

## El acordeón norteño mexicano y el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias

### The northern Mexican accordion and the cosmopolitan musical transnationalism in the peripheries

**Recibido:** 12 de abril del 2016  
**Aceptado:** 23 de enero del 2018  
**Publicado:** 12 de junio del 2018

Luis Omar Montoya Arias\*, Gabriel Medrano de Luna\*<sup>o</sup>.

#### Cómo citar:

Montoya Arias, L. O., & Medrano de Luna, G. (2018). El acordeón norteño mexicano y el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias. *Acta Universitaria*, 28(2), 83-100. doi: 10.15174/au.2018.1319

\* Universidad Pedagógica Nacional.

\*\* Universidad de Guanajuato. Correo electrónico: gmedranodeluna@hotmail.com.

<sup>o</sup> Autor de correspondencia.

#### Palabras Clave:

México, música norteña, Latinoamérica, transnacionalismo, cosmopolitismo.

#### Keywords:

Mexico; Norteña music; Latin America; transnationalism; cosmopolitanism.

## RESUMEN

La música norteña es un fenómeno global vigente, asociado con el norte de México y con el sur de los Estados Unidos. Se considera al transnacionalismo como un enfoque económico-migratorio que permite acercarnos a la música norteña desde las ciencias sociales. La música norteña es una práctica musical que goza de popularidad en naciones latinoamericanas como Chile, Colombia, Brasil y Bolivia. Es un suceso transnacional y cosmopolita. Fundamentados en autores como Turino, Landolt y Blanco, se explica a la música norteña desde el transnacionalismo y la teoría de la dependencia de Faletto y Cardoso. El texto se construyó a partir de la investigación de archivo y trabajo de campo realizado en las ciudades de Monterrey, Guanajuato, Irapuato, Salamanca y Culiacán. El presente artículo contribuye al estudio de las músicas populares latinoamericanas y la música tradicional mexicana.

## ABSTRACT

Northern Mexican (*Norteña*) music is a current global phenomenon associated with northern Mexico and southern United States. Transnationalism is considered here as an economic-migratory approach that allows to address the northern Mexican music from the social sciences perspective. Northern Mexican music is a musical practice that is popular in Latin American nations such as Chile, Colombia, Brazil and Bolivia; it is a transnational and cosmopolitan event. Based on authors such as Turino, Landolt and Blanco, northern Mexican music is explained from transnationalism and the theory of dependence by Faletto and Cardoso. The text was constructed from archive research and fieldwork conducted in the cities of Monterrey, Guanajuato, Irapuato, Salamanca and Culiacán. This article contributes to the study of Latin American popular music and traditional Mexican music.

## INTRODUCCIÓN

Para iniciar, cabría precisar que el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias está inspirado en la teoría de la dependencia. Ésta fue concebida por el chileno Enzo Faletto y por el brasileño Fernando Henrique Cardoso. Editada en 1969 por Siglo XXI (Ciudad de México), la teoría de la dependencia es una respuesta a la teoría del desarrollo concebida por el Fondo Monetario Internacional, con sede en Washington. La teoría de la dependencia propone la existencia de una periferia capitalista que asume, por decisión de grandes potencias como Estados Unidos e Inglaterra, la tarea de aportar materias primas que mantengan el nivel de vida de las sociedades primermundistas. Asimismo, La teoría de la dependencia analiza la dualidad centro-periferia, reformula el concepto de atraso y define a Latinoamérica como “capitalismo de periferia” (Yocelvezky, 2004).

El origen del concepto transnacionalismo aparece en el siglo XIX, cuando se usó para definir corporaciones privadas que tenían una presencia organizacional y administrativa en varias naciones. En la actualidad, transnacionalismo describe “intercambios, conexiones y prácticas transfronterizas que trascienden el espacio nacional como punto de referencia básico” (Moctezuma, 2014). Para el transnacionalismo clásico, los migrantes son el canal a través del cual se reproducen prácticas culturales como las músicas, en un espacio distinto al de origen. Lo anterior significa que “el migrante es el actor central del transnacionalismo” (2014), además de que los desplazamientos continuos de personas son absolutamente necesarios y se requieren de “contactos sociales habituales y sostenidos a través de las fronteras nacionales para su ejecución” (2014).

Dado lo estrecho de la propuesta clásica, se considera adecuado retomar la visión que la investigadora estadounidense Patricia Landolt desarrolló sobre el transnacionalismo. De acuerdo con Landolt, Portes & Guarnizo (1999), el transnacionalismo es, ante todo, un enfoque o una perspectiva migratoria. Afirma que en un mundo globalizado como el de hoy, no sólo las personas se mueven, también los capitales, las empresas, las tecnologías, y por supuesto, los símbolos culturales. Estas manifestaciones forman parte del transnacionalismo. Cristina Blanco (2014) participa de la discusión al asegurar que “si bien los movimientos migratorios constituyen la base del transnacionalismo, las migraciones poblacionales no significan transnacionalismo”. Hoy el transnacionalismo es un fenómeno vinculado con la globalización, con la migración de capitales culturales y con los espacios desterritorializados.

Actualmente, el transnacionalismo debe entenderse como un enfoque económico-migratorio que involucra al narcotráfico, a las industrias culturales y a los desplazamientos poblacionales. Se recurre al *transnacionalismo*

*musical cosmopolita en las periferias* para resumir un cúmulo de estrategias sociales a través de las cuales, las músicas migran de sus regiones de origen a realidades ajenas y distantes, territorialmente. Estas migraciones musicales cosmopolitas tienen lugar entre dos o más naciones económicamente subdesarrolladas (México, Chile, Colombia, Bolivia y Argentina, por ejemplo), que ocupan un plano de importancia menor, en las dinámicas del sistema capitalista global encabezado por EEUU.

El transnacionalismo sirve para explicar desde las capitales coloniales del mundo, fenómenos como las músicas mexicanas en los Estados Unidos o como el reggae jamaicano en Inglaterra. Las migraciones de mexicanos a los Estados Unidos han tenido lugar, por lo menos, desde principios del siglo XX, como lo demuestra Manuel Gamio (2002) en sus estudios.

También es útil para entender los procesos migratorios musicales generados entre las periferias capitalistas de América Latina (se piensa en la canción ranchera, México y Chile). El nuevo transnacionalismo debe incluir a las migraciones translocales y transregionales (Landolt 1999) porque son la base para entender fenómenos globalizados como la música norteña y la ranchera mexicana. El transnacionalismo tiene que ver con “la emergencia de redes interregionales, con el flujo de propuestas artísticas y con la globalización de símbolos” (Blanco, 2014). Fenómenos transnacionales como la música norteña, se ubican en terceros espacios –socialmente construidos– que no responden a límites geográfico-políticos, impuestos por el Estado-Nación del siglo XX.

Algunas corrientes de las ciencias sociales buscan prescindir del Estado-Nación como categoría de análisis. Hoy apuestan por el cosmopolitismo para explicar fenómenos globalizados como son las músicas (Miller, Govil, McMurria & Maxwell, 2005). Cristina Magaldi (2008) sugiere la existencia de un circuito cosmopolita. Daniel Chernilo (2010) propone el concepto de Estado-Cosmopolita y Charles Tilly prefiere hablar de Estados Nacionales antes que de Estado-Nación “para destacar el mito de que los Estados están compuestos de una sola nación”. Situando la música norteña y la canción ranchera, se puede hablar de una región cosmopolita integrada por habitantes reconocidos desde la concepción del Estado-Nación como mexicanos, chilenos, bolivianos y colombianos. Estos ciudadanos del mundo viven una misma pasión musical, comparten instrumentos de fabricación artesanal como el bajo sexto, repertorios y símbolos como la cuera tamaulipeca.

Thomas Turino (2008) afirma que el cosmopolitismo es una manifestación de transnacionalismo. El cosmopolitismo musical no necesita de migraciones físicas ni de formaciones diaspóricas para existir; está definido por la adopción e incorporación de modos de vida y hábitos de

pensamiento que fluyen gracias a diferentes tecnologías como las plataformas digitales y las nubes de almacenamiento. Pensar el cosmopolitismo musical en función de demarcaciones territorializadas es impropio e improductivo, de acuerdo con Turino.

Ignacio Corona (2011) concuerda con Thomas Turino cuando afirma que el transnacionalismo musical debe entenderse como la creación de vínculos culturales entre dos o más regiones sin necesidad de que exista "un movimiento físico real". El cosmopolitismo musical invita a pensar de qué manera individuos de lugares distantes se abrazan a músicas de otros espacios hasta convertirlas en propias (Stokes, 2014). Para Corona & Madrid (2008), "las músicas siempre están en camino a otros sitios". El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias, es el resultado del maridaje intelectual entre el cosmopolitismo del siglo XX y el transnacionalismo ortodoxo del XIX.

Norteamérica es un polo de atracción económica. Esta condición histórica ha generado un flujo, constante y numeroso de personas. El norte es un imaginario económico y una realidad palpable. La existencia del norte se da en concordancia con el sur. El norte y el sur construyen puentes culturales de los que participan las músicas (se cita por caso Paso del Norte con Los Broncos de Reynosa de Paulino Vargas Jiménez). El norte brinda oportunidades laborales y alimenta imaginarios que los migrantes del sur canalizan. El norte viajó al sur prendido del acordeón y del bajo sexto; al hacerlo llenó vacíos emotivos y brindó la posibilidad de reconocerse en una música que terminó siendo latinoamericana. De incuestionable vigencia social, la norteña mexicana se erige como una música de los migrantes campesinos latinoamericanos. Escribir su historia es valorizar al campesino latinoamericano y sus representaciones artísticas (la canción ranchera es una matriz cultural).

La música norteña ha sido un tema de investigación atendido al interior de la Academia estadounidense, y notoriamente descuidado en México donde existen publicaciones muy regionales escritas por aficionados de la pluma. El grueso de las investigaciones que se han editado sobre música norteña se centra en el transnacionalismo de ésta, al interior de los Estados Unidos de Norteamérica; otro porcentaje se ha limitado en tratar de explicar sus orígenes, insistiendo en un planteamiento esencialista que no ve más allá del noreste mexicano. La apuesta sería revisar las dinámicas migratorias que llevaron a la música norteña a realidades latinoamericanas como la chilena, la colombiana y la boliviana.

