

# Etnografía de la Música Norteña Mexicana en Chile: Estudio de caso.

<sup>1</sup>Luis Omar Montoya Arias; <sup>2</sup>Marco Aurelio Díaz Güemez

<sup>1</sup>Doctor en Historia por el CIESAS  
Universidad Incarnate Word-Campus Bajío  
SNI-1-CONACYT

<sup>2</sup>Doctor en Historia por el CIESAS  
Escuela Superior de Artes de Yucatán  
SNI-C-CONACYT

[luisomarmontoyaarias1982@gmail.com](mailto:luisomarmontoyaarias1982@gmail.com); [trbyuc@gmail.com](mailto:trbyuc@gmail.com)

**Recibido:** 17 mayo 2017

**Aceptado:** 12 septiembre 2017

## RESUMEN

Se realizó un estudio etnográfico de corte retrospectivo que permitió analizar la preferencia de la música norteña producida en México por un sector de la población en un país sudamericano, como lo es Chile. El estudio ayuda a comprender el proceso de apropiación de este tipo de música durante la dictadura militar de 1973-1990. El régimen militar, además de generar el rompimiento de las relaciones diplomáticas entre México y Chile, buscó un distanciamiento cultural con la nación azteca, por la cercanía del gobierno de Salvador Allende con el discurso revolucionario mexicano. Los resultados obtenidos en esta investigación muestran como sectores de la sociedad chilena hicieron suya a las músicas mexicanas, encontrando elementos de identificación

## Palabras clave

Música norteña, corridos, acordeón, bajo sexto, dictadura.

## ABSTRACT

The Mexican norteña music in Chile, went through a process of appropriation marked by the military dictatorship of 1973-1990. The military regime, in addition to breaching diplomatic relations between Mexico and Chile, sought a cultural distance from the Aztec nation, because of the proximity of Salvador Allende's government to the Mexican revolutionary discourse. Sectors of Chilean society embraced Mexican music, finding elements of identification.

## Keywords

Norteña music, corridos, accordion, sixth bass, dictatorship

## 1. INTRODUCCIÓN

La música norteña mexicana es un fenómeno social vigente, atendido desde la década de 1980 por las universidades y los investigadores estadounidenses. El presente artículo es parte de una discusión iniciada por los autores entre 2010 y 2014, cuando cursaron y obtuvieron el grado de doctor en historia por el CIESAS-Peninsular, Centro Público CONACYT, con sede en Mérida, Yucatán. Esta discusión se centró en saber cómo se había difundido la música norteña mexicana por el resto de Latinoamérica. Como caso de estudio, nos interesó el proceso que esta música tuvo en Chile, cuya historia reciente se divide en un antes y después a partir del golpe militar de 1973, y que marcó también las relaciones culturales entre este país y México. A continuación, exponemos el estado de la cuestión así como la metodología utilizada.

*Estado de la cuestión:* La obra de Manuel Heriberto Peña, es la primera investigación académica en registrar la historia de la música nortea mexicana. Al narrar la historia de músicos como Narciso Martínez, Paulino Bernal y Los Relámpagos del Norte, está rescatando parte de las raíces de la nortea mexicana. 24 años después, Ragland hablará de música nortea, consciente de las transformaciones sociales que ha sufrido el conjunto tejano.

Peña y Ragland, son los investigadores estadounidenses más importantes sobre la música nortea y el conjunto tejano. Sus trabajos fueron concebidos en el seno de la Academia norteamericana y cualquier aventura científica que se emprenda sobre la música nortea mexicana, debe considerarlos como plataforma de lanzamiento. La propuesta de Peña fue divulgada en la década de 1980. El trabajo de Peña ofrece una descripción histórica, un análisis social del conjunto tejano y sus nexos con la gente trabajadora. Ragland se traslada a California, donde ubica a Los Tigres del Norte, símbolos de la transnacionalización de la música nortea, en la diáspora de la clase trabajadora mexicana a los Estados Unidos. Ragland retoma elementos del trabajo de Peña y los suma a su propuesta (la música nortea como símbolo identitario de la clase trabajadora mexicana en Norteamérica). Ragland concluye que existe un segundo México, al interior de los Estados Unidos.

La historiografía producida por Peña, involucra a la música nortea mexicana. Sugiere que una de las claves históricas para comprender al conjunto tejano, está en la década de 1930, por ubicar en ella, a los primeros ensambles vocales con trascendencia mediática. Peña fue el primer investigador en estudiar la influencia de las orquestas típicas porfirianas en la música nortea mexicana, tema que discute con amplitud en su libro: *Mexican American Orquesta*.

En 1999 Peña publicó: *Música tejana: The cultural economy of artistic transformation*. El trabajo registró la existencia del movimiento chicano en Estados Unidos, a través de agrupaciones como *Little Joe and Sunny Ozuna*. También presenta datos biográficos del Grupo Mazz, La Mafia, Selena y Emilio Navaira (música grupera). El trabajo de Peña es un puente historiográfico entre el conjunto tejano, la nortea y la música grupera. Intérpretes como Selena, La Mafia, Mazz y Emilio Navaira, gozaron de popularidad, a principios de la década de 1990.

Ragland ha publicado, además de *Música Nortea. Mexican migrants creating a nation between nations*, dos capítulos en obras colectivas editadas en Estados Unidos (From pistol-packing pelado to border crossing mojado: El piporro and making of a Mexican norder space y Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Región). Estudia la figura de Eulalio González Piporro, a quien considera el estereotipo norteo por excelencia. Piporro fue responsable de introducir, promover y difundir, en la pantalla grande, a la música nortea mexicana (se valió de Los Broncos de Reynosa, Los Donneños y Los Braveros del Norte). En el segundo promueve una visión purista del conjunto tejano. Habla de “elementos que parecen amenazar la propia noción de tradición que el conjunto tejano mantiene”. Se refiere al acordeonista Santiago Jiménez como el inventor del “sonido San Antonio” (técnica superior en la ejecución del acordeón). Cumple con un análisis de los carteles usados desde la década de 1980, en la promoción del Festival del Conjunto Tejano.

De acuerdo con Ragland, el conjunto tejano es una tradición incorruptible, pues usa acordeones *Hohner* de tres hileras, característica que le brinda “el auténtico sonido”. Los intérpretes de la música nortea mexicana han mercantilizado la tradición, al incorporar acordeones de tecnología italiana como los *Gabbanelli*, *Beltrami* y *Baffetti*. Según Ragland, los acordeonistas de San Antonio son “ejecutantes expresivos e innovadores” que se apegan a las raíces alemanas. De acuerdo con Ragland, el conjunto tejano está contra la integración de ritmos caribeños como la cumbia, salsa y vallenato, a diferencia de la música nortea mexicana.

Para Ragland, el conjunto tejano es superior a la música nortea mexicana porque ésta cultiva el corrido, mientras que los acordeonistas de San Antonio, promueven el virtuosismo y las acrobacias solistas. El alejamiento de los ejecutantes texanos respecto al corrido, tiene que ver con el conocimiento profundo del español que exige la interpretación de este género. Según Ragland, el único acordeonista norteo respetado por los texanos es Ramón Ayala (fue invitado a participar del Festival del Conjunto Texano, edición 1999). La música nortea mexicana, como encarnación moderna del conjunto tejano, está destruyendo la tradición musical del noreste de México y sur de Estados Unidos. A diferencia del conjunto tejano que no ha podido trascender más allá de sus fronteras

geográfico-políticas, la música norteña es completamente transnacional. Esta realidad puede explicarse en la constante y numerosa migración de mexicanos a los Estados Unidos de Norteamérica, desde el siglo XIX.

Otros investigadores que han trabajado a la música norteña, al interior de la Academia estadounidense, son Helena Simonett y Alejandro L. Madrid. Simonett editó, en 2004, su libro, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, mismo que se convirtió en referente para los interesados en el estudio de la música norteña mexicana. Es cierto que Simonett no se ocupa directamente de la música de acordeón y bajo sexto, pero entendiendo la importancia que las bandas de viento sinaloenses tienen para la música norteña contemporánea, el texto de la suiza cobra relevancia. Martha Chew es otra investigadora de la Academia estadounidense que ha trabajado de manera sobresaliente, el tema de la música norteña. De raíces mexicanas y chinas, Chew es una investigadora amena y profunda, que cuenta con publicaciones de importancia.

Alejandro L. Madrid es autor del libro: *Nortec Rifa. Electronic dance music from Tijuana to the world*, editado en 2008 por Oxford University Press (Estados Unidos). Madrid cuenta el proceso de experimentación del Colectivo Nortec con elementos de la banda de viento sinaloense y la música norteña mexicana. La investigación de Madrid aborda un fenómeno que podríamos considerar lo más cosmopolita de la música norteña. Colectivo Nortec es una propuesta electrónica que encontró en las raíces de la banda sinaloense, el acordeón y bajo sexto, su abrevadero. Igual de importantes son las publicaciones *Postnational musical identities* y *Transnational encounters*,<sup>1</sup> en donde se incluyen capítulos sobre el mismo Colectivo Nortec, la banda de viento sinaloense, el narcocorrido, la cumbia en Monterrey, el mariachi y Piporro.

## 2. METODOLOGÍA

Como lo han demostrado Manuel Peña y Cathy Ragland en sus investigaciones, por la actualidad y vigencia del fenómeno, es necesario recurrir a la consulta de fuentes orales si tenemos por objetivo escribir la historia de la música norteña mexicana. Ésta pertenece a la clase trabajadora, señala Peña. Por ello, necesita de la oralidad para ser rescatada.

