

HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA NORTEÑA MEXICANA EN COLOMBIA

*Luis Omar Montoya Arias **

*UIW-Campus Bajío

Recepción: 8 de mayo / Aceptación: 6 de julio

Resumen

Se muestran las raíces de la música norteña mexicana en diversos sectores de la sociedad colombiana. El estudio busca entender el fenómeno a través del análisis de voces y figuras comprometidas con la difusión de esta música en Colombia. Esta raíz no puede entenderse sin atender la expansión de la industria cultural y de entretenimiento mexicana, que permitió a la música norteña llegar a Colombia.

Palabras clave

Música norteña; corrido; corrido prohibido; Antioquia; apropiación

Abstract

The roots of Mexican norteña music in various sectors of Colombian society is shown. The study seeks to understand the phenomenon through the analysis of the voices and figures that were committed to the diffusion of this music in Colombia. This root cannot be understood without attending to the expansion of the Mexican cultural and entertainment industry, which allowed norteña music to reach Colombia.

Keywords

Northern music; corrido; forbidden corrido; Antioquia; appropriation.

PRESENTACIÓN

ESTE TRABAJO OFRECE una visión panorámica sobre la presencia de la música norteña en Colombia. Está claro que ha existido y existe la música norteña hecha por mexicanos difundida en Colombia, y la música norteña hecha en Colombia por colombianos. Para explicar este fenómeno, aparentemente dual, se ha dividido el trabajo en tres partes.

La primera narra cómo llegó la música norteña mexicana a Colombia mediante el aparato de entretenimiento y de consumo masificado. Esto implica que la música norteña llegó después del éxito de la música de mariachi y su expresión cinematográfica; sin embargo, la admiración por lo mexicano creará la continuidad necesaria para que ciertos sectores de la sociedad colombiana adopten lo norteño como parte de su identidad.

La segunda parte revela de qué modo Antioquia y Medellín fueron punta de lanza para el afianzamiento de la música norteña en Colombia. Contra lo que pudiera creerse, la capital Bogotá no fue protagonista en este sentido. Las razones de ello están en la pujante economía, tanto la «legal» como del crimen organizado, que se desarrolló en Antioquia durante el tiempo que precisamente fue llegando la norteña mexicana a Colombia.

La tercera parte propone el corrido, ritmo netamente mexicano, como el punto de encuentro que hubo en ese país para que ocurriera «la colombianización de la música norteña mexicana», es decir, la apropiación cultural correspondiente a la admiración por esta música y su uso práctico inmediato para cantar y expresar diversas realidades sociales de entonces.

Llamo a este trabajo «historia social», porque se construyó a partir de fuentes orales colombianas que fueron testigos directos o protagonistas en el proceso de apropiación: se ha dejado que la sociedad hable por sí misma. El trabajo de campo en Colombia se realizó durante los años 2009, 2011, 2012 y enero de 2014. El análisis y discusión de resultados ocurrió durante el año 2016.

1. Información de periódicos. Archivo Histórico Municipal de Irapuato, Guanajuato, México.

Al principio del trabajo de campo se detectó que en general la sociedad colombiana relacionaba la música nortea mexicana con actividades del crimen organizado, en especial del narcotráfico; mas, en el análisis de las fuentes fue evidente que esta relación ha sido fruto de un proceso netamente colombiano, en tanto se logró la apropiación de esa música hasta «colombianizarla».

EL IMPACTO DE LOS MEDIOS: CINE, RADIO Y DISQUERAS

Las músicas mexicanas recalaron en Colombia a finales de la década de 1930, cuando el cine mexicano comenzó a penetrar en la nación cafetalera (Romero 2009, 48). Durante la década de 1950, la ranchera mexicana rivalizó con el bambuco colombiano, representado por duetos icónicos como Garzón y Collazos, referentes de la «música colombiana». Si bien la radio surgió antes que el cine, fue el discurso cinematográfico el que impactó más al pueblo colombiano, fenómeno que se repitió a lo largo del continente americano, incluidos Brasil y Argentina. El cine compactó la imagen y el sonido; integró al charro, el mariachi y la ranchera.

Recordemos que la identidad mexicana ligada al estereotipo abajeño comenzó a construirse con la película *Allá en el rancho grande*, la cual data de 1936; continuó con *Allá en el Bajío* (1942), *El charro negro* y *Ay, qué rechulo es Puebla* (1946), *Juan se llamaba y lo apodaban Charrasqueado* (1948), y *Mariachis* (1950).¹ El asunto ha sido tratado por intelectuales mexicanos como Ricardo Pérez Montfort, Álvaro Ochoa Serrano, Jesús Jáuregui Jiménez, Jorge Amós Martínez Ayala, Víctor Hernández Vaca y Arturo Chamorro Escalante. Es un tema sobre el que se ha discutido mucho, existe consenso al respecto y se dispone de numerosa bibliografía.

La santandereana Claudia Isabel Serrano Otero recuerda que desde niña escuchó relatos sobre México a través de la generación de sus papás: «Hablaban de la difusión del cine mexicano que hacían las empresas cerveceras en los pueblos, desde la década de 1950» (Serrano 2009). De ahí que muchos se supieran las rancheras «y las cantaran a voz en cuello». Evocó a su tía cantando: «quince años tenía Martina cuando su amor me entregó / a los dieciséis cumplidos una traición me jugó». Los mariachis son contratados para llevar serenatas, así que muchos colombianos

se han enamorado al son de trompetas, guitarrones y violines. «El mariachi dejó de ser un lujo para convertirse en una necesidad», acotó Serrano Otero (Ibid.).

