

## Las dimensiones del sonido

### *Música, frontera e identidad en el noreste*

JOSÉ JUAN OLVERA G.

**E**n este trabajo exploramos procesos de construcción de identidades sociales alrededor de la música popular en el noreste mexicano y sur norteamericano. Elegimos a ocho informantes clave relacionados con la producción, distribución y consumo de este tipo de música, cuatro a cada lado de la frontera. Los del lado mexicano viven en Monterrey o en la franja fronteriza (Laredo, Tamaulipas y Nueva Rosita, Coahuila); los del lado americano, en San Antonio y la franja fronteriza estadounidense (Nuevo Laredo). Con ellos analizamos la construcción de narrativas y su articulación con determinadas taxonomías. A través de entrevistas focalizadas preguntamos por la definición de *norteco* y *tejano*<sup>1</sup> —musicalmente hablando—, y por las diferencias entre estos conceptos. Con algunos abordamos específicamente el tema de la música regional perteneciente a dos generaciones y públicos: la música norteco y grupera, del lado mexicano; la de conjunto y tejano, del americano. Dentro de este contexto, buscamos conocer mediante qué mecanismos las personas se diferencian de aquél que está en el otro lado de la frontera, y a través de qué elementos identificadores se sienten diferentes o, por el contrario, parte de un todo. En resumen: ¿qué los hace sentirse diferentes?, ¿por qué algunos se sienten mexicanos y nortecos, pero se deslindan de la frontera, mientras que algunos fronterizos, de uno u otro lado, se sienten

más unidos entre ellos, en ciertos aspectos, que con el resto de los mexicanos o mexicoamericanos?

Nos concentramos en la dimensión musical de sus identidades sociales que, según creemos, ocupan un papel importante entre personas que dedican su vida a la música. Es imposible hacer un resumen de las diferencias y similitudes pues, como menciona Vila (2000), en este engañoso juego de espejos cada quien toma los elementos de identidad que puede acomodar mejor en su trama narrativa o la reacomoda para poder incluirlos según la posición en la que esté. Es a conveniencia como se destacan los elementos nacionales, étnicos, musicológicos, como referentes identitarios.

#### **CULTURAS MUSICALES NORTEÑAS**

El término música norteña evoca una de las expresiones culturales mexicanas que ha mantenido y extendido su influencia a lo largo de los estados fronterizos y más allá. Parte de esta vitalidad se debe al diálogo constante que mantiene con las culturas fronterizas de los Estados Unidos —y con otras del interior de México y de aquel país—, presentes en el norte de México debido a factores tales como la evolución económica, la migración y la influencia de los medios masivos.

La variedad de culturas musicales en la región es prueba de la diversidad de *nortes* de la que habla Pedroza (2004) o de las distintas *fronteras norte* que señalan Vila (1998) y Zúñiga (1998). Sería prudente, por tanto, evitar hablar del Norte como si fuera

<sup>1</sup> En este artículo diferenciamos entre *texano* que alude a la región geográfica o a sus habitantes, y *tejano* como estilo de música identificado así por sus consumidores.

uno solo; deberíamos hablar de músicas nortañas o culturas musicales nortañas. Para el caso, podemos citar la música colombiana de Monterrey (Olvera, 2006; Blanco, 2003), la música de banda, la tecno-banda (Simonet, 2001), el movimiento nortec (Madrid, 2003: 271), el rock tijuanaense de los años 60 o el complejo música nortaña-música grupera/música de conjunto-música texana. Todos ellos nos hablan de un extenso mosaico que los investigadores prefieren, por obvias razones, estudiar por separado y que está vinculado al hecho de que en los últimos 50 años ha ocurrido un cambio cualitativo en la apropiación y valoración del espacio geográfico ubicado al norte del país y en las franjas fronterizas, tanto en su sentido instrumental-funcional como en el simbólico expresivo, para usar la terminología de Giménez (2004). Hace medio siglo el Norte estaba mucho más “vacío” de gente, relaciones sociales, nexos y luchas de poder, así como de sus expresiones simbólicas, comparado con la densidad y movilidad actuales.

Nuestro caso particular aborda algunas expresiones musicales populares del noreste de México y sur de Texas, entendiendo por populares aquéllas caracterizadas por su masividad, acento urbano y carácter mercantil.<sup>2</sup> Una de ellas es la música de conjunto nortño o música nortña, que tiene al acordeón y al bajo sexto como elementos centrales y se interpreta, bajo distintas combinaciones, con batería, saxofón, clarinete y bajo eléctrico o acústico. Su contraparte, al otro lado de la frontera, es la música de conjunto (tejano), también llamada conjunto music. Con algunas diferencias de ritmo, compás e instrumentación, ambas mantienen al acordeón y al bajo sexto como su eje. A lo largo de su historia, que

corre desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, sus géneros preferidos han sido la polka, el chotis, la redova, el huapango, el corrido y la cumbia. Para Peña (1996), conjunto music es la música de la clase trabajadora mexicanoamericana.