Por otro lado, para reconstruir la historia social de las músicas populares mexicanas en América Latina, el binomio coleccionistas-discos, es fundamental. Los coleccionistas de músicas populares mexicanas son clave para hacer la lectura adecuada al acervo discográfico producido en el siglo XX. La referencia a coleccionistas y discos como fuentes para la escritura de la historia, implica un posicionamiento de orden metodológico que sustenta la materialización de esta investigación.

Finalmente, de acuerdo a lo planteado por Galindo Cáceres (1998 B), entendemos aquí la etnografía como una relación comprensiva entre investigador e investigado. En la medida de lo posible, hemos creído conveniente que analizar un caso de estudio como este implica en cierto modo aceptar la relevancia de la “unidad” latinoamericana, por cuanto facilita el intercambio de conocimientos entre sujetos de distintas nacionalidades pertenecientes a esta región cultural.

De modo que para realizar esta etnografía se llevaron a cabo los siguientes pasos:

- 1) Reconocimiento de la influencia de la música norteña mexicana en Latinoamérica.
- 2) Elección de Chile como estudio de caso.
- 3) Trabajo de campo: obtención de testimonios orales.
- 4) Interpretación y análisis de la información.
- 5) Propuesta de presentación.

---

<sup>1</sup>Editados en 2008 y 2011, respectivamente.

1. La música nortea mexicana nació como una música internacional en la interacción entre fronteras del noreste de México y el sur de Texas, Estados Unidos. Además, su propagación se facilitó gracias a la industria musical y su promoción a través del disco, la radio, el cine y la televisión. Con estos elementos, y tomando en cuenta el peso de la industria cultural mexicana a mediados del siglo XX, la música nortea corrió sobre ese flujo logrando su difusión. De modo que esta música llegó de inmediato a los países latinoamericanos consumidores de la industria.

2. La elección de Chile fue hecho sobre la base de que, a diferencia del resto de los demás países latinoamericanos, su última dictadura militar, la de Pinochet, tuvo una relación política compleja con el Estado Mexicano que a la larga hizo a este gobierno militar discernir y seleccionar el material cultural y de entretenimiento que se importaba de México. El primer afectado fue precisamente la música nortea mexicana, pues oficialmente fue visto como cercano a los ritmos mexicanos que se consumían o promovían por el régimen de Allende, en el marco de un discurso revolucionario.

3. Los testimonios orales son de coleccionistas, gestores, promotores e instrumentistas de música nortea mexicana en Chile, durante un trabajo de campo realizado en dos viajes hechos en 2012 y 2013 por Montoya Arias, para su trabajo de tesis doctoral. Los testimonios fueron obtenidos a través de entrevistas-conversaciones de modo que el entrevistado fuera capaz de hacer una narración lo más amplia posible sobre su relación con la nortea. Creemos que el interés de un investigador mexicano permitió a estos agentes ser generosos en cuanto a detalles e informaciones del fenómeno estudiado.

4. El manejo y estudio de la evidencia oral la realizamos en Mérida, Yucatán. Lo primero que establecimos fue considerar la suma de los testimonios como “una experiencia colectiva compartida más amplia” (Aceves Lozano, 1998). Es decir, advertimos que todos los entrevistados, desde su particular relación con la nortea, pretendían reivindicar su identificación con esta música como una apropiación chilena, toda vez que la dictadura militar tuvo una relación compleja con ella. En este sentido, los entrevistados refirieron etiquetas políticas para validar su gusto, a diferencia de otros países donde el gusto musical está basado en la clase social.

5. La etnografía de la música nortea chilena quedó entonces regida, en su narrativa, por el hecho histórico significativo del golpe militar de 1973. Por ello, dividimos el seguimiento de la nortea en Chile en tres partes: I) Antes de la dictadura, II) Durante la dictadura, III) Después de la dictadura. Todos los entrevistados se manejaron prácticamente en este tenor al revelar su información. De acuerdo a esto, esta etnografía ha develado un aspecto que es constante en la nortea desde su aparición: es una música que se presta bien para cualquier tipo de resistencia social.

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de los procesos históricos que llevaron a la adopción de la música nortea mexicana a Chile, durante el último tercio del siglo XX, mediante el estudio de los procesos sociales, vía la historia oral, que operaron especialmente durante el tiempo de la dictadura de Pinochet. Igualmente comprobar, mediante esa aplicación metodológica de la historia oral como la importancia cultural de México en América Latina tuvo una especial vicisitud en Chile debido a las relaciones que hubo entre los gobiernos de ambos países durante dicha época.

### **3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.**

#### **3.1 ANTES DE LA DICTADURA**

Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez son coleccionistas de músicas mexicanas, avecindados en Santiago de Chile. Valenzuela llegó a Santiago en 1964, Méndez lo hizo en 1967. El primero nació en Curicó y el segundo en Colinas, pueblos campesinos del sur de Chile. Un alto porcentaje de los migrantes sureños que llegaron a Santiago, en la década de 1960, se establecieron en Maipú, comuna que posee tierras cultivables. Con más de un millón de habitantes, Maipú es la comuna más grande de Santiago. Los personajes más importantes para la historia de la música nortea mexicana en Santiago, viven en Maipú. “La comuna de Maipú tiene locutores como Hugo

Olivares, coleccionistas como Nivaldo Valenzuela y Fernando Méndez, y músicos como Juan Contreras de Los Rancheros de Río Grande (Mora, entrevista, 2012)”.

El coleccionista, Nivaldo Valenzuela Fernández, declaró tener preferencia por la música norteña. Me dijo que el mariachi le gusta, pero no tanto (Valenzuela, entrevista, 2013). En 1955 compró un lote de discos exportados por Odeón, entre los que destacan Los Hermanos Ramos con Los Bravos de Matamoros, Antonio Cantoral interpretando el corrido de Adela Canales (junto al Mariachi México de Pepe Villa) y Los Hermanos Ramos cantando La carta de luto y El anónimo (Valenzuela, entrevista, 2012).

Diez años después, en 1965, Valenzuela adquirió un nuevo lote de discos. Ahí figuran Calibre 12 con Los Bravos de Matamoros, Morena morenita con Las Alteñitas del Bajío, Mi destino fue quererte con Las Norteñitas, Mis siete mujeres con Los Bravos de Matamoros, Alas de plata con Las Hermanas Padilla, Coplas de placer con Los Rieleros; El bravo Lorenzo, La puntada, Mi secreto de amor, Jarrito nuevo, con una mirada y El borrachales, con Los Liricos. También Gaviota traidora con Flor Silvestre, Ándale con Las Perlitas y Paso del norte con el Duetto Águila y Sol. Valenzuela disfrutó de Las Hermanas Alba, Las Carrancistas, El Bracero y La Amapola. Todos los discos se vendieron con el respaldo del sello Odeón (Valenzuela, 2013).

Pongamos atención en La puntada, Mis siete mujeres y Paso del norte. Los dos primeros temas fueron regrabados por Los Hermanos Bustos, dueto germinal de la música norteña mexicana hecha en Chile, surgido en 1965 (Valenzuela, 2012). Paso del norte con Los Broncos de Reynosa, se convirtió en himno que huasos y chacareros adoptaron durante la década de 1960. Paso del norte fue el primer disco de Los Broncos de Reynosa, comercializado en Chile. Luego llegaron Dos mares de lágrimas, Adiós vida mía, Ando borracho, Camisa negra, Boquita de corazón, Aunque tenga otros amores, Te traigo en mi cartera, El moro de cumpas y el Riqui ran (Valenzuela, 2012).

En las décadas de 1950 y 1960, Valenzuela adquirió el disco Tres balas de Las Hermanas Huerta con Los Donneños, A la luz de un farol con Las Hermanitas Núñez, Mi pobre vida y Cuatro noches de orgia con Las Hermanas Alba; La prietita con Los Dorados, Prieta linda con Licha y Efraín, y Promesa olvidada con Los Bravos de Matamoros. También compró discos de Los Centauros y Los Relámpagos del Norte. En 1967 llegó el primer disco de Los Relámpagos del Norte a Chile. La música de Ramón Ayala y Cornelio Reyna se vendió en Chile, con el nombre de Los Relámpagos. Los primeros éxitos de Los Relámpagos del Norte en Chile, fueron: De mis amigos rodeados, Que linda eres y Callejón sin salida. Esta última, fue una melodía promocionada, anteriormente, por Los Pajarillos del Norte.

En la década de 1950, casi toda la música mexicana que se vendió en Chile, fue distribuida por Odeón. A mediados de la década de 1960, Columbia-CBS, empezó a tener presencia en el mercado chileno. Para lograrlo se valió de Los Alegres de Terán, Los Donneños y Las Palomas. Hubo casas grabadoras como RCA-Víctor, Philips y Musart, que estuvieron presentes con Los Dos Reales, Las Adelitas, Las Alteñitas del Bajío y Las Texanitas. La música de banda sinaloense como El Recodo, llegó tardíamente. Discos de los boleristas norteños (Juan Montoya, Mundo Miranda, Juan Salazar y Pedro Yereña) jamás se vendieron en Chile, porque grabaron con sellos regionales-mexicanos como Ranchito, Norteño, Dominante, Sultana, DISA, DLV, Audiomex, Discos AD, RAMEX, BEGO y Del Bravo (Valenzuela, 2012). Llamativamente, el éxito de los boleristas norteños enumerados fue total en Centroamérica: en naciones como Nicaragua y Costa Rica, continúan disfrutando su música.

### **3.1.1 DISQUERAS**

Fernando Méndez, igual que Nivaldo Valenzuela, recuerda a Los Broncos de Reynosa, junto a Los Alegres de Terán y Los Donneños, como los primeros duetos de música norteña mexicana que llenaron espacios sonoros de Chile (Méndez, entrevista, 2012). Con ocho años de edad, Méndez admiraba a Antonio Aguilar. A los 15, el coleccionista de Colinas era capaz de saber el nombre del intérprete, su acompañamiento musical y compositor, de cada melodía mexicana que sonaba por la radio. Recuerda que en la calle de Moneda con Matías Cousiño (cerca del Pasaje Ahumada), había una tienda de discos que se especializó en la venta de músicas mexicanas.