¿Cómo generar conocimiento sobre la música norteña? Consideramos que la oralidad es la veta más importante. Que quede claro que no es fácil entrevistar personas, se

requiere experiencia profesional y conocimiento profundo de las realidades sociales en donde se trabaja.

En este texto se optó por utilizar la etiqueta *música norteña*, para referir a una creación artística binacional, de origen México-Estados Unidos. El norte, fuente de riquezas y proveedor de historias es representado por Estados Unidos y México, dos potencias culturales del continente americano. La historia de mexicanos y estadounidenses está muy ligada. La música norteña es la que se hace con un bajo sexto y un acordeón; la que tocan Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Donneños, Los Tremendos Gavilanes, Los Relámpagos del Norte, Los Bravos del Norte, Los Hermanos Prado, Los Tigres del Norte, Los Hermanos Banda de Salamanca, Los Regionales del Bravo y Los Pingüinos del Norte.

No existe una definición de diccionario para la música norteña, citemos por caso el *Diccionario de la Real Academia Española* donde no se localiza la palabra "música norteña" ni "acordeón norteño"; podemos referirlo al individuo que toca y que crea música norteña. El acordeón norteño es un estilo y no se define a partir de características tecnológicas.

Para Cathy Ragland (2009), la música norteña pertenece a "una nación entre dos naciones"; una región abstracta y compleja; una construcción socio histórica. La moción de Ragland está inspirada en el nuevo transnacionalismo. La música norteña es un cúmulo de prácticas, códigos, sonidos y letras, que brindan identidad a millones de obreros latinoamericanos.

La música norteña se definió en una región de frontera que involucra a un país periférico como México y a otro responsable de tomar decisiones concernientes a la humanidad como Estados Unidos. La música norteña es un fenómeno cultural que ejemplifica la vigencia de la teoría de la dependencia. México ha contribuido con braceros, músicos y compositores; mientras que Estados Unidos pone los medios tecnológicos para convertir a la norteña en un producto de la industria del entretenimiento global.

En el libro *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto* (2013) se puede ahondar más sobre la música norteña, la cual surgió cuando se grabaron los primeros temas de los duetos compuestos por Narciso Martínez y Santiago Almeida, además de lo hecho por Jesús Maya y Timoteo Cantú, en las décadas de 1930 y 1940. Bajo la clasificación "música norteña", se grabó y comercializó repertorio mexicano con el acompañamiento de un bajo sexto y un acordeón. Si percibimos la radio como un medio de difusión de la música grabada, la transmisión del primer programa en español al interior de los Estados Unidos acontecida en 1928, forma parte del proceso de

creación de una industria del entretenimiento. Las primeras grabaciones de música norteña se hicieron entre la depresión de 1929 y la implementación del Programa Bracero, en 1942. El nacimiento de la música norteña se dio en un marco de crisis económica. La música norteña es parte de la industria del entretenimiento estadounidense y también miembro de una tradición mexicana: la del noreste (Nuevo León y Tamaulipas). La música norteña es tradición y modernidad.

Se propone entender a la música norteña como una creación de la industria cultural estadounidense de la primera mitad del siglo XX. Si se retoma el concepto "músicas mundo" desarrollado por [Ignacio Corona & Alejandro L. Madrid \(2008\)](#), la etiqueta "música norteña" es una estrategia comercial para desarrollar un mercado de consumo, manejado por la industria del entretenimiento estadounidense en el continente americano. Dicha estrategia comercial pronto fue imitada y aplicada por los corporativos de la comunicación en México ([Corona & Madrid, 2008](#)). Televisa es un ejemplo contundente, exitoso y vigente.

Entender la música norteña como una creación artística binacional de la que participaron Estados Unidos y México, se juzgaría como un proyecto que nació transnacional: su esencia es migrante. Si el nacionalismo mexicano ignoró por décadas a la música norteña, fue porque amén de la guitarra, poco tenía de mexicana con sus sonoridades de acordeón y ritmos europeos de baile de salón. No era 100% mexicana, por lo menos no desde la concepción del Estado. La esencia transnacional de la música norteña está en sus orígenes mismos, en el siglo XIX.

Pensemos en las bandas de viento, en géneros dancísticos como la polka y el vals. [Luis Martín Garza Gutiérrez \(2006\)](#) ha demostrado que las bandas de viento en general, y las traídas por la Intervención francesa, en particular, influyeron en la construcción de la música norteña. Desde el siglo XIX, a través de las bandas de viento, se popularizaron géneros dancísticos europeos como la polka y el vals, en el noreste mexicano. De acuerdo con Rubén Tinajero Medina, hay dos ritmos vertebrales en la música norteña: la polka y el vals ([Olvera, 2010](#)). La llegada de estos ritmos europeos a México tuvo lugar durante el siglo XIX, como lo demuestra [Radko Tichavsky \(2005\)](#). El lapso que transcurrió entre la masificación de la polka y el vals en Europa y su arribo a los Estados Unidos y México, fue breve. Con base en estos antecedentes históricos, la música norteña fue transnacional muchos decenios antes de ser definida por la industria del entretenimiento estadounidense de la década de 1930.

Por lo mediatizado que está el narcotráfico mexicano, millones de personas imaginan que la música norteña se agota en los narcocorridos (también llamados corridos

de gomereros). Incitados por la cosa fácil, un sin número de académicos han fluido con sus múltiples publicaciones. En otras oportunidades, foros y espacios, se ha definido al fenómeno académico como "la corridización de la música norteña", es decir, reducir una tradición al estudio de un género musical. La música no se agota en el narcocorrido, sus discursos abarcan otros temas como los corridos de la revolución, la polka, el vals, la cumbia y la música rancheña entre otros más.

La música norteña es binacional porque se gestó en medio de procesos migratorios México-Estados Unidos, durante los siglos XIX y XX. Es verdad que casi la totalidad de los ejecutantes e intérpretes que grabaron por primera vez música norteña, nacieron en territorio mexicano, pero fue en los Estados Unidos donde encontraron las condiciones tecnológicas para materializar sus proyectos. Sin el capital económico y los avances científicos estadounidenses, la música norteña no existiría en su configuración actual.

Desde nuestras propias reflexiones podemos señalar que el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias resume un cúmulo de estrategias sociales que incentivan la migración musical de regiones nucleares a realidades distantes. Esas migraciones musicales tienen lugar entre dos o más naciones subdesarrolladas que ocupan un plano de importancia menor en las dinámicas capitalistas. La teoría de la dependencia de Faletto y Cardoso plantea la existencia de una periferia capitalista que mantiene sana la economía del primer mundo. Latinoamérica es capitalismo de periferia. La música norteña es una creación artística que nació entre el primer (Estados Unidos) y el tercer mundo (México). Esta condición histórica la vuelve un objeto de estudio cultural fascinante, en la que este texto logra ofrecer nuevas vetas para su investigación.

Estados Unidos y México representan al centro económico, mientras que los países sudamericanos encarnan la periferia. A su vez, México es la periferia de Estados Unidos, en tanto necesita del gigante económico para que sus artistas se globalicen. México se beneficia de su cercanía con los Estados Unidos de Norteamérica. Televisa ha sido importante para que México se erija como el centro de espectáculos en Latinoamérica.

Hace bastantes décadas que el cine mexicano, tanto el de bajo presupuesto, como el auspiciado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), incorpora a la música norteña en sus tramas. En la cinta *Pueblito* realizada por Emilio Fernández en 1961; en *Un hombre violento*, filme protagonizado por Valentín Trujillo en 1986, y en *El Infierno*, película estrenada en 2010, bajo la dirección de Luis Estrada y con la actuación de Demián Alcázar. En la

primera figuran Los Alegres de Terán, en la segunda Los Cadetes de Linares y en la tercera Los Pingüinos del Norte. Desde que la música norteña apareció a cuadro en 1960 (Calibre 44), con Piporro acompañado por Los Broncos de Reynosa jamás perdió importancia.

A los ojos de Latinoamérica, México es el hermano mayor, el más exitoso; el que representa sus aspiraciones. México es quien detenta el control sobre los medios de producción musical y también sobre los medios de comunicación masiva. México es la cuna de Televisa, el más grande aparato de difusión artística popular de Iberoamérica. Si en la época dorada del cine mexicano, actores de toda Latinoamérica recalaban en el Distrito Federal para integrarse al elenco de producciones mexicanas, en la actualidad, docenas de actores latinoamericanos llegan a la Ciudad de México con la ilusión de formar parte de Televisa y TV Azteca, las productoras de melodramas más importantes del continente americano. Latinoamérica es la periferia y México el centro porque ostenta el control de los medios de producción artística. Desde México se articulan los más importantes bocetos artísticos populares de Latinoamérica (el ejemplo más reciente es la chilena, Mon Laferte).

México ha creado una hegemonía regional a través del uso de los medios de comunicación masiva, por eso Latinoamérica ve en él, un ente culturalmente superior. La industria del entretenimiento mexicano diseñó una imagen revolucionaria de la nación azteca que ha contribuido para que ésta sea admirada. La presencia de instituciones como Conaculta, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), El Colegio de México (Colmex) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), juegan un rol importante en este proceso de seguimiento cultural. De manera humilde y discreta, México financia investigaciones científicas que podrían interpretarse como colonialismo cultural.

La música norteña comparte un repertorio base y una misma instrumentación, a la vez que muestra particularidades en su producción y consumo. Aunque la música norteña hecha por duetos mexicanos es consumida en Colombia, Bolivia y Chile, existe un número importante de intérpretes de manufactura casera, que surgieron a raíz de las dictaduras de Gustavo Rojas Pinilla en Colombia (1953) y Augusto Pinochet Ugarte en Chile (1973).

La práctica musical de la norteña en Latinoamérica tiene que ver con aspectos estéticos. Los elementos performativos (vestimenta, coreografías) son importantes. En Bolivia, el uso de sombreros texanos y camisas vaqueras se ve poco, quizás por las carencias económicas. Colombianos y chilenos se han tomado en serio la reproducción de estereotipos norteños. Mientras los colombianos recrean la

imagen del norteño mafioso, los chilenos están pegados al Piporro. La admiración que los chilenos sienten por Eulio González se refleja en la incorporación de su zapateo. Los colombianos, en cambio, jamás bailan un corrido o una ranchera, para ellos la música norteña forma parte de un escenario melancólico, donde el vino, el sexo, los pleitos y el consumo de drogas se mimetizan.