Aparecen posteriormente la música chicana y la música tejana y, del lado mexicano, la música grupera. En estas tres nuevas expresiones, que abarcan desde los años sesenta del siglo XX hasta el día de hoy, se incorporan instrumentos electrónicos como los teclados, así como ritmos urbanos de moda como la balada y la cumbia. La música chicana, de acuerdo con la definición de Peña (1999), es una evolución de la música de orquesta que los mexicanoamericanos desarrollaron desde principios de ese siglo, con ciertas influencias culturales del movimiento chicano de los años sesenta y de la música de conjunto. Un proceso similar se da del lado mexicano: aparece la música grupera como etapa posterior a la época de las orquestas (Ayala, 1998). Los conjuntos reducen el número de sus integrantes, entre otros motivos, por la evolución tecnológica que les permite reproducir “artificialmente” parte de la instrumentación de las orquestas. La grupera, más que un género musical, es una categoría performativa que utiliza la industria de la cultura para definir ciertas agrupaciones que interpretan géneros musicales diversos, y se contraponen a los solistas que interpretan música pop urbana. La industria cultural de la ciudad de Monterrey ha sido catalizadora de las más variadas expresiones regionales de la música grupera, urbanas y semiurbanas, por ello muchas veces posee un cierto acento nortño.<sup>3</sup>

Para nosotros, música nortña-música grupera y conjunto music-tejano music deben tomarse

<sup>2</sup> Realizaremos aquí una definición no exhaustiva de algunos géneros dentro de las culturas musicales del noreste porque nuestro interés se concentra en la definición que hacen de ella, no tanto los académicos, sino los actores sociales que la producen y la hacen circular. Tenemos en cuenta, sin embargo, que la definición de géneros musicales es una compleja construcción social condicionada históricamente (Santamaría, 2005). La industria musical, la gente de la calle, los músicos y la academia, definen cotidianamente qué es música nortña, corrido o cumbia.

<sup>3</sup> Músicos representativos de la música nortña son Los Alegres de Terán. Valerio Longoria y Roberto Pulido son exponentes de la música de conjunto. Little Joe and The Family es un representante de la música chicana; Selena y Bobby Pulido, de la música tejana. Finalmente, Rigo Tovar, Bronco y Los Bukis son ejemplos de músicos gruperos en México.

## Culturas fronterizas

*Las dimensiones del sonido*



como un complejo transnacional de expresiones culturales al seno de una región sociocultural, como aquel “espacio social que, guardando vínculos con la dimensión geográfica, se define por un particular juego abierto de relaciones sociales, construidas históricamente y en constante evolución” (Pedroza, 2002:148). Ese espacio social y geográfico, ubicado en el noreste de México y sur de Estados Unidos (el sur texano), está punteado por los nodos de Monterrey, San Antonio y Houston; se retroalimenta constantemente a partir de procesos económicos, migratorios, mediáticos o de urbanización, a uno y otro lado de la franja fronteriza; vive una constante construcción y está superpuesto con otras regiones socioculturales. Es en este marco donde día a día se construyen las identidades sociales, entre otras la identidad regional, que Giménez (1999: 43) define como “este conjunto de saberes que nos permiten decodificar las formas objetivadas de la cultura regional”.

### MÚSICA E IDENTIDAD

Las particularidades y potencialidades de la música como fenómeno cultural, con poder explicativo sobre las relaciones sociales, han sido señaladas por diversos autores, quienes destacan su facilidad para ser generada y transmitida, su capacidad para mate-

rializarse, sus variados usos y funciones (Merriam, 2001). Vila (1996) destaca la capacidad de la música para poner en sintonía códigos múltiples (dancísticos, de indumentaria, lingüísticos) dentro de un mismo evento. Su facultad para convertirse en vértice de un haz que proyecta dimensiones humanas tales como la lírica, música, performance, narrativa visual y formas de consumo, torna al fenómeno musical en un problema difícil de abordar pero que, al mismo tiempo, puede ser usado como ventana para comprender la propia complejidad humana (Blaking, citado en Peña, 1996). En especial, se ha llamado la atención sobre el papel que juega la música popular en la construcción de identidades colectivas. Frith (2001) sugiere, por ejemplo, estudiar no tanto qué dice la música a los individuos, sino hasta qué punto los construye. En concordancia, más allá de los sentidos inmanentes que la música pudiera poseer, deberíamos atender aquéllos que le da la gente a través de sus discursos y sus acciones.

Elena Simonett (2001) reconoce el impacto metodológico que, para su estudio sobre la banda sinaloense y la tecnobanda, tuvieron las reflexiones de Paul Ricoeur en el sentido que considera los actos de discurso como textos significativos y las prácticas discursivas como formadoras de cultura. “Individuo y comunidad están constituidos en su identidad por la toma de narrativas que se convierten para ellos en su historia actual” (citado en Simonett, 2001: 11). En su estudio sobre narrativas identitarias y sistemas clasificatorios en la frontera norte, Vila (1996) retoma la propuesta de que las personas toman conciencia de lo que son a partir de sus narrativas. Éstas requieren articularse con sistemas clasificatorios de la realidad social, que luchan constantemente por el sentido que tienen las palabras. Lidian con el significado ofrecido según el sistema de clasificación hegemónico de las sociedades donde viven, el significado que el poder les ha asignado y que permite un cierto ordenamiento de lo social. Aun cuando el actor social enfrenta, desde que nace, tales sistemas como “da-

dos”, esas clasificaciones y definiciones son interpe-ladas, modificadas y están en constante movimien-to.<sup>4</sup> Vila (1996) propone, además, que las personas construyen identidades a través de un complejo tras-lape entre las narrativas que formulan para decir quiénes son y los sistemas clasificatorios que utilizan.

