



El Artista
ISSN: 1794-8614
elartista@ugto.mx
Universidad de Guanajuato
México

Enseñar la historia social o desde abajo: trayectorias de la música norteña mexicana

Montoya Arias, Luis Omar

Enseñar la historia social o desde abajo: trayectorias de la música norteña mexicana

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606001>

Enseñar la historia social o desde abajo: trayectorias de la música norteña mexicana

Luis Omar Montoya Arias l_montoyaavb6@seg-gto.gob.mx
*Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México [S.N.I.
Conacyt], México*

Resumen: La enseñanza de la historia debe situarse desde la investigación. El artículo está escrito a partir de la consulta de fuentes orales, circunstancia, metodológicamente, relevante. Es importante enseñar historia desde abajo para fomentar valores como el respeto y la dignidad. La Ley General de Educación mexicana, promulgada en el 2019, resalta la importancia de la historia, del conocimiento científico, de la formación en valores, de la inclusión y de la gestión de las emociones. La historia desde abajo humaniza y promueve la inclusión social. Más historia científica.

Palabras clave: Historia, etnografía, educación, inclusión, investigación, enseñanza.

Abstract: The teaching of history must be located since the investigation. The article is written from the consultation of oral sources, circumstance, methodologically, relevant. It is important to teach history from below to promote values such as respect and dignity. The Mexican General Education Law, enacted in 2019, highlights the importance of history, scientific knowledge, training in values, inclusion and management of emotions. History from below humanizes and promotes social inclusion. More history scientific.

Keywords: History, ethnography, education, inclusion, research, teaching.

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 18 Noviembre 2020

Aprobación: 20 Abril 2021

Redalyc: [https://www.redalyc.org/
articulo.oa?id=87466606001](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606001)

A José Arias Briviesca, mi abuelo materno, descendiente de Miguel Hidalgo y Costilla.

Introducción

El presente artículo problematiza la enseñanza de la historia social o desde abajo.

Es la historia desde el punto de vista del soldado raso y no del comandante. Académicamente, nace en 1966 con Edward Thompson.[1] Explora las experiencias históricas de personas ignoradas. Considera a la masa poblacional asunto de importancia. Intenta rescatar la memoria de la calcetera pobre, del campesino, de la tejedora de bufandas y del albañil. Aspira a reconstruir las experiencias de los pastores y las de los ancianos obreros. Sus recuerdos son la materia prima de la historia oral.[2] La historia oral es una metodología de investigación.

Al interior de las instituciones académicas mexicanas, desde la educación básica hasta el posgrado, salvo los espacios avocados al trabajo sistemático de la ciencia creada por Heródoto de Halicarnaso, predominan visiones oficialistas de la historia. Es desde un horizonte político y militar de corte positivista, que se enseña historia en México. El hecho cancela la posibilidad de construir un pensamiento científico en torno a las ciencias sociales y a las humanidades. Existen diferentes

formas de hacer historia, una de ellas es la que se teje desde abajo. Ésta permite rescatar relatos de actores sociales periféricos respecto al centro. Gracias a la historia desde abajo, la vida de campesinos, obreros, albañiles, artesanos, cirqueros, franeleros y músicos populares, pueden mostrarse en el escenario de la historia.

Tomaré a la música nortea mexicana como estudio de caso, para demostrar la importancia de enseñar historia desde abajo. En mi concepción, la historia se enseña investigando. La enseñanza de esta forma de hacer historia, fomenta la inclusión y articula el pensamiento científico. La Ley General de Educación mexicana, publicada por el Diario Oficial de la Federación, el 30 de septiembre del 2019, es tajante respecto a la importancia de la inclusión, el pensamiento científico, la educación en valores y la formación socioemocional de los estudiantes mexicanos. La historia desde abajo representa una oportunidad para las instituciones educativas. Es útil en el cumplimiento de las necesidades formativas que estipula la Escuela Mexicana [nuevo paradigma pedagógico] de la Secretaría de Educación Pública de México [SEP]. Es una forma de hacer historia que estimula la compasión: es una historia que humaniza, que promueve valores. La reconstrucción del tejido social, necesita de una actualización en la enseñanza de la historia: mi propuesta está en la historia social o historia desde abajo, porque somos colectivos trabajando, no individuos triunfando.

Al ser una música etiquetada de inculta e incorporada por el nacionalismo revolucionario, en su ocaso (1959 con Piporro en su película, *Calibre 44*), la nortea asume con totalidad, el perfil deseado. Es un fenómeno social que encaja con la historia desde abajo. La música nortea mexicana es el objeto de estudio; los ejecutantes, compositores, patrocinadores y lauderos, son los actores. Un problema de investigación histórico se compone de objeto y sujetos. Iré desmenuzando, tejiendo y escribiendo el texto con base en información etnográfica. La historia desde abajo necesita de la antropología para cobrar vida. Es una forma de hacer historia que demuestra la importancia de la interdisciplinariedad. Lo de hoy es el diálogo multidisciplinar académico. La historia social invita a la pedagogía, a la construcción de nuevos sujetos de investigación.

La complejidad del discurso está implícita. Es importante que el lector ponga atención a la construcción de las siguientes páginas. Que no pierda de vista el tema y los subtemas, porque no hay ingenuidad en ellos. Atento a las fuentes usadas porque conllevan un planteamiento metodológico, un dibujo y una planeación pedagógica. Ojo a los actores sociales y a los enfoques del fenómeno musical. La intención es que el lector vea más allá de los datos, aparentemente superficiales que identifican a cualquier texto de historia. El ser educado en el campo de la historia desde visiones oficialistas y patrióticas, durante años de escuela, desdibuja, inevitablemente, la improvisación intelectual. Reflexiona sobre los diferentes discursos que se esconden, y a la vez manifiestan, debajo de la cortina del aparente discurso histórico, por todos conocido. Atrás de las fechas y de los datos, hay una intencionalidad histórica que apunta lejos de la oficialidad y del historicismo académico. Enseñemos historia social,

en lugar de historia patria, misma que fomenta la memorización [no la memoria].

La música norteña vista desde la laudería

Las versiones oficialistas de la música se encaminan desde las biografías de intérpretes, cuyas referencias siempre aparecen aisladas, como si no respondieran a procesos sociales. Comencemos por deconstruir esta visión. Llamamos a escena a los guitarreros o lauderos de bajo sextos y bajo quintos de Paracho, en la meseta purépecha michoacana. Veamos a la música norteña mexicana desde la construcción de un instrumento de cuerda que, en el XIX, estuvo ligado a las orquestas típicas mexicanas de Porfirio Díaz. Víctor Hernández Vaca,[3] profesor e investigador de la Universidad de Guanajuato, es el padre de la etnolaudería, propuesta metodológica que aborda a las músicas tradicionales y populares, desde el instrumento musical. Aquí las maderas juegan un papel importante, así como el grosor de las cuerdas, la distancia entre los trastos, el tamaño de la caja acústica y el factor climático.

Leonel y Eloy Barriga comenzaron a construir bajo sextos en 1981. “Llegó un señor de Monterrey en 1981 de nombre José Hernández. Vino a Paracho por madera, a la casa de mi abuela. Se interesó en nuestro trabajo y nos propuso que le hiciéramos bajo sextos. Cuando se los llevamos a Monterrey, no le gustaron. Le pedí un diseño para satisfacer su idea. Eso sí, los que llevamos en esa primera ocasión, los vendió entre los músicos de Nuevo León”. [4]

El primer detalle que notaron los hermanos Barriga al laudear bajo sextos, fue que había que manejar trastos de 10. [5] Los maestros fabricantes de bajo sextos para ejecutar música norteña, fueron los Macías de Texas. “La idea era imitar las mismas medidas, pero con una apariencia más moderna, no tan rústica”. [6] Contrataron a guitarreros de Paracho especializados en marquetería, con el objetivo de que les elaboraran diseños especiales para sus bajo sextos. Fueron perfeccionando desde los detalles y la exactitud. “Las maquinarias evolucionaron y todo el proceso se volvió más rápido”. [7] En el diseño de sus primeros bajo sextos, usaron fotografías que conseguían con guitarreros de Nuevo León, Texas y Tamaulipas.