Sin tener dónde tocarlo, en 1967, Fernando Méndez compró su primer disco de músicas mexicanas. El hecho sucedió en Colinas, su pueblo. El vinilo era de Los Broncos de Reynosa. Un día cualquiera, mientras *pololeaba* (noviar) con Sonia Romero, le llegó la idea de pedirle matrimonio, asistiendo el acto con una canción mexicana. Compró el disco, le solicitó el favor a la dueña de un club para que ésta le pusiera el tema en la hora acordada; luego convenció a la señora Romero para que lo acompañara. Sonia Romero y Fernando Méndez se casaron. Jamás dejó de comprar discos de músicas mexicanas, especialmente del género norteño. Establecido en Santiago, vinilos de Los Alegres de Terán y Luis Pérez Meza, fueron adquiridos por Méndez, en un negocio ubicado en Alameda con Estación Central, en 1968 (Méndez, 2012).

Nibaldo Valenzuela Fernández recuerda que a principios de la década de 1960, en Curicó, sobre la Avenida Camilo Henríquez, despachó La Feria del Disco. El último disco que Valenzuela compró en este local, fue uno de Los Donneños, mismo que contenía las melodías *Ándale* y *Paso del norte* (Valenzuela, entrevista, 2013). Aunque nada tenía que ver con el negocio de Curicó, en Santiago se hizo cliente de La Feria del Disco. Recién desempacado de Curicó, Nibaldo Valenzuela Fernández compró vinilos de Los Alegres de Terán, Las Hermanas Huerta y Las Palomas, álbumes que aún conserva. La Feria del Disco se encontró en Ahumada esquina con Huérfanos (Valenzuela).

En la actualidad, en el mismo sitio donde se ubicó La Feria del Disco, atiende FERIA Mix, negocio especializado en la venta de músicas mexicanas. Valenzuela afirmó que en el actual edificio de Santiago Centro, se encontró Col 70, un local que, todavía, en 1972, vendió discos de músicas mexicanas. Antes del golpe de 1973, hubo un negocio en el Pasaje Tenderini, cerca de Alameda, abocado en la importación de acordeones diatónicos, pensados para la música norteña mexicana. Los instrumentos se manejaron bajo pedido y tardaban seis meses en llegar. “El viaje de la Ciudad de México a Santiago, vía marítima, siempre demoraba” (Valenzuela).

Antes del golpe militar de 1973, en sitios como La Feria del Disco, se podía tomar cualquier álbum, llevarlo al mostrador o mesón con el objetivo de escucharlo; sí el producto era bueno se compraba. Con la dictadura esto cambió. A finales de 1974, hubo una venta por liquidación de mercancía. Los vinilos se ofrecieron sellados, si el cliente deseaba que le probaran su disco, tenía que pagarlo. Antes de la dictadura, cuando los discos de músicas mexicanas entraban libremente a Chile, los empresarios chilenos elegían los mejores sencillos de cada elepé, los dividían, para su venta, en cinco discos con un tema por cada lado. “En una semana podían aparecer cuatro discos del mismo conjunto, con diferentes canciones” (Valenzuela). Las músicas mexicanas son un fenómeno económico.

### 3.1.2 RADIODIFUSORAS

Programas radiales especializados en la difusión de músicas mexicanas, fueron importantes porque millones de chilenos no tenían la posibilidad de comprar un tocadiscos. Hasta antes del golpe militar de 1973, los programas de músicas mexicanas empezaban a las 6 de la mañana y terminaban a la media noche. “Iniciaban temprano porque era la gente de campo quién los escuchaba” (Méndez, entrevista, 2013). Gracias a los programas radiofónicos, los chilenos conocieron a duetos mexicanos como Las Carrancistas, Las Hermanas Padilla, Las Texanitas y Las Hermanas Alba. “La compra de discos fue posterior a la difusión radial de las músicas mexicanas en Chile” (Valenzuela, entrevista, 2013).

En 1964 Radio Bulnes transmitió, de tres a cinco de la tarde, un especial sobre músicas mexicanas. Anobia Corral, locutora titular del programa, contrataba a jóvenes como Nibaldo Valenzuela Fernández para que regalaran productos de sus patrocinadores. En el mismo año, Radio Sargento Candelaria, transmitió un programa sobre músicas mexicanas en horario vespertino, el cual destacó por la imitación recurrente del acento mexicano. En 1965 Radio Carrera de Curicó, emitió un programa de músicas mexicanas que pasó de 12 del día a 1 de la tarde. Nibaldo Valenzuela Fernández, adivinaba qué duetos interpretaban ciertas melodías. Alguna vez fue premiado con un disco de Los Donneños titulado *El rey de Texas*. En esos años “había que mandar cartas, porque no existían teléfonos, internet, Facebook, ni Skype” (Valenzuela, entrevista, 2013).

Hubo dos locutores chilenos de músicas mexicanas que destacaron antes de la dictadura. Nos referimos a Rolando “Charro” Luco y a Jorge Inostrosa. El primero condujo México y sus Canciones; el segundo Así Canta México. México y sus Canciones, empezó el 7 de junio de 1954, en Radio Cervantes. Así Canta México dio comienzo en septiembre de 1965, por Radio Yungay (Méndez, entrevista, 2013). Además de estos personajes, Oscar Bustos figuró en Cuando México Canta (1964-1973), por Radio Magallanes. El programa de Bustos transmitió en dos emisiones: de 10 a 11 de la mañana y de 3 a 4 de la tarde. Oscar Bustos fue asesinado por la dictadura a finales de 1973, luego de ser identificado como simpatizante de Salvador Allende Gossens (Méndez).

En la década de 1960, Radio Yungay transmitió Rincón Mexicano. Los locutores Carlos Sapa, Aquiles Montalvo y Pepe Abarca, condujeron un especial sobre músicas mexicanas, en Radio Sargento Aldea. Radio Chilena, Radio Serrano de Melipilla, Radio Santiago, Radio Bulnes y Radio Prat, divulgaron músicas mexicanas, en la década de 1960 (Olivares, entrevista, 2013).

En 1957 Radio Agricultura incluyó en su programación, un espacio sobre músicas mexicanas. Al ser una frecuencia derechista, cientos de campesinos se manifestaron en las afueras de sus instalaciones para solicitar que el programa saliera del aire. “La gente tenía miedo que las músicas mexicanas fueran secuestradas por la derecha. Las músicas mexicanas eran del pueblo, de los campesinos, no de los patrones, ni de los momios derechistas (Méndez, 2013)”.

En sus inicios, Rolando Luco no era considerado locutor, sino presentador. Fue a finales de la década de 1960, que recibió su cédula de radialista. Desde 1954, y hasta el 2004, año en que finalizó su programa, Luco utilizó Dos horas de balazos como cortina musical. Para Fernando Méndez (coleccionista de músicas mexicanas), México y sus Canciones, fue el mejor programa de músicas mexicanas en Chile “porque daba biografías” (recuerda que Luis Pérez Meza fue minero). El programa transmitió los domingos de 11 de la mañana a 3 de la tarde. La vigencia de México y sus Canciones, radicó en la cercanía de Rolando Luco con periodistas mexicanos y con intérpretes rancheros mexicanos como Luis Pérez Meza (Valenzuela, 2013).

Durante la década de 1960, programas radiofónicos especializados en la difusión de músicas mexicanas, abundaron, quizás porque existían patrocinadores interesados en ellos. En ocasiones especiales, como las visitas de Cuco Sánchez a Chile, Radio Portales acondicionó espacios como auditorio (Valenzuela, 2013). En 1964, Nibaldo Valenzuela Fernández presenció a Cuco Sánchez, mientras interpretaba Del cielo cayó una rosa. Gracias a la intervención de Rolando Luco, artistas como Cuco Sánchez pudieron trabajar en Chile. El locutor fue vitoreado, en repetidas ocasiones, por la embajada de México en Chile. El amor de Luco por la nación azteca fue tan inmenso que antes de morir le pidió a su hija, lo velara en la iglesia de Guadalupe (Méndez, entrevista, 2013).

Jorge Inostrosa es otro de los locutores, pre dictadura, más importantes para la historia de las músicas mexicanas en Chile. Inostrosa, a diferencia de Luco, sí pudo visitar México, en donde fue recibido por Vicente Fernández y Antonio Aguilar Barraza (Méndez, 2013). Rolando “Charro” Luco era un hombre exigente y purista, al difundir las músicas mexicanas; por su parte, Jorge Inostrosa era relajado y permisible. “Inostrosa empezó como locutor y terminó siendo un negociante y promotor de la piratería en Chile”, sentenció Fernando Méndez, en una de las entrevistas que me regaló. Más allá de buenos y malos, Jorge Inostrosa es importante para la historia de las músicas mexicanas en Chile, porque divulgó grabaciones de artistas chilenos como Guadalupe del Carmen, Roberto Aguilar, Hernán Paredes y Los Hermanos Bustos.

Jorge Inostrosa perdió credibilidad cuando apoyó al régimen de Pinochet. Inostrosa fue miembro del Partido Demócrata Independiente (UDI), fundado en 1983, con el cobijo de la Universidad Católica de Chile. La anécdota demuestra lo polarizada que está la sociedad chilena, a partir de la instauración de la dictadura pinochetista (1973). La música nortea mexicana, como manifestación artística, no escapó a la politización.