Este trabajo se inspira en el estudio de Vila (1996) y propone explorar los procesos de negocia-ción del sentido que los entrevistados dejan ver al construir sus narrativas y articularlas con determi-nadas taxonomías. Entrevistadas entre 1999 y 2002, estas ocho personas pueden considerarse informan-tes clave por su lugar en el campo musical y su expe-riencia. Algunas entrevistas con artistas, directores artísticos o consumidores expertos fueron realizadas en el contexto del XX Conjunto Festival de San An-tonio, Texas, celebrado en 1999.

*Norteño y tejano desde el lado americano*

La narrativa de Alfonso Luna, locutor de la estación de música Radio Jalapeño, es la de un fronterizo que hizo vida profesional en San Antonio, a donde llegó a fines de los años setenta. Cuando Luna fue entre-vistado tenía 30 años de actividad profesional en la radio. Quizá por ser originario de ahí, tiene una es-pecial mirada del Valle del Río Grande, lo califica de “mágico”.

- ¿Qué tiene de “mágico” el valle de Texas?
- Todo es verde, la temperatura no baja de los 70° F. Sa-liendo de San Antonio hacia el sur, a 50 millas de la fron-tera, ahí usted’ mira palmas, cosa que no se mira en ningún otro lado, ni en México ni en Estados Unidos, nomás en el mágico Valle del Río Grande. ¿Por qué será? La gente

<sup>4</sup> La dificultad para utilizar correctamente las voces “texano” y “tejano”, en términos de competencia social, es ejemplo de las connotaciones con las que los actores juegan al escuchar y pro-nunciar palabras.

de por allá es más calmada, tradicional, se quedan allá, ahí nacen y ahí se quedan. Yo lo sé porque de ahí soy yo. [Las personas son] más amexicanadas que acá [en San Anto-nio]. Todavía guardan luto, todavía rezan el novenario cuando hay un funeral, cuando hay un muerto en la fa-milia, cosas así.

Pero para definir la música tejana se ubica en San Antonio, donde trabaja y se asienta gran parte de la industria cultural:

Para darte explicación de en qué consiste lo tejano o la música tejana, a como lo vemos hoy aquí, es me-nos acordeón, que viene siendo el instrumento prin-cipal para los conjuntos, y más teclados (pianos eléc-tricos, sintetizadores). El ritmo es igual, pero menos acordeón y más teclado.

Cuando Luna habla de “lo tejano, a como lo vemos hoy”, parece considerar que el género musi-cal es una construcción imaginaria en movimiento, pues no sólo cambia desde el punto de vista del ob-servador, sino de acuerdo con las prácticas de sus e-jecutantes, escuchas o consumidores. Dentro de la continuidad de esa música popular, los sintetizadores representarían un avance respecto de la música de conjunto.

Nuestra charla se realizó en el contexto del Festival de Música de Conjunto, que se realiza anual-mente en San Antonio. Escuchábamos de fondo al cantante tejano Rodrigo Herrera, que en esos mo-mentos interpretaba en inglés a Carlos Santana (“variadito, para que le guste a la gente”). Le pre-guntamos a Luna por la diferencia con la música norteña, y destacó:

... el lenguaje, simplemente. Cumbia, principalmen-te... norteña..., se canta en español. Cada canción tiene su sentido pero la diferencia viene siendo, no las palabras, sino el que la está cantando. Pero el rit-mo es igual y, muchas veces, [cantantes] como el

que sigue, Roberto Pulido –los clásicos–, traen sus cumbias también, pero un poquito más norteñas porque le meten más acordeón.

Lo que Luna parece indicar es que, aunque cada canción debe estar anclada en cierta matriz cultural –centrada en el lenguaje–, al mismo tiempo las particularidades técnicas de la interpretación le darán un sello propio; esto es, que el acordeón es signo de acentuación para la *mexicanidad* norteña, y los teclados para la *tejanidad* sureño-mexicana.

Además, como en su primera intervención, vinculó el acordeón con el conjunto tejano (conjunto music) –aquellas primeras formaciones musicales que fueron evolucionando hasta usar los teclados. Lo *norteño* también se vincula conceptualmente con lo antiguo, sin que esto sea necesariamente peyorativo, pues Pulido es de “los clásicos”. En la charla con este cantante, identificado como un intérprete fronterizo del lado texano, Pulido destacó en su narrativa el componente étnico de su mexicanidad, que ha sido minusvalorada por las visiones nacionales a uno y otro lado de la frontera. Nacido en Estados Unidos y criado en un rancho de Nuevo León, Pulido trabajó como campesino desde California hasta Florida:

Francamente, nosotros tenemos nada más un río que nos divide, pero pues somos la misma gente. Lo único que las culturas han sido diferentes [por] las influencias que hemos tenido nosotros aquí, de este lado. Hay que remitir que la televisión, la radio, las escuelas que no querían que uno en ese entonces hablara español... pero hay que ser justos con cada uno, tanto con los de aquí como con los de allá, porque son mis hermanos en realidad. Lo único que pido es que también sean parejos con nosotros, los que radicamos aquí [del lado estadounidense]. O sea, no tenemos culpa que hayamos nacido aquí por x razones, mis abuelos se vinieron para acá [Estados Unidos] mucho antes de la Depresión en el '33, y luego se regresaron para atrás... y me siento más mexica-

no que cualquier otro, porque yo en mi infancia pasé mucho tiempo en Nuevo León.