El auge de los bajo sextos en Paracho, ocurrió en 1990. Tenían de clientes a Carlos y José, y a Cornelio Reyna Cisneros, por ejemplo. “Querían un bajo sexto estilo Macías, pero más barato”. [8] El bajo sexto Macías era favorecido por el clima seco, circunstancia que mejoraba el sonido. La humedad del pueblo donde se haga y la rapidez con que se elabore, afectan el sonido del bajo sexto. La competencia en el mercado estadounidense es agresiva. Hay que enfrentarse, comercialmente hablando, contra bajo sextos Macías y Gabbanelli. Actualmente, Eloy y Leonel Barriga trabajan para Los Huracanes del Norte, originarios de Tangancícuaro, Michoacán. “Ellos compran sin etiqueta, luego los revenden en los Estados Unidos”. [9]

La caoba es la madera ideal para los bajo sextos: las brasileñas, hondureñas y guatemaltecas, son macizas y sonoras. La tapa del instrumento debe hacerse con pinabete canadiense. “Si quieres algo lujoso, usa rosa de la India y de Brasil; encino y nogal americano”. [10] Hoy se fabrican muchos bajo sextos de ébano. Casi siempre, la caja acústica del bajo sexto se elabora con palo escrito de la huasteca mexicana. De la madera depende el sonido del bajo sexto. “Hay maderas bofas que dan sonidos opacos y flacos; hay maderas sólidas que dan mayor volumen, como la rosa”. [11] El sonido de la música nortea tiene que ver con la madera.

Sabemos que el clima guarda relación con la afinación del instrumento musical. El cambio climático ya es un factor de inestabilidad en el uso musical de las maderas. El impacto del cambio climático en la elección de maderas para construir instrumentos de cuerda, es un buen tema de tesis. Necesitamos vincular los estudios sobre la música con el cambio climático.

Casi todos los accesorios que se necesitan para hacer sonar un bajo sexto, se compran en Estados Unidos, salvo puntuales excepciones. Las cuerdas Guadalupe, Prado y Selene, se fabrican en México [las GHS en Argentina]. “Todo depende de los calibres”. [12] La madera del mundo se comercializa en California, como el ébano que resulta ideal para los diapasones de los bajo sextos. El bajo sexto se parece a la guitarra octavada-sexta doble, característica del blues afroamericano. También hay bajo quintos. La elección depende del estilo musical.

Cuando los duetos y conjuntos nortea graban en estudio, requieren de bajo sextos de calidad. En los conciertos usan los diseños que sean atractivos visuales. Los bajo quintos se pusieron de moda porque “no van a inventar polkas y porque quieren simplificar la armonía. Para acompañar cualquiera, para armonizar no todos”. [13] La función del bajo quinto es de acompañamiento, si acaso, alguna introducción o participación breve en algún puente musical. Para que el bajo sexto tenga buen sonido, debe evitar el barniz grueso, cerrado y sellado, porque le resta sonoridad a la madera. El poro brinda sonidos naturales de la madera. Para laudear un bajo sexto, hay que escuchar lo antiguo, lo tradicional, “porque es ahí donde se aprende a escuchar el instrumento en plenitud”. Los del Movimiento Alterado quieren bajo sextos sin peso. “La música nortea mexicana perdió virtuosismo, se hizo visual”. [14]

Los bajo sextos de rosa, encino, maple, nogal americano, caoba, con tapa de pinabete y terminado tradicional, cuestan \$20,000 pesos mexicanos. Partiendo de esta referencia comercial, aumenta el precio, según los detalles que requiera el músico. Si necesita cuerdas y maquinaria excelentes, sube el precio. Algunos ejecutantes exigen riel americano, más duro, más grueso, más durable. “No quiero riel de mandolina”, expresan. “El mismo cliente compra piezas y las manda”. [15] Otros piden bajo sextos con pastilla: las Fishman valen 5,000 pesos mexicanos. Un bajo sexto de calidad, es costoso: no cualquier músico lo compra.

El laudero debe tener madera añejada, al menos, por tres años [es como el buen vino]. “Hay que disponer de un fondo de existencia. Madera seca que no va a dar problemas con el clima”. [16] La madera debe estar seca

para que no reviente con lo caliente. En Paracho, todo el año es húmedo. “Cuando vendemos un instrumento a una parte calurosa, se recomienda desafinar hasta que la madera se aclimate y estabilice”. [17] Como los bajo sextos no llevan clavos ni remaches, sólo pegamento, se han presentado historias de instrumentos que meten afinados a las cajuelas y al sacarlos, están tronados. El pegamento se reblandece con lo caliente. “Pegado al diapasón, el bajo sexto tiende a quebrarse”. [18] Desde el instrumento [bajo sexto y acordeón], también podemos acercarnos a la música norteña mexicana.

No sólo en Paracho se laudean bajo sextos. En Culiacán está Jesús Ceras. En Mexicali la familia Valerio. En Nuevo Laredo, Aurelio Guerrero. En Monterrey, Darío Acosta. En Tijuana la familia Sevillano y Enrique Pasaye, quien también es diseñador y fabricante de las guitarras usadas por la banda *Kiss*, formada en 1973, en New York, EEUU. Salvo Aurelio Guerrero, todos son nacidos en Paracho, Michoacán. [19] Ojo a la tradición como concepto.

El primer bajo sexto que tuvo Chuy Scott, lo compró en la tienda Gándara de Monterrey, en abonos. El segundo lo mandó hacer con el señor Martínez de la colonia Hidalgo. En 1968 adquirió un bajo sexto en Paracho. El bajo sexto de doce cuerdas se usó hasta 1970. Era complemento del violín. La cuerda sexta se utilizaba mucho. Después entró la flauta. Los Montañeses del Álamo son claro ejemplo de la dotación instrumental descrita. El bajo eléctrico dejó en desuso la quinta y la sexta cuerda del bajo sexto, por eso predomina el bajo quinto. El auge del bajo quinto en la música norteña mexicana, comenzó en la década de 1980. “Traga más el bajo eléctrico que el bajo sexto. Es problema de la música moderna. Para poder tocar el bajo sexto necesitas aprender a tocar todo. Hoy los músicos sólo usan las cuerdas de abajo, las de arriba nada, las ignoran. El músico de antes era más completo”. [20]

El bajo quinto es más fácil de tocar por el tamaño del diapasón [también es liviano]. “La clave del instrumento está en la madera, hay algunas muy finas”. [21] Los precios oscilan entre 10 y 50 mil pesos mexicanos. La madera cambia el sonido. “Hay unos sordos que sólo se escuchan con el aparato”, entonces es cuestión de quién lo ejecuta y de cuánto dinero disponga. Para Chuy Scott el mejor bajo sexto se hace con palo de rosa y nogal. Esta afirmación del nacido en San Francisco del Rincón, Guanajuato, responde a su espectro estético sobre el sonido, no sobre la presencia visual del instrumento: le importa un sonido limpio y potente. Prioriza la brillantez interior de la madera. Su construcción conceptual no tiene que ver con la afinación del bajo sexto, porque ésta, sustancialmente, depende del clima. Para Chuy Scott, el palo de rosa y el nogal, garantizan el sonido propio de la música norteña.

Un bajo sexto debe durar entre 10 y 12 años, sin vencerse. “Tienes que afinarlo todos los días. No deben desafinarse, ni torcerse. Tampoco se debe exponer al agua ni al sol”. [22]

Los bajo sextos se encarecieron cuando comenzaron a viajar estadounidenses a México y pagaban con dólares. Tronaron el mercado [oferta-demanda]. “Se dispararon los precios del instrumento”. [23] El

fenómeno comenzó a principios de la década de 1990. Chuy Scott Reyes, nacido en San Francisco del Rincón, Guanajuato, creador del triplete [técnica de ejecución], considera a Eloy Barriga de Paracho, Michoacán, como el mejor fabricante de bajo sextos.