Para lograr comprender de manera más profunda estos procesos socioculturales, particularmente en México, se presentan nuevas aportaciones hechas desde la etnografía; producto del trabajo de campo hecho en el Bajío y la investigación archivística materializada en Nuevo León y Sinaloa, lo que hace que este artículo se constituya como un eje coyuntural para todo aquel científico social interesado en el estudio de la música norteña mexicana. Además, se brindan referencias concretas que favorecerán en la construcción de nuevos planteamientos de investigación e hipótesis científicas.

Para la construcción del texto, se consideró oportuno utilizar una metodología cualitativa, Irene Vasilachis de Gialdino (2006) señala que "la flexibilidad del proceso de investigación cualitativa lleva a quien investiga a volver al campo, a la situación, al encuentro con los actores sociales, al corpus, a las notas de campo, una y otra vez" y como esencia de la investigación cualitativa se ha optado por realizar diversas entrevistas, relatos, la observación participante y el acopio de diversos materiales de archivos. Si nos cuestionamos ¿por qué emplear la metodología cualitativa? para responder valdría retomar algunas aportaciones hechas por Maxwell (2006) (citado en Vasilachis, 2006), quien señala que puede ser usada para comprender los significados que los actores dan a sus acciones, vidas y experiencias, y a los sucesos y situaciones en los que participan; entender un contexto particular en el que los participantes actúan y la influencia que ese contexto ejerce sobre sus acciones; también para identificar fenómenos e influencias no previstos y generar nuevas teorías fundamentadas en ellos; comprender los procesos por los cuales los sucesos y acciones tienen lugar y finalmente para desarrollar explicaciones causales válidas analizando cómo determinados sucesos influyen sobre otros, comprendiendo los procesos causales de formas local, contextual, situada.

Otro aspecto significativo de la investigación cualitativa es que nos ayuda a comprender desde *otra óptica* la vida de las personas, sus historias, comportamientos y experiencias; además de situarlos en un contexto específico donde los actores juegan un papel protagónico, es decir, ubicando al texto en su propio entorno.

Fortunato Mallimaci & Verónica Giménez Béliveau (2006) (citado en Vasilachis, 2006) señalan que una parte primordial

en la metodología cualitativa son las historias de vida y los métodos biográficos, a través de ellos se pueden describir, analizar e interpretar los hechos de una persona para comprenderla en su singularidad o como parte de un grupo. Hoy por hoy este tipo de metodología ha ido ganando terreno para emprender estudios vinculados con temas de la cultura popular, citemos por caso el acordeón norteño, dando cuenta al mismo tiempo de la construcción de la identidad del estereotipo del norteño, comúnmente en el relato de los informantes se articula el pasado con el presente, y permite al sujeto proyectarse hacia el futuro; si se observa que el relato se cuenta desde el presente se puede advertir que las personas entrevistadas muchas veces no narran verdades tácitas, sino que exponen ante la escucha del investigador su interpretación sobre el mundo (2006), sus anhelos, sus deseos, creencias o frustraciones. De ahí la importancia del estudio del acordeón norteño como un modo de acercarse a la vida cotidiana y su contexto de nuestros informantes, dando cuenta con ello de la identidad del grupo social estudiado.

Para elaborar este texto se entrevistó a siete personas, quienes son grandes conocedores del acordeón norteño mexicano; también se consultó el Archivo Municipal de Monterrey, ahí se encontraron documentos valiosos para profundizar en el tema tratado y brindar al lector nuevas fuentes de información hasta ahora poco estudiadas. Otras pesquisas se lograron de la revisión minuciosa de periódicos, revistas, grabaciones musicales y los programas radiofónicos para dar cuenta de un texto más completo que seguro favorecerá a los estudiosos de la cultura e identidad mexicana, sobre todo a quienes se interesan por la música tradicional mexicana.

## El acordeón en el siglo XX

El bajo sexto y el acordeón son instrumentos base de la música norteña mexicana. Pensar en el primero como el representante del rostro tradicional de esta música y en el segundo como un símbolo del proceso de industrialización occidental durante el siglo XIX, siempre ayudará a delimitar planteamientos. Sobre el acordeón se dispone de un número significativo de abrevaderos que permiten tejer este texto. El acordeón puede ser entendido como resultado del proceso de industrialización generado en Occidente durante el siglo XIX.

La existencia y acción social del acordeón estuvo presente en el noreste mexicano de la mano del proceso de industrialización que grandes urbes como Monterrey experimentaron, y de las mejoras tecnológicas que éstas motivaron en las actividades agrícolas de la región. Esa bonanza económica movió capitales y con ello crecieron las posibilidades de adquirir objetos de esparcimiento colectivo como los acordeones. Fue a través del ferrocarril

que llegaron acordeones a la región citrícola del sur de Nuevo León, como lo demuestra *El Imparcial* de México. De acuerdo con este periódico editado en la capital del país, en 1900, el comercio del acordeón ya estaba consolidado en el norte de México, "pudiendo los campesinos hacerse de instrumentos accesibles y cómodos" (*El Imparcial*, 23 de marzo de 1900). En General Terán, por ejemplo, se reportó la llegada de un cargamento de 200 acordeones Hohner en 1901 (*El Imparcial*, 12 de septiembre de 1901). La fábrica Hohner vendía acordeones manufacturados en Alemania a precios que oscilaban entre \$5.00 y \$64.00 pesos mexicanos de la época (*El Imparcial*, México, 15 de diciembre de 1910).

Las fuentes bibliográficas no permitieron hacer un seguimiento año por año del acordeón norteño, de su distribución y del surgimiento de las emisoras radiofónicas, tampoco es el objetivo de este texto, lo significativo es mostrar la importancia que tuvo la comercialización del acordeón norteño para la creación de nuevas agrupaciones y su difusión en las radiodifusoras. Este vacío de información entre 1910 y 1941 no indica que el acordeón norteño dejó de comercializarse o que no hubo transmisión de la música norteña en la radio.

El 1 de enero de 1941, se inauguraron los estudios y las oficinas de la XEMR, en el Cine Florida de Monterrey. La nueva emisora transmitió de 7 de la mañana a 8 de la noche con una potencia de 1100 kilociclos (*El Porvenir*, 11 de enero de 1941). Un año después, el 14 de enero de 1942, *El Porvenir* de Monterrey anunció los festejos por el primer aniversario de la XEMR, conocida como la propulsora de la radio. Los festejos por el primer aniversario de la XEMR participaron Paco Treviño, el gran compositor de Monterrey; Las Tres Morenas, cancioneras de la XEW; Estrellita Mejía, revelación intérprete de 1942; Guillermo Viveros, cancionero que triunfó en Nueva York, y Pedro "El Mago" Septien, locutor de la XEQ. El evento tuvo lugar el 18 de enero de 1942 y se pudo llevar a cabo gracias al apoyo de la Cámara de la Industria y Comercio de Monterrey. La noticia permite constatar que Las Tres Marías y Estrellita Mejía cantaron con el acompañamiento de la acordeonista Eulogia Garza Ramírez, nativa de Linares (*El Porvenir*, 14 de enero de 1942), lo que demuestra la importancia de las mujeres para la historia de la norteña mexicana, una música tachada por las elites como machista y misógina, promotora del narcotráfico.

El miércoles 4 de febrero de 1942, la XEFB anunció su programación, misma que comenzó a las 6:20 a.m. con el espacio México Canta, seguido por la participación en vivo del dueto Martha y María a las 9 a.m., para luego enlazar con música popular a las 9:45 a.m. Cerró el día con la presentación de Los Huastecos a las 10:40 p.m. y con un

especial de música popular a las 12:30 de la noche (*El Porvenir, 4 de febrero de 1942*). El jueves 4 de febrero de 1942, *El Porvenir* hizo pública la presentación del dueto femenino integrado por Chela y Angélica a las 1:30 p.m., además de un especial sobre canciones mexicanas a las 11:45 a.m., en el marco del programa Las Rancheras de la XEFB (*El Porvenir, 5 de febrero de 1942*).

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

Las participaciones de Lydia Mendoza en frecuencias radiofónicas de Monterrey como la XEFB tuvieron lugar, por lo menos, desde 1942. Pero Lydia Mendoza no fue la única intérprete de música norteña mexicana de importancia que participó de espacios radiofónicos de Monterrey, también Narciso Martínez "El Huracán del Valle" y Los Madrugadores compartieron el tablado con Lydia Mendoza (*El Porvenir, 13 de marzo de 1942*). Otros intérpretes populares de alta convocatoria que se presentaron durante 1942, en la XEFB de Monterrey fueron: Lucha Reyes, Pedro Flores, Mariachi Tapatio, Ray y Laurita, Pedro Vargas y Los Bohemios Alegres; además de las orquestas Modelo, Popular, Continental, Argentina y la Tropical (*El Porvenir, 25 de marzo de 1942*).

Durante marzo y abril de 1942, la XEFB de Monterrey ofreció a sus radioescuchas espacios de música popular, canciones populares, canciones tropicales, canciones de moda, orquestas tropicales, música argentina, canciones típicas mexicanas, música vienesa, recitales de órgano, ritmos tropicales, música de viento con la Banda Victoria y al Trío Guadalajara acompañando al dueto de Martha y María (*El Porvenir, 21 de abril de 1942*). En el programa correspondiente al jueves 23 de abril de 1942, la XEFB ofreció un recital de polkas con acordeón a las 10:30 a.m., evento que confirma la presencia cotidiana de este instrumento, en las frecuencias radiofónicas del noreste mexicano (Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas), a principios de la década de 1940 (*El Porvenir, 23 de abril de 1942*).

En 1951, el acordeón sigue estando visible y presente en Monterrey, pero esta vez en forma de concurso. El miércoles

2 de julio, a las 9 p.m., en el Teatro Estudio de la XET, se rifó una radio RCA-Victor con valor de \$345.00 pesos y dos acordeones marca Hohner. El sorteo se desarrolló en el programa Noche de Preguntas Capciosas, conducido por Pepe Peña; con el patrocinio de Aparatos Domésticos de Padre Mier y Escobedo (*El Porvenir, 2 de julio de 1951*). Referirnos al patrocinador del concurso es importante pues, en general, la existencia de programas radiofónicos sobre música norteña mexicana siempre dependía del respaldo de uno o varios patrocinadores.