La definición “somos los mismos con culturas diferentes”, nos habla de esta construcción estratégica de la identidad, cuyos límites son establecidos por el actor social, más allá de características “objetivas” manifestadas en fuerzas políticas racionales, lingüísticas y culturales (Fabiati, 2005: 14). Su discurso implícitamente construye la “frontera”, y ésta no equivale a “límite”, sino a contenido. Si vamos a construir la frontera, Pulido la pone hasta Nuevo León.

Cuando exige equidad (“hay que ser justos tanto con los de aquí como con los de allá”), Pulido alude a la dificultad que habían tenido músicos tejanos fronterizos como él para penetrar en el mercado mexicano. Lo que no impide que cuando se le pregunte sobre la diferencia entre la música que se toca de uno y otro lado de la frontera, responda “yo me quedé con la música norteña”.

Lo que nos parece interesante es la manera como defiende esa identidad musical. Al cuestionarle sobre qué distingue a los músicos viejos de música de conjunto, como Valerio Longoria o Flaco Jiménez, de los nuevos, como Emilio Navaira, Selena o su propio hijo, Bobby Pulido, responde:

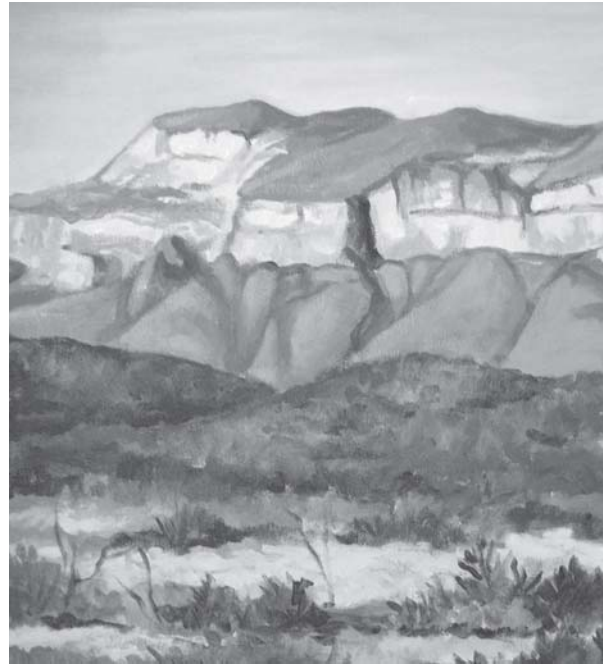
Venimos de la escuela vieja, porque en ese entonces las costumbres eran diferentes. Hoy en día los grupos nuevos usan muchos instrumentos electrónicos y nosotros no. Nosotros usamos lo que es la acústica, lo que es la realidad. Y la diferencia [es que esta música] hoy en día está mucho más avanzada, pero se está saliendo un poquito de lo que viene de aquí del corazón porque, para mí, lo que estás interpretando con un instrumento electrónico, pues no viene de tu corazón.

Luna y Pulido definen la región fronteriza como el lugar donde crearon sus identidades musicales. Ambos se consideran mexicanos, y la visión de Pulido, que identifica la tecnología como un elemen-

to que altera el sentimiento de la canción, también fue compartida por Luna en su entrevista. Finalmente, la construcción identitaria que Pulido mostró en la entrevista podría resumirse así: uno es norteno y puede ser antiguo y mal entendido por los mexicanos, pero es auténtico, pues al utilizar lo acústico, que es “lo real”, habla con el corazón. Estos argumentos de un músico de origen humilde, “no estudiado”, parecen remitirnos a las divisiones de clase como elementos forjadores de narrativas distintas.

Dwight Sullivan es padre y representante artístico de Jennifer Montiel, quien ocupa cada vez un mejor lugar en el ámbito femenino de la música tejana y que ha llegado a tener, incluso, una nominación del Grammy por mejor álbum en 2005. La familia se trasladó a San Antonio (“la capital de la música tejana”) para que ella tuviera mejores oportunidades. Oriundo de Nuevo México y descendiente de una familia de músicos, Sullivan identifica lo tejano como un tipo de música influenciada por varios géneros musicales como el rock and roll y el jazz, cuyos exponentes tienen más de medio siglo haciendo mixturas, y menciona como ejemplos la orquesta de Beto Villa y los conjuntos Little Joe, Sunny Ozuna y Steve Jordan. Contrapone este elemento con aquello que identificaría la música nortena que es, según él, “lo mismo en su mayor parte, de una canción a otra”. Otras marcas distintivas usadas por Sullivan para la música tejana son el estilo sincopado, el uso de alientos y la tecnología utilizada, que es “más evolucionada”.<sup>5</sup> Su enfoque tiene que ver con el hecho de provenir de una generación de músicos y, sobre todo, porque él mismo, como muchos otros en los años sesenta, obtuvo una formación musical profesional dentro de las universidades, que lo involucró en un mundo más amplio que el de los géneros musicales norteamericanos y donde, además, el uso del español pasa a un segundo plano (la entrevista fue realizada en inglés).