El doctor en historia y especialista en música, Luis Díaz Santana Garza, comparte que:

El bajo sexto es muy similar a la guitarra, pero su sonoridad, la caja de resonancia y su mástil son más grandes. Tiene doce cuerdas de metal que se pisan por pares, y normalmente se utiliza un plectro (púa o espiga) en la mano derecha. Cuando acompaña al acordeón, el bajo sexto puede llevar la línea del bajo, y además tocar acordes, mientras que se limita a la armonía y a marcar el compás cuando toca junto a un tololoche o bajo eléctrico. Aquella persona que ha tocado la guitarra y toma en sus manos, por vez primera, un bajo sexto, inmediatamente, descubrirá que es un instrumento musical noble, pues cuando el ejecutante se ha acostumbrado a las dobles cuerdas es muy sencillo de tañer: con sólo aprender dos o tres posiciones de la mano izquierda y algunos ritmos estamos listos para acompañar casi cualquier canción. Debido a que nuestro instrumento fue, originalmente, difundido por las orquestas típicas, que como hemos dicho, desde mediados de la década de 1880, se volvieron omnipresentes a lo largo del territorio mexicano y el sur de Estados Unidos, pensamos que es imposible hablar de un lugar específico donde nació el bajo sexto. A pesar de que algunos filarmónicos como Miguel Lerdo de Tejada trataron de sostener la moda nacionalista que representaban las orquestas típicas, lo cierto es que, al término de la Revolución mexicana, dicho ensamble decayó, y muy probablemente el bajo sexto hubiese sucumbido también, de no haber sido por la música norteña mexicana. El bajo sexto es uno de los muchos instrumentos folclóricos que tiene una deuda con la guitarra española de cinco órdenes, conocida como guitarra barroca. Dicho instrumento del patrimonio europeo, en boga durante los siglos XVI al XVIII, fue apropiado y transformado por los naturales, dejando una gran herencia a lo largo y ancho del continente americano, particularmente en México, donde todavía en los primeros decenios del siglo XX, era posible escuchar a sus descendientes: entre ellos las guitarras séptimas y sextas con cuerdas dobles. El bajo sexto tiene gran semejanza morfológica, por ejemplo, con otro heredero de la guitarra barroca: el artilugio huasteco llamado guitarra huapanguera, conocida hoy como guitarra quinta, aunque unos cien años su encordadura constaba de cinco cuerdas dobles. No es gratuito, entonces, que el destacado etnomusicólogo mexicano Arturo Chamorro considere que el bajo sexto deriva de la guitarra huapanguera, lo cual se hace más probable si consideramos que la huasteca potosina fue la zona que más contribuyó al crecimiento poblacional de Monterrey durante los años formativos del conjunto norteño. Por si fuera poco, en la Huasteca existen diversas poblaciones donde se fabrican instrumentos sonoros tradicionales con las maderas de la región, sobresaliendo Texquitote, en Matlapa, San Luis Potosí, donde unas 30 familias viven de la noble práctica de la laudería, construyendo desde hace varias generaciones: guitarras, violines, jaranas, arpas, huapangueras y bajo sextos. Para complicar aún más su árbol genealógico, la forma en la que se afinan el bajo sexto, por intervalos de cuartas, sigue el mismo patrón que poseen las antiguas bandurrias españolas. De hecho, si se coloca un capo en el segundo traste al mayor instrumento de púa español, el laudón, tendrá la misma afinación del bajo sexto, sólo que sin las cuerdas octavas. Uno de los más competentes investigadores de la organología mexicana, Guillermo Contreras, incluye al bajo sexto dentro del grupo de cordófonos conocidos como bajo de espiga, debido a la forma en que se produce el sonido con una púa. Afirma que dicha familia de instrumentos está compuesta por el bajo quinto, el bajo sexto y el bajo sexto por séptima. El caso del bajo sexto es representativo. Tenemos noticias de conciertos en los que participaba dicho instrumento en casi todo México y el sudoeste americano desde las décadas finales del siglo XIX, pero su construcción era muy limitada, de manera artesanal. En el

ocaso de la decimonovena centuria dicho objeto sonoro estaba inseparablemente ligado a las orquestas típicas, y de acuerdo con los escasos catálogos de tiendas de música su forma era un punto intermedio entre la guitarra y el bajo de armonía. Debido a la escasez de maestros de música, y continuando con la tendencia de libros didácticos para acercarse a Euterpe, la importante Casa Wagner publicó, en uno de los muchos inventarios de finales del siglo XIX, imágenes y datos de algún cuadernillo para bajo sexto. Es destacado que el método práctico para bajo quinto y sexto de Francisco R. del Prado es anunciado como el único método para este instrumento en español, lo cual nos habla del escaso interés por el artefacto sonoro. Otro dato interesante es que en el mismo anuncio se utiliza el término bajo de espiga como sinónimo de bajo sexto. El bajo sexto actual presenta un recorte o resaque; una curva en la caja para facilitar el acceso a los trastes más cercanos a la boca y llegar a las notas más agudas (en inglés: cutaway). No sabemos dónde surgió el bajo sexto, pero su desarrollo se consolidó en la frontera MX-EEUU. En algún momento durante los albores del siglo XX, probablemente, un ingenioso filarmónico empleara una afinación diferente en su guitarra séptima o sexta de cuerdas dobles encontrando que, al hacer el instrumento más grave y con una caja de armonía en las orquestas típicas, o también se adecuaba mejor para acompañar el acordeón. Gracias a la necesidad se inventó el bajo sexto: cuando los tríos se hacían duetos, la guitarra era muy sorda en comparación del acordeón y no tenía fuerza para poder darle el bajeo que es tan necesario para nuestra música norteña mexicana, y de ahí nació la idea de construir un instrumento mitad guitarra y mitad tololoche. Dicha práctica no sería nueva: a lo largo de la historia los músicos modifican sus instrumentos para ajustarlos a sus necesidades o a las modas.[24]

La música norteña vista desde la pintura

El nacimiento biológico de Patricia Elina, fue el 8 de abril de 1959 en Casas Grandes, Chihuahua. Su nacimiento artístico ocurrió en 1990, cuando llegó a vivir a Los Mochis. En Sinaloa conoció a su esposo y estudió arquitectura, carrera que nunca ejerció. La muerte de su hermana detonó el surgimiento artístico de Elina. “Desde los inicios, mi obra fue contestaria. Nunca he pintado cosas dulces”. Su trabajo es autobiográfico. Llegó a los corridos al darse cuenta que es una herida social abierta. Admira la obra de Los Tigres del Norte. “Nadie me va a decir qué pintar y qué no. Es una obra con conciencia histórica”. [25]

Su primer acercamiento con la música norteña mexicana fue a través de Lorenzo de Monteclaro. En su casa no se escuchaba música popular, solamente clásica. En su trayecto a la escuela, pasaba por una cantina. En ella sonaba El Ausente, canción popular que alude a una “amapolita morada”. Le impactó porque le gustaban las flores. “Estaba en tercero de primaria. Era medio día. Iba a una escuela de dos turnos, había que comer a las 12 y regresar a las 2”. [26] La vida la puso frente a la música norteña mexicana, artísticamente hablando.

La creación artística de Elina Chauvet inició en 2006. Ganó una beca anual que otorga el Fondo Estatal para las Artes de Sinaloa. El proyecto se llamó “La neta de las netas”. Su producto fue presentado en Casas Grandes, Chihuahua. Invitada por el Instituto Sinaloense de Cultura, montó su trabajo en el Festival Internacional Chihuahua. El evento académico coincidió con un pico de violencia. Abrió para la inauguración y cerró al siguiente día. “El Presidente Municipal fue amenazado. Al ver

mis cuadros, se ofendió”.[27] Elina Chauvet se quedó dos días en Casas Grandes y luego viajó a Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

En Ciudad Juárez presencié una ejecución. “Quería transmitir mi experiencia”. En el museo de Mazatlán, hicieron un performance: simulaban un levantón. “La gente se asustó. Mi obra deja en claro que todos estamos expuestos a la violencia”. [28] Entre el 2011 y el 2012, la obra de Elina Chauvet, recorrió las principales ciudades de Sinaloa. Los cuadros son de 1,50 x 1,40 [trabajados en técnicas mixtas]. “Me siento frente al lienzo y veo a mi siguiente pintura. La elección de los colores se da naturalmente. Voy corrigiendo tonos, en el proceso de trabajo. Los colores que tengo pintados me dicen qué tono de amarillo es. Un corrido es una pequeña película que materializo en imágenes. Conforme escucho un corrido, visualizo un cuadro. Soy completamente visual. El corrido es parte de la vida del sinaloense”. [29]

Presenciar la ejecución en Ciudad Juárez, fue impactante. Los sicarios pasaron junto a Chauvet. Esa ejecución la inspiró, artísticamente. De esta experiencia salió su pintura, Jefe de Jefes, misma que hizo con un modelo. Corrió a donde estaba el muerto y tomó fotografías. Al día siguiente volvió e hizo un registro del pavimento. Son piezas testimoniales. Elina Chauvet espera que Los Tigres del Norte usen su obra para ilustrar alguno de sus próximos discos. “La gente que va a los conciertos de Los Tigres de Norte, no acude a mis exposiciones, porque no ven las conexiones con mi trabajo. Ellos como yo, somos creadores-artistas”. [30]

La obra de Elina tiene que ver con Los Tigres porque son sinaloenses. “Se me hace muy interesante el proceso que vivieron como personas, como seres humanos. La mamá de un amigo fue maestra de ellos. No eran estudiosos, no les gustaba, eran músicos”. [31] Cruzar la frontera, buscar un futuro y llegar a construirse como figuras mundiales, es admirable y de absoluto respeto. “Hacen música comercial, ganan dinero, pero guardan una integridad porque cantan una música que hace pensar a la gente. Son músicos coherentes”. [32]

Ganó una segunda beca que le permitió desarrollar su proyecto, *Camelia la texana* y su dinastía monarca. “Son ocho pinturas que están en proceso de descanso. Se trata de ocho mujeres jefas reales del narco, como Enedina Arellano Félix”. [33] En Sinaloa, el corrido alimenta a la literatura y a la pintura. “Mientras pinto, escucho corridos sinaloenses. Trabajo de pie, nunca sentada”. Entreteje la memoria visual con la musical. El primer cuadro en el que hace referencia al narcotráfico y a la música norteña mexicana, fue bautizado como *Amapolita morada*. Cada instalación es una obra. Ella es Elina Chauvet de Chihuahua.