El periódico *El Porvenir* no fue el único que registró los derroteros del acordeón por el noreste mexicano, semejante tarea fue cumplida por *El Norte*, periódicos surgidos en Monterrey. Por ejemplo, el sábado 7 de enero de 1950, anunció su programación, en la cual sobresale la presencia del Trío Alma Norteña, Trío Los Sultanes, Trío Copacabana, Los Halcones de la Villa de Santiago, el programa México y sus canciones y la radionovela *La Hipócrita* (*El Norte, 7 de enero de 1950*). Para marzo de 1950, *El Norte* de Monterrey comunicó la participación de la cancionera mexicana, Chelo Velasco, del Trío Los Sultanes y del Conjunto de Raúl San Bernal en su programa vespertino conocido como La Ruleta Musical: "un espacio donde el público se divierte con canciones, concursos, música en vivo y bailes regionales" (*El Norte, 24 de marzo de 1950a*). La Ruleta Musical contó con el patrocinio de Casa Conchita, Bonetería El Paraíso, Casa Gonzalo, Estudio García Leal y El Salón de Belleza. El espacio de La Ruleta Musical era manejado por Manuel Méndez y Raúl Cejudo. Entre los intérpretes participantes en La Ruleta Musical, Los Halcones de la Villa de Santiago y el Conjunto de Raúl San Bernal, ofrecieron polkas y huapangos en sus presentaciones, casi siempre con acordeón y violín, como lo explica la fuente consultada (*El Norte, 24 de marzo de 1950a*).

### Radionovelas

Gracias al periódico *El Norte*, se infiere que, desde la década de 1940, y hasta la década de 1970, las radionovelas estuvieron en boga. En marzo de 1950, por ejemplo, se estrenó la serie rural, *Martín Corona*, "una epopeya de hombres que lucharon en la rebeldía de sus ideales. Escuche las azarosas aventuras de este norteño legendario, Martín Corona" (*El Norte, 24 de marzo de 1950b*). La radionovela se transmitió de lunes a viernes a las 7:30 p.m., a través de las ondas hertzianas de la XET de Monterrey. Fue escrita por Clemente Uribe Ugarte, sonorizada por Rogelio González Treviño y protagonizada por el cuadro escénico de la propia radiodifusora. El elenco estuvo conformado por Poncho González como Martín Corona, María Aurora Elizondo como Chabela y Clemente Uribe Ugarte como productor de la radionovela (*El Norte, 24 de marzo de 1950b*).

Mencionar la radionovela de *Martín Corona* es importante porque a través de ésta se difundió música de acordeón.

La radionovela de *Martín Corona* se estrenó en 1950; y en 1952, la película, "Ahí viene Martín Corona", protagonizada por Pedro Infante y por Sarita Montiel, se proyectó en los cines de Monterrey (*El Norte, 28 de agosto de 1952*). El hecho invita a pensar que, en la década de 1950, había un diálogo y una retroalimentación discursiva entre la radio y el cine.

En 1950, el Cine Rex de Monterrey ofreció una Matiné con la película "Agapito Treviño "Caballo blanco", "Cuando lloran los valientes", protagonizada por Pedro Infante y por Blanca Estela Pavón (*El Norte, 12 de marzo de 1950*)<sup>1</sup>. Si bien, esta película se estrenó en 1945, en 1950 fue reestrenada con el financiamiento del gobierno de Nuevo León, como parte de la invención cultural del noreste mexicano. Este filme difundió el Corrido de Monterrey, referente en la construcción identitaria del norte y de sus habitantes. La autoría del Corrido de Monterrey es atribuida al compositor potosino, Severiano Briseño, dato que demuestra que, en la construcción cultural del noreste mexicano, sumaron actores sociales pertenecientes a diferentes regiones del México actual (*Martínez en ¡Arriba el Norte!, 2013*).

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

"La vida inquieta y azarosa de Agapito Treviño, Caballo Blanco, el célebre bandido, terror del Huajuco. Drama basado en los procesos que obran en poder del H. Tribunal Superior de Justicia de Nuevo León y los datos facilitados por el historiador, Santiago Roel. Adaptación radiofónica de Pepe Peña. Transmite todos los miércoles y sábados por la XET, de las 9 a las 9:30 de la noche. Patrocinado por Aparatos Domésticos de Padre Mier y Escobedo". (*El Porvenir, 2 de julio de 1951*).

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

En la década de 1950, la XET de Monterrey ofreció una programación soportada en la participación de Las Hermanas López, de los tríos Los Sultanes y Clásico Andrade;

de las radionovelas *Marianela* y *Martín Corona*. La programación de la XET fue redondeada por La Hora de los Aficionados, misma que se transmitió en vivo desde el Teatro Estudio de la XET; además de 70 min de Canciones Regionales, Discoteca a sus órdenes y el programa México y sus Canciones. De acuerdo con el periódico El Norte de Monterrey, el 13 de junio de 1950, el programa México y sus Canciones, gozó de la presencia del Mariachi de Cleto Villanueva, de La Zenaida Ingrata, de La Morenita y de Las Guerrilleras del Norte. El programa fue transmitido de lunes a viernes a la 13:30 p.m. y se caracterizó por difundir música regional como la interpretada por Las Guerrilleras del Norte (*El Norte, 13 de junio de 1950b*).

### Acordeonistas en la década de 1950

A mediados de la década de 1950, el acordeonista Ramiro Torres pisaba fuerte en la ruralidad neolonesa, como lo hace evidente El Norte. Dicho acordeonista era solicitado con regularidad para amenizar fiestas o "guateques" en ranchos de Linares y de Ciudad Anáhuac, Nuevo León (*El Norte, 26 de julio de 1950*); alternando, casi siempre, con Los Tamborileros de Allende en sitios como La Hacienda de la Flor (*El Norte, 13 de junio de 1950a*). La fama del acordeonista era tal, que incluso las alumnas del Tecnológico de Monterrey lo contrataron para amenizar un "Baile Ranchero", el 13 de mayo de 1951 (*El Norte, 9 de mayo de 1951*). La fama de Ramiro Torres fue tanta que el martes 13 de junio de 1950 estuvo como invitado, al lado de Zenaida Ingrata (cancionera regiomontana), del trío Los Arrieros y de Las Guerrilleras del Norte, en la XET de Monterrey (*El Norte, 13 de junio de 1950b*). Casi un mes después, la misma XET cedió un espacio de 30 min para que Ramiro Torres ofreciera audiciones a sus radioescuchas, bajo el nombre de "Programa con acordeón". El mismo día que Ramiro Torres tocaba su acordeón en la XET, Las Hermanas López (acompañadas por el pianista Raúl San Bernal) triunfaban en los micrófonos de El Pregonero del Norte (*El Norte, 29 de julio de 1950*).

No caracterizado por un repertorio propio de la música norteña mexicana, en mayo de 1950 actuó en Monterrey una caravana artística con motivo del cincuentenario de la XET, de la cual participó la agrupación española, Los Bocheros, quienes tenían en el acordeón su instrumento más importante (*El Norte, 4 de mayo de 1950b*). De acuerdo con El Norte, entre los artistas invitados al agasajo figuraron la cancionera Dora María, "magnífica intérprete de la música ranchera mexicana", el cómico Panseco, el locutor Gamboa, "el mexicanísimo" Trío Los Tariacuri, y "la cancionera del estilo inconfundible", Amparo Montes.

<sup>1</sup>De acuerdo con el historiador egresado de la UNAM, Eduardo Martínez Muñoz, la película de Agapito Treviño se estrenó en 1945 y destaca por incorporar en su musicalización el Corrido de Monterrey. Martínez Muñoz, Eduardo, "Presencia del mariachi en la música norteña mexicana", en *¡Arriba el Norte!*, México, INAH, 2013, p.62.

El festival fue organizado por la Compañía Fundidora de Fierro y Acero, con motivo del cincuentenario de la XET; evento que tuvo a bien desarrollarse el 5 de mayo de 1950, a las 12 del día, en el Parque España de Monterrey. El evento fue transmitido a control remoto por la "popular emisora regiomontana. Un esfuerzo más de XET por servir a su auditorio" (*El Norte*, 4 de mayo de 1950a). Quienes encabezaron el programa fueron Los Bocheros de España, "contratados por usar acordeón, identificándose así, con el sentir de nuestra música regional" (*El Norte*, 4 de mayo de 1950b). Vale la pena leer una de las notas que se divulgaron en los diarios de Monterrey, a propósito de esta caravana musical:

"El estupendo conjunto Los Bocheros, llegará hoy a Monterrey, a bordo del primer avión procedente de la Ciudad de México, contratados por la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, y la XET, para participar en el festival que ésta poderosa empresa industrial viene preparando para mañana, a las 12:00 horas, con motivo de la celebración de su cincuentenario. Estos extraordinarios artistas tendrán, además, desde el Teatro Estudio de la XET, el día de hoy, una serie relámpago de programas por cortesía de la Casa Guajardo, embotelladora de PEP y Doble Cola, que anuncia la próxima inauguración de su nueva planta embotelladora. Estos programas serán a la 1:15 p.m. y a las 7:15 p.m. En el festival de la compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, actuarán con Los Bocheros, el primer cómico de radio en México, el Panzón Panseco, acompañado del locutor Gamboa, el mexicanísimo Trío Tariacuri, la cancionera del estilo inconfundible, Amparo Montes y la joven intérprete de nuestra música ranchera, Dora María. Una constelación de artistas de primera magnitud, presentadas a través de la XET, como un nuevo esfuerzo para servir a su gente". (*El Norte*, 4 de mayo de 1950b).

## Llegaron los 60s

La tarde del miércoles 6 de septiembre de 1967, la Caravana Corona hizo acto de presencia en el Cine Florida de Monterrey, con Eulalio González Piporro como su máxima estrella, escoltado por Lucha Villa, Vitola, Emilio Tuero, Lilia Prado y Los Tariacuri. Mismo año en que figuraban en las pantallas de México películas como *La Soldadera* con Silvia Pinal, Narciso Busquets y Jaime Fernández; *Los Alegres Aguilares* con Antonio Aguilar, María Duval y Elsa Cárdenas; *Río Bravo* con Joaquín Cordero y Julio Alemán; *Mi caballo prieto rebelde* con Joaquín Cordero, Lucha Villa y Julio Aldama; Piporro con *Ruletero a toda marcha*; *Los Hermanos Centella* con Jaime Fernández, Chelelo y Mantequilla; *Caballo prieto azabache* con Antonio Aguilar, Flor Silvestre y Jaime Fernández; *Los Caifanes* con Oscar Chávez, El Norteño Atravesado, y Javier Solís en Juan Pistolas, su última cutícula (*El Norte*, 5 de septiembre de 1967b).