<sup>5</sup> En otras entrevistas con los consumidores denominaron a este conjunto de marcas como *progressive*.



Una perspectiva muy diferente es la de Valerio Longoria, considerado uno de los más importantes representantes de la denominada música de conjunto, tanto por su genio musical como por sus innovaciones. Nació en 1924 cerca de Corpus Christi, Texas; comenzó a tocar polkas a fines de los años treinta, y a grabar poco después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Peña (1996) lo ubica en medio de dos generaciones de músicos: la de los iniciadores, como Narciso Martínez, y la de los jóvenes, como Tony de la Rosa o Paulino Bernal.

El ejemplo de Longoria indica que la hibridación ha sido, desde hace décadas, algo “natural” entre los músicos fronterizos del sur texano. Su vida como trabajador rural en Mississippi y Arkansas, su posición cerca de la frontera mexicana, desde donde se oía la radio, y su ubicación generacional nos ayudan a explicar sus definiciones. Cuando le señalábamos que, después de varios días en el Festival de Música de Conjunto de San Antonio, la mayor parte de la música tropical había sido la cumbia, nos indicó:

No, no; ésa no es música tropical... Pues será tropical pero yo le nombro música tropical a los boleros románticos y todo eso, como los que cantaba Agustín Lara y los Hermanos Martínez Gil. A mí me gustó la música de Los Bribones... Aquí se oía la radio de México, los [Hermanos] Martínez [Gil], Los Panchos, los clásicos viejos de México cantaban muy bonitos boleros. Yo los oía por la radio a veces y se me pegaban, y los grababa... Fíjate una cosa, aquí hicimos cumbias y no sabíamos que eran cumbias. Yo tenía un amigo que hizo como tres o cuatro boleros y [después supimos que] eran cumbias...

En sintonía con lo anterior, Longoria reconoce a Texas como centro de diversas influencias: “Aquí en Texas todo el tiempo está revuelta la onda. Todo siempre está revuelto, tienes que tocar de todo”. De la música tejana dice:

—Muchos le nombran música tejana a esa música que entró con órgano. Ésa no es música tejana, la música tejana es música de acordeón. Porque todas esas orquestas que andan con órgano y saxofón y eso, ¿por qué traen un acordeón? ¡Ahí traen un acordeón!

—Pero entonces, ¿cómo le voy a llamar a esa música que tiene teclados y alientos?

—A ésa quién sabe cómo [se] le irá a llamar, pero la música tejana, la mera tejana, es la de acordeón, el bajo sexto, base y tambor. Y yo les he dicho eso todo el tiempo. Yo soy el músico más viejo de aquí. Esa música que dicen que es música tejana a última hora ya se apagó. Va pa’ bajo...

Es notoria, para las definiciones musicales de Longoria, su fuerte adscripción generacional, pues lo que para otros es música de conjunto para él es tejana, mientras que la identificación que otros hacemos de la cumbia como música tropical, él la prefiere para los boleros. Lo interesante no es tanto que ambas aseveraciones sean ciertas en sentido estricto, sino el modo como las usa para construir su identidad musical.

### *Norteño y tejano, desde el lado mexicano*

Oriundo de Nueva Rosita, Coahuila, Beto Villa es identificado como el creador, del lado mexicano, de la cumbia norteña. Este homónimo del legendario músico texano de orquesta nació en 1947. Formó su grupo en 1964 y, para cuando realizó su primera grabación, en 1968, con Discos Norteños —de Monterrey—, tenía ya varios años amenizando bailes con sus “experimentos” de cumbia norteña. Villa reconoce la influencia que tuvo el grupo colombiano Corraleros de Majagual en él. Cuando este conjunto realizó presentaciones en Nuevo Laredo, a fines de los años sesenta, Villa ya gozaba de la aceptación popular por tocar tales melodías, interpretadas al estilo norteño. Pero los grupos más acomodados del pueblo lograron mantener el casino local “libre” de esas influencias.

Como todos, el grupo de Villa ofrecía un variado repertorio compuesto de polkas, chotices, redovas, huapangos, corridos, etcétera. Pero la narración sobre sus primeros intentos innovadores tiene similitudes con la del texano Longoria, y muestra un patrón de reacción en los músicos de la franja fronteriza respecto a las múltiples influencias a que estaban sometidos:

Yo le decía a la raza mía “¡vamos a tocar!”. Sin fijarme una meta, a mí se me ocurría tocar cumbias. Así nomás, y me decían “¡estás loco!, ¡con el bajo sexto, con el saxofón, eso es para la polka!”. “¡Por eso!, ¿quién dijo que era para las polkas y las rancheras nada más?”. Se reían. Siempre me hacían caso, pero se les hacía una idea muy descabellada. Entonces pegaba mucho la cumbia *La gallina colorada*. “Ah, pero que no sea cumbia”, decía yo. “¿Cómo una cumbia que no sea cumbia?”. Les tarareaba un bossanova. “¡Pero eso es de bossanova!”. “Por eso, güey, pero lo vamos hacer cumbia”. “Bueno, vamos a darle”. Y empezamos...

