, las mujeres figuraron no sólo como parte de los duetos femeninos, sino también como solistas y, por supuesto, como integrantes de duetos mixtos. Entre éstos, quienes más influyeron en los derroteros de la música norteña mexicana fueron Rita y José, integrado por José Lorenzo Morales y su esposa Rita, y un dueto trascendental para la historia de la música norteña mexicana: Alma Norteña, conformado por Alma Zermeño y Agustín Moreno Raz, un virtuoso del bajo sexto, nacido en el rancho de Los Razos en el municipio de Salamanca, Guanajuato. Alma Zermeño, a su vez, en la segunda mitad de los años cincuenta formó con su hermano León Zermeño el dueto Hermanos Zermeño, originario de Corralejo, Guanajuato. De esta manera, como se puede apreciar, la mujer ha estado presente y activa en la constante creación de la música norteña mexicana. Sin embargo, lamentablemente existe una historia oficial del género que ha ignorado las aportaciones de las cantoras y cantadoras mexicanas del siglo XX.

Por otra parte, llama la atención que ochenta por ciento de los duetos femeninos que más trascendieron en la música norteña durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, sean nativos del Bajío. El dato no debe pasar desapercibido, sobre todo si recordamos que México nació y se inventó desde esa parte de su territorio: el Bajío; además, los acontecimientos decisivos que permitieron la independencia de la nación mexicana acontecieron en la misma región.

* CIESAS-Peninsular, México.

En este marco de referencia ubicamos el repertorio del primer disco de ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, encartado en el disco del tomo I, “Gestación de la música norteña mexicana”. Incluye un tema de Los Montañeses del Álamo, con el cual se pretende hacer evidente la repercusión de la Orquesta Típica Miguel Lerdo de Tejada, fundada en 1901, en la construcción social de la música norteña mexicana. Del tema *El dinero es redondo*, interpretado por Los Alegres de Terán –dueto que debe considerarse como uno de los padres de la música norteña–, lo más interesante está en los arreglos con trompetas mariacheras; este aspecto ayuda a desmentir la afirmación generaliza en los círculos académicos, en el sentido de que la música norteña, desde su instrumentación, siempre ha permanecido estática. Asimismo, el tema ejecutado por Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz también permite colocar sobre la palestra la importancia de la composición en la construcción histórica de la música norteña mexicana. El lector se percatará de que el compositor a quien más se acude a lo largo de los dos discos del fonograma 59 es el maestro Paulino Vargas Jiménez, de Promontorio, Durango; miembro fundador de Los Broncos de Reynosa, Paulino Vargas es un músico y compositor que debe ser atendido por la etnomusicología mexicana.

También en el primer disco se incluyen tres boleros: *Libro abierto*, con Los Broncos de Reynosa; *Limosna de un hijo*, con Los Rancheritos del Topo Chico, y *Sabor de engaño*, con Los Cadetes de Linares; ¿por qué estos temas?, para demostrar que una de las mayores virtudes del género norteño es su impresionante capacidad de adaptación e incorporación de modas musicales, como sucede en este caso con el bolero. Parte del mismo volu-

men es el tema grabado en 1968 por el dueto Kiko y Chuy: *Un engaño más*, que muestra el impacto del rock en la música norteña mexicana. De esta manera se reafirma, ante todo, un despliegue de versatilidad, narratividad e improvisación en este género musical mexicano.

Las aportaciones indígenas a la música norteña también están representadas en el primer disco, en la voz del sonoreense Ramón Vega, con el tema *Flor de capomo*, y en la persona de don Margarito Calero Martínez, con la melodía *Un año de agonía*. La canción interpretada por Ramón Vega, hermano del difunto Sergio Vega, es una copla de tradición oral, parte del repertorio musical de los grupos indígenas mayo-yoreme. De Margarito Calero Martínez podemos decir que se desempeñó como acordeonista norteño en la región del Bajío, desde la década de 1940 hasta su muerte, acaecida en el año 2006 en Irapuato, Guanajuato. Don Margarito Calero, de origen otomí y nacido en Comonfort, Guanajuato, destacó por ejecutar un acordeón Hohner tipo piano y por que para desarrollarse en la ejecución del instrumento, se apoyó en técnicas italianas; un aspecto que lo caracterizó fue el permanente uso de los bajos durante sus interpretaciones, aunque se realizaran en un marco musical más amplio, donde figuraran instrumentos como el bajo sexto y el tololoche. Calero Martínez siempre mostró su sello personal como ejecutante de acordeón, a través de un fuelleo amplio, lleno de fuerza e improvisación. Con Ramón Vega y Margarito Calero se muestra que los grupos indígenas también contribuyeron al nacimiento y posterior auge de la música norteña mexicana, hoy omnipresente en Occidente.