Con su obra, Chauvet busca generar conciencia. *Las Reinas del Narco*, por ejemplo, es una obra dirigida a las jovencitas que se involucran con narcos. Es la aspiración de muchas mujeres jóvenes en Culiacán. Casi todas terminan muertas. “Mi obra plantea los nuevos espacios sociales que ocupan las mujeres”. [34] Elina Chauvet alimenta su imaginario artístico con “*Las cabronas*”, grupo de mujeres *narcas* originarias de Sinaloa, México.

Chauvet, además de pintora, es activista. Creó Zapatos Rojos, proyecto social.

Inicié el proyecto en Ciudad Juárez, en el 2009. Mi motor fue la desaparición de mujeres en Juárez. Los zapatos siempre han estado en mi obra. Tienen que ver con la muerte de mi hermana. Muchas veces a las muertas de Juárez las identifican por los zapatos. El rojo es un color impactante. Solicité a las madres de las muertas de Juárez, me donaran los zapatos de las víctimas. Obtuve 33 pares. Los instalé en la Avenida Juárez, misma que cruza a los Estados Unidos, en pleno centro. En esa calle han desaparecido miles de jovencitas. El espacio está lleno de zapaterías. Muchas van a buscar trabajo o a comprar zapatos y no regresan. Los instalaba, los levantaba y los acomodaba metros adelante, para simular una marcha. La pieza interactúa con la gente. Con el Facebook llegué a muchos países. Dejé de ser una artista y me convertí en activista. No me di cuenta en qué momento crucé la línea. Comencé a vivir el repudio de la sociedad. Las personas señalan y regañan. Entre mexicanos, nos aplastamos. El proceso ha afectado mi vida personal, mi unidad familiar, mi vida social. No le doy difusión oficial porque deseo que la pieza interactúe con la población, no con la ciudad. En Culiacán la monté pegado a Catedral. Quería involucrar a la sociedad. Pedí que escribieran mensajes para las madres de las muertas. Cuando terminó la misa católica, entré a Catedral e instalé los zapatos frente al altar principal. Las muertas de Juárez oscilan entre los 13 y los 21 años de edad. Hay una etapa del año en Ciudad Juárez, en que desaparecen niñas y adolescentes. Son utilizadas en sacrificios. Coinciden con el inicio de la temporada del cruce de drogas. Niñas sin ojos, sin corazón. Me donaron los zapatos de una niña de 10 años. Es un abismo. Hay mucho poder detrás de esta mierda. Zapatos Rojos cambió mi vida. Son cargas emocionales fuertes. Hay presión energética. El artista-creador también sufre, también llora, también se angustia, también combate con sus ideas, también se quiebra. Las artistas, además de sensibles, somos valientes y con muchos ovarios.[35]

Elina Chauvet donó su obra al acervo de la Universidad Autónoma de Sinaloa [UAS].

La música norteña mexicana también es crítica, rebeldía, deconstrucción, cuestionamiento, intelectualidad, complejidad, concepto y trascendencia. El problema es ¿en dónde la buscamos? Dialoguen con ella desde Elina Chauvet y Paulino Vargas Jiménez: de hacerlo, su construcción sobre el fenómeno, será diferente-innovador. Hace un par de meses conversé con Juan Carlos Ramírez-Pimienta, amigo de la Universidad de California-Campus San Diego en Calexico, y el más importante investigador sobre el narcocorrido global, sobre la veta etnográfica que significan los comentarios en los videos de *YouTube*: aparecen los nacionalismos, los complejos, los prejuicios y la identidad. Pensamos que Los Dos Carnales, dueto originario de Coahuila (la está rompiendo en Colombia), habla desde una estética que debe reconocerse. Ese acordeón cadeteado de los hermanos Quezada (Imanol y Alfonso) es orgásmico. La música norteña mexicana siempre está en movimiento, jamás se estanca.

La norteña vista desde los estilos musicales

Cada grupo norteño representa un estilo; hay unos más difíciles que otros. En el de Los Cachorros de Juan Villarreal, es importante que la batería y el bajo eléctrico vayan juntos, compaginados y en diálogo”.[36]

La música norteña ha decaído porque “agarran canciones que no son norteñas y le meten mucho ruido a la batería y al bajo eléctrico, en lugar del acordeón”. [37] No siempre el acordeón Gabbanelli ha dominado la escena musical norteña, todavía en la década de 1980, lideraba Santa Marcela. El Gabbanelli es más “garigoleado”, dispone de más cambios, es moderno, tiene más notas. Jorge Hernández de Los Tigres del Norte, es un ejecutante que continúa usando el Hohner [instrumento “más ladino”].

Antes de 1980, los huapangos sólo se tocaban; luego comenzaron a cantarse. “El huapango es más difícil de tocar cuando lleva un solo de bajo sexto”. [38] En la década de 1990 entró la balada con Pesado e Intocable. El fenómeno de la música grupera va de la mano de los bailes para 20,000 personas en la Expo de Guadalupe. El bolero norteño es más rápido y con menos armonía. La música texana tiene otro ritmo, muy pegado a la batería y al bajo eléctrico.

Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato, consideran que el “bajo beis” es el arma de toda música, aunque no sea identificado como instrumento sobresaliente. En la norteña mexicana, ocupa el lugar que dejó el tololoche. “El bajo sexto y el acordeón son la esencia de la música norteña, lo demás es complemento”. [39] Los Hermanos Banda de Salamanca, son un proyecto norteño mexicano que usa todas las cuerdas del bajo sexto. Están en contra de maniobrar el bajo sexto como requinto de trío. “El bajo quinto tiene diapason y cuernos para requintear. Nuestro estilo es auténtico, por eso siempre usamos el bajo sexto”. [40]

Los instrumentos han transformado a la música norteña mexicana. Al combinar, por ejemplo, un teclado con un acordeón y la tuba con un bajo, su estética cambia. “Hay conjuntos en los que omiten el acordeón. Combinan un teclado con el saxofón [pasito duranguense]. Hay que entender que el saxofón, es complemento del acordeón [pienso en Conjunto Primavera]”. [41]

En la década de 1980, los duetos norteños comenzaron a grabar cumbia porque los productores aspiraban a modernizar a la música norteña mexicana [hacerla más vendible]. El empresario planteaba sus necesidades comerciales desde los bailes: ordenaba combinar una polka, un corrido, un huapango y una cumbia. Había que acostumbrar a las masas a la nueva dinámica comercial. “Si ibas para el norte ejecutabas huapangos. En el sur metías cumbias”. [42] La cumbia se pide en las costas, en las ciudades turísticas y en los campos agrícolas.

La época de gloria de la música norteña fue de 1960 a 1980. Los 80s fueron tropicales y los 90s de tecno banda [banda sintetizada] y sinaloense. Vino la quebradita, el duranguense. Los programas de radio se transformaron, otros dejaron de existir: frecuencias regionales fueron absorbidas por transnacionales. Locutores de antaño perdieron influencia. Corporativos absorbieron a las radios locales y homogeneizaron el consumo musical a nivel nacional. [43]

Un disco se grababa, antes del 2000, de la siguiente manera: se montaba el material, se ensayaba durante un mes el repertorio a grabar. La grabación se hacía en tres días, el último era para la mezcla. Por estrategia, se grababan 20 piezas, aunque el disco sólo llevara 12. [44]

Los Tigres del Norte siempre han estado en un mismo nivel de promoción [cotizan en Bandamax]. Los Hermanos Banda de Salamanca, trabajan en rancherías, evitan los jaripeos por la violencia, venden discos en sus presentaciones y piden espacios en radios libres comunitarias. En la frontera norte trabajan en comunidades, en canchas de béisbol. Recorren Sinaloa, Sonora, San Luis Potosí y Tamaulipas. “Ahí la gente no es aguada, bailan y miran a la música norteña mexicana como su tradición”. [45] En la década de 1960 surgieron los bailes.