En todas las regiones de Colombia hay un «pedacito» de México, ya sea por sus costumbres, gastronomía e incluso paisajes. Por ejemplo, en el Departamento de Boyacá se localiza un municipio de nombre Corrales, que entre los campesinos es conocido como el México-boyacense debido a su vegetación: «Se caracteriza por pencos, cactus, además de que sus habitantes se asemejan a los *manitos* porque usan sombreros campesinos y bigote» (Morantes 2009). Inspirados en el cine, algunos colombianos reproducen el machismo al estilo mexicano, aspecto relevante para entender la apropiación de la mexicanidad en Colombia, pues la música va acompañada de un conglomerado de prácticas que incluyen cantar, gritar, beber tequila, decir «compa» y asumir comportamientos estereotipados ligados al cine.

Luis Alejandro Cárdenas compartió que su gusto por la música «manita» o mexicana es herencia familiar. Fue su padre quien promovió el amor por las músicas mexicanas al juntar a su familia a ver películas, escuchar boleros y rancheras mexicanas, en las décadas de 1960 y 1970. Las frecuencias radiofónicas tenían por nombre Radio Cordillera, Caracol Radio y La Voz de Montserrat. Se sintonizaban en AM y las escuchaban en un radio Philips holandés de madera. «El radio tenía cinco bandas internacionales, con un sonido sensacional» (Cárdenas 2009).

Beatriz Ardila cuenta que en la década de 1970 existió en su hogar un radio que se encendía tan pronto iniciaba el día. Las señoras que trabajaban en su casa atendiendo los oficios domésticos eran las dueñas del mismo. La familia Ardila sólo podía oír las emisoras de su elección, que generalmente tocaban rancheras. Recuerda a la señora Marina, quien todas las mañanas interpretaba a ronco pecho las rancheras de Miguel Aceves Mejía. Ardila nació en Zapatocha, pueblo pequeño y aislado donde no existían salas de cine; era los fines de semana que una empresa cervecera colocaba un gran telón en el parque principal donde se proyectaban películas mexicanas. Éstas eran exhibidas de noche y al aire libre. Las películas casi siempre eran musicales. «Viendo cantar a nuestros ídolos en todas esas películas, fue como aprendimos la música mexicana» (Ardila 2009). Evocó a Pedro Infante con su

2. Algo similar ocurre en Chile.

Gorrioncillo pecho amarillo.

Es sabido que la industria cinematográfica mexicana se favoreció de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo por la crisis que su homóloga estadounidense padeció. La situación benefició a México y Argentina, únicos países de la América española con producción cinematográfica en la década de 1940 (Bertaccini 2001, 36). *Allá en el rancho grande* se estrenó en 1936. En la misma época apareció *Allá en el Bajío* y *La norteña de mis amores*. El mensaje era: la provincia es la patria; al final quedaba bien claro que Como México no hay dos.² De veinticinco películas en 1936, se pasó a 57 en 1938. De las 38 películas producidas en 1937, veinte eran del género ranchero (Bertaccini 2001, 35). La época de oro del cine mexicano duró tres décadas: 1930, 1940 y 1950.

Para comprender cómo se inició el peregrinar de la norteña por tierras colombianas, es necesario precisar que ésta recibió cierto impulso del cine mexicano, sobre todo y gracias a las películas de Piporro, quien fue el primero en sacar a cuadro a un grupo de música norteña, en 1960. Los elegidos por Eulalio González «Piporro» fueron Los Broncos de Reynosa, de Paulino Vargas Jiménez y Javier Núñez (Vargas 2012). Curiosamente, esta agrupación no es nativa de Nuevo León, ni de Tamaulipas, aun cuando su nombre lo sugiere. Los Broncos de Reynosa son oriundos de la sierra de Durango, y su líder, Paulino Vargas Jiménez, es considerado por conocedores de la música norteña, uno de los compositores más influyentes del continente americano. Paulino Vargas Jiménez es el compositor de corridos como *La banda del carro rojo*, *Lamberto Quintero*, *La crónica de un cambio*, *Nave 727* y *La muerte anunciada*.

En 1929 se inauguró la primera radiodifusora de Colombia: la HJN. «La voz de Barranquilla» fue el segundo nombre que adoptó la primera radio privada de Colombia. Ésta comenzó a funcionar el 8 de diciembre de 1929 (Romero 2009, 48). La segunda emisora fue la HKF «La voz de Bogotá», el 1 de mayo de 1930. Un mes después se instaló en Tunja, Radio Boyacá. En los años siguientes comenzaron a transmitir La voz de Manizales, La voz de Medellín y Emisoras Fuentes, en Cartagena (Rico 2000, 297). Para 1934 existía una docena de emisoras comerciales en Colombia. Fue en la década de 1950 que la radio comercial colombiana se consolidó. En estos años creció la industria discográfica colombiana, impulsada por

el consumo de música de la costa Caribe en el interior del país. En la década de 1960, el bambuco de los mestizos comenzó a ser desplazado por la cumbia, el vallenato y el porro de los negros (Azula, Rodríguez y León 2011, 25).