Otro elemento que destaca en este primer disco es la presencia de la mujer en la música norteña, pero como parte de las historias trágicas o corridos que narran las diferentes canciones. Composiciones como *La entalladita*, interpretada por Los Hermanos Banda de Salamanca; *La malcasada*, por El Palomo y el Gorrión; *La preciosa*, por Los Relámpagos del Norte, y *La pelo de oro*, por Los Madrugadores del Bajío, dan cuenta de este aspecto del género norteño. De esta manera, la mujer no sólo ha participado como intérprete de esta música mexicana, sino también como personaje de las narraciones; un ejemplo de esto lo tenemos en el corrido *La pelo de oro* —grabado originalmente a finales de la década de los cincuenta, por el dueto Ray y Lupita—, que habla de las mujeres como seres fuertes, contestarios y transgresores. Así, la mujer siempre ha estado presente en los diferentes discursos que tejen la música norteña mexicana, el problema es que se ha visto opacada por el machismo, comportamiento reproable que ha encontrado en el narcotráfico su máximo resguardo y cobijo.

Por otra parte, el lado contestario de la música norteña está representado por Los Broncos de Reynosa y sus *Páginas tamaulipecas*. En la actualidad se afirma que la música norteña mexicana es conservadora, de derecha y promotora del narcotráfico; si bien es una afirmación que tiene cierto grado de verdad, debe considerarse que refleja sólo una parte de la historia.

Finalmente, el disco 1 del fonograma incluye duetos icono de este género, como Los Pingüinos del Norte, de Rubén Castillo Juárez, y Los Madrugadores del Bajío; también al solista norteño Luis Domingo Arévalo. El último tema del disco —así como el último del disco 2— es responsabilidad de Los

Ramones de Nuevo León, antes conocidos como Los Ramoncitos; compartimos de ellos el último tema de cada disco porque deseamos demostrar que la música norteña mexicana, además de comercial, es tradicional.

Respecto al segundo disco del fonograma, encartado en el tomo II “Transnacionalización de la música norteña mexicana”, la selección del repertorio responde a la necesidad de hacer del conocimiento de los mexicanos, la impresionante y poderosa influencia que tienen las músicas mexicanas, específicamente la música norteña, en el mundo occidental. Con este disco transitamos por Chile, seguimos por Venezuela y Colombia, llegamos a Brasil y de ahí a Holanda; al final, con las dos últimas piezas regresamos a México: el *Corrido de Joaquín Murrieta* debe leerse como un golpe de autoridad que ejemplifica la gran importancia del corrido, en la cotidiana reinención de la música norteña mexicana. Si hacemos la lectura correcta de este segundo disco, más allá de la folclorización de la música norteña mexicana, entenderemos que México sigue siendo la potencia cultural de Latinoamérica; su influencia en Holanda, Serbia, Rusia, España y Francia, lo demuestra. Este género mexicano forma parte, entonces, del conglomerado musical que hace de México una nación de avanzada, siempre acotando el fenómeno en términos culturales, específicamente musicales.

De Chile se incluyen dieciocho temas, por su importancia sociohistórica en el contexto latinoamericano. La nación chilena, en Latinoamérica, es quizás la que ha asimilado la música norteña mexicana con una visión más purista. El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 cambió el curso de la

historia de esta música mexicana en Chile; debido a este acontecimiento, la música norteña se “encapsuló”, permaneció inmóvil, estática, hasta principios de la década de 1990 cuando comenzaron a llegar las novedades desde México, por medio de programas como *La Movida* de Televisa, conducido por Verónica Castro. De manera violenta, algunos chilenos, como Nibaldo Valenzuela Fernández, se durmieron disfrutando de las glorias de la música norteña mexicana en las décadas de 1950 y 1960, y despertaron con la pesadilla, luego de diecisiete años de dictadura, de saber que esta música había cedido sus espacios mediáticos a formas más estilizadas y a la vez, más homogeneizantes de hacer música norteña. Siempre serán de admirar la pasión y el respeto con que los chilenos viven la música norteña mexicana. Así, la norteña, al igual que el mariachi, la cumbia, el merengue, la samba, el tango y la salsa, terminó siendo una música latinoamericana.