### **3.1.3 CINE**

“Dios se equivocó conmigo, nací en Chile cuando tuvo que haberme puesto en México”, es la oración con la que Fernando Méndez, coleccionista de músicas mexicanas, inició la última entrevista que sostuvimos, en mayo del 2013. Él, como todas las fuentes orales que consultamos, resaltó la importancia que tuvo el cine mexicano para que el gusto por las músicas mexicanas se generalizara. En la década de 1940, Chile y México “eran naciones con agriculturas similares, en los países se trabajaba de sol a sol, y había un gusto por los caballos” (Méndez, 2013). Esta ruralidad compartida es, para mis fuentes, la principal razón que explica la aceptación del cine mexicano en Chile.

“Era fácil ser amante de las músicas mexicanas porque llevábamos una vida parecida, por ejemplo, Antonio Aguilar era un charro de a caballo como huaso chileno (Méndez, 2013)”. La Yegua Colorada con Antonio Aguilar, es una de las películas mexicanas que más impactó “porque el abuso de los rancheros a la gente de campo era demasiado, igual que en Chile” (Méndez, 2013). Otros filmes relevantes son: *Mí querido viejo* con Vicente Fernández, *Los cuatro vientos* con Lola Beltrán y *El mil amores* con la argentina, Rosita Quintana. Durante las décadas de 1950 y 1960, películas mexicanas fueron transmitidas por los cines Prat, Roma, Continental, México, Santiago, Acapulco, California, Jalisco, Veracruz, Guanajuato, Puebla y Apolo, de la capital chilena.

Gracias al cine, los chilenos se dieron cuenta que entre ellos y los mexicanos, existen similitudes. “Compartimos las costumbres, el campo, el abuso de los patrones y el amor por los caballos. Acá pones una ranchera y la gente comienza a gritar como mexicano. En todo Chile, es conocida la música mexicana (Méndez, 2013)”. Las películas fueron importantes para que los chilenos se familiarizaran con las músicas mexicanas. “Siempre aparecían temas cantados en cada película (Méndez, 2013)”. No debe extrañarnos que Fernando Méndez exprese frases como: “México es el país más grande para los músicos”, “yo me crié escuchando la verdadera música mexicana”, “México es una nación con un profundo sentido musical, por eso le canta a todo” (Méndez, 2013).

El cine mexicano ha sido tan importante para los chilenos, que de él retomaron e incorporaron, a la cotidianeidad, frases como “el hongo”, “nos vemos en México 70” y “corre mano”. “Hongo” se refiere a los sombreros revolucionarios; “nos vemos en México 70” alude a la justa mundialista de 1970 y “correo mano” sintetiza el acto de toquetear mujeres que caminan por las calles de Santiago. “La mexicana”, explica el decomiso de droga (Valenzuela, entrevista, 2012).

Gracias a la penetración del cine mexicano en Chile, Jorge Negrete (junto al Trío Calavera) fue invitado, en 1946, por el Ministerio de Educación trasandino, quien le organizó un evento del que participaron estudiantes universitarios chilenos (Mularski, 2012, p. 60). El acontecimiento generó tumultos, mujeres desmayadas y niños atropellados por la muchedumbre que se arremolinó sobre Estación Central, para mirar, aunque fuera de lejos, a su referente cinematográfico. El charro guanajuatense fue el primer ídolo moldeado por el cine mexicano que visitó Chile (Mularski, p. 60)

### **3.1.4 PRIMEROS INTÉRPRETES**

Durante la década de 1940, surgieron los primeros intérpretes chilenos de músicas mexicanas. En 1949, por ejemplo, Guadalupe del Carmen apareció en escena. Para 1954, Esmeralda González Letelier, mejor conocida como Guadalupe del Carmen, se convirtió en la primera artista chilena galardonada con un disco de oro por *Ofrenda*, de Jorge Landi (Aguilar, entrevista, 2013). En 1955 comenzaron a grabar *Los Huastecos del Sur*, trío ranchero integrado por Fernando Trujillo, Roberto Aguilar y Hernán Paredes. Un año antes, en 1954, por injerencia de Alfredo Liaux, director artístico de Radio Minería, se fundó el Mariachi de Hernán Paredes. Éste debutó en el programa *Las estrellas se reúnen*, transmitido por Radio Minería. En 1963, *Por querer una casada y Borracho pero contento*, de Carlos Monti, se popularizaron. Los Queretanos, trío de Chiloé, fue otra agrupación trasandina, intérprete de músicas populares mexicanas, que figuró en la década de 1950 (Aguilar, 2013).

#### **3.1.4.1 LOS HERMANOS BUSTOS**



Hablando de música norteña mexicana, fueron Los Hermanos Bustos el primer dueto de origen chileno, en grabar un LP (1965). Los Hermanos Bustos son anteriores a la dictadura militar. Fernando e Ismael Bustos Maldonado nacieron en Curacaví, en 1942 y 1945, respectivamente. Curacaví es un pueblo a 40 kilómetros de Santiago (dirección Viña del Mar). Fernando e Ismael Bustos fueron campesinos hasta 1965, año en que iniciaron su carrera artística, en Radio Ignacio Serrano de Melipilla. Los Hermanos Bustos, pioneros de la música norteña mexicana en Chile, están activos y vigentes desde 1965 (Valenzuela, 2013).

1959 fue clave para Los Hermanos Bustos. Ese año, su madre falleció. La familia Bustos Maldonado era pobre, Fernando e Ismael trabajaban arando el campo. A raíz de la muerte de su madre y con una vaquilla de herencia, Fernando Bustos cambió el campo por la música. Vendió su animal en 40 pesos chilenos, dinero que usó para comprar su primer acordeón. Era un Hohner de 12 bajos. Los primeros centavos que ganó, fueron interpretando Ausencia, canción ranchera mexicana, en los campos llaneros de fútbol, en Curacaví, Chile.

Su primer acordeón lo vendió al mes de haberlo comprado. Era diatónico (botones), lo que no terminó por convencerlo. “Aunque era el más apegado a la música norteña mexicana, era difícil de tocar. Quisimos hacer música norteña desde un principio, pero no pudimos acostumbrarnos al acordeón de botones (Bustos, entrevista, 2012)”. La persona a quien Bustos traspasó su Hohner de 12 bajos, pagó 45 pesos. Con el dinero compró otro acordeón, esta vez de 48 bajos. El instrumento lo adquirió en la tienda de Segundo Sepúlveda, ubicada en Curacaví, especializada en la venta de artículos eléctricos. Le costó 75 pesos chilenos. Los Hermanos Bustos adoptaron el acordeón tipo piano y se alejaron del diatónico, por considerarlo difícil de ejecutar.

Antes de que Fernando e Ismael formaran el dueto de Los Hermanos Bustos, el primero trabajó en un conjunto tropical con el que hacía *covers* de música ranchera mexicana. Con ese grupo, laboró en Valparaíso (viernes y sábados de 1963). Dejó al conjunto porque “quienes me acompañaban no sentían la música mexicana, entonces le dije a mi hermano que aprendiera a tocar guitarra y formáramos un dueto de música norteña mexicana, inédito en Chile (Bustos, 2012)”. Ismael Bustos aceptó. Su hermano le compró su primera guitarra junto con unos cuadernillos de estudio. Después se lo llevó a los bailes para que se empapara de la música mexicana. Al tiempo, comenzaron a ensayar repertorio de Los Broncos de Reynosa (Bustos, entrevista, 2013).

El primer concierto que ofrecieron Los Hermanos Bustos tuvo lugar en Los Rubros, Curacaví. Se enteraron que se celebraría un concurso artístico en Melipilla, del que participaron músicos peruanos, conjuntos tropicales, payadores, artistas paraguayos y “hartos mexicanos, pero solistas, ningún dueto. Ismael consideró que nos iría bien. Fuimos a competir y tuvimos éxito (Bustos, 2013)”. Concuraron los jueves y domingos. “Nos dimos cuenta que la música mexicana era lo más grande para el pueblo chileno, la gente se revolucionaba, se volvía loca. No pensamos de la música hacer una profesión, pero la gente nos arropó desde el comienzo (Bustos, 2013)”.

En 1968 grabaron su primer sencillo de 45 rpm, en él, incluyeron dos temas: Mis siete mujeres (lado A) y Triste deseo (lado B). El gerente del sello los hizo grabar a escondidas del dueño. El acuerdo fue que pensarían 500 discos, si éstos se vendían en un lapso de tres meses, el gerente hablaría con el propietario de Asfona, para que autorizara la grabación de un LP con 10 temas. “Salió el disco y a la semana nos llamaron para grabar uno nuevo. Estamos hablando de finales de 1968. En un lapso de quince días grabamos un disco de 45 y un LP. A partir de eso, cada tres meses teníamos que estar grabando. Nuestros discos se vendían en sur y norte de Chile (Bustos, 2013)”. Ambos discos se pusieron a la venta con Astral, filial de Asfona, “la empresa que tenía los derechos de distribución de la música del español Raphael, que en esos años causaba furor (Bustos, 2013)”.