Discos Victoria, empresa especializada en música popular, cumplió un papel protagónico en la difusión de la música norteña al interior de Colombia, durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 (Franco 2014). Discos Fuentes participó de la música norteña en las décadas de 1970 y 1980, pues en las décadas de 1950 y 1960 estuvo más preocupada por grabar ritmos afrocolombianos (Franco 2014). Otras disqueras importantes durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, todas establecidas en Medellín, Antioquia, fueron Sonolux, Zeida, Silver, Lyra y Ondina (Azula, Rodríguez y León 2011, 52). En Discos Victoria fue donde Las Hermanitas Calle, dueto femenino icónico para la historia de la música de carrilera –prima hermana de la norteña mexicana–, posicionó su carrera artística.³

Hasta la fecha, todos los textos revisados sobre la presencia de la música norteña en Colombia, afirman que ésta llegó al país vallenato a finales de la década de 1980 con el disco Corridos Prohibidos de Los Tigres del Norte. Esta versión se convirtió en mito, en buena medida, por culpa de productores musicales colombianos, quienes anteponen beneficios económicos a la veracidad de la información: la idea de que con Los Tigres del Norte –a finales de la década de 1980–, llegó la música norteña a Colombia, es una aseveración que hoy pocos se atreven a cuestionar.

Es cierto que desde la segunda mitad de la década de 1970, el corrido asumió un rol protagónico en el devenir de la música norteña, no sólo en Colombia, sino en México y Estados Unidos; sin embargo, ya desde mediados de los cincuenta se escuchaba la música de Los Alegres de Terán y Los Donneños, a través de las ondas hertzianas de la XET de Monterrey, en los Departamentos de Santander, Cundinamarca y Antioquia, de acuerdo con Beatriz Ardila (2009). Recordemos que la XET, la «T Grande», se fundó el 30 de marzo de 1930 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Esta emisora fue muy importante por su alcance. En sus primeras décadas la XET tenía una potencia de 150 mil *watts*, además de una ubicación estratégica: la XET se localiza a 850 kilómetros al norte de México. Esto le permitía llegar a Estados Unidos, Centro

3. «Carrilera» está asociado a las vías y estaciones del ferrocarril antioqueño, inaugurado en 1929. La música carrilera se ligó al tren por la presencia de viajeros y la actividad comercial, que involucró cantinas en donde se vendía aguardiente y se escuchaba música mexicana y argentina (Arias 2009, 35). Es comprensible la vigencia de la música ranchera en Medellín (Antioquia) y la trascendencia del tango porteño en Manizales (Caldas).

4. Algo similar ocurrió en Chile, 23 años después, con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

y Sudamérica (Olvera 2010, 36).

DEPARTAMENTO Y CIUDAD CLAVE: ANTIOQUIA Y MEDELLÍN

Desde la década de 1940, Medellín ha sido la capital económica de Colombia. Gracias a su bonanza monetaria (década de 1950), se consolidó la industria discográfica colombiana en Antioquia. Sonolux fue el primer sello discográfico que nació en Medellín, en 1949 (Burgos 2014). Dos factores ayudaron para que las músicas mexicanas hechas por colombianos detonaran: la existencia de casas disqueras y las medidas aduanales tomadas por el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). En 1953, la junta militar prohibió la importación de discos argentinos y mexicanos. La medida permitió que la industria del disco en Colombia naciera (Arango 2014).

Si bien algunos sellos discográficos importantes de Colombia son anteriores, fue con el referido mandatario que la industria colombiana del disco detonó. La prohibición de importaciones de música procedente de México y Argentina que impuso la junta militar dejó el control de la producción de discos a la naciente industria fonográfica colombiana (Peláez, Óscar 2014).

Antes de la reforma fiscal de 1953, los sellos colombianos eran intermediarios que percibían un porcentaje mínimo de las ganancias. Después de la modificación comercial, los sellos discográficos afincados en Antioquia, pasaron de ser distribuidores a productores. Había un mercado dispuesto a seguir consumiendo música mexicana, y al no poder disponer de ella –consecuencia de la prohibición impuesta–, los sellos fonográficos antioqueños comenzaron a suplir con artistas nacionales el hueco existente. Así nació la industria colombiana del disco (Peláez, Ofelia 2014).⁴

Gracias al nacimiento de la industria discográfica colombiana, en la década de 1950, duetos femeninos de música carrilera como Las Trigueñitas, Las Estrellitas, Las Gaviotas y Las Indianas, pudieron grabar. Las integrantes de estos duetos femeninos no ejecutaban instrumento alguno; se acompañaban de un conjunto norteño colombiano (acordeón piano y dos guitarras). Como en esos años era mal visto que los duetos femeninos de música carrilera se presentaran en vivo, sus integrantes permanecieron en el anonimato. En la década de 1970 se volvió común que duetos femeninos de

música carrilera se presentaran en estaderos y fondas camineras de Antioquia: Medellín, Bello, Envigado, Sabaneta (Calle 2014).