Los masivos de 40 mil personas iniciaron en la década de 1990, en Nuevo León, México. El desarrollo de los medios masivos de comunicación también influyó para que estos eventos nacieran, pues brindaron difusión-promoción. “Antes en el Club de Leones de Salamanca se presentaba La Sonora Santanera, hoy es un espacio para 15 años y bodas”. El asunto de las taquillas es otro tema interesante. No es lo mismo hacer un baile en los Estados Unidos que en México. “En Chicago se cobra caro. Las entradas a los bailes están en función de los salarios de la región y del país”. [46] La música norteña mexicana no es ajena a la economía.

Recuerdo que, en una entrevista, Los Bandoleros del Norte, conjunto norteño que trabajaba en las afueras del Estadio Sergio León Chávez de Irapuato, Guanajuato, me expresaron lo coyuntural y perjudicial que resultó la crisis económica del 2008-2009, para la música norteña mexicana, en México y en los Estados Unidos: combinada con la violencia gestionada por el narco y los huachicoleros, resultó catastrófica para la economía musical.

Los Hermanos Banda de Salamanca, evitan los jaripeos porque hay pleitos y sus ingresos dependen de las entradas. Prefieren las bodas y los 15 años [van a la segura]. Trabajan tres horas efectivas de música, divididas en dos tandas. Con 60 discos grabados, tienen música para complacer a su público. Algo similar sucede con Los Astros del Bajío y con Los Hermanos Quintanilla, proyecto musical norteño de Salamanca, Guanajuato. [47]

En torno al acordeón Gabbanelli, Gil Banda, nacido el 1 de septiembre de 1938, expresó en una entrevista que tuvo lugar el 14 de diciembre del 2011, en Salamanca, Guanajuato:

La gente quiere cosas vistosas. Los Gabbanelli son llamativos y sorditos [agudos]. Entraron en la década de 1980, al mercado de la música. Nosotros aprovechamos giras en los Estados Unidos para comprarlos. El Gabbanelli es un acordeón doble porque puedes cambiar de cinco tonos a ocho. Eso sí, es un instrumento caro. El problema es que el Gabbanelli es pesado, por eso hay que alternarlos durante las presentaciones. Es pesado porque se le sacan más tonos. Los acordeones necesitan mantenimiento porque hay veces que se desafinan por el uso o se rompen. El Hohner es más dinámico y su sonido es más ligero. Para tocarlo a capela se escucha directo y el Gabbanelli necesita de micrófono [como el tololoche]. En el Bajío hay afinadores de acordeones, quienes se encargan de combinar las voces [Margarito Calero Martínez, fue un importante afinador de acordeones en Irapuato, Guanajuato]. El Hohner viene intermedio, así que los acordeones se pueden bajar o subir de tonos en algunas canciones para ensambalar con la voz humana. El acordeón se adapta a las voces. El sonido del Gabbanelli es más sordo y el del Hohner es más brillante [se escucha más-ambiente más]. El Hohner es más

musical. Para la norteña clásica, el Hohner. El Gabbanelli interesa por su gama tonal.[48]

La música norteña mexicana entró en crisis porque “cualquiera te saca un arma”. [49] Mucha gente que trabajaba en Estados Unidos dejó de mandar dinero, incluso, los paisanos que esperaban a fin de año para celebrar fiestas en México, bajaron en número. Inseguridad y crisis económica. Hace 20 años, Los Hermanos Banda de Salamanca, trabajaban 35 eventos de noviembre a enero, hoy, en promedio, 12. Se labora localmente, en bodas de Tierra Caliente y en algunas fiestas particulares en Jalisco, Tamaulipas, Zacatecas y Sinaloa.[50]

“Para cuando tocamos un bolero, ya hemos cantado más de diez canciones [rancheras]. No hay actuación donde no toquemos Anillo grabado y Mi primer amor”. [51] Para interpretar un corrido es porque ya sonaron diez melodías rancheras. La polka se usa para variar y mantener interesado al público. El bolero comenzó a incorporarse en la música norteña mexicana, con Los Montañeses del Álamo, uno de sus padres fundadores [junto a Los Alegres de Terán]. [52]

La función del director artístico es buscar material para el grupo e indicar la dinámica de ensayo y montaje de las piezas. Selecciona al ingeniero de grabación y durante la misma, corrige y propone. Polygram tenía a Chamín Correa para los boleros, a Zavala para las baladas y a Pedro Cadenas para la música norteña. Cadenas era dueño de Discos Cadena, casa grabadora en la que Los Hermanos Banda de Salamanca, sumaron 10 LP, a partir de 1985. En Cadena grabaron Los Tucanes de Tijuana, Los Dinámicos del Norte; Pedro Yerena y Juan Montoya acompañados por Los Montañeses del Álamo. Los Hermanos Banda también grabaron para Polygram. Las disqueras son otro camino para estudiar a la norteña.

Sobre las diferencias entre la música texana y la música norteña, Gil Banda de Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato, entrevistado el 14 de diciembre del 2011, acotó:

Música norteña y música texana, no son la misma cosa. Los instrumentos son distintos. El ritmo texano es más lento y sus voces se articulan diferentes a las grabaciones de Tamaulipas y Nuevo León. Hay otra ambientación en los instrumentos y en las voces. Gilberto Pérez, por ejemplo, es una música lenta en ritmo, en comparación con el otro lado de la frontera. La música texana incorpora metales. Gilberto Pérez, Los Dos Gilbertos y Rubén Naranjo, son música texana clásica. La música texana se hizo diferente por la forma de hablar de las personas, por el acento y porque nace como un estilo diferente. Cornelio Reyna Cisneros de Los Relámpagos del Norte, modernizó a la música norteña mexicana con su bajo sexto: había partes en las que entonaba melodías. Cornelio acompañaba a la melodía. Dejó de bajarlo y comenzó a hacer adornos. Los Relámpagos del Norte modernizaron a la música norteña.[53]

Erasmus Medina Covarrubias

Erasmus Medina Covarrubias fue promotor de Discos DMY [propiedad de Los Plebeyos de Monterrey], durante 22 años. Hijo de Jesús Medina Acosta y de Juana Covarrubias García, ve a Monterrey como centro productor de música que surte a Latinoamérica. Capital

económica de la música norteña mexicana y de la grupera, también. Ahí se hicieron, musicalmente hablando, Tropical Caribe, El garrafón y sus cinco monedas, entre 1978 y 1980; Renacimiento 74 y Grupo Pegaso. Proyectos que fueron exitosos en Houston, Texas [José Juan Olvera Gudiño, docente-investigador del CIESAS, habla del corredor económico, Monterrey-Houston]. Sin omitir a Los Mier, Los Rodarte, Los Invasores de Nuevo León y Los Pingüinos del Norte. Estos últimos compartieron giras con Lalo González “Piporro” y con Cornelio Reyna Cisneros. El *boom* de la música grupera tuvo lugar a principios de 1980. “Era sinónimo de ritmo tropical. Incluía a la Sonora Santanera, Mike Laure y Selena”. [54]

Erasmus Medina Covarrubias salió del sello DMY, en el 2009, consecuencia de la muerte de Francisco Caballero Chávez, líder de Los Plebeyos. Erasmus Medina Covarrubias recuerda haber promovido a Los Plebeyos en Culiacán, Sinaloa, de 1986 a 1992. Compartió una valiosa anécdota que será inmortalizada en el presente artículo académico:

En 1991 estuvimos en el cierre de la Feria Ganadera con Los Tigres del Norte. Los Plebeyos hicieron milagros para llegar. Tenían tocada de 2 a 4 de la tarde en Monterrey, Nuevo León. Les habla Raúl Velasco para presentarse en Siempre en Domingo. Volamos de Monterrey a México. Se rentó una avioneta. A las seis de la tarde estábamos en la capital. A las 6:30 comenzaba el programa. Lo primero que hacían, era meter al grupo. A las 7:00 de la tarde, estábamos en el aeropuerto para presentarnos a las 10 de la noche. Salimos hasta las 9. Hicimos dos horas y media. A las 12 arribamos a la feria. ¡A tocar! Los Tigres del Norte hicieron el paro hasta que llegaron Los Plebeyos. [55]

Es de conocimiento general que, en las décadas de 1980 y 1990, los espacios televisivos conducidos por Raúl Velasco (nacido en Celaya, Guanajuato) y por Verónica Castro, sirvieron como escaparates globales de difusión para la música norteña mexicana (recuerdo presentaciones de Los Tigres del Norte, Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, Kiko Montalvo y Cornelio Reyna Cisneros). *Al norte del corazón*, novela producida por TV Azteca en 1997, también fue importante en la resonancia de la norteña mexicana: estelarizada por Anette Michel y Jorge Luis Pila, proyectó a Lidia Cavazos, cantante grupera de Monterrey.