Fernando Bustos Maldonado recordó, cómo grabaron sus primeros discos en 1968:

Con los ingenieros de grabación tuvimos muchos problemas porque los auténticos norteños, los que son de México, graban la segunda voz en un primer plano; acá nunca los pude hacer entender. Los ingenieros chilenos no entendían que los mexicanos graban la segunda en la parte de arriba. Se siente bonito como lo hace el mexicano. Los conjuntos norteños mexicanos son irremplazables, son muy buenos. Los chilenos compartimos el sentir del mexicano porque

siempre se trata de una historia, nosotros como pueblo campesino sabemos el sacrificio para poder llegar a ser alguien en la vida. No hay cosa que me alegre más que la música mexicana. Entramos muy bien con el estilo porque no había duetos norteños en Chile. Cada elepé lo grabábamos en seis horas, los estudios estaban cerca de Catedral, por la Plaza de Armas, en Santiago. Entrábamos a grabar a las 10 de la noche y a las 4 de la mañana tenía que estar listo el LP. Debíamos grabar cuando estaba todo en silencio. Grabábamos todo directo, había un solo micrófono. Hoy se graba por pistas, se graba por canales. Nosotros teníamos a nuestros ingenieros de grabación como Roberto Inglés, que también era gerente de RCA-Víctor; Arnoldo Vera que era dueño de Asfona. Hubo un momento que Roberto Inglés nos quiso llevar a RCA-Víctor, pero Arnoldo Vera no lo permitió. Gracias a esa polémica empezamos a recibir dinero por la grabación de discos. Estuvimos cuatro años grabando sin recibir un peso. Los Hermanos Bustos éramos el pilar del sello Asfona (Bustos, 2012).

El primer disco de Los Hermanos Bustos se grabó en 1968 (Puro estilo norteño). Le siguió Aquí los Bustos. Su primer LP fue 100% repertorio mexicano. “Primero llevamos nuestro demo a EMI-Odeón, pero no hubo respuesta, de ahí decidimos irnos a Asfona y les pareció diferente a los mariachis y grabamos. En el demo estaban Mis siete mujeres y El coyote, creaciones mexicanas (Bustos, 2012)”. El demo fue grabado en el estudio de Radio del Pacífico. En 1969 Los Hermanos Bustos produjeron cuatro discos de larga duración (LP). Significa que cada tres meses ingresaban al estudio. Para 1970 el dueto norteño estaba consolidado.

Con el año de 1969, llegó la grabación de un LP. En éste, incluyeron Treinta leguas y Aquí los Bustos (autoría de Roberto Aguilar), corrido que dio título al álbum. Presentaron seis temas de Roberto Aguilar, compositor chileno, y seis de autores mexicanos. A partir de 1969, fueron incorporando repertorio de Patricio Morales, Eleodoro y Marcial Campos, compositores chilenos. Eleodoro Campos, por ejemplo, es el compositor de Corridos de corridos, El caballo de mi abuelo, El compadre guatón y El chanco de mi vecina (Bustos, 2012).

Marcial y Eleodoro Campos formaron uno de los duetos, intérpretes de cuecas y tonadas, más representativos de Chile. Marcial Campos fue esposo de Guadalupe del Carmen, la cantante femenina chilena más importante de la música ranchera en la nación trasandina. Esmeralda González Letelier, mejor conocida como Guadalupe del Carmen, nació en 1917 y falleció en 1987. Es célebre porque significó el primer disco de oro para Chile, luego de que en 1954 vendiera 175.000 copias del sencillo Ofrenda, composición de Jorge Landi (Méndez, entrevista, 2013).

Los referentes de Los Hermanos Bustos fueron Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Líricos, Los Donneños y Los Bravos de Matamoros. El parecido de Los Hermanos Bustos, en calidad musical, con los duetos norteños mexicanos es tanto que en la década de 1970, fueron bautizados como Los Broncos de Reynosa chilenos. Algunos de los temas mexicanos que se convirtieron en referentes de Los Hermanos Bustos, a finales de la década de 1960, son Toro de arado de Los Bravos de Matamoros y Seis pies debajo de Los Donneños. Hasta el 2014, Los Hermanos Bustos grabaron 44 producciones y 12 DVD (Bustos, 2012).

De 1968 a 1975, Los Hermanos Bustos grabaron rancheras y corridos. Esto cambió en 1976. Hubo dos razones que precipitaron la modificación de la fórmula musical. Primera: el éxito logrado por Los Luceros del Valle, en 1975, con El animalito. Segunda: las restricciones impuestas por el gobierno de Pinochet. “No querían nada que oliera a protesta. Por eso prohibieron a Los Hermanos Bustos seguir grabando corridos mexicanos. Temían a la revolución mexicana (Méndez, 2012)”. Para Fernando Bustos, “el sello buscaba comercio, por eso grabamos cumbias. Hubo chilenos que nos retaron por haberlo hecho, querían solo mexicano (Méndez, 2012)”.

Para Fernando e Ismael Bustos Maldonado, el logro más importante ha sido participar y triunfar, en el Festival Viña del Mar (2005). La noche del 12 de febrero del 2005, Los Hermanos Bustos se adjudicaron antorcha de oro y plata, en el festival de música popular más importante de la nación trasandina. La municipalidad de Curacaví, apoyó con 10 autobuses para movilizar personas. Melipilla puso ocho camiones más, como agradecimiento, pues Los Hermanos Bustos nacieron, artísticamente, en Radio Ignacio Serrano de Melipilla, en 1965 (Bustos, 2013).

Fueron acompañados por Los Tigres de Sonora, conjunto de música norteña mexicana que trabaja con Jaime Mora, en el Restaurante La Espuela (San Bernardo). Los Hermanos Bustos cerraron el Festival Viña del Mar (2005). Disponían de 20 minutos, pero terminaron actuando 43. Wayco Alarcón compuso Antorcha de oro y plata, “para que no olvidemos la noche que triunfó la música norteña mexicana, en Viña del Mar, el recinto más importante de Chile (Bustos, 2013)”.

Los Hermanos Bustos pensaron que su participación en Viña del Mar, sería el fin. Desde entonces trabajan cinco días a la semana. Lo hacen en aniversarios de radios, eventos particulares y festivales de pueblos como el del cordero y el choclo. En la edición 2013 del Festival Dichato, Los Hermanos Bustos tuvieron una destacada participación al lado de Jaime Mora, animador de eventos rancheros. Dichato se encuentra a un lado de Concepción (sur de Chile). El festival surgió para reactivar la economía regional, luego del terremoto acaecido el 27 de febrero del 2010. Compite por audiencia con Viña del Mar. Dichato es transmitido por Canal Mega y Viña por Chilevisión. En la organización del Festival Dichato colaboran Radio Bío Bío de Concepción y Radio Ñuble de Chillán. El segundo sábado del mes de febrero, Dichato dedica un espacio a las músicas mexicanas, a través de Cumbre Ranchera (Méndez, 2013).

### **3.2 DURANTE LA DICTADURA**

Para entender a la música norteña mexicana, en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte, es necesario situarla en tres escenarios: programas de radio, discos/disqueras y ejecutantes o intérpretes. El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, afectó las relaciones que México y Chile mantenían. Entre las consecuencias que generó la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990) se cuenta la inanición de numerosos programas de músicas mexicanas, sobre todo de aquellos que transmitían por frecuencias radiofónicas vinculadas con el régimen socialista de Salvador Allende. La caída, sistemática, del servicio radiofónico y la decisión militar de homogeneizar las radios en onda media, con la intención de incomunicar a Chile, fueron medidas que mermaron la difusión de las músicas mexicanas en la nación trasandina (Valenzuela, entrevista, 2012).

#### **3.2.1 RADIO**

Con la dictadura militar, Radio Emilio Recabarren y Radio Sargento Candelaria, aliadas de Salvador Allende Gossens, perecieron. Con ellas, programas difusores de músicas mexicanas, terminaron (Contreras, entrevista, 2013). La instauración de la dictadura significó pérdida de libertades. Con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, arribó el toque de queda. Esta medida, lastimó a las músicas mexicanas porque los programas vieron sus horarios recortados. Antes de la dictadura terminaban a media noche; con el gobierno militar, finalizaron a las seis de la tarde. A las ocho de la noche, todo mundo debía estar guardado en sus casas, listos para dormir (Valenzuela, 2013).

La censura no domó al pueblo chileno. A principios de la década de 1980, se inauguraron: Musical Azteca de Sergio Medina Conejero (Radio Ignacio Serrano de Melipilla), La Hora de México con Raúl Zúñiga (Radio Manantial) y Tarde Ranchera de Sergio Machuca (Radio Sudamérica). El repertorio era avalado por la junta militar, no contaban con novedades musicales, pues las relaciones entre México y Chile, colapsaron. Durante la dictadura de Pinochet, las músicas mexicanas se clasificaron, prohibieron si tenían un discurso revolucionario e incentivaron si éstas reforzaban el estereotipo del huaso ligado al campo, los caballos y la inocencia (Olivares, 2013).

#### **3.2.2 DISQUERAS**

La dictadura trajo el cierre de emporios discográficos transnacionales (Odeón, RCA y CBS), especializados en músicas mexicanas. Los discos originales quedaron en bodegas de Santiago, o en la aduana de Valparaíso, a donde llegaron lotes de músicas mexicanas, en calidad de contrabando (Valenzuela, 2013). Los discos de músicas mexicanas eran pocos y a precios elevados (Valenzuela, 2012). Los coleccionistas de músicas mexicanas pudieron

hacerse de novedades. Nibaldo Valenzuela Fernández, por ejemplo, compró algunos discos de Los Tremendos Gavilanes, en 1975 (Valenzuela, 2012).

La ausencia de novedades musicales explica el surgimiento de sellos como Sol de América, la más importante casa grabadora de músicas mexicanas en Chile, durante el gobierno de Pinochet (Valenzuela, 2012). Sol de América grabó cantantes solistas-rancheros y duetos de música norteña mexicana como Los Texanos de América y Los Luceros del Valle (estándar de la música norteña mexicana hecha en Chile, durante la era pinochetista). Había un mercado consumidor y una carencia de productos. Sol de América detectó y capitalizó la oportunidad histórica. Las músicas populares mexicanas en Chile, deben asumirse como un fenómeno económico que genera empleos.