Los duetos femeninos de música carrilera comenzaron a mostrarse durante la década de 1970 por el patrocinio de esmeralderos y narcotraficantes. En los años cincuenta, los sellos discográficos de Medellín fueron responsables de grabar duetos femeninos de música carrilera; en la década de 1970, esmeralderos y narcotraficantes estuvieron detrás de sus presentaciones en vivo. Los duetos femeninos de música carrilera son importantes porque, a través de ellos, la música norteña, comenzó a volverse pública (Calle 2014).

En Colombia existe un consenso respecto a la importancia histórica de Las Hermanitas Calle. En enero de 2014 realizamos la entrevista a Fabiola Calle, miembro fundador del multipremiado dueto de música carrilera. Las Hermanitas Calle, como lo detalló el productor de Corridos Prohibidos, son trascendentales para explicar los vínculos tejidos entre música norteña, esmeralderos y narcotráfico. Fabiola Calle tuvo la gentileza de prestarnos algunos recortes de periódico.

Originaria de Medellín, la Banda Norteña es dirigida por Oscar David, su fundador. Adscrito a la tradición de las bandas papayeras, Oscar David empezó tocando los platillos a los diez años, siguió con la trompeta a los dieciocho. En el 2005 formalizó ante la Cámara de Comercio de Colombia su Banda Norteña. Decidió especializarse en música norteña porque gusta mucho en Colombia, además de afirmar que sueña con llegar a México porque «es el país de los artistas». Al hacer «música que viene de México» (David 2014), su intención es poder competir por un lugar en el mercado mexicano. La Banda Norteña es una agrupación que trabaja los jueves por la noche en el Bar Colón de Medellín, y los fines de semana en fincas antioqueñas.

La entrevista a Oscar David fue en el Bar Colón de Medellín. En el desarrollo de su actuación, se pudo constatar que divide su *show* en dos bloques. El primero basado en repertorio acompañado por vihuela, trompeta y requinto; el segundo fue conducido por un bajo quinto y un acordeón piano. En la primera parte, la Banda Norteña cantó música de despecho, y en la segunda, música norteña. La diferencia principal entre la música carrilera y la música de despecho «es que la primera es interpretada por mujeres y la segunda por hombres» (David 2014). Las dos están

5. Los Gavilanes del Norte antioqueños grabaron para Discos Ondina, Discos Colombia y Victoria. *Bohemio y cantinero, Cobarde corazón, Qué hago señor, No importa cantinera, Carta ensangrentada, Dueña del universo, No te asombres y Ni en la tumba te olvido*, son algunos de sus registros. (Arias Restrepo 2012).

emparentadas con la norteña de origen mexicano.

En el Centro histórico de Medellín se concentran los negocios que albergan presentaciones de grupos norteños. Billares Macarena es otro de los sitios que, de jueves a domingo, ofrece conciertos nocturnos. La Banda Norteña interpreta cumbias, música parranderera, canciones rancheras, boleros y corridos. Hablando de música norteña, el grueso de su repertorio está fundamentado en corridos de Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana, Los Intocables del Norte, Los Bravos del Norte y Los Incomparables de Tijuana (David 2014).

Amén de haber trabajado en Santander, Villavicencio, Tunja, Bucaramanga, Cali y Bogotá, la Banda Norteña se ha presentado en Ecuador. En el 2012, la Banda Norteña actuó al lado de Pipe Bueno, en Ecuador. Al siguiente año fueron contratados por la municipalidad de Puerto Viejo. «Ecuador es un mercado joven y atractivo para los intérpretes de música norteña hecha en Colombia» (David 2014). Para julio del 2015, la Banda Norteña tiene programada una gira por Florida, Estados Unidos. El sueño de Oscar David es radicarse en México (Ibid.).

Para principios de la década de 1970, todo el Departamento de Antioquia «ya experimentaba una ebullición de intérpretes, duetos y ejecutantes norteños» (Elizalde 2012) que, inspirados en los grandes referentes de la música norteña, desarrollaron proyectos artísticos como Los Gavilanes del Norte, nombre que retomaron del dueto mexicano, oriundo de Nuevo León, que figurara en los años sesenta. Los Gavilanes del Norte, versión colombiana, estuvieron integrados por Alfonso Colorado y Lucho Cruz (Burgos 2006, 219). Aunque el dueto antioqueño retomó el nombre de Los Gavilanes del Norte, su modelo a seguir fue el dueto venezolano Lupe y Polo, también intérpretes de música norteña radicados en México; carta fuerte de Discos Musart durante la década de 1970 y primeros años de los ochenta (Arias Cano, Pascuala 2012).

Los Gavilanes del Norte,⁵ versión colombiana, nacieron en Cañasgordas, Antioquia, mismo lugar donde viera la luz primera Lina Fernández, intérprete colombiana de música norteña. Los Gavilanes del Norte no fueron el único grupo de música norteña que participó de escenarios antioqueños en la década de 1970, también el dueto Los Antioqueños –quienes usaban guitarra y acordeón-piano de tecnología italiana–, interpretaron repertorio

de Los Alegres de Terán (Cárdenas 2012). Cuando Lucho Cruz se separó de Alfonso Colorado, conocidos en el ambiente musical antioqueño como Los Gavilanes del Norte, «se juntó con José Vélez y nacieron Los Alegres del Norte, quienes también hacían música norteña al estilo del dueto venezolano Lupe y Polo. Algunas de sus grabaciones fueron *Por qué me castigas, Eulalia, La unión libre, Ya lo verás, De pies a cabeza, La cerca, Tengo a mi madre y A qué vuelves*» (Arias Restrepo 2012).