La XEFB anunció sus radionovelas: *El ángel perverso*, *El dolor de nacer mujer* y *El precio de un pecado*, "obras

escritas para todas las mujeres" (*El Norte*, 5 de septiembre de 1967a). Se inauguró la XERN de Morelia, Nuevo León; se invitó al "Gran Baile Ranchero" en el Club de Leones de Monterrey, y se anunció la actuación de Piporro, Lydia Mendoza, Lucha Villa, Las Guerrilleras del Norte y del acordeonista Ramiro Torres, en el Carnaval del Algodón, celebrado los días 14, 15 y 16 de septiembre de 1967, en Brownsville, Texas, EEUU (*El Norte*, 5 de septiembre de 1967a).

El año de 1967 cerró con dos noticias importantes para las músicas mexicanas. Primero, el regreso de Mazatlán del señor Arnaldo Ramírez Villarreal, Presidente de Discos Falcon de Mc Allen, Texas, donde se entrevistó en plan de negocios con el señor Juan José Vicente Laveaga, Director General de Discos Tambora (*El Norte*, 18 de noviembre de 1967). Segundo, Discos CBS presentó a Vicente Fernández, su nueva adquisición, "joven poseedor de una fuerte, hermosa y brillante voz que se perfila como una figura de la canción ranchera". Fernández se estrenó en la industria del disco "con dos boleros rancheros que forman su primer disco sencillo" (*El Norte*, 25 de noviembre de 1967).

La música del acordeonista Antonio Tanguma destacó como parte crucial en las presentaciones del ballet de Nuevo León, que, durante el mes de enero de 1970, ofreció recitales en Monterrey. Las participaciones del ballet de Nuevo León fueron transmitidas por Radio Sistema Rural del Norte, consorcio radiofónico integrado por la XER, por la XERN y por la XELN (*El Porvenir*, 23 de enero de 1970). En una entrevista hecha a don Antonio Tanguma Guajardo, éste mencionó que Gándara, tienda de instrumentos y electrodomésticos, le entregó un nuevo acordeón, "como parte del patrocinio que goza el músico neoleonés" (*El Porvenir*, 23 de enero de 1970). A finales de 1970, se anunció la presentación de Chelo Silva en Monterrey, en el marco de una revista musical; además del estreno del Tunco Maclovio, cutícula protagonizada por Julio Alemán, Mario Almada y Nora Cantú, donde la música norteña mexicana ocupa un lugar central (*El Porvenir*, 4 de noviembre de 1970b). El 9 de abril de 1970, llegó la Caravana Corona a Monterrey, con la presencia de Pedro Yereña, Juan Montoya, Juan Salazar, Poncho Villagómez, Las Perlitas y Los Gallitos del Norte (*El Porvenir*, 9 de abril de 1970). El mismo año se proyectaron en los cines de Monterrey películas como *El día de los albañiles III*, *Mi compadre Capulina*, *Joaquín Murrieta* con Ricardo Montalbán, *Vuelve el ojo de vidrio* con Antonio Aguilar y *El pocho a colores*, con Eulalio González "Piporro" (*El Porvenir*, 4 de noviembre de 1970a).

## Homenajeando al acordeón

Para finales de la década de 1980, la música norteña mexicana gozaba de un reconocimiento social importante, como lo demuestran varias notas periodísticas editadas por esos años. A finales de 1988, por ejemplo, el Ayuntamiento

de Linares, Nuevo León, organizó un importante homenaje a destacados compositores e intérpretes de la música norteña mexicana como el acordeonista Antonio Tanguma Guajardo, como los duetos El Palomo y El Gorrión, Carlos y José, Luis y Julián. El acordeonista Antonio Tanguma Guajardo es compositor de melodías como *El Cerro de la Silla* y como *Evangelina*, "mismas que dieron origen a la caracterización musical de Nuevo León" (*El Porvenir*, 13 de agosto de 1988). El dueto Luis y Julián destacó en el ambiente norteño por ser los creadores de corridos como *Las tres tumbas* y *Se está cayendo el jacal*. El homenaje se realizó en el marco de la clausura de la II Feria de la Marqueta en Villaseca, Linares, Nuevo León, a las 8:30 p.m. del domingo 14 de agosto de 1988. El evento se llevó a cabo en Linares por considerarlo la catedral del folclore neoleonés. Los solistas y duetos homenajeados fueron premiados "por brindar identidad y valor al norte de México" (*El Porvenir*, 13 de agosto de 1988). Para estos años, la música de acordeón ya es sinónimo de identidad norteña-norestense.

En noviembre de 1993, se realizó un reconocimiento a los impulsores de la música norteña mexicana. La selección de los homenajeados respondió al impulso que éstos le han dado al municipio de Guadalupe, Nuevo León. La distinción se hizo el día de Santa Cecilia, la patrona de los músicos. Los premios fueron entregados por Ramiro Guerra, Alcalde de Guadalupe, por el diputado Ismael Flores Cantú, por la diputada Cristina Díaz y por Pilo Elizondo, Secretario General de la Sección 455 de Músicos de Guadalupe, Nuevo León. Las agrupaciones que participaron del homenaje fueron Lalo Mora, Los Traileros del Norte, Los Invasores de Nuevo León y Lorenzo de Monteclaro. Durante la velada, Eduardo Mora Hernández, interpretó sus nuevos temas a ritmo de banda sinaloense. "La premiación se efectuó en el Centro de Convenciones Fiesta Guadalupe, a donde también asistieron nuevos grupos como Furia del Norte, Proyección, Grupo Revólver y Los Ángeles del Norte" (*El Porvenir*, 24 de noviembre de 1993).

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

Corrido, efectuado del 26 al 28 de noviembre de 1992, en las instalaciones de la UANL (*El Porvenir*, 19 de noviembre de 1992).

Durante la grabación de uno de sus programas en el teatro del pueblo de la feria de Monterrey, edición 1993, Johnny Canales, quien reconocido presentador de televisión en Texas, informó que Bill Clinton, presidente de los Estados Unidos, lo nombró Embajador de la música texana. La ceremonia tuvo lugar en el congreso de la nación y participó de la misma Salomón Ortiz, congresista representante del sur de Texas. "El Show de Johnny Canales lleva más de 10 años de transmisión ininterrumpida y tiene por objetivo impulsar la música texana, norteña y tropical". El Show de Johnny Canales sirvió de escaparate a intérpretes que en las décadas de 1980 y 1990, destacaron en la escena musical como Selena y Los Dinos, como Emilio Navaira, como Los Mier, como Los Barón de Apodaca, como Los Temerarios, como Fito Olivares, como el Grupo Mazz, como La Sombra y como Bronco. El Show de Johnny Canales se filmó en el teatro del pueblo de Monterrey por invitación del gobernador de Nuevo León, Sócrates Rizzo. Del evento participaron Los Vallenatos de la Cumbia y Los Barón de Apodaca, dos agrupaciones fundadas en Nuevo León, México (*El Porvenir*, 20 de septiembre de 1993a).

Como un reconocimiento a la historia de la música norteña mexicana, el famoso presentador de la televisión mexicana, Raúl Velasco, grabó una edición de su programa Siempre en Domingo, en la Plaza Monumental de Monterrey. Del especial participaron Los Cardenales de Nuevo León, Los Invasores de Nuevo León, Grupo Mazz, Los Fantasmas del Caribe, Mandingo, Garibaldi, Yuri, Juan Pablo Manzanero, Ilse, Caló, Flavio César, Pedro Fernández y Alejandra Guzmán. "A las 19:30 horas, al grito de Viva Nuevo León, Raúl Velasco hizo el conteo inicial para comenzar con la grabación del segmento primero del programa" (*El Porvenir*, 2 de septiembre de 1993a). El programa fue transmitido en cadena nacional el 29 de septiembre de 1993, y el dinero recaudado de las entradas fue destinado a las víctimas del huracán Gilberto (*El Porvenir*, 2 de septiembre de 1993b).

### Acordeón gruperero

La primera mitad de la década de 1990, marca, en definitiva, la globalización de la "gruperera", una música que se basa en un corpus interpretativo constituido por baladas y por cumbias. Aunque cede un alto grado de protagonismo a los teclados, el acordeón sigue vigente en las agrupaciones de música gruperera como Selena, Emilio Navaira y Bronco. Fue a principios de la década de 1990, que intérpretes texanos trabajaron de manera constante en escenarios de Monterrey. La Disco Titanium, por ejemplo, ofreció en

su programación “El viernes texano”, espacio donde Emilio Navaira y su Grupo Río, tocaron. La siguiente reseña periodística ayudará a describir la realidad de la época:

“Con sus clásicos movimientos de baile, Emilio Navaira y su Grupo Río, se presentaron en el viernes texano de la Disco Titanium. Emilio inició con el tema que lo diera a conocer en Monterrey, *Cómo le haré*. Y para demostrar su versatilidad, interpretó la cumbia *Tú mi amor*. La primera participación de Emilio Navaira concluyó con *Siempre juntos* y *La rama del mezquite*. El grupo ha hecho de Monterrey su plataforma al presentarse en el rodeo de media noche de Santa Rosa y en la Feria de Monterrey, el día de ayer. El intérprete texano ha sido llamado El Rey del Rodeo en Monterrey, Houston y en San Antonio, Texas, su tierra natal. El grupo ha llegado a tener gran fama al entrar fuertemente a la radio al mismo tiempo que Selena y Los Dinos, con quienes ha compartido bailes en los Estados Unidos. Actualmente, Emilio Navaira se encuentra promocionando su segundo acetato de nombre Eclipse, del cual ya está sonando el tema, *Ya no me pones atención*. En su primer elepé estuvo muy fuerte la melodía, *Cómo le haré*. En su nuevo disco continúa con su característico estilo para interpretar cumbias, rancheras y chicanas; además incluye una balada de su propia inspiración titulada *Juntos*”. (*El Porvenir*, 20 de septiembre de 1993b).