Bronco

De acuerdo con Juan Fernando Rivera, dueño de Riesca Publicidad de la Ciudad de México, Monterrey dio a conocer a Bronco, a Los Barón de Apodaca, a Emilio Navaira, a Grupo Mazz y a Selena. Tiene razón. Hay que acotar que el Bajío creó un circuito cultural y económico paralelo que “puenteaba” con California, EEUU. Viento y Sol, Los Temerarios y Los Caminantes tiene historia en Irapuato. “El fenómeno de Los Temerarios detonó en los microbuses defeños. En la CDMX, la grupera le abrió camino a la música norteña”. [56]

A principios de la década de 1990, había dos estaciones de música regional mexicana. Como negocio, llegó el *big bang* comercial. Nació La Sabrosita, La Z, La Comadre, La Mejor y La Tropi Q, misma que

se transformó en La K Buena. Bronco fue quien lideró el fenómeno comercial musical de la década de 1990. “De todo el movimiento norteño-grupero, Bronco fue el primero en ocuparse del mercado infantil. Algo, completamente, revolucionario”. [57]

¿Qué pasó con el fenómeno Bronco? Cuando muere Homero Hernández, su representante, la gente los cobijó. En la década de 1990, Bronco hizo una Plaza de Toros México, un Estadio Azteca y cuatro pedregales [El Patio del Pedregal en la CDMX]. El éxito de Bronco, facilitó la entrada de Los Tigres del Norte al Distrito Federal. Claro, los hermanos Hernández de Mocorito, Sinaloa, tenían su historia, pero no en la capital de la República Mexicana. [58]

La primera mitad de la década de 1990, significó una mescolanza entre la música norteña mexicana con Los Tigres del Norte, la grupera con Bronco y la banda sintetizada [tecno banda] con El Mexicano. Nuevo León y Sinaloa, mandaban, artísticamente. Con Bronco la música grupera se convirtió en un producto que deja millones de dólares en ganancias [ahora la industria global del entretenimiento la considera dentro de la categoría de mercado definida como “música regional mexicana”]. En la década de 1990, se consolidó una industria: discos, público, televisión y el aparato de publicidad. Hablamos de eventos masivos en los que entraban 40 mil personas. Recordemos aquel concierto de la Banda El Recodo en Río Nilo de Guadalajara con 100 mil personas. Grupo Bryndis, Liberación y La Industria del Amor, se inscriben en una siguiente generación de la música grupera, todavía en la década de 1990. [59]

“Bronco era el pueblo visto en una tarima”. [60] Sus integrantes no encarnaban el prototipo del hombre guapo: eran chaparritos, gorditos y morenos. Le dieron al pueblo, la posibilidad de soñar. Eran personas normales que se volvieron famosas. El pueblo existe a través de Bronco.

Aparecen agrupaciones con la idea de emular a Bronco. Los bailes en la CDMX, eran de jueves a lunes. “Tenías a los cinco grandes, incluidos Los Bukis, Los Temerarios y La Banda Machos”. [61] El Recodo, era banda sinaloense sin sintetizador. En 1993 aparece el “norteño fresa” con Intocable y Pesado [es una música más fresa, un norteño más estilizado, rebajado, menos cantinero, más para consumo de niñas bien y chavos carita]; luego destacaron El Duelo de Edinburg, Texas y La Leyenda de Monterrey, Nuevo León, cabezas generacionales de un conglomerado de intérpretes que incluía al Conjunto Oro y a David Olivares.

Al Grupo Intocable de Zapata, Texas, les acontece algo idéntico que a Bronco: pierden integrantes en un accidente carretero [uno de ellos había sido miembro de Los Satélites de Reynosa con Fidencio Ayala]. La gente los arroja y se vuelven ídolos. Luego de la muerte de Cruz Lizárraga, a la Banda El Recodo le pasa lo mismo. [62] No olvidemos que José Luis Ayala, fue productor de los primeros discos del Grupo Intocable y que Pepe Elizondo del Grupo Pesado, formó parte de Los Legendarios de Salomón Robles, en su etapa más exitosa.

La música popular es generacional. El periodo de vida comercial de un grupo, son 10 años. El discurso se gasta, sus seguidores crecen, se casan, tienen hijos. Las nuevas generaciones adquieren y modelan sus gustos

musicales. Los Tigres del Norte de Mocorito, Sinaloa, se manifiestan atemporales porque son un arquetipo de la música norteña mexicana.

Iniciando la década del 2000, detonan los solistas con banda sinaloense como Lupillo Rivera “El Toro del Corrido”, Valentín Elizalde y El Coyote [ex vocalista de La Banda El Limón]. “La gente sigue escuchando música norteña mexicana, pero la que vende es la banda sinaloense”. [63] En la década de 1990, coexistían los bailes del recuerdo con Los Pasteles Verdes, Los Terrícolas, Los Muecas y Los Freddys [eran grupos sudamericanos y tapatíos].

“La música norteña no ha muerto, sigue en el gusto de la gente. Está en la banca”. [64] Los bailes no decayeron, surgieron tantas propuestas que se saturó el mercado. El fenómeno de la norteña-grupera es paralela a las pugnas entre los cárteles de la droga: antes respetaban las plazas, hoy es una lucha de todos contra todos. En la década de 1980, había un solo baile en el pueblo; hoy arman dos eventos el mismo día, en el mismo lugar. Esto comenzó cuando Servando Cano y Oscar Flores enfrentaron a Los Tigres del Norte y a Bronco, en la década de 1990. Hicieron bailes paralelos, el mismo día y en el mismo horario nocturno. [65]

La televisión le entró al negocio. Comenzaron a imitar los escenarios de las grandes bandas británicas. La producción comienza a transformarse, los grupos y duetos compran luces, audio y pantallas en los Estados Unidos. Enormes templetos. Sobre esta plataforma se montó el pasito duranguense, en la década del 2000. El duranguense es una música que nace muerta, porque carece de raíces y de esencia. Igual que el alterado y el norteño-banda, el duranguense es consecuencia de la hibridación cultural [sugiero leer a Néstor García Canclini].

“La música norteña mexicana sigue siendo un miembro activo del patrimonio cultural mexicano. Es como un volcán dormido. No dejará de existir. En algún punto resurgirá”. [66]

Paulino Vargas Jiménez

De acuerdo con Paulino Vargas hijo, “Los Tigres del Norte piensan que en base a repeticiones se hace el éxito. No es así”. [67] Hay corridos que no tuvieron publicidad y están por encima de los actuales. “La gente que trabaja para ellos, no les habla con la verdad”. Paulino Vargas Jiménez tuvo problemas con ellos porque trataba de ayudarlos. “Jorge prefiere a los aduladores”. [68] Vargas Jiménez les decía que cantaban feo, pero vendían. Una ocasión, durante la boda de una hija de Raúl Hernández en San Benito, Texas, Paulino Vargas Jiménez tocó con Los Tigres del Norte, en vista de que Jorge Hernández, líder de los oriundos de Rosamorada, no acudió. Terminaron la segunda canción y Vargas Jiménez se bajó del escenario. “Endiosados con la fama, querían puros aduladores. Esto es un negocio”. [69]

Jorge Hernández de Los Tigres del Norte asume una rivalidad artística con Paulino Vargas Jiménez, líder-fundador de Los Broncos de Reynosa. “Siempre tratando de quitar mérito a las personas. Cuando Los Tigres no eran famosos, Jorge fue a un concierto de Los Broncos de Reynosa

en el *Million Dollar* de Los Ángeles. Jorge observó a mi papá, copió los ademanes y la forma de usar el sombrero de mi papá. Mi papá tenía sus ademanes y él fue replicando cosas de mi padre, por eso fue el único de Los Tigres del Norte que no botó el sombrero”.[70] El sombrero era parte de la personalidad de Paulino Vargas Jiménez. “Todo en mi padre era inédito y Jorge aprovechó eso, incluso en algunos lugares le gritaron a Jorge que era la sombra de Paulino Vargas”.[71] En 1982, Los Broncos de Reynosa alternaron con Los Tigres del Norte en Phoenix, Arizona. El público abucheó a los sinaloenses. “A partir de ese día, jamás volvieron a alternar con Los Broncos de Reynosa. Se abrieron”.[72]

Los Tigres del Norte son los *Rolling Stones* mexicanos. Están en la historia. No tienen necesidad de pagar para mermar la carrera musical de proyectos pequeños, sin embargo, lo hacen, de acuerdo con Paulino Vargas hijo. “Una vez en California, Los Tigres del Norte presentaron a Paulino Vargas Jiménez con un acordeonista checo. Mi papá no hablaba inglés y el checo no hablaba español. Tocaron. El checo le dijo a Los Tigres del Norte que Paulino Vargas era un excelente acordeonista. Ocurrió cuando les produjo el disco donde viene, *Pacas de a kilo*”.[73] Imposible entender, artísticamente, a Los Tigres sin Paulino Vargas.