Como podemos ver, la música norteña en Colombia no se inicia en 1980, como la *vox populi* bogotana asevera; ésta tuvo uno de sus primeros contactos con el pueblo colombiano a través de la XET de Monterrey. Estamos hablando de la segunda mitad de la década de 1950 (Arias Cano, María 2012). A principios de los sesenta, radio-difusoras como La Ranchera de Monterrey, empresas cerveceras como la Cuauhtémoc Moctezuma y la compañía farmacéutica Laboratorios Mayo, comercializaron discos de intérpretes como Los Alegres de Terán, Los Donneños, Los Madrugadores del Bajío y el Dueto Río Bravo, en Colombia. ¿Cómo articulaban la venta? Las empresas se anunciaban por frecuencias radiofónicas como la XET de Monterrey, daban una dirección postal, el interesado ponía por correo su pedido, colocaba el dinero dentro del sobre y lo enviaba a México. Dos meses después el comprador colombiano tenía en su domicilio el paquete de discos; junto con ellos recibía postales (fotografías) de intérpretes norteños.⁶

Luego del surgimiento de agrupaciones norteñas colombianas a principios de la década de 1960, aparecieron exitosas propuestas musicales, como Las Hermanitas Calle, dueto antioqueño integrado por Fabiola y Nelly Calle. Las Hermanas Calle fueron responsables de hacer popular en Colombia *La banda del carro rojo* (Sánchez 2012), referente en la obra creativa de Los Tigres del Norte y narración determinante para la comprensión del corrido de narcotráfico mexicano contemporáneo. El dueto Hermanitas Calle no es considerado música norteña al interior de la industria discográfica colombiana, aunque se nutrió de ésta para irse definiendo.

Las Hermanitas Calle son las máximas figuras de la carrilera. Llamativamente, y a pesar de que Discos Fuentes era por aquellos años el emporio discográfico de Colombia, Las Hermanitas Calle fueron artistas exclusivas de Discos Victoria, empresa afincada en

6. El negocio de la música norteña estaba en la venta de discos y no en los conciertos, ni en los bailes masivos.

7. Hermanas Calle, Éxitos rancheros, Medellín, Discos Victoria, 1978.

8. Las Hermanitas Calle nacieron el 12 de julio de 1966; su consolidación musical tuvo lugar en la década de 1970 (Sánchez 2012).

Medellín, capital de Antioquia.⁷

Medellín es clave para estudiar la música norteña en Colombia. Los antecedentes de la música norteña en Colombia deben indagarse, pues, en el Departamento de Antioquia. Es claro que el poderío de disqueras antioqueñas –como Fuentes y Victoria– fue determinante para que se generara un desarrollo musical concentrado. La música norteña entró a Colombia por Antioquia, no por Cundinamarca. El inicio del derrotero musical norteño mexicano en Colombia no está en Bogotá, sino en Medellín. Es cierto que Bogotá es la capital de Colombia, pero históricamente, Medellín ha gozado de una economía más poderosa que la de su capital política. La ciudad más moderna de Colombia es Medellín. Los desarrollos farmacéuticos y tecnológicos de Colombia están en la región paisa. Los antioqueños son los únicos colombianos que tienen metro. Por ello, los futuros estudios de las músicas mexicanas en Colombia, deben posicionarse desde Medellín y no desde Bogotá.

NORTEÑA Y CORRIDO EN COLOMBIA

Corrido de narcotráfico. Durante la década de 1960 tuvo lugar la consolidación de duetos colombianos femeninos como Las Hermanitas Calle,⁸ quienes emulaban a intérpretes mexicanas de la época como Las Jilguerillas, Las Hermanas Huerta y Las Hermanas Padilla, por mencionar algunos ejemplos. En los años setenta, aparecieron en Medellín las primeras agrupaciones norteño-colombianas (Morantes 2012). Estas organizaciones instrumentistas no tenían un repertorio propio; recurrían al arsenal creativo de los grupos mexicanos, que para esos años era abundante. La época dorada de la música norteña tuvo lugar en las décadas de 1950 y 1960, es decir que para el momento en que comenzaron a profesionalizarse los proyectos artísticos colombianos de música norteña, había posibilidades de transitar por distintas escuelas, corrientes y estilos; así como adherirse al formato norteño que les permitiera explotar sus habilidades al cien por ciento.

Los Tigres del Norte estrenaron su corrido *La banda del carro rojo* en 1975; la tragedia tiene como personaje central a un narcotraficante uruguayo avecindado en la sierra de Durango, su nombre es Lino Quintana (Vargas 2012). *Contrabando y traición* (1974), junto con

La banda del carro rojo (1975), no sólo inmortalizaron a sus intérpretes, Los Tigres del Norte, sino que influyeron en generaciones y trastocaron el mundo del corrido de manera global. Colombia no escapó a esta influencia. En la década de 1980, Las Hermanitas Calle decidieron grabar una de las composiciones más importantes del maestro Paulino Vargas Jiménez, nos referimos a *La banda del carro rojo* (Castillo 2012). El impacto global de este corrido fue tal que en la capital sinaloense apareció una agrupación de música norteña llamada La Banda del Carro Rojo de Los Hermanos Quintero. El nacimiento de corridos como *La banda del carro rojo* de Los Tigres del Norte se da en un contexto de narcotráfico. El quiebre histórico que significó *La banda del carro rojo* para la música norteña en Colombia debe considerarse. A partir de la grabación de esta tragedia, la música norteña comercializada se fue limitando al cultivo del corrido.