Emilio Navaira no fue el único grupero que encontró en Monterrey una plataforma de lanzamiento profesional, pues otros intérpretes como Selena y Los Dinos, recurrieron a idéntica fórmula. En el mismo año de 1993, Selena y Los Dinos hicieron acto de presencia en el Estadio de Beisbol de Monterrey, espacio acondicionado como Teatro del Pueblo, en el marco de la Feria Monterrey 1993. “Aunque la presentación estaba programada para las 10:30 horas, fue hasta una hora después cuando el gobernador del Estado, Sócrates Rizzo García, junto con las autoridades, subió al escenario para inaugurar el Teatro del Pueblo” (*El Porvenir*, 19 de septiembre de 1993). La responsabilidad de presentar a Selena y Los Dinos estuvo en Jesús Soltero, reconocida figura de los medios de comunicación masiva en Nuevo León y Texas. El evento fue grabado, y posteriormente, transmitido por Galavisión. Selena apareció en el escenario “ataviada con botas, mallas y tops en color negro que marcaban sus estupendos glúteos” (*El Porvenir*, 19 de septiembre de 1993).

El martes 28 de septiembre de 1993, Los Invasores de Nuevo León y el grupo Liberación actuaron en el Estadio de Beisbol de Monterrey, como parte del programa ofrecido por el teatro del pueblo de la Feria Monterrey 93. Los Invasores de Nuevo León abrieron el concierto en punto de las 8:30 de la noche con su tema, *Te llevaste lo mejor*. “Los 60 minutos que duró la presentación de Los Invasores se respiró un ambiente norteño” (*El Porvenir*, 30 de septiembre de 1993). *A ver si capea, Eslabón por eslabón*,

*Cielo, Mi casa nueva* y *Que valor de mujer*, fueron algunas de las canciones que interpretó el grupo que encabezara Eduardo “Lalo” Mora. A mitad de la presentación de Los Invasores de Nuevo León, Ovidio Elizondo, Coordinador del Patronato, entregó un reconocimiento a los oriundos de Los Ramones, ante la algarabía de los comensales. La fiesta terminó a la media noche con la actuación de Liberación (*El Porvenir*, 30 de septiembre de 1993).

En 1997, Los Temerarios “volvieron a refrendar que la balada romántica sigue teniendo gran éxito dentro del género grupero” (*El Porvenir*, 16 de junio de 1997). La presentación del grupo zacatecano en la Expo de Guadalupe fue coreada por más de 60 000 personas. Alternaron con Los Temerarios agrupaciones e intérpretes como Exterminador, Los Traileros del Norte, Lydia Cavazos, Ramón Ayala y Los Bravos del Norte. No olvidar que, durante la década de 1990, la Expo de Guadalupe albergó los más importantes eventos de música norteña mexicana y grupera. Por ejemplo, en la misma Expo de Guadalupe, el Grupo Límite de San Nicolás de los Garza, Nuevo León, tuvo su graduación musical el 2 de agosto de 1997, cuando actuaron al lado de Emilio Navaira, Ramón Ayala hijo, Los Palominos, La Revancha y Los Tigrillos (*El Porvenir*, 20 de julio de 1997).

## Acordeonistas contemporáneos

### Monterrey

Durante los meses de enero, febrero y marzo del 2012, se realizó trabajo de campo en Monterrey, Nuevo León. Además de asistir a diversos conciertos de música norteña mexicana, se entrevistó a Ismael Josué López Alcocer e Iván Alejandro de la Garza García, dos acordeonistas jóvenes con formación académica. Un rasgo que comparten los dos ejecutantes es que la música que los llevó al acordeón fue el vallenato, no la norteña. De la Garza afirmó que de pequeño “escuchaba la Cumbia Doris y fingía que tocaba el acordeón” (*Garza, Comunicación personal, 2012*) mientras que López Alcocer aseguró que a los 15 años de edad se enamoró del vallenato (*de la Garza, 2012*). En su adolescencia, los músicos reyneros, como se les conoce a los músicos de Monterrey, compraban música colombiana en el Mercado Juárez y en los puestos ambulantes de la Avenida Reforma; luego comenzaron a asistir a conciertos gratuitos que ofrecían artistas vallenatos como Celso Piña en la Macro Plaza de Monterrey. En la actualidad, ambos músicos dicen haberse alejado del vallenato y se han acercado a la música norteña mexicana porque la consideran parte de su identidad, “algo cercano, algo familiar, algo nuestro” (2012).

Ismael Josué López Alcocer se prendió del vallenato porque sus letras y sus acordeonistas le parecían auténticos.

Académicamente, a la música norteña mexicana la tomó en serio hasta que se inscribió al Centro de Educación Artística (Cedart), en el 2003. En esta institución recibió formación en piano y composición. Ismael Josué López Alcocer nació el 25 de abril de 1985, en Monterrey, Nuevo León. Recuerda que, de niño, su padre acostumbraba a escuchar música norteña mexicana en una antigua consola, anécdota en la que hoy cimenta el amor por ella. A los 15 años comenzó a tocar un acordeón de teclas. Al terminar sus cursos en el Cedart, López Alcocer quería especializarse en composición musical, así que se inscribió en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Una vez en la UANL, Ismael Josué López Alcocer conoció a Jesús Antonio Tanguma, nieto del legendario acordeonista Antonio Tanguma Guajardo, quien lo invitó a su taller sobre música norteña mexicana (López Alcocer, *Comunicación personal*, 2012).

La enseñanza de Jesús Antonio Tanguma amplió la visión que Ismael Josué López Alcocer tenía sobre la música norteña mexicana. Dejó de comprar discos de cumbia colombiana y se comprometió existencialmente con la música norteña mexicana, por eso hoy está atento de sus diferentes estilos, de sus compositores y de sus variantes regionales. Hoy ve al vallenato "como folclor, pero no como música de raíz" (López Alcocer, 2012). Ismael López considera que la técnica para ejecutar el acordeón norteño, cada uno la construye, sin importar que estudie en una escuela de música universitaria. Opina que tener agilidad y fuerza en los dedos, son requisitos indispensables para tocar el acordeón norteño. Es de la idea que cualquier joven interesado en especializarse en la ejecución del acordeón norteño, debe comenzar ensayando polkas, redowas, y, sobre todo, huapangos, "porque de esta manera se aprovechan los bajos y te conectas con la profundidad de las raíces de la tierra mexicana" (López Alcocer, 2012).

Iván Alejandro de la Garza nació el 6 de julio de 1988, en Monterrey, Nuevo León. Sus padres son emigrantes originarios de Monclova, Coahuila. A los 13 años edad compró su primer acordeón, con el que empezó a tocar repertorio propio del vallenato. A los 17 años, su madre le regaló un nuevo acordeón de tecnología italiana. Un año después ingresó a la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León. En la actualidad, Iván Alejandro de la Garza se especializa en música norteña y estudia filosofía en la UANL. De la Garza opina que el acordeón "es como la voz de Dios que el músico debe representar" (de la Garza, 2012).

### Cantinas en La Sultana del Norte

Además de entrevistar acordeonistas, durante la estancia en la Sultana del Norte, se consultó el Archivo Municipal

de Monterrey (AMM). En este acervo documental se revisaron las actas de cabildo correspondientes a los años de 1946, 1953, 1954, 1955, 1959, 1960 y 1965. En 1946, por ejemplo, se concesionaron dos permisos para que las cantinas *El Vaivén* y el *Salón Morales* abrieran (AMM, v 999, E 1946/010, F 12); en 1953 se otorgaron seis permisos para el establecimiento de nueve cantinas (AMM, v 999, E 1953/004, F 8); en 1954 comenzaron a expedirse permisos para cervecerías (AMM, v 999, E 1954/007, F 5). Para 1955, el número de permisos para abrir cantinas y cervecerías aumentó en un 200%. Ese mismo año se autorizó que las mujeres pudieran ingresar como clientes a cantinas y cervecerías (AMM, v 999, E 1955/035, F 7).

En 1959, los Comisionados de Policía y Sanidad fueron destituidos por el número escandaloso de cantinas que funcionaban en Monterrey, habiendo cuadras como la de la Escuela Monterrey, que contaban con 20 cantinas (AMM, v 999, E 1959/015, F 15). En 1960, adquiere personalidad jurídica la Unión de Propietarios de Cantinas de Monterrey (AMM, v 999, E 1960/010, F 4); en 1960, Oscar Treviño Garza reguló los horarios de cantinas y cervecerías, en respuesta a una oleada de asesinatos efectuados en estos sitios (AMM, v 999, E 1960/011, F 8). En 1965, comenzaron a recibirse solicitudes para cambiar el giro de las cantinas a restaurant-bar (AMM, v 999, E 1965/010, F 23), en diálogo con las transformaciones urbanas de Monterrey.

De acuerdo con José Cantú Valdés, el auge de las cantinas en Monterrey se debió al éxito mediático que la música norteña mexicana empezó a experimentar en la década de 1950, pues los hombres necesitaban más espacios donde escuchar música regional (AMM, v 999, E 1955/035, F 7). José Cantú Valdés fue un ciudadano a quien, en 1955, el Municipio de Monterrey, Nuevo León, otorgó un permiso para abrir una cantina. El aumento de los permisos para abrir cantinas, a partir de 1955, coincidió con la explosión mediática de la música norteña mexicana. Recordemos que, en las cantinas, la música norteña mexicana se ha divulgado gracias a las sinfonolas. Las cantinas son un espacio muy importante para escribir la historia de la música norteña mexicana.

### Mc Allen, Texas

El 3 de febrero del 2012 en Pueblo Nuevo, Guanajuato, se platicó con Gonzalo Jesús García Silva, acordeonista nacido el 27 de febrero de 1987, en Mc Allen, Texas. A los tres años, Gonzalo Jesús García empezó a tocar el acordeón, a los siete su papá le compró un Hohner Corona II. Pablo Silva, abuelo materno de Gonzalo Jesús García Silva, fue acordeonista y fundador de Los Norteños de Terán, junto a Baldomero Elizondo<sup>2</sup>. Los Norteños de Terán grabaron para los sellos Ideal, Columbia, Fénix, Fogata Internacional

<sup>2</sup> Antes de formar a Los Norteños de Terán, Pablo Silva trabajó con Edelmiro Ábrego, que luego integraría a Los Líricos de Terán. Pablo Silva nació en 1943, en General Terán, Nuevo León.

y Musart. Como es natural, don Pablo Silva fue quien enseñó a tocar el acordeón a su nieto, Gonzalo Jesús García Silva. El abuelo del entrevistado le recomendó escuchar discos de acetato para aprender repertorio antiguo, y sintonizar estaciones de radio para conocer las novedades musicales. No es extraño entonces que García Silva se defina como "coleccionista de música antigua" (G. García, comunicación personal, 2012). Gracias a su pasión por lo antiguo, conoció a Rubén Castillo Juárez.