Paulino Vargas Jiménez produjo Corridos Prohibidos para Los Tigres del Norte, a finales de la década de 1980. “Como su disquera le paró una grabación donde se incluía *La puerta negra*, mi padre cedió el tema a Los Tigres del Norte. Se incluyó en el álbum”.[74] Paulino Vargas fue clave en el éxito comercial y artístico de Los Tigres del Norte, no hay dudas ni cuestionamientos al respecto. En el extravío de personajes como Enrique Franco y Paulino Vargas, se explica, en buena medida, la pérdida de visibilidad social de Los Tigres del Norte.

“Acordaron que le pagarían \$10,000 dólares por semana, pero una vez que terminaron el proyecto se desaparecieron y le dejaron el boleto de avión con Enrique Franco, su director artístico”.[75] Esa fue la razón por la que Paulino Vargas Jiménez se distanció de Los Tigres del Norte. Al paso de los años, Jorge Hernández buscó a Vargas Jiménez, “porque sus últimos discos resultaron unos petardos”.[76] Paulino Vargas Jiménez había cosechado *hits* con Los Invasores de Nuevo León y con Los Traileros del Norte. Vargas Jiménez aceptó producirlos. De nuevo la misma historia: no le pagaron por su trabajo. “Todo era concertado”.[77] A pesar del trabajo compartido, entre Paulino Vargas Jiménez y Los Tigres del Norte, existieron desencuentros constantes. Pretender explicar a Los Tigres del Norte sin Los Broncos de Reynosa y sin Paulino Vargas Jiménez, sería irresponsable y una muestra de soberbia.

“El líder es Jorge y los demás hacen lo que él dice. Raúl lo cuestionó y por eso se salió. Él tenía inquietudes y no lo apoyaron, al contrario, lo limitaban. Nunca lo valoraron, no lo apreciaban”.[78] Raúl Hernández era el mejor músico de Los Tigres del Norte. “Su salida causó ruido con temas de mi padre. Hubo golpes bajos de gente cercana a ellos”.[79] En la actualidad, Raúl Hernández apenas sobrevive. “Fue a causa de ellos, su caída musical. Hay una cuestión de remordimiento”.[80] Cometió el error de quedarse con gente cercana, debió armar un nuevo equipo

de trabajo. “Sus hermanos lo doblegaron, así que tuvo que pedirles ayuda”. [81] De acuerdo con Paulino Vargas, “Los Tigres del Norte no avisan hasta que está por salir el disco. Les da miedo que la radio censure”. [82] Se mantienen gracias al catálogo. “Sondean a los grupos que andan fuertes en las regiones y los contratan para sus bailes”. [83] Los proyectos emergentes abren sus presentaciones. Van rotando teloneros. “Eso los mantiene en la cima, aunque no produzcan nuevos *hits*. Los Tigres del Norte sin corrido, son aburrimiento”. [84]

Los Tigres del Norte no interpretan géneros dancísticos como la polka, el vals y el huapango, porque son complejos de ejecutar, musicalmente hablando. A partir de la década de 1970, hubo una pérdida, generalizada, de virtuosismo, al interior de la música norteña mexicana. Los Tigres del Norte responden a una época más tecnológica de la música occidental.

“No hay para qué desacreditar. Siempre existe una Contrahistoria”. [85] Los Tigres del Norte quisieron controlar a Paulino Vargas Jiménez: “le ofrecieron que fuera compositor exclusivo de ellos. No aceptó. Enrique Franco sí lo era. Recibía un sueldo de Los Tigres del Norte”. [86]

Árbol genealógico

Mi madre, Pascuala Arias Cano, nació el 6 de abril de 1947, en Pénjamo, Guanajuato, México. Junto a su hermana María, formó el Duetto Las Alteñitas Hermanas Arias (en 1968, el duetto Las Alteñitas, profesas de Los Hermanos Záizar, grabaron su primer disco). No confundir a Las Alteñitas con el Duetto Las Alteñitas Hermanas Arias. El nombre de estas mujeres artistas populares mexicanas, por supuesto, tiene que ver con los Altos de Jalisco.

Pénjamo es un municipio de frontera en el sur de Guanajuato, con migración flotante y con nexos históricos que lo unen al lago de Chapala y a sus diferentes pueblos (mi abuelita Conchita, mi abuelo José, mi mamá y mis tíos, vivieron una época en Jamay, Jalisco). Los ojos verdes es un rasgo que el área de Pénjamo comparte con las zonas alteñas de Jalisco: Miguel Hidalgo tenía ojos verdes, mi abuelo José y un servidor, también. Mi abuelita materna, Concepción Cano, era poseedora de unos hermosos y grandes ojos azules (usaba rebozo, rezaba en latín, era católica dogmática, de familia cristera y de origen peninsular).

Las Alteñitas Hermanas Arias no fueron el único duetto femenino del Bajío, también destacaron Las Palacio (Herminia y Josefina), originarias del rancho de Trejo, en Silao. El Duetto Alma Norteña estuvo integrado por Aurelia Zermeño Villaseñor y Agustín Moreno Razo; ella de Pénjamo y él de Salamanca, Guanajuato. El matrimonio Moreno-Zermeño colaboró con Los Pescadores de Guaymas, con Los Troqueros y con La Güera y La Morena.

El circuito económico-discográfico que seguían los duettos femeninos del sur de Guanajuato iniciaba en Irapuato y continuaba en la Ciudad de México. El Programa Bracero, las estaciones de radio establecidas en Irapuato (XEWE y XEBO) y el perfil agrícola de las sociedades del Bajío,

durante la primera mitad del siglo XX, son medulares para explicar las dinámicas históricas al interior de la música norteña mexicana. Hablamos del Bajío.

Un ejemplo notable que verifica nuestra argumentación, son Los Hermanos Banda de Salamanca, a quienes tuve la oportunidad de entrevistar el miércoles 14 de diciembre del 2011, en la ciudad petrolera-abajeña. Gil Banda aseguró sobre la importancia del Bajío que:

El Bajío es clave porque las modas se absorben desde aquí, porque proyecta la música de todos los géneros. Las pautas musicales las imponen las nuevas generaciones; los jóvenes anhelan frescura y diferencia. Desde otro enfoque, la gente no elige a la música: consume lo que les entrega la radio o lo que escuchan en los Estados Unidos. El que viene del norte pide lo que suena allá. Nuestro público es de todas las edades. La radio difundió nuestras canciones. Recuerdo que nos dimos a conocer con Margarita, Mi primer amor, Esa fue mi novia, ¡Qué buena está Elena!, el corrido de Luis Pulido y el de los Pérez. Mi primer amor fue éxito de Los Hermanos Banda de Salamanca, en 1973. Los programas de la XEWE en Irapuato, los hicimos porque la música norteña mexicana estaba muy fuerte: es consumida por millones de mexicanos. En Celaya fuimos a muchas entrevistas radiofónicas, aniversarios; igual en Cortázar, Guanajuato. Trabajamos en teatros del pueblo. En el 2020 nos reconocieron en Chichimequillas. Había un programa en Celaya que terminó en el 2000 (se llamaba: Va mi gallo para ti); en él se transmitía pura música norteña y sonaba de 8 a 11 de la noche. Por su parte, en Salamanca existió un programa denominado, Revoltijo musical, en el que igual participamos.[87]

Atraídos por la prosperidad económica generada por el Programa Bracero y aprovechando sus redes familiares, el 17 de junio de 1963, los Arias de Pénjamo se volvieron migrantes en Irapuato. En 1970, Enrique Arias, hermano de Pascuala y Mela (Las Alteñitas Hermanas Arias), se fue de mojado a los Estados Unidos: lo deportaron por Tijuana. Nunca lo volvió a intentar. En 1990, Enrique decidió dejar de usar sombrero, a pesar de su resistencia cultural y su apego a las raíces rurales adscritas a Pénjamo. Lo hizo por economía: en la coyuntura de 1990, el precio de los sombreros se disparó. En 1960, Pancho Alvarado, esposo de Guadalupe Arias, hermana de Enrique, Pascuala y María, trabajó como bracero en los campos algodoneros de Nuevo México: en 1975 regresó a California como mano de obra en la producción de cítricos. Los braceros eran contratados en Irapuato y remitidos a Monterrey.