El aceleramiento de los flujos de personas y capitales —destacado por algunos autores— como característica de la globalización, ha sido común en las

fronteras; quizá la mexicana sea una especial donde dialogan con intensidad no sólo mexicanos y americanos, sino norteamericanos, sudamericanos y caribeños. Respecto a las diferencias entre lo nortño y lo tejano, Villa sostiene:

—¿Qué me puede decir del estilo de un lado y otro de la frontera, de la música de conjunto y de la música nortña?

—Siempre te dicen que la música, cuando quiere uno imitar al otro no le sale igual, y la música nortña nació aquí, en el norte, en Monterrey y sus alrededores. Entonces los texanos han querido tocar igual y no pueden, y puede ser que la mayoría de los músicos de Texas son músicos estudiados, todos. En todas las escuelas enseñan música y aquí no. Aquí estamos hechos a la brava, ¿verdad? Entonces a lo mejor la sentimos más, tenemos otro... más *feeling* para sentir esa música.

—¿Le suena como que no tienen *feeling* allá o...?

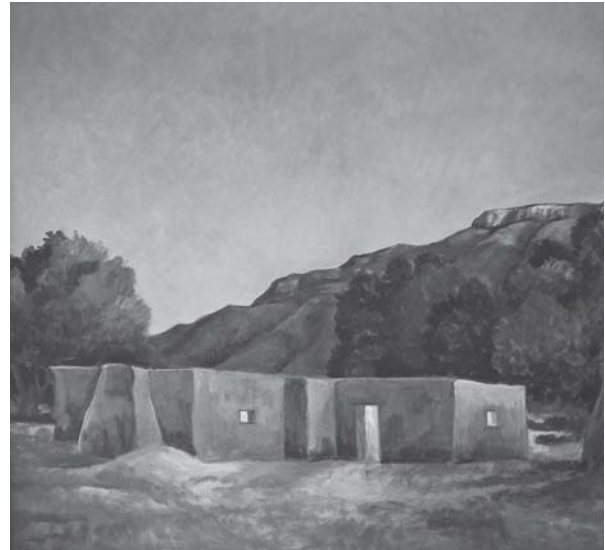
—Sí, exactamente. No tienen el *feeling*... de acá, de acá de nosotros; ellos la tocan al modo de ellos. La cumbia, ¿cómo la tocan, verdad? La tocan de otro modo, muy tecnicada, muy técnica, y acá la tocamos más al matacuaz, pero se oye más sabroso.

—¿Qué le hacen al acordeón ellos [los texanos], además de más tonos y más tecnicado?

—Más llenote, más tacuachón, le meten más dedos, o sea, más acordes, y aquí no, lo tocas más liso.

Del mismo modo que el texano Roberto Pulido, el mexicano Villa destaca la simpleza en la interpretación como un ingrediente estético que pone por encima a los mexicanos respecto de los texanos, cuando estos últimos tratan de interpretar música mexicana o la cumbia. La tecnicación y el estudio les “estorbarían”, de acuerdo con Villa, para alcanzar el *feeling* que los de aquí, en su “estado silvestre”, generan.

La “buena” interpretación de la cumbia como cualidad mexicana fue recogida en otras entrevistas, por ejemplo, la realizada a Nano Vázquez, delegado del sindicato de músicos de Nuevo Laredo. Su padre, Ascensión Vázquez, tocaba en orquestas regio-



montanas en los años treinta y se fue a vivir a Nuevo Laredo en los cuarenta. Allí nació nuestro entrevistado, cuya formación tiene paralelos con la de los músicos mexicoamericanos de su tiempo, en el sentido de ser cruzado por múltiples influencias. Abierto a lo que proponían Los Beatles, Chicago, la cumbia, el bolero, el jazz, el soul, Vázquez enfrentaba a su padre, quien quería que dominara el estilo de *Amorcito corazón*. Por ello, reconoce a Nuevo Laredo como lugar de influencias del sur y del norte; influencias que algunos, de uno u otro lado de la frontera, imaginan que sólo han tenido los músicos texanos.

Para describir las diferencias con los texanos, en el caso de la cumbia, Vázquez sostiene:

Son más aburridas, mucho más lento, la cumbia tejana siempre ha sido una música muy, muy lenta o muy aprisa, ¿sí? O va muy aprisa y no causa el efecto para que las personas bailen bien —o sea, no te anima— o va muy lento y no sientes nada. Siempre ha sido muy grande la diferencia entre los músicos que tocan en México [y] los que tocan en Estados Unidos. Son fabulosos los músicos de Estados Unidos. No se les quita, pero no tienen ese ánimo para tocar la música mexicana. Nunca puedes decir que



llegue a haber en el mundo un mariachi bueno, a menos que sea hecho de mexicanos.