En 1997, con 10 años, Gonzalo Jesús García Silva escuchó por vez primera música de Los Pingüinos del Norte. No pasó mucho tiempo para que le pidiera a su madre que hablara a XEMU *La Rancherita del Aire*, radio ubicada en Piedras Negras, Coahuila, con el objetivo de enviar saludos y pedir que le regalaran discos de Los Pingüinos del Norte. El programador de la estación no sólo le envió música del dueto norteño originario de Piedras Negras, sino que en el paquete también le incluyó material de Los Alacranes de Durango. Gonzalo Jesús García Silva se convirtió en admirador de Rubén Castillo Juárez y se puso como meta el "reproducir lo más fielmente posible" (García, 2012), el estilo de Los Pingüinos del Norte.

Gonzalo Jesús García Silva se define como protector del estilo norteño antiguo por considerarlo "más completo" (García, 2012). Está preocupado porque estima que la música norteña mexicana antigua se está perdiendo, debido a la ausencia de ésta, en la programación de las estaciones de radio. Según él, ni siquiera el Valle de Texas se salva de la quema. A través de jóvenes como Gonzalo Jesús García Silva, corroboramos que duetos de antaño como Los Pingüinos del Norte, sirven de inspiración a nuevas generaciones de músicos norteños.

Jesús García Silva y Rubén Castillo Juárez se conocieron telefónicamente en el 2007; mientras que personalmente lo hicieron el 12 de abril del 2010, en Nuevo Laredo, Tamaulipas. Durante este encuentro, Castillo Juárez le regaló uno de sus acordeones con un tono en FA sostenido, un tono no muy alto ni muy bajo para cantar y le pidió a Jesús García Silva, que lo acompañará en una gira que el músico nigropetense tenía programada por municipios de Guanajuato para febrero del 2012 (García, 2012). Gonzalo Jesús García Silva accedió y los dos músicos trabajaron en ciudades como Irapuato, Salamanca, León, Pénjamo y Pueblo Nuevo, Guanajuato, utilizando el nombre de Los Pingüinos del Norte.

Gonzalo Jesús García Silva es un acordeonista invidente. Actualmente se gana la vida cantando en bares, cantinas y restaurantes de comida en el Valle de Texas como *El Rancho Grande*, *Café San Juan*, *La Chula Bar*, *El Tenampa* y *Taquería La Mexicana*. Dice que la ventaja de vivir en la frontera, laboralmente hablando, es que "hay más mexicanos que gringos" (García, 2012). Y es que son los latinos,

los hispanos y los mexicanos, quienes pagan por escuchar música norteña. En el 2013, grabó dos discos con Adán Olvera Vela en el bajo sexto y Jesús Alvarado Téllez en la producción musical, los cuales pueden adquirirse en Texas, EE. UU.

### Acordeonistas oaxaqueños en Guanajuato

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

Los acordeonistas oaxaqueños no tocan música de su tierra, el 100% de su repertorio es mestizo, propio de la música norteña mexicana. Maximino Ignacio Martínez González dijo que los acordeonistas oaxaqueños "se van a trabajar a muchas partes" (M. Martínez, comunicación personal, 2011), porque en sus pueblos reina el desempleo. Generalmente, laboran un mes en Irapuato, por ejemplo, luego regresan dos meses a Oaxaca, y posteriormente vuelven al Bajío, pero no a Irapuato, sino a Salamanca o a Celaya. Maximino Martínez afirmó que ha trabajado como acordeonista en San Luis Potosí, en Obregón, Hermosillo y en Nogales, Sonora, "por eso es fácil aprenderse las canciones rancheras" (Martínez, 2011). Para agrandar su repertorio, Maximino Martínez adquiere discos compactos de música norteña mexicana en la piratería, los escucha y se aprende nuevas canciones.

Atendiendo a los conceptos vertidos por Maximino Ignacio Martínez González, la diáspora musical de los acordeonistas oaxaqueños responde a lógicas económicas impuestas por los ciclos naturales de la siembra y la cosecha. Dijo que en julio los músicos más grandes no trabajan porque hay que sembrar, en su lugar son enviados niños que por esas fechas gozan de vacaciones escolares (Martínez, 2011). Maximino Ignacio Martínez González afirmó que sus dos hermanos y sus ocho tíos, también viajan por el centro y por el norte de México, tocando el acordeón. Este acordeonista oaxaqueño no canta, ni baila, únicamente ejecuta versiones instrumentales de piezas rancheras que va incorporando en su peregrinar por México.

El 5 de agosto del 2012, un año y medio después de haber entrevistado a Maximino Ignacio Martínez en la

ciudad de Irapuato, se dialogó en Guanajuato capital con Gilberto Hernández López, acordeonista originario de San Simón Zahuatlán, municipio de Huajuapán de León, Oaxaca (G. Hernández, comunicación personal, 2012). Gilberto Hernández López se familiarizó con la música norteña mexicana desde los cinco años de edad, pues acompañaba a su padre en las estancias que éste hacía en diferentes ciudades del norte de México como Saltillo, Coahuila y Linares, Nuevo León. A diferencia de Martínez, Gilberto Hernández se especializa en la interpretación de géneros dancísticos como huapangos, polkas y redowas (redova con V se refiere al instrumento) (Hernández, 2012).

El día que se entrevistó a Gilberto Hernández López, era de noche, se encontraba sentado sobre la banquetta, a unos pasos del Teatro Juárez, en pleno Centro Histórico. Gilberto Hernández López ejecutaba un acordeón chino de 42 bajos que compró en Celaya. Desde los siete años interpreta el acordeón tipo piano. El tocar acordeón lo definió "como un oficio por temporadas que le heredó su padre" (Hernández, 2012). En general, las opiniones expuestas por Gilberto Hernández López coincidieron con las emitidas por Maximino Ignacio Martínez González. Quizás una diferencia sustancial entre las dos fuentes estriba en el lugar en donde se efectuaron las entrevistas: Irapuato es una ciudad agroindustrial con una vigilancia relajada, en cambio Guanajuato capital es un referente turístico y universitario en el Bajío. En Guanajuato capital la discriminación contra los indígenas es un problema que las autoridades evaden.

### Cantinas en Guanajuato capital

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

Si pensáramos en una ruta de las cantinas en Guanajuato, el recorrido iniciaría en *La Perla*, ubicada en el barrio de Pastita. Esta primera cantina es atendida por un ciudadano chino al que apodan El Rulas; el negocio posee una rockola que incluye en su catálogo música norteña. La segunda cantina en visitar sería *La Norteña*. Fundada en 1950, *La Norteña* se localiza en el Barrio de Embajadoras. *La Norteña* es una cantina cercana al parque de beisbol, por lo que en este sitio se congregan los amantes del rey

de los deportes. *La Norteña* fue iniciada por un bracero que trabajó en Texas, y se llama así en honor a una mujer estadounidense de quien se enamoró el migrante mexicano. Al interior de *La Norteña* se pueden ver cuadros de equipos de beisbol e incluso un mural con peloteros históricos.

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

La siguiente parada es en *Los Barrilitos*, cantina ubicada en la Avenida Juárez esquina con Cañón Rojo, a un costado del Mercado Hidalgo. De acuerdo con el cantinero, Bruno Vergara García, *Los Barrilitos* nacieron en 1939 (B. Vergara, comunicación personal, 2012). Su primera ubicación fue sobre el puente de Tepetapa. En su localización actual, la cantina tiene 30 años. Se llama *Los Barrilitos* porque se vendía cerveza de barril. En la actualidad ofrece únicamente cerveza industrial. La ruta de las cantinas cuervanenses finaliza en *Guanajuato libre* y *Aquí me quedo*; estas cantinas se ubican sobre el puente de Tepetapa. El horario de las cantinas está en función de las zonas donde se ubiquen, por ejemplo, *Guanajuato libre* abre a las 6 a.m. y *Aquí me quedo* inicia actividades a las 5 a.m. *Los Barrilitos* abren a las 9 a.m. y cierran a la 1 a.m. (Vergara, 2012). Las de Tepetapa tienen en los mineros a sus principales clientes, mientras que *Los Barrilitos* acoge universitarios.

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

El dueño de la cantina *Los Barrilitos* trabajó por muchos años en la Cooperativa Minera, así que sus clientes más frecuentes son o fueron mineros, además de los universitarios. Cantinas como *Aquí me quedo*, abren a las 5 a.m. pensando en el cambio de turno de los mineros. *Los Barrilitos*

siempre han contado con rockolas, primero manuales y ahora satelitales. Las primeras rockolas tocaban discos de 45 rpm, luego llegaron los cd, y finalmente, la música digital. Cuando las rockolas operaban manualmente, el dueño de la cantina era el responsable de comprar y cambiar la música, atendiendo las peticiones de la clientela. Las rockolas satelitales llegaron a *Los Barrilitos* en el 2007, por indicaciones de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). "A una rockola satelital le cabe miles de canciones. Gracias al sistema satelital se escuchan en esta cantina, géneros que antes eran impensables para una cantina" (Vergara). Con la imposición de las rockolas satelitales en las cantinas, la SACM busca tener mayor control sobre el pago de regalías.

El cantinero Bruno Vergara García nació en 1948, en Guanajuato capital. Debutó como empleado de *Los Barrilitos* en 1982, cuando la cantina estaba en Tepetapa. Antes de convertirse en cantinero, Vergara fue minero. En la década de 1980, fue la música de tríos la que predominó en las cantinas de Guanajuato; hoy la música que más suena es la banda sinaloense y la norteña. Todavía en la década de 1990, se veían algunos tríos cantando en *Los Barrilitos*, pero a finales de 1998, fueron desplazados por los duetos norteños, "porque cobran las canciones más baratas" (Vergara). Sobre los mariachis señaló que éstos se alejaron de las cantinas, a partir de 1988, cuando la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) declaró a Guanajuato capital, Patrimonio Cultural de la Humanidad. Desde el año 2000, se permite el acceso de mujeres a las cantinas de Guanajuato, siempre y cuando no acudan con la intención de prestar servicios sexuales. Vergara afirmó que el turismo extranjero es importante para la economía de las cantinas de Guanajuato.