En el segundo disco consideramos el corrido *Gesta heroica*, interpretado por el dueto Los Texanos de América, que estaba formado por un carabineiro y su esposa. El corrido fue grabado en 1973, con el respaldo de la disquera Sol de América establecida en la Gran Avenida de Santiago de Chile; se trata de un hallazgo fascinante porque narra el primer intento por derrocar al gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende Gossens, evento que aconteció el 29 de junio de 1973, mientras que el golpe militar que impuso a Augusto Pinochet Ugarte como presidente de Chile, sucedió el 11 de septiembre de 1973. El rescate del corrido *Gesta heroica*, tesoro invaluable para la historia de Chile, sucedió gracias a la generosidad del coleccionista chileno Nibaldo Valenzuela Fernández quien,

el 18 de marzo del 2013, fue reconocido por la Embajada de México en Chile como el más importante coleccionista de músicas mexicanas en aquel país sudamericano. Nuestro agradecimiento a Nibaldo Valenzuela.

Esmeralda González Letelier (1917-1987), conocida en el ambiente musical como Guadalupe del Carmen, de quien se incluyen dos temas en el disco, fue galardonada en 1954 por la RCA-Víctor, el motivo: vender 175 mil copias de *Ofrenda*, composición de Jorge Landy. El reconocimiento significó el primer disco de oro entregado a un artista chileno, y el logro fue doble: primero porque lo recibió una mujer y segundo, porque el género laureado fue el norteño. El primer disco de oro entregado a talentos chilenos no vino de la cueca ni de la tonada, sino de la canción ranchera mexicana, un elemento que sirve al lector para comprender lo trascendente que son las músicas mexicanas para el pueblo chileno. Las melodías de Guadalupe del Carmen, *Los dos escudos* y *Tierras gemelas*, en este disco, dan cuenta de la hermandad entre Chile y México.

Serie Testimonio Musical de México
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1. Testimonio musical de México
2. Danzas de la conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. La Banda de Tlayacapan, Morelos
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención Francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México: antología
16. Corridos de la Revolución, volumen I
17. Música campesina de los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco, volumen 1
19. El son del sur de Jalisco, volumen 2
20. Corridos de la Rebelión Cristera
21. Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Homenaje a Thomas Stanford
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche
23. *In Xóchtli in cuicatl*. Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha

25. *Stidxa riunda guendanabani ne guenda Guti sti binni zaa*. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño
26. Corridos zapatistas. Homenaje a don Marciano Silva. Corridos de la Revolución Mexicana, volumen II
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachilla yoo*. Fiesta en la casa de Zaachila, 2 vol.
29. Tesoro de la música norestense, volumen I: Nuevo León
30. Voces de Hidalgo. La música de sus regiones, 2 vol.
31. Dulcería mexicana, arte e historia
32. Música popular poblana. Homenaje a don Vicente T. Mendoza
33. *Soy el negro de la Costa...* Música y poesía afromestiza de la Costa Chica. Homenaje a don Gonzalo Aguirre Beltrán
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio. Homenaje al antropólogo Guillermo Bonfil Batalla
36. *No morirán mis cantos...* Antología vol. 1
37. *Suenen tristes instrumentos*. Cantos y música sobre la muerte
38. *Atención pongan señores...* El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. *A la trova más bonita de estos nobles cantadores...* Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer
40. La Banda Mixe de Oaxaca. La tradición musical de un pueblo en la ciudad de México. Premio Nacional de Ciencias y Artes en el campo de Artes y Tradiciones Populares 2000
41. *K'i'ichkelem Tata Dios*. Música ritual del oriente de Yucatán
42. *Guelaguetza*: dar y recibir. Tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México
44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del cantor del Grijalva

45. *Xochipitzahua*, flor menudita. Del corazón al altar, música y cantos de los pueblos nahuas. El hablar florido del corazón nahua
46. *Yúmare o'oba*. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994), 2 vol.
48. Música de nuestros pueblos. Archivos de Samuel Martí
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro, 2 vol.
50. En el lugar de la música. Testimonio musical de México 1964-2009, 5 vol.
51. ...y la música se volvió mexicana, 6 vol.
52. *Soy del barrio de Santiago*. Tatá Benito. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla 1862-2012
54. *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay, que le da...* Música de la Costa Sierra del suroccidente de México
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Rafael Tovar y de Teresa

PRESIDENTE

Instituto Nacional de Antropología e Historia
María Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL

César Moheno

SECRETARIO TÉCNICO

José Francisco Lujano

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Leticia Perlasca Núñez

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Porfirio Castro Cruz

DIRECTOR DE DIVULGACIÓN

Benjamín Muratalla

SUBDIRECTOR DE FONOTECA