Vázquez apela a la etnicidad para destacar una cualidad que “los del otro lado” no logran “imitar” y, sugerentemente, se apropia de la cumbia como si fuera algo “nuestro”, tan mexicano como lo demás: “no tienen ese ánimo para tocar la música mexicana”, reflexiona al referirse a la cumbia. Por otro lado, “hablando como músico”, Vázquez prefiere llamar bolero rítmico a lo que denominé en la entrevista como bolero norteño y cumbia a “lo que ustedes llaman cumbia norteña”. Así, su identidad musical recoge, además de la adscripción étnica, otra de tipo musicológico, que da más importancia a la forma musical que al contexto social. Similar opinión, respecto de la “deficiente” interpretación de la cumbia, sostiene Óscar Flores, director de Representaciones Artísticas Apodaca, una de las más grandes firmas de su tipo de la región norte de México:

[A] la cumbia que tocaban los grupos texanos... le decían que era música zapatera. No era cumbia, hasta que llegó La Mafia. Los pochos venían acá [a México], veían los bailes de aquí, y se llevaron el estilo. Ya casi no hay diferencia porque los texanos aprendieron a mexicanizar sus productos. Los mexicanos no estudiaron música.

Así, simpleza como cualidad, pobreza técnica, nulos estudios musicales y *feeling*, fueron elementos constitutivos de una identidad musical compartida por varios entrevistados, pero en distintas proporciones.

Margarita Robledo, de 55 años, proviene de una familia con más de 50 años dedicados al negocio de la música desde la esfera de la producción y distribución. Su familia migró a Tampico en los años cincuenta, donde manejaba un negocio de radiolas, y regresó a Monterrey en los sesenta. Sostiene que el sello de su padre (Roble) fue el primer negocio regiomontano editor de música norteña, que antes grababan compañías asentadas en la capital (Orfeón,

RCA), o en el estado de Texas (Ideal, Falcón, Del Valle). Su vida está marcada por el sello grabador de su padre y el negocio de distribución que maneja con su hermana. Ha sido testigo privilegiado de la evolución de la música popular regional y de los ascensos de artistas como Rigó Tovar o Selena. Robledo relata las dificultades que su padre enfrentó, en los años sesenta, para introducir la música tejana (música de conjunto) al mercado regiomontano, luego de obtener la representación del sello Ideal, de San Benito, Texas.

—No les gustaba la música. A la gente no le agradaba el tipo tejano, les gustaba más tipo Gorriónes del Topo Chico, Los Hermanos Prado, Los Alegres de Terán, Juan Salazar...

—¿Usted qué diferencia encuentra en uno y otro?

—Pues tenía un diferente sonido, porque como que usaban mucho el acordeón piano allá. Otro sonido, en aquel entonces, otro estilo diferente al de aquí, otro estilo más marcado, y aquí no, [aquí era] más arrancherado, más valseado.

### CONCLUSIONES

Este trabajo exploró la construcción de identidades sociales de personas dedicadas al campo de la música popular, a uno y otro lado de la franja fronteriza, a partir de ciertas narrativas. Los fragmentos de entrevistas aquí presentados buscan evidenciar que esta franja ha sido por mucho tiempo escenario de múltiples procesos de hibridación cultural y de construcciones identitarias que rompen las fronteras políticas, pero también de un proceso opuesto: construcciones de identidad que mantienen los imaginarios de separación entre los hombres (que no por imaginarios son menos reales y efectivos); identidades acordes con el carácter binacional de la vida cotidiana de algunos, acomodadas al profundo desarraigo de otros.

Esos procesos se construyen a través de narrativas que los actores sociales desarrollan utilizando sistemas clasificatorios hegemónicos o alternativos

para elaborarse como personas, tanto en sus cualidades distintivas como en aquello que los asemeja: ¿Quién soy yo desde el punto de vista musical?, ¿quiénes son los otros?, ¿qué tocan, cantan y bailan y por qué lo hacen así? Mostramos un panorama dentro de un espectro muy diverso de situaciones vinculadas a la música en el noreste mexicano y sur texano, mismas que requieren ser abordadas en su especificidad.

Ahora bien, si la identidad, por su definición, es contingente y requiere una versión del sujeto sobre sí mismo; si los datos objetivos sobre su raza, cultura y lengua son relativizados (Fabietti, 2005), ello no significa que ignoremos el contexto material y enunciativo en que se expresan estas narrativas. Un trabajo en esta línea deberá responder por la específica articulación entre cultura y economía que produce tales acomodos de identidades en la región. Esto es, ¿qué fenómenos migratorios, industriales, de adaptación laboral, responden a este modo de asumirse fronterizo, norteno, texano, mexicano o mexicoamericano?

Por ejemplo, para Peña (1996), la música de conjunto es una expresión cultural de la clase obrera mexicoamericana que ha utilizado como poderosa arma en su “guerra de posiciones” posterior a la invasión militar norteamericana a Texas, al construirse un edificio simbólico de comunidad con límites más o menos definidos. Cada género musical, desde el corrido hasta la denominada música tejana, es una adaptación de esta lucha en términos de un cambio en los patrones de relaciones sociales, para la producción de la riqueza, entre los anglosajones y los mexicoamericanos que, a su vez, se reflejan en transformaciones de la industria cultural.