Conclusiones

A partir de un recorrido etnográfico por la música norteña mexicana, mostré cómo se teje la historia desde abajo. Evidencí el tipo de actores sociales que la dibujan y retraté la construcción metodológica del objeto, en dinamismo con sus respectivos sujetos de estudio. Deconstruí visiones arquetípicas dentro de los estudios sociales de la música popular, como

aquella que fomenta el abordaje onomástico de intérpretes, compositores y agrupaciones.

Como quedó demostrado a lo largo del trabajo, las posibilidades de abordaje metodológico de fenómenos sociales como la música popular [la norteña mexicana, incluida], son variadas. Ésta puede ser intervenida desde el instrumento musical, desde el compositor, desde la pintura, desde la protesta social, desde las portadas de los discos, desde la dotación instrumental, desde la madera y su relación con el clima; desde los estilos y géneros musicales. Estamos llamados a complejizar los estudios sociales de la música popular.

En las páginas que anteceden a la presente reflexión, hay una visión profesionalizante de la historia. Concluyo que al enseñar historia no basta con centrarse en biografías de grandes personajes: hay que darle importancia a las concepciones teóricas y a las construcciones metodológicas. Probado implícitamente, en la elaboración del texto, rescato la importancia del marco teórico y del planteamiento metodológico en un texto de historia académica. ¿Cuál es nuestra idea de la historia? Valdría la pena leer la obra de Robin George Collingwood.

La enseñanza de la historia desde abajo es una oportunidad pedagógica [investigación y reflexión de procesos educativos]. Sabemos que el discurso pedagógico se nutre de la filosofía, de la historia, de la antropología y de la sociología. La educación como objeto de estudio pertenece a la pedagogía, pero los enfoques, planteamientos, marcos teóricos y metodologías [la etnografía, por ejemplo], provienen de las otras ciencias sociales y de las humanidades. La educación es interés colectivo de naturaleza académica transversal.

En este ejercicio académico demostré que, en la enseñanza de la historia, existe un problema pedagógico. Antes de ocuparnos de las estrategias didácticas dentro del salón de clase, necesitamos problematizar el discurso histórico que intentamos transmitir. Hay una preocupación generalizada por las formas en que presentamos el conocimiento dentro de la clase de historia, pero olvidamos los contenidos que la Ley General de Educación del 2019, define como significativos. Necesitamos reordenar las prioridades pedagógicas, como sistema educativo. Situados en el siglo XXI, propongo a la historia social o historia desde abajo como la forma de hacer y enseñar historia, en todos los niveles educativos mexicanos.

El historiador combate con su pensamiento y escritura; reivindica y dignifica a grupos humanos y actores sociales. La historia libera. Escribir es parte fundamental del oficio de historiar. La historia es escritura: un oficio, una ciencia, una disciplina y un campo de estudio. La historia es memoria. Es obligación del historiador, escribir y asumir posicionamientos críticos [pensamiento científico]. El alumno debe ir a la escuela para que se le enseñe a utilizar la historia, no para que se le pida memorizar inútiles efemérides escolares.

El ideal es que la enseñanza de la historia transmita visiones científicas sobre acontecimientos. Más que de pensamiento crítico, prefiero hablar de pensamiento científico. Los estudiantes no se interesan por la historia, porque quienes imparten la materia no son historiadores. Si la historia

se enseña como una disciplina que estructura el pensamiento, las perspectivas de los adolescentes mexicanos respecto a las humanidades, serán deconstruidas. Es más productivo hablar de Miguel Hidalgo como intelectual-revolucionario jesuita, que, como aquel sacerdote manipulador de campanas, incitador de multitudes y promotor del saqueo y la rapiña. Hidalgo es jesuita, sus disidentes están, incluso, dentro de la Iglesia.

Escribir sobre la música norteña mexicana ha significado recuperar la historia de mi familia. Mi abuelo materno, José Arias Briviesca, vivió en Denver y en Detroit, Estados Unidos durante muchos años; manejaba el latín, el inglés, el francés y el italiano. José, mi abuelo, era un intelectual, un hombre bien parecido, letrado, educado y muy católico. Trabajó como músico de capilla para la Iglesia católica. Era productor de pastorelas y compositor de villancicos. José, mi abuelo materno, era un artista. La escritura y la música, son mi esencia.

Bibliografía

- Luis Díaz Santana Garza (2015), *Historia de la música norteña mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- Peter Burke (1993), *Formas de hacer historia*, Barcelona, Alianza Universidad.

Entrevistas

- Elina Chauvet (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Mazatlán, Sinaloa.
- Erasmus Medina (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Irapuato, Guanajuato.
- Gil Banda (2011), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Salamanca, Guanajuato.
- Jesús Scott (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en San Nicolás, Nuevo León.
- Juan Fernando Rivera (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en CDMX.
- Leonel Barriga (2011), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Paracho, Michoacán.
- Paulino Vargas (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Saltillo, Coahuila.

Notas

- [1]Peter Burke (1993), *Formas de hacer historia*, Barcelona, Alianza Universidad, p.38.
- [2]Ibidem, p.40.
- [3]Visite la página: <https://www.lamantaylaraya.org/?tag=victor-hernandez-vaca>
- [4]Leonel Barriga (2011), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Paracho, Michoacán.

[5]Se refiere al número de divisiones.

Visiten la página: <https://harnizo.wordpress.com/2013/01/15/bajo-sexto-y-bajo-quinto/>

[6]Ídem.

[7]Ídem.

[8]Ídem.

[9]Ídem.

[10]Ídem.

[11]Ídem.

[12]Ídem.

[13]Ídem.

[14]Ídem.

[15]Ídem.

[16]Ídem.

[17]Ídem.

[18]Ídem.

[19]Ídem.

[20]Ídem.

[21]Ídem.

[22]Ídem.

[23]Jesús Scott (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en San Nicolás, Nuevo León.

[24]Luis Díaz Santana Garza (2015), Historia de la música norteña mexicana, México, Plaza y Valdés, pp.96-132.

[25]Elina Chauvet (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Mazatlán, Sinaloa.

[26]Ídem.

[27]Ídem.

[28]Ídem.

[29]Ídem.

[30]Ídem.

[31]Ídem.

[32]Ídem.

[33]Ídem.

[34]Ídem.

[35]Ídem.

[36] Jesús Scott (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en San Nicolás, Nuevo León.

[37] Ídem.

[38] Ídem.

[39] Gil Banda (2011), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Salamanca, Guanajuato.

[40] Ídem.

[41] Ídem.

[42] Ídem.

[43] Ídem.

[44] Ídem.

[45] Ídem.

[46] Ídem.

[47] Ídem.

[48] Ídem.

[49] Ídem.

[50] Ídem.

[51] Ídem.

[52] Ídem.

[53] Ídem.

[54] Erasmo Medina (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Irapuato, Guanajuato.

[55] Ídem.

[56] Juan Fernando Rivera (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en CDMX.

[57] Ídem.

[58] Ídem.

[59] Ídem.

[60] Ídem.

[61] Ídem.

[62] Ídem.

[63] Ídem.

[64] Ídem.

[65] Ídem.

[66] Ídem.

[67]Paulino Vargas (2012), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Saltillo, Coahuila.

[68]Ídem.

[69]Ídem.

[70]Ídem.

[71]Ídem.

[72]Ídem.

[73]Ídem.

[74]Ídem.

[75]Ídem.

[76]Ídem.

[77]Ídem.

[78]Ídem.

[79]Ídem.

[80]Ídem.

[81]Ídem.

[82]Ídem.

[83]Ídem.

[84]Ídem.

[85]Ídem.

[86]Ídem.

[87]Gil Banda (2011), La norteña en Latinoamérica, Entrevista realizada por el autor en Salamanca, Guanajuato.