Además de grabar nuevos intérpretes chilenos de músicas mexicanas, Sol de América adquirió derechos para distribuir catálogo de artistas mexicanos como Los Alegres de Terán, Los Donneños, Las Hermanas Galván, Las Alteñitas del Bajío y Antonio Aguilar (Valenzuela, 2012). Sol de América desapareció con la dictadura. Entonces música mexicana, respaldada por SONY (antes CBS) y Corporación Radio Nacional de Guatemala, comenzó a venderse en Santiago (Valenzuela, 2012).

DLF Record (1974), fue una variable que benefició a las músicas mexicanas, durante la dictadura (Valenzuela, 2012). Familiares exiliados en Argentina y España, permitieron que las músicas mexicanas siguieran llegando a Chile. Nibaldo Valenzuela Fernández, por ejemplo, recibió discos del Duetto Alma Norteña, en 1980, enviados por su hermana, desde la Península Ibérica. En 1974 el mismo coleccionista de músicas mexicanas, recibió de una tamaulipeca, discos de Las Hermanas Padilla y Las Jilguerillas. Valenzuela se carteaba con la mexicana, desde 1968. (Valenzuela, 2012).

La piratería fue otro canal que mantuvo a las músicas mexicanas, al alcance de los chilenos. Durante la década de 1980, en los alrededores del puente Cal y Canto de Santiago, un hombre vendía piratería en casetes. Un hijo radicado en California, era quien enviaba las matrices que el comerciante usaba. En 1974 y 1975 se fundaron Cumbre y Cuatro, sellos piratas difusionistas de músicas populares mexicanas. Gracias a Cumbre y Cuatro, la música de Los Tigres del Norte llegó a Chile, en el marco del gobierno de Augusto Pinochet Ugarte (Valenzuela, 2013).

Las músicas mexicanas generaron desconfianza por la cercanía del país azteca con el gobierno de Allende. Hubo chilenos, amantes del mariachi y la norteña, que fueron acusados por “milicos” y “pacos”,<sup>2</sup> de escuchar música comunista. A pesar de ello, Antonio Aguilar y Vicente Fernández, se beneficiaron por la difusión de sus películas. Las temáticas coincidían con los valores que el gobierno militar difundía (Zúñiga, entrevista, 2013). El gobierno militar chileno utilizó a las músicas populares mexicanas en contextos políticos que beneficiaban al régimen.

### **3.2.2.1 LOS LUCEROS DEL VALLE**

Están formados por Oscar Inzunza Soto (guitarra) y Rafael Alcalino Leyva (acordeón). Su carrera artística empezó en 1974. Han sido editados en Argentina, Bolivia, Colombia (Discos Fuentes) y México (EMI-1978). Fueron el primer dueto chileno de música norteña mexicana, que experimentó con la cumbia. La carta número tres, por ejemplo, musicalizó, en 1979, El Festival de la Una, programa televisivo de la señal oficial. Músicas mexicanas tuvieron cabida en espacios de la dictadura, siempre y cuando, no amenazaran la estabilidad política (Inzunza, entrevista, 2012).

Los Luceros del Valle se inspiraron en Mike Laure (mexicano) para desarrollar su concepto musical. En la cumbia visualizaron crecimiento profesional. Si el juego estaba en la venta de discos, la cumbia, género distante de críticas sociales, garantizaba el éxito. En 1976 Los Hermanos Bustos grabaron un disco de cumbias, influenciados por

---

<sup>2</sup>Milicos (militares) y pacos (policías).

Los Luceros del Valle. La música de Inzunza y Alcalino es “una creación para consumo sudamericano (Inzunza, 2012)”.

El nombre del dueto chileno está inspirado en Los Costeños del Valle (mexicanos). Alcalino e Inzunza, se conocieron en 1973, trabajando en los trenes que corrían de Santiago al sur de Chile. En 1974 se presentaron en Radio Colo Colo de Santiago. Grabaron en Sol de América, propiedad de Fernando Neira Ruiz, gracias a su popularidad radiofónica (Inzunza, 2012).

El programa radiofónico se llamó Pura Música Norteña, conducido por un farmacéutico de Melipilla apodado “Lolo polainas”. Transmitió los domingos de 10 de la mañana a 2 de la tarde. Fernando Neira, dueño de Sol de América, los invitó a grabar Prieta linda, en 1974. Luego vino El animalito (1975), Música norteña mexicana (1977), Más música norteña (1978), Puras cumbias (1977), El disco de oro (1978) y Solo para bailar (1979) (Inzunza, 2013).

En un ejemplar de Los Luceros del Valle (Disco de Oro), editado en 1978, y que adquirimos un 26 de enero del 2013, en el persa (tianguis) Bío Bío de Santiago, se reseña:

Pensarán que los temas incluidos en este LP, son los discos más vendidos de este extraordinario dueto norteño; pero no es así, ya que todos son temas grabados por primera vez. Coincidió, eso sí, con la entrega del disco de oro, por parte del sello Sol de América, a Rafael Alcalino y Oscar Inzunza, por ser los más vendedores y populares de esta empresa. Hace poco más de dos años que grabaron El animalito, y no muchos creyeron que Los Luceros del Valle estarían en la cúspide que todo artista anhela. Fernando Neira Ruiz, Gerente Productor de esta empresa, confió en la calidad musical e interpretativa de Los Luceros, y aquí los resultados. Éste es su 6 Long Play (LP), que significó horas de trabajo, planificación y dedicación (Los Luceros del Valle, 1978).

En 1975 Oscar Inzunza habilitó una discoteca de músicas y películas mexicanas, en Rancagua. El negocio se llama Los Luceros del Valle, ofrece la colección de Cantinflas, Vicente Fernández y Pedro Infante. Comercializa videos de Pesado y Duelo, grupos norteños mexicanos contemporáneos. Inzunza y Alcalino difunden a las músicas mexicanas desde la interpretación y la mercantilización. Los productos que ofrecen son para conocedores (Inzunza, 2013).

### **3.2.3 CARAVANAS**

Con la dictadura, espectáculos radiales y televisivos, fueron acotados. Los humoristas, intérpretes rancheros y duetos norteños, comenzaron a organizar caravanas para sobrevivir. Su máximo patrocinador fue Radio Colo Colo de Santiago, empresa que se proyectó, durante la dictadura, como la estación más importante de las músicas mexicanas en Chile. Radio Colo Colo nació en 1974, se fundó sobre los escombros de Radio Luis Emilio Recabarren Serrano (padre del movimiento obrero chileno). Radio Emilio Recabarren comenzó transmisiones en 1971, por órdenes del gobierno de Salvador Allende. “Siempre difundió músicas mexicanas (Valenzuela, 2012)”. “Cuando empezó el golpe, mataron a mucha gente. Hay un corrido de Las Jilguerillas que se llama El desertor; en él se habla de que los militares se llevan al hijo preso (Valenzuela, 2012)”. El corrido fue tocado por Radio Emilio Recabarren, durante la noche del 11 de septiembre de 1973 (Olivares, 2012).

En 1976 Fernando Trujillo, Los Reales del Valle y Guadalupe del Carmen, recorrieron Chile, con su caravana de artistas. Dieron funciones en distintos pueblos. Comenzaban a las 3 de la tarde y terminaban a las 8:00 de la noche. Se hacían en gimnasios y eran las radios quienes producían. El 13 y 14 de febrero de 1976, en Talca y San Clemente, las presentaciones se alargaron, los productores requirieron autorización del Intendente para ampliar el horario. Los militares colocaron un timbre en la mano izquierda de cada asistente, para evitar detenciones (Inzunza, 2012).

### **3.2.4 CONTRA LA DICTADURA**

Hugo Olivares Carbajal, locutor de músicas mexicanas, nació el 4 de junio de 1962, en Ovalle, norte de Chile. Migró a Santiago, en 1967, junto a sus padres. Produce y conduce *Despertar Ranchero* y *Los Capos de México*. El primero es transmitido, de lunes a viernes (por las mañanas) en Calipso FM (Grupo Radio Colo Colo). *Despertar Ranchero* inició en el 2000, por iniciativa de Juan Contreras (Los Rancheros de Río Grande). “Juan me enseñó el valor de la música mexicana. Me dijo que pusiera música 100% mexicana, yo no tenía nada entonces (Olivares, 2012)”.

En sus inicios, *Despertar Ranchero* transmitió desde la Comuna Maipú, la más grande de Santiago, en términos demográficos. *Los Capos de México*, emite los sábados por las tardes, desde Radio Santiago Bueras, ubicada en Maipú. “En Chile un capo es el mejor, el bueno, el número uno. A través del nombre la gente sabe que va a escuchar lo mejor de las músicas mexicanas” (Olivares, 2012)”. Olivares armó las cortinas de su programa, con música de *Los Capos de México*, agrupación oriunda del país azteca. *Los Capos de México* transmitió por primera vez, el 1 de mayo del 2004, desde Radio Estación Cuatro, con sede en Santiago de Chile (Olivares, 2012).

Pensadores chilenos de izquierda “ven a las músicas mexicanas como herencia de Pinochet (Olivares, 2012)”. El militar chileno vio con ojos de amor a intérpretes, estilos y corrientes de las músicas mexicanas, que le ayudaran a replicar su discurso ideológico (Valenzuela, 2014) ¿Para qué preocuparse de los intelectuales chilenos, si el grueso de sus gobernados eran campesinos? Pinochet fue pragmático, por eso difundió la música de Antonio Aguilar y no la de Violeta Parra.

### **3.2.4 A FAVOR DE LA DICTADURA**

No todos los actores que dan vida a las músicas mexicanas en Chile, son de izquierda. Sergio Zúñiga Cortés, fundador y director del Mariachi Calicanto, heredero de Sergio y Polita, se declaró partidario de Pinochet. Zúñiga Cortés, su esposa Ingrid Guzmán y su padre, Sergio Zúñiga Soto, sirvieron a la milicia. Zúñiga Soto fue asistente personal del dictador chileno.