### Trabajo de campo en Monterrey

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

Luego de platicar, en la cotidianeidad, con numerosos habitantes de Nuevo León, se concluyó que en Monterrey se han concentrado los dineros y algunas de las disqueras más

importantes especializadas en música norteña mexicana como DLV y DMY; en San Nicolás de los Garza se han ubicado los recintos que albergan los bailes de música norteña mexicana; y en Guadalupe están las cantinas más importantes para la historia de la música norteña mexicana como Pilos Bar y el Bar Generoso. Cuando se hable de Monterrey como la capital histórica de la música norteña mexicana, debemos considerar que las ciudades que forman parte de la mancha urbana también han sido importantes.

También se asistió a conciertos de grupos culturales como Tayer de José Francisco Garza Santos y Luisa Fernanda Patrón, que en sus inicios utilizaron el nombre de Pionero. El domingo 19 de febrero del 2012, ofrecieron un recital en La Alameda de Monterrey, y el domingo 26 del mismo mes y año, festejaron con su público, el 20 aniversario del grupo Tayer, en el Teatro de la Ciudad, en el Centro Histórico de Monterrey. Esa mañana vendieron el disco Río Bravo/Río Grande, editado por Tayer Fonogramas en Monterrey, Nuevo León. En este material se incluyen temas como *Clavelito chino*, *Erre con erre*, *La norteña* y *Varsoviana*. En sus inicios como Pionero, además de grabar canciones regionales de su autoría como De Sombrerito a Sabinas y Machacado con huevo, interpretaron folclor latinoamericano<sup>3</sup>.

Tayer es acompañado por el Grupo Tigre de la UANL y por Marilú Treviño. Estos tres proyectos alimentan a la música norteña mexicana desde trincheras culturales. El Grupo Tigre surgió en 1990, por iniciativa de Gregorio Farías Longoria, Rector de la UANL. Fue el mismo funcionario quien delegó a Luis Carlos López González "Maico", la responsabilidad de ser el director del proyecto musical. El objetivo del Grupo Tigres es "rescatar las tradiciones de la región y de los rincones de Latinoamérica, apegados a la instrumentación original" (Alanís, 1996). Entre el palmarés del Grupo Tigre de la Universidad Autónoma de Nuevo León, está el haber grabado el disco Puro Nuevo León con Oscar Chávez en el 2005 y Corridos de Nuevo León con Ignacio López Tarso en el 2008 (L. C. López, comunicación personal, 2012).

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

<sup>3</sup> Se sugiere visitar el blog: <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/> Francisco "Pepé Charango" nació en 1954, en Río Bravo, Tamaulipas. Luisa Fernanda Patrón nació en Monterrey, el 6 de enero de 1960. Antonio Patrón Nicoli, padre de Luisa Fernanda, fue miembro del trío yucateco Los Foisanes, activo hasta principios de la década de 1970. Ayala Duarte, Alfonso, "10 años de mucho Tayer", en: *Música en Monterrey*, volumen 1, número 4, septiembre-octubre del 2002, p.20.

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

## CONCLUSIONES

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

El acordeón llegó a México en 1845, de acuerdo con las fuentes hasta ahora encontradas, y pareciera que fue por estas tres vías: Veracruz, Tampico y California. Los instrumentos eran embarcados desde los puertos franceses de Bordeaux y Le Havre, situación que se modificaría en 1870, cuando los acordeones empezaron a empaquetarse desde Hamburgo, Alemania. Migrando solo y en grandes cantidades, durante el siglo XIX, el principal medio de transporte a través del cual los acordeones se desplazaron de Europa a América fue el barco. En 1880, aparecen los acordeones vinculados con los comerciantes, generándose así, un eslabón más en la compleja red de relaciones sociales que movieron al instrumento durante el siglo XIX.

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

mexicano. Las décadas transcurrieron y para finales de 1980, acordeonistas como Antonio Tanguma Guajardo, empezaron a recibir homenajes.

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

## REFERENCIAS

- Alanís, J., (1996). *Cronología de El Tigre: grupo de música folklórica popular-tradicional 1990-1996*. San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Blanco, C. (2014). Transnacionalismo. Emergencias y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria. *Papers*, 85(2007), 13-29.
- Corona, I., & Madrid, A. (2008). "Introduction". *Postnational musical identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham/ Madrid: Lexington Books.
- Corona, I. (2011). La avanzada regia. En Madrid, A. (ed.). *Transnational encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*. New York: Oxford University Press.
- Chernilo, D. (2010). *Nacionalismo y Cosmopolitismo. Ensayos Sociológicos*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Gamio, M. (2002). *El inmigrante mexicano la historia de su vida*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).
- Garza, L. M. (2006). *Raíces de la música regional de Nuevo León*. Monterrey: CONACULTA: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León
- Landolt, P., Portes, A., & Guarnizo, L. E. (1999). The study of transnationalism: pitfalls and promise of an emergent research field. *Ethnic and racial Studies*, 22(2), 217-237.
- Magaldi, C. (2008). Before and after samba: Modernity, cosmopolitanism, and popular music in Río de Janeiro at the beginning and end of the twentieth century. En Corona, I. & Madrid, A. L. (eds.). *Postnational musical identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Madrid/ New York: Lexington Books.

- Martínez, E. (2013). Presencia del mariachi en la música norteña mexicana. Montoya, L. O. (ed.). *¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia - CONACULTA.
- Miller, T., Govil, N. McMurria, J., & Maxwell, R. (2005). *El nuevo Hollywood*. Del impresionismo cultural a las leyes del marketing. Barcelona: Paidós.
- Moctezuma, M. L. (2014). Transnacionalidad y transnacionalismo (prácticas, compromisos y sujetos migrantes).
- Olvera, R. G. (2010). *El narcorrido. Entre balas y acordes*. México: Conaculta.
- Ragland, C. (2009). *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. USA: Temple University Press.
- Stokes, M. (2014). On musical cosmopolitanism. *Macalester International*, 21(1).
- Tichavsky, R. (2005). *Polka. Raíces de una tradición musical*. Monterrey, N.L.: Amigos de República Checa A.C.
- Turino, T. (2008). *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Yocolevsky, R. (2004). Las contribuciones de Enzo Faletto al pensamiento latinoamericano. *Estudios Sociológicos*, 12(1).
- El Imparcial*, (15 de diciembre, 1910).
- El maestro Antonio Tanguma, (23 de enero de 1970), *El Porvenir*.
- El señor Arnaldo Ramírez Villarreal regresó de Mazatlán, (18 de noviembre de 1967), *El Norte*.
- El Tesoro de Caballo Blanco, (31 de julio de 1950), *El Norte*.
- Gran baile ranchero, (13 de junio de 1950a), *El Norte*.
- Hace Emilio noche texana, (20 de septiembre de 1993b), *El Porvenir*.
- Homenajearán a músicos norteños, (13 de agosto de 1988), *El Porvenir*.
- Invasores y Liberación dan todo por el público, (30 de septiembre de 1993), *El Porvenir*.
- La XEFB anuncia su programación, (4 de febrero de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.
- La XEFB anuncia su programación, (5 de febrero de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.
- La XEFB anuncia su programación, (20 de febrero de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.
- La XEFB anuncia su programación, (13 de marzo de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.
- La XEFB anuncia su programación, (25 de marzo de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.
- La XEFB anuncia su programación, (21 de abril de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.
- La XEFB anuncia su programación, (23 de abril de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.
- La XET anuncia su programación, (13 de junio de 1950b), *El Norte*.
- Llega la Caravana Corona, (5 de septiembre de 1967a), *El Norte*.
- Lo más destacado del día, (7 de enero de 1950), *El Norte*.
- Lo más destacado del día, (24 de marzo de 1950a), *El Norte*.
- Lo más destacado del día, (29 de julio de 1950), *El Norte*.
- Los Bocheros desde hoy en la XET, (4 de mayo de 1950b), *El Norte*.
- Los Temerarios la arman en grande, (16 de junio de 1997), *El Porvenir*.
- Martín Corona, (24 de marzo de 1950b), *El Norte*.
- Matiné, (12 de marzo de 1950), *El Norte*.
- Música en Monterrey*, volumen 1, número 4, septiembre-octubre del 2002.

## Hemerografía

Ahí viene Martín Corona, (28 de agosto de 1952), *El Norte*.

Alicia Villarreal le pone muchas ganas, Monterrey, (20 de julio de 1997), *El Porvenir*.

Caballo Blanco, (2 de julio de 1951), *El Porvenir*.

Caravana de artistas, (9 de abril de 1970), *El Porvenir*.

Cartelera, (4 de noviembre de 1970a), *El Porvenir*.

Clinton reconocerá a Johnny Canales, (20 de septiembre de 1993a), *El Porvenir*.

Discos CBS descubre a Vicente Fernández, (25 de noviembre de 1967), *El Norte*.

Dora María viene a la XET con la caravana artística, (4 de mayo de 1950a), *El Norte*.

El Carnaval del Algodón, (5 de septiembre, 1967a), *El Norte*.

*El Imparcial*, (23 de marzo, 1900).

*El Imparcial*, (12 de septiembre, 1901).

Preparan baile ranchero, (9 de mayo de 1951), *El Norte*.

Programación, (5 de septiembre de 1967b), *El Norte*.

Reconocen a las músicas norteñas, (24 de noviembre de 1993), *El Porvenir*.

Revista Musical, miércoles (4 de noviembre de 1970b), *El Porvenir*.

Rifa de acordeones, (2 de julio de 1951), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.

Salón de la fama de la Música Norteña a Fundidora, (19 de noviembre de 1992), *El Porvenir*.

Se anuncia guateque, (26 de julio de 1950), *El Norte*.

Se inaugura la XEMR de Monterrey, (11 de enero de 1941), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.

Se presenta la popular cancionera, (13 de junio de 1950), *El Norte*.

Selena y Los Dinos con el pie derecho, (19 de septiembre de 1993), *El Porvenir*.

Siempre en Domingo aquí, (2 de septiembre de 1993a), *El Porvenir*.

Siempre en Domingo. Gusta a medios elenco estelar, (2 de septiembre de 1993b), *El Porvenir*.

Viene el Primer Aniversario de la XEMR, (14 de enero de 1942), *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*.

## Archivos

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

Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1953/004, fojas 8, 19/02/1953, 2 páginas.

Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1954/007, fojas 5, 23/04/1954.

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

Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1959/015, fojas 15, 21/08/1959.

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

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

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

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