Una necesaria periodización del desarrollo económico y político de la frontera noreste, con incidencia en sus expresiones culturales –sin pretensiones mecanicistas–, podría incluir: 1) el periodo independiente (entre 1821 y 1835); 2) la independencia de Texas y la guerra de intervención (1836-1848); 3) los conflictos internos y las crisis nacionales que envuelven a México y Estados Unidos en las

décadas 1860-1870 y que retrasan la integración económica de la frontera –según Canales (2003: 95), su relativo abandono contribuyó “a crear una imagen de la frontera norte como ‘tierra de nadie’, territorio de conflictos y violencia”–; 4) el periodo porfirista, que impulsa la integración económica a través del ferrocarril; 5) la Revolución de 1910-1920, combinada, al final de la década, con la participación norteamericana en la Primera Guerra Mundial y el periodo de la Ley Seca (1919-1933); 6) la crisis económica de 1933, que generó un nuevo modelo económico de pleno empleo en Estados Unidos; 7) el periodo 1940-1964, cuando inicia el nuevo modelo económico mexicano y la participación norteamericana en la Segunda Guerra Mundial impulsa un programa de trabajadores temporales; 8) el periodo de los años 70 que hace coincidir el agotamiento del Desarrollo Estabilizador con el auge petrolero en Houston –habría que estudiarse aquí si el auge de la música mexicana en Houston, a través de grupos como Renacimiento 74 o Rigo Tovar, así como de estudios de grabación o firmas editoras como Novavox o Ramex, están vinculadas a la ola migratoria a esta ciudad por el auge petrolero–; 9) la década de los ochenta, cuando la maquila se extiende como actividad económica y el Cártel del Golfo se consolida como organización internacional vinculada al narcotráfico –sería pertinente analizar la refuncionalización del corrido–; 10) los años noventa, época en que, en la frontera noreste, el PRI pierde su hegemonía política, la migración centroamericana se incrementa sensiblemente y el narcotráfico se convierte en una de las principales actividades económicas para toda la franja fronteriza.

En la actualidad, los grupos hegemónicos mexicanos han tratado infructuosamente de hallar salida a la crisis estructural de la economía a través de la reconversión industrial, la flexibilidad laboral y el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, mientras grandes sectores populares, urbanos y rurales, buscan respuestas en el trabajo migrante, la economía informal y el tráfico de dro-

gas, personas y mercancías. Por tanto, debemos preguntarnos qué relación tienen estos fenómenos con las culturas e identidades musicales en la región particular de nuestro estudio. Hasta ahora, parece claro que, en un contexto donde la relación entre cultura y lugar está resultando cada vez menos fuerte (Fabietti, 2005: 15), norteños y fronterizos tienen años de experiencia en estas dislocaciones; ésa es parte de su esencia, pues han vivido tal proceso toda la vida. 🐦

### BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, Alfonso (1998), *Músicos y música popular en Monterrey (1900-1940)*, Monterrey: UANL.
- Blanco, Darío (2003), *La relación música e identidad. El movimiento regio-colombiano, sincretismo en México de la música de la costa atlántica colombiana*, [tesina de maestría inédita], México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Canales, Alejandro (2003), "Culturas demográficas y poblamientos modernos. Perspectivas desde la frontera México-Estados Unidos", en *Por las fronteras del norte*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.
- Fabietti, Ugo (2005), "Los límites en antropología: prácticas y representaciones", en *Alteridades*, vol. 15, núm. 30, pp. 11-17. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Frith, Simon (2001), "Hacia una estética de la música popular", en *Las culturas musicales*, pp. 413-35, Madrid: Trotta.
- García-Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo.
- Giménez, Gilberto (1999), "Territorio, paisaje y apego socioterritorial", en *Regiones culturales, culturas regionales*, pp. 29-46, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) (2004), "Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural", en *Culturas contemporáneas*, vol. V, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Madrid, Alejandro (2003), "Navegating ideologies in 'in between' cultures: signifying practices in nor-tec music", en *Latin American Music Review*, vol. 24, núm. 2, pp. 270-286, Austin: University of Texas.
- Merriam, Alan (2001), "Usos y funciones", en *Las culturas musicales*, pp. 275-96, Madrid: Trotta.
- Olvera, José Juan (2006), *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad*, Monterrey: Consejo para la Cultura de Nuevo León.
- Pedroza, Gabriela (2004), "La radio comercial en Monterrey, apuntes para caracterizar una región", en *Anuario de la Investigación de la Comunicación*, núm. 11, pp. 131-150, México: CONEICC.
- Peña, Manuel (1996), *The Texas-Mexican conjunto*, Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_. (1999), *Música tejana*, Houston: University of Houston Press.
- Santamaría, Carolina. (2006), "De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la construcción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX", en *Actas de Actas del VI Congreso IASMP-AL*, pp. 1-12, Buenos Aires: IASPM-AL, en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/carolinasantamaria.pdf>
- Simonett, Helena (2001), *Banda. Mexican musical life across borders*, Middeltown: Wesleyan University Press.
- Vila, Pablo (1996), "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Revista Transcultural de Música*, año 2. Consultado el 20 de abril de 2008, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>.
- \_\_\_\_\_. (2000), "Sistemas clasificatorios y narrativas identitarias en Ciudad Juárez y El Paso", en Zúñiga, Víctor (Comp.), *Voces de frontera*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Zúñiga, Víctor (1998), "Prólogo", en Víctor Zúñiga (Comp.), *Voces de frontera*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Recibido: agosto de 2007  
Aceptado: diciembre de 2007