Esmeralderos. Para entender el surgimiento de los Corridos Prohibidos colombianos en 1997, y por tanto, el caminar de la música norteña en Colombia durante las últimas dos décadas, es importante abordar la guerra esmeraldera. La primera guerra esmeraldera tuvo lugar en la década de 1970, mientras que la segunda inició en 1986 y terminó en 1990. La zona esmeraldera colombiana se ubica en el occidente de Boyacá. El conflicto entre pueblos en el occidente de Boyacá se remonta a los años sesenta, cuando habitantes de la zona arrebataron la mina de Peñas Blancas en Borbur al Banco de la República.⁹ Por esta época arribó a la zona el bandolero Efraín González, fundador de la sociedad esmeraldera. Su muerte, acaecida en Bogotá en 1965 a manos del ejército colombiano, lo mitificó al interior de la sociedad esmeraldera (Páramo 2009). Los conflictos esmeralderos se articularon alrededor de la lucha por las minas y la tierra (Uribe 1992, 74).¹⁰

«Soy esmeraldero, soy un minero / me juego la suerte en la mina / buscando fortuna, buscando dinero / tomando aguardiente celebro mis premios». *El corrido del minero*, autoría de Antonio Ortiz, brinda testimonio de una zona propicia para la creación de tragedias (Páramo 2009). La versión que comparto del corrido del minero, data de 1981 (Ibid.). Los valores de la sociedad esmeraldera se ven expresados en sus corridos. La noción de la vida es efímera, en ella la fortuna puede evaporarse como una pelea de gallos o un juego de cartas. La lealtad y el honor son valores

9. En 1940 se creó el Ministerio de Minas y Petróleos de Colombia. El 15 de junio de 1945, el Banco de la República se hizo cargo de las minas. La institución financiera estaba autorizada para vender esmeraldas y realizar propaganda de las mismas en el extranjero (Domínguez 1965, 131).

10. El problema de la tierra y su relación con los corridos y la música norteña es atendido en: *Narcocorrido. Entre balas y acordes*, documental producido por la Universidad Autónoma de Chihuahua en 2010.

11. Tanto en el fin de la primera, como en la conclusión de la segunda guerra esmeraldera, la Iglesia católica fue determinante.

12. Cuando al panteón me lleven no quiero llanto de nadie / sólo que me canten la canción que más me agrade / el luto llévenlo dentro, teñido con buena sangre / por eso quiero me lleven con una banda tocando / canten o lloren muchachos que yo la voy a estar gozando / y si al correr de los años mi tumba está abandonada / y aquella cruz de madera ya la encuentran destrozada / remarquen las iniciales de aquella cruz olvidada / junten la tierra y no olviden que el que muere ya no es nada.

13. Nadie es eterno en el mundo / ni teniendo un corazón / que tanto siente y suspira por la vida y el amor / Todo lo acaban los años / dime qué te llevas tú / si con el tiempo no queda / ni la tumba ni la cruz.

sobre los que se construye el mundo esmeraldero. En una sociedad como la esmeraldera, la ranchera y el corrido mexicano encajan perfectamente. Géneros como el corrido ayudaron a la sociedad esmeraldera a expresarse como una colectividad (Páramo 2009).

En la década de 1960 existieron Parmento Molina, Isauro Murcia, Modesto Molina, Chepe Bravo y Luis Elí Campos, todos esmeralderos (Uribe 1992, 97). El descubrimiento de la mina Peñas Blancas tuvo lugar en 1961, hecho que motivó el surgimiento de la primera generación de esmeralderos colombianos (Claver 1993, 98). Hubo tanto dinero producto del tráfico de esmeraldas, que para 1970 existía en Bogotá el barrio Santa Isabel, conjunto habitacional construido para familias esmeralderas (Ibid.). Los esmeralderos representan el pasado inmediato de la mafia colombiana; sus tragedias son el antecedente de los Corridos Prohibidos de Alirio Castillo. Efraín González fue líder de la región esmeraldera, hasta 1965. Su sucesor se llamó Humberto Ariza (Uribe 1992, 97).

En 1969, el Banco de la República se retiró de la zona esmeraldera obligado por las células criminales. Para 1970, el Estado colombiano entregó las minas a particulares y creó Ecominas, empresa responsable de otorgar concesiones en Muzo, Coscuez y Peñas Blancas (Uribe 1992, 97). En 1973, las minas de Muzo, Coscuez y Peñas Blancas, fueron ocupadas por el ejército colombiano. Inició la primera guerra esmeraldera. El conflicto finalizó en 1975 gracias al pacto firmado por el representante del ejército colombiano y el obispo católico de Tunja (Domínguez 1965, 130).¹¹

Hay un símbolo musical de los esmeralderos, mismo que llegó de México en el contexto de la segunda guerra esmeraldera (1986-1990): *La cruz de madera*, corrido interpretado por Los Rayos de Chuy Luviano. Éste se convirtió en el himno de la comunidad esmeraldera del occidente de Boyacá. El corrido fue el último que escuchó en vida Gilberto Molina, el traficante más poderoso de esmeraldas en la década de 1980 (Páramo 2009). Es sabido que durante el sepelio de Gilberto Molina en Bogotá (1991), su hijo mayor llegó al panteón con cuatro mariachis, quienes cantaron *La cruz de madera*, en veinte ocasiones.¹² La composición del antioqueño Darío Gómez, *Nadie es eterno en el mundo*, guarda parecido con *La cruz de madera* de Chuy Luviano. La creación de Darío Gómez retoma elementos como la cruz y lo volátil de la existencia.¹³ *Nadie es eterno en el mundo* fue el mayor éxito de Darío

Gómez, incluso Caracol Televisión produjo una telenovela con el mismo nombre, en 2007.