La vida de Sergio y Polita, estuvo en peligro en 1980. Un capitán descubrió que Zúñiga Soto e Hipólita Cortés, tenían un dueto de música norteña mexicana. Estaba prohibido que los militares realizaran actividades artísticas (Guzmán, entrevista, 2013). Zúñiga Soto e Hipólita Cortés, iniciaron su carrera artística en Radio Yungay, en 1974, con el nombre de Sergio y Polita. En 1979 grabaron un casete para Surko, en plena dictadura. La recopilación se llamó *Corridos y Rancheras*. En 1980 fueron descubiertos y confrontados. Les perdonaron la vida por su cercanía con Pinochet (Guzmán, 2012).

El gusto de los chilenos por la música norteña mexicana, no tiene que ver con la izquierda o la derecha. Tampoco está asociada con el gobierno de Salvador Allende Gossens, ni con el de Augusto Pinochet Ugarte (Zúñiga, entrevista, 2013). La dictadura militar incentivó a las músicas mexicanas y también las prohibió. Pinochet alentó lo que reforzara el estereotipo del huaso ligado al campo. Se vinculó al huaso con el charro mexicano por conveniencia política. Las músicas populares mexicanas no son malas, la discusión debe centrarse en los usos políticos que los chilenos le han dado a las mismas (Zúñiga, 2012).

Las películas que planteaban el tema de la revolución mexicana fueron censuradas por decisión del régimen (cero contenido político). Se bombardeó a los campesinos chilenos con rancheras, porque era donde más enraizado estaba el amor por México. “En el campo chileno, saben las letras de *Caballo blanco* y *La yegua colorada*, e ignorarán *Si vas para Chile* (Zúñiga, 2013)”.

### **3.2.5 DERECHISTA**

Chilenos adjetivan a las músicas mexicanas como derechistas y conservadoras. La dictadura promovió músicas mexicanas que reforzaran el estereotipo del huaso, pero no significa que todas las músicas mexicanas sean apolíticas. El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, coincidió con el protagonismo del corrido político en la música norteña mexicana. 1970 significó el auge del narcotráfico en Sinaloa, con él nacieron *Los Tigres del Norte*.

En la década de 1970, Paulino Vargas Jiménez, líder-fundador de Los Broncos de Reynosa, se consagró como compositor. La ausencia en Chile de propuestas críticas, no implica su inexistencia.

La violencia política generada en México durante la década de 1970, provocó el surgimiento de una vertiente contestataria al interior de la música norteaña. Un personaje clave es Paulino Vargas Jiménez, líder de Los Broncos de Reynosa, dueto fundacional de la música norteaña mexicana, originario de Promontorio, Durango, México. La dictadura no permitió que el rostro politizado de la música norteaña mexicana llegara a Chile. Sergio Zúñiga Cortés, explica:

La música mexicana se clasificó. Chabela Vargas, Oscar Chávez y Amparo Ochoa, fueron prohibidos. Música que llegó a Valparaíso, fue requisada. Los Huasos Quincheros se beneficiaron. En el Festival de Música Mexicana Guadalupe del Carmen, celebrado en febrero de cada año, en Chanco, sur de Chile, estuvieron Los Huasos Quincheros. ¿Qué hacen en un festival de música mexicana? 70% de los chilenos que gustan de músicas mexicanas, se asumen de derecha. La gente que gusta de la música mexicana es, mayormente, del sur. Ellos vivieron una realidad diferente a Santiago. En el gobierno de Allende, lo que produjese la zona, se comía en la misma región. Osorno, pueblo ganadero del sur de Chile, no podía llevar sus animales a Santiago. No había granos ni semillas para comer. Rancagua es agricultor. Había lugares que tenían maíz, y otros, carne. Para campesinos y ganaderos fue pésimo. Por eso, la gente del sur ve mal a Salvador Allende. Los del sur se divertían viendo películas mexicanas. Las películas se arraigaron por la similitud del caballo, la forma de ser. Gente del campo pidió que se derrocara a Salvador Allende. El país se dividió. Cuando Pinochet estereotipó la cueca, impulsó a Los Huasos Quincheros. El sur lo ve positivo porque, en menos de una semana, pudo vender animales y productos del campo, a otras regiones. Las músicas mexicanas no se hicieron para que Pinochet las usara, eso fue circunstancial. El sur prefiere a la derecha sobre la izquierda. En el sur están los chilenos más mexicanos. Sobre la visita de Los Huasos Quincheros al Festival de Chanco, en febrero del 2013, no olvidar que la alcaldesa es de derecha. Chanco es, históricamente, de derecha. Los Huasos Quincheros grabaron músicas populares mexicanas (Zúñiga, 2013).

El 18 de septiembre de 1979, Augusto Pinochet Ugarte promulgó el decreto 23, para investir a la cueca como danza, baile y música nacional de Chile. El manuscrito sostiene que “la cueca constituye, en cuanto a música y danza, la más genuina expresión del alma nacional chilena”; “que en su letra alberga la picardía del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía”; y “que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la independencia y celebrando con ella sus gestas más gloriosas (Salas, entrevista, 2012)”. Patrimonializar a la cueca, significó destacar virtudes de la sociedad rural chilena (centro-sur del país andino) (Larraín, 2001, p.169).

### **3.3. DESPUÉS DE LA DICTADURA**

Limache es un pueblo rural, a dos horas de Santiago, cercano a Valparaíso. Los días 2, 3 y 4 de noviembre de 2012, hubo la oportunidad de asistir al Primer Aniversario de La Ponderosa Eventos, productora de conciertos rancheros dirigida por Alejandro Montero. Entramos en contacto con el mundo de los huasos, que en el contexto mexicano equivalen a los rancheros del Bajío. En la tarde del primer día de actividades, pudimos conversar con Los Halcones Negros, grupo chileno-moderno de música norteaña mexicana.

Pudimos ver cómo las músicas mexicanas interactúan con la cueca y las tonadas. Los festejos de La Ponderosa incluyeron tres tipos de actividades artísticas: los bailes nocturnos en la ramada o fonda, el rodeo chileno y las domaduras. En el desarrollo de los bailes nocturnos se presentaron intérpretes de ranchero y conjuntos norteaños

que combinaron la interpretación de melodías mexicanas con cuecas y tonadas chilenas. En el rodeo los ritmos chilenos avasallaron, mientras que las domaduras estuvieron ambientadas por rancheras y corridos mexicanos. Durante los tres días de fiesta, la bandera mexicana ondeó a un costado de su similar chilena; ninguna persona se inconformó al respecto.

### **3.3.1 CUECA**

En la cueca hay una relación entre música, danza y canto. La cueca es una creación artística de la que participan todos los países andinos. Hay una identidad oficial de Estado ligada a la cueca y una identidad popular vinculada con las músicas mexicanas, fenómeno que fue muy claro durante los festejos del Primer Aniversario de La Ponderosa Eventos en Limache, Chile. La cueca que se bailó fue heredada por el régimen militar. La cueca brava, la marginal, es perseguida por las élites chilenas. “Aborrecen la cultura popular”. Emilio Ignacio Santana Soto, especialista en cueca chilena, precisa:

Cuando Pinochet se apropió de la cueca, la mató. Quería armar un Estado, necesitaba un ritmo y agarró la cosa oficial. Entonces apareció el huaso, pero el dueño de fundos, el terrateniente que usa mantas caras, no los trabajadores. Es el prototipo del campesino terrateniente que canta la cueca. Se acabó la bohemia, se murió la noche porque había toque de queda y la cueca es de noche, por eso el país entró en decadencia. La cueca se movió a los prostíbulos, ahí estaba el carnaval popular. En la década de 1990, tímidamente, la cueca empezó a surgir, hoy existe y no va a parar. La cueca está viva, si sabes a dónde ir. En Santiago encuentras cueca toda la noche; hay un circuito, una escena. No es una guevada que se le ocurrió a un milico, de cómo teníamos que ser los chilenos. Tuve tíos-abuelos que eran matarifes. Mi abuelo era panadero. Hay una identificación. El golpe castró al país, en lo profundo, la cultura murió. La cueca es aquella que mantiene un espíritu social vivo. Es una estructura y luego se dan momentos históricos, interpretaciones. Es como leer el diario porque te dice lo que va pasando. La instrumentación de la cueca varía, pero la base es piano, acordeón, guitarra y pandero. La cueca rescata al roto chileno. Hoy se asocia a lo vulgar, por el arribismo chileno. La cueca va acompañada de la fiesta y el exceso. Hay lotes de bohemias donde la cueca suena, como el Galpón Víctor Jara. Los carnavales son fundamentales para entender la cueca y éstos se prohibieron en el gobierno militar. El carnaval chileno está encerrado, porque el de la calle lo prohibieron; es una cultura que vive en cuatro paredes (Santana, entrevista, 2012).

¿Existe diálogo entre la ranchera y la cueca? Sí. Las domaduras son un espacio festivo, en el que estos géneros musicales interactúan. El coloquio no se restringe a la ruralidad chilena, se extiende a locales santiaguinos como La Piojera, picada o cantina, donde Los Soles del Norte, dueto conformado por acordeonista y guitarra, trabajan desde 1970. Durante nuestra estadía en Chile, acudimos en 10 ocasiones a La Piojera y pudimos corroborar que Los Soles del Norte, interpretan rancheras y corridos mexicanos, cuecas y tonadas chilenas.

En Los Cuates, restaurante de comida mexicana, ubicado en Providencia, trabajan Los Palomos Reales, dueto integrado por un varón (acordeón) y una dama (guitarra y primera voz). Mario Obando, uno de los lauderos chilenos (constructor de bajo sextos) más importantes de Santiago, recuerda que en 1982, en plena dictadura pinochetista, despachaban Los Canallas. Para entrar se requería contraseña. Era una cantina clandestina que operaba de madrugada, en donde los asistentes departían ambientados por cuecas, tonadas, rancheras y corridos mexicanos. Las músicas mexicanas comparten escenarios con las músicas chilenas populares más importantes, en términos existenciales y sociales.

Fueron María José Quintanilla y Rojo Fama, responsables de que las músicas populares mexicanas, aspiraran a un reconocimiento social generalizado. El programa televisivo se estrenó en 2002 por TVN. Jaime Román, ejecutivo de Sony, se erigió como productor del primer material discográfico de Quintanilla (México lindo y querido) (Olivares, entrevista, 2013). Quintanilla y Rojo Fama, son la clave para estudiar el gusto de las élites chilenas por las músicas mexicanas.



Las músicas mexicanas eludieron obstáculos y se sobrepusieron a la discriminación. Eran asociadas con gente borracha e inculta (Valenzuela, entrevista, 2014). Siempre se consumieron en hogares chilenos, pero difícilmente se reconocía en espacios públicos. Con María José Quintanilla la ranchera entró a la televisión chilena pos dictadura. El chileno aceptó que escucha rancheras y corridos. Las músicas mexicanas se reivindicaron y los chilenos asumieron lo que son. La ranchera y el corrido, no son nuevos en Chile, llegaron desde la primera mitad del siglo XX. Fue el manejo político que la dictadura hizo de éstas, lo que ocasionó su criminalización en Chile. Hoy los ricos chilenos reconocen su culto por lo mexicano.

El éxito de María José Quintanilla generó una revolución ranchera sin precedentes. La oportunidad fue capitalizada por Los Charros de Lumaco, máximos representantes de la cumbia tropical ranchera. Sergio Zúñiga Cortés explica cómo surgió esta moda musical:

La cumbia ranchera parte de una moda del teclado Casio. El artefacto daba la oportunidad de generar un acorde con apretar una tecla. Trae un secuenciador. Reemplaza al músico y se comienza a hacer música *sound* que es tropical (cumbia *sound*). Es un antecesor de la cumbia tropical ranchera. La música *sound* se escucha en el norte de Chile y Perú. Los chilenos compraron teclados para hacer música *sound*. Se generó una cantidad impresionante de grupos. La moda duró siete años, vino la caída y los grupos quedaron fuera de juego. La música *sound* fue sustituida por el *axé* brasileño. Murió el *sound* como fenómeno. Muchos de los grupos *sound* recurrieron a la ranchera mexicana para animar fiestas. Comenzaron a surgir proyectos como la Banda Tropikal de Vallenar (norte de Chile) y Los Charros de Lumaco (sur de Chile). El fenómeno nació porque había muchos grupos sueltos que se quedaron sin pega (trabajo). Aparecieron grupos de música ranchera usando bajo eléctrico, guitarra eléctrica, timbaleras y teclado rítmico Casio. A las rancheras les pusieron ritmo de cumbia. Apareció el movimiento de la cumbia ranchera. Se pusieron un sombrero y unas botas, y se volvieron rancheros. Con Los Charros de Lumaco el fenómeno se volvió masivo. Sus integrantes usaban pelo largo, hacían pasos de bailante argentino y agilizaron el ritmo de las canciones mexicanas. También ayudaron a afianzar la ranchera en la televisión chilena (Zúñiga, entrevista, 2014).

Más allá de valoraciones estéticas, Los Charros de Lumaco demuestran que las músicas mexicanas están insertas en el corazón de los chilenos. El encanto de las músicas mexicanas (ranchera y corrido) se debe a las historias narradas, al relato de la vida misma, a lo cotidiano y universal de sus personajes. “México tuvo la dicha de ver nacer a la ranchera, pero quienes la adoptamos en América Latina, le hemos dado vida propia. Las músicas mexicanas son universales (Bravo, entrevista, 2012)”. La norteña, el corrido, el mariachi y la ranchera, son tan mexicanas como chilenas. Las músicas mexicanas con articuladoras de comunidades migrantes latinoamericanas en Estados Unidos, España, Francia, Italia y Portugal.

Los festivales de músicas mexicanas se programan en enero y febrero, porque no hay riesgos de lluvia, no hace tanto frío y es verano (asueto-vacaciones). Los festivales de músicas mexicanas forman parte de un entramado turístico. Los eventos se desenvuelven en medias lunas, recintos donde se combinan suertes de jinetes con rancheras y corridos mexicanos. De noviembre a diciembre, se organizan, semanalmente, domaduras.

En la ruralidad chilena, las músicas mexicanas son un artículo de primera necesidad. Programas radiofónicos, especializados en rancheras y corridos, siguen informando decesos, nacimientos y terremotos. “Supe de la caída de un avión uruguayo en la cordillera, conocí Encuentro de un arriero, Antuco y Chacal de Nahueltoro, gracias a la radio (Mora, entrevista, 2012)”.

#### 4. CONCLUSIONES

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 masivos de comunicación. 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, recalaron 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. Es en México donde se articulan los más importantes bocetos artísticos populares de Latinoamérica. El ejemplo más reciente y contundente es la chilena, Mon Laferte.

Bajo esta premisa, la música norteña en Chile ha sido un referente importante en diversos sectores de la sociedad de ese país, desde los estamentos urbanos hasta los rurales, entrando en relación directa con la música folklórica oficial. La particularidad más señalada de la norteña en Chile es el valor político que se le asignó antes, durante y después de la dictadura de Pinochet. Esto fue a que la dictadura la llegó a clasificar como parte de la música de protesta que como régimen combatió al menos durante la década de 1970. En tal sentido, los testimonios de los agentes relacionados con esta música, están impregnados o sujetos a cierta heroicidad, en tanto fue prácticamente un ritmo prohibido.

Esta etnografía convoca a repensar a la música norteña mexicana desde espacios transnacionales. El caso chileno aflora una relación política que la diferencia de otros países vecinos. Revela la versatilidad de esta música mexicana, cuyo origen fronterizo facilitó su rápida expansión por Latinoamérica. Hay que develar su inserción en cada contexto, para confirmar la influencia de las industrias culturales (entretenimiento) mexicanas, en América Latina, desde la década de 1930.

## **5. REFERENCIAS.**

Las fuentes consultadas tuvieron diversos orígenes que se presentan a continuación:

### **5.1 ENTREVISTAS**

AGUILAR, Roberto [entrevista], 6 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

BUSTOS, Fernando [entrevista], 10 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

BRAVO, Roberto [entrevista], 8 de diciembre del 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

CONTRERAS, Juan [entrevista], 12 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

GUZMÁN, Ingrid [entrevista], 20 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

INZUNZA, Oscar [entrevista], 23 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

MÉNDEZ, Fernando [entrevista], 28 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

MORA, Jaime [entrevista], 27 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

OLIVARES, Hugo [entrevista], 27 de abril del 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

SALAS, Fabio [entrevista], 20 de diciembre del 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

SANTANA, Emilio [entrevista], 18 de diciembre del 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

VALENZUELA, Nibaldo [entrevista], 19 de diciembre del 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

ZUÑIGA CORTÉS, Sergio [entrevista], 20 de diciembre del 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

## 5.2 BIBLIOGRAFÍA

ACEVES LOZANO, Jorge E. (1998). “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación”. En Galindo Cáceres, Luis Jesús (Coordinador), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson.

CORONA, IGNACIO, Y MADRID, ALEJANDRO L. (editores). (2008). *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*, Plymouth, UK, Lexington Books.

GALINDO CÁCERES, Luis Jesús (Coordinador). (1998 A). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson.

GALINDO CÁCERES, Luis Jesús. (1998 B). “Etnografía. El oficio de la mirada y el sentido”. En Galindo Cáceres, Luis Jesús (Coordinador), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson.

LARRAÍN, Jorge. (2001). *Identidad chilena*, LOM, Santiago.

MADRID, Alejandro L. (editor). (2011). *Transnational Encounters: Music and Performance At the U.S.-Mexico Border*, Nueva York, Oxford University Press.

MADRID, Alejandro L. (2008). *Nortec Rifa. Electronic dance music from Tijuana to the world*, Nueva York, Oxford University Press.

MULARSKI, Jedrek Putta. (2012). “Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile”. *Studies in Latin American Culture*, vol. 30.

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

PEÑA, Manuel Heriberto. (1999). *Música Tejana. The Cultural Economy of Artistic Transformation*, Houston, University of Houston.

RAGLAND, Cathy. (2012). “Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Región” In *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* (Editora: Helena Simonett), Chicago, University of Illinois Press.

RAGLAND, Cathy. (2011). “From Pistol-Packing Pelado to Border Crossing Mojado: El Piporro and the Making of a “Mexican” Border Space” In *Transnational Encounters: Music and Performance At the U.S.-Mexico Border* (Editor: Alejandro L. Madrid), Nueva York, Oxford University Press.

RAGLAND, Cathy. (2009). *Música norteña. Mexican migrants creating a nation between nations*, Filadelfia, Temple University Press.

SIERRA, Francisco. (1998). “Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social”. En Galindo Cáceres, Luis Jesús (Coordinador), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson.

SIMONETT, Helena. (2004). *En Sinaloa nació: Historia de la música de banda* (traducción de Marisela G. Ricciuti F. y José Luis Franco Rodríguez), Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.

### **5.3 DISCOGRAFÍA**

LOS LUCEROS DEL VALLE. (1978). *El disco de oro*, Sol de América, Santiago.