La composición de Darío Gómez es, quizás, la creación ranchera colombiana con mayor impacto en el escenario musical de México.¹⁴ El corrido fue grabado por Antonio Aguilar, con el acompañamiento de Banda La Costeña de Ramón López Alvarado. Adán Chalino Sánchez, hijo de Rosalino Sánchez, lo grabó con acompañamiento norteño. La versión original de Darío Gómez tiene armonía ranchera, es una hibridación colombiana que suma elementos del mariachi nacionalista mexicano, tiple andino, requintos cercanos al vals peruano y acordeón Hohner tipo piano en los puentes musicales. A mi juicio, la mayor virtud de la composición de Darío Gómez es su letra existencial. *Nadie es eterno en el mundo* se grabó en 1992, un año antes de la muerte de Pablo Escobar Gaviria. «Es lógico pensar que fue Pablo o la familia de él, quienes indicaron a Darío Gómez que compusiera esta canción» (Amado 2012).

Considerando la similitud entre *La cruz de madera* de Los Rayos de Chuy Luviano y *Nadie es eterno en el mundo* del colombiano Darío Gómez, sugiero que si bien no se le puede llamar plagio a la creación de Gómez, es evidente que retoma elementos de *La cruz de madera*. El corrido de Chuy Luviano llegó a Colombia en la década de 1980, con las presentaciones en vivo que el músico norteño originario de Zamora, Michoacán, realizó en fiestas privadas de esmeralderos. *Nadie es eterno en el mundo* apareció en el ocaso del reinado de Pablo Escobar Gaviria, cuando el Cartel de Medellín experimentaba su colapso. *Nadie es eterno en el mundo* es una suerte de pésame a Pablo Escobar Gaviria. La composición de Chuy Luviano pertenece a la época de los esmeralderos del occidente de Boyacá (1980) y la creación de Darío Gómez se ubica en el fin del Cartel de Medellín (1990). Ambos corridos fueron apropiados en regiones históricamente dependientes de la música mexicana: Boyacá y Antioquia.

Otro elemento valioso es la presencia del compositor, ejecutante de bajo sexto y primera voz de Los Relámpagos del Norte, Cornelio Reyna Cisneros, en fiestas privadas de los esmeralderos colombianos (Riveros 2012). La presencia de Cornelio Reyna Cisneros en Colombia tiene su historia, pues desde la década de 1970 hizo acto de presencia en reuniones familiares de los esmeralderos

14. *Y me bebí tu recuerdo*, interpretado por Galy Galiano, fue otra melodía ranchera hecha en Colombia, que tuvo resonancia en México.

Los Huracanes del Norte hicieron la versión norteña mexicana del tema colombiano.

15. González Gacha fue apodado el Mexicano. Gustaba del mariachi y fue enlace entre cárteles colombianos y gomeros sinaloenses. Rodríguez Gacha bautizó sus haciendas con nombres mexicanos como Chihuahua, Sonora, Mazatlán y Cuernavaca. González Gacha no fue el único narcotraficante colombiano admirador de México. Pablo Escobar Gaviria es recordado por vestirse como revolucionario y adular a Pancho Villa. Escobar veneraba a Pancho Villa porque humilló, en su propio territorio, a Estados Unidos. Escobar Gaviria emuló a Pancho Villa, cada vez que lograba «coronar» un cargamento de cocaína (Riveros 2012).

16. Félix Gallardo fue aprehendido en 1984. Rafael Caro Quintero, socio de Félix Gallardo, fundador del Cártel de Guadalajara y célebre por el caso Camarena, fue detenido en 1985. Durante el gobierno de Leopoldo Sánchez Celis el narcotráfico y la violencia se dispararon en Sinaloa, México.

Gilberto Molina y González Gacha, «el Mexicano».¹⁵ Músicos norteños colombianos y ejecutantes de bajo sexto como Wilson Latorre del Grupo Mezcal, atribuyen a Reyna Cisneros un rol protagónico en la expansión del gusto por la música norteña en Colombia (Latorre 2012). Cornelio Reyna Cisneros no sólo ofreció conciertos privados de manera constante en la zona esmeraldera de Colombia, sino que brindó orientación práctica sobre una técnica de ejecución del bajo sexto: la de Cornelio Reyna Cisneros es sólo una entre muchas formas de ejecutar el cordófono originario del Bajío mexicano.

Antes de Cornelio Reyna Cisneros se escucharon numerosos grupos norteños mexicanos a través de frecuencias radiofónicas colombianas, pero nunca los músicos colombianos habían tenido la posibilidad de recibir enseñanza personalizada de un referente de la música norteña. La presencia musical de Cornelio Reyna Cisneros ya estaba en Colombia gracias a los discos de Los Relámpagos del Norte, pero su actividad individual fue importante en la expansión y consolidación de la música norteña en esta nación sudamericana. Seguro que su campo de acción no fue tan grande, pero en su alumnado dejó semilla que germinó.

En 1977 el narcotraficante hondureño Ramón Matta Ballesteros presentó a Rodríguez Gacha con su amigo mexicano Miguel Ángel Félix Gallardo, quien en reiteradas ocasiones lo invitó a su casa de Altata, en el Estado mexicano de Sinaloa. De acuerdo con Juan Antonio Fernández Velázquez, sobrino de don Lalo Fernández, en estas reuniones se tejió el Pacto de Altata, acuerdo que comprometió el apoyo mexicano para el trasiego de cocaína colombiana a Estados Unidos. Rodríguez Gacha fue quien abrió las primeras rutas del tráfico de cocaína de Colombia a Estados Unidos, a través de México, con apoyo de la mafia sinaloense (Betancourt y García 1994, 94). A mediados de la década de 1970, Eduardo «Lalo» Fernández heredó el control de la mafia sinaloense a Félix Gallardo, quien antes de convertirse en el «gran capo» de la droga en México, trabajó como escolta del mismo Lalo Fernández y como chofer del Gobernador de Sinaloa Leopoldo Sánchez Celis, entre 1963 y 1968 (Fernández, Juan 2012).¹⁶

Gilberto Molina Moreno y Gonzalo Rodríguez Gacha «El Mexicano», se conocieron en 1970, en Pacho, Cundinamarca. A mediados de la década de 1970, Gonzalo Rodríguez Gacha «El

Mexicano», se separó de Gilberto Molina Moreno, probó fortuna en La Guajira y en la Sierra Nevada, donde cultivó marihuana. En 1985, Rodríguez Gacha era uno de los jefes del Cártel de Medellín y huía acusado de asesinar al ministro Rodrigo Lara Bonilla (Claver 1993, 93). A la violencia originada por las esmeraldas y la guerrilla, se le sumó el negocio del narcotráfico. Los cultivos de coca y los laboratorios de procesamiento de cocaína pululaban en la provincia de Río Negro, en el occidente de Boyacá y en el Magdalena Medio (Claver 1993, 96).

El primer contacto de Rodríguez Gacha con el mundo del narcotráfico se concretó gracias a la ayuda de Verónica Rivera Vargas, persona cercana a Pablo Escobar Gaviria. En 1976, Gonzalo Rodríguez Gacha se mudó a Medellín (Fernández, Juan 2012). Ese mismo año formaron el Cártel de Medellín Pablo Escobar, Carlos Lehder y Rodríguez Gacha. Escobar recién cumplía 29 años cuando asumió el control del grupo. En tan sólo tres años de existencia, el cártel de Medellín controlaba 70% del mercado de la cocaína en los Estados Unidos.¹⁷

En marzo de 1987 Gonzalo Rodríguez Gacha fue vinculado por primera vez con el narcotráfico. El ejército colombiano descubrió en Paima, noroccidente de Cundinamarca, cultivos de coca, laboratorios e insumos para el procesamiento de la cocaína. Hechas las primeras investigaciones, se estableció que los cultivos y laboratorios se encontraban en predios de Gilberto Molina Moreno, quien se presentó voluntariamente. Molina declaró que esas tierras eran de su propiedad, pero hacía más de un año se las había arrendado a Humberto Ramírez Gómez, prestanombres de Gonzalo Rodríguez Gacha. Fue entonces que la guerra entre Gonzalo Rodríguez Gacha «el Mexicano» y Gilberto Molina Moreno se declaró (Claver 1993, 92).

La guerra esmeraldera fue un conflicto entre jefaturas, cada una representada por un pueblo. Estos pueblos eran autónomos, nombraban a sus propios gobernantes. Durante la segunda guerra esmeraldera,¹⁸ Gilberto Molina se alió con Pablo Elías Delgadillo y con Víctor Carranza, fundando el grupo de Borbur (Uribe 1992, 85). El grupo de Borbur estuvo integrado por los municipios de Quipama, Muzo, Borbur y Otanche. Su rival, el grupo de Coscuez, fue constituido por Coscuez, Briseño, Maripi, Pauna, Buenavista y Cooper. La cabeza del grupo de Coscuez fue Gonzalo Rodríguez

17. «El influyente diario *El Espectador*, que en 1987 sufrió el asesinato a tiros de su director Guillermo Cano por bandas de narcotraficantes, lamentó la muerte ocurrida ayer en similares circunstancias del abogado y también miembro de su directorio, Héctor Giraldo Gálvez, y pidió al gobierno colombiano una guerra total contra el narcotráfico. El asesinato de Gálvez fue atribuido al Cartel de Medellín en una aparente campaña intimidatoria para evitar que su cabecilla, Pablo Escobar Gaviria, sea condenado por la justicia que lo acusa de haber sido el autor intelectual del asesinato de Cano, miembro de la familia propietaria del periódico. Similarmente, el Banco de Occidente, el más próspero de Colombia, dijo que desconoce las acusaciones hechas ayer por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos, de haber lavado 1,200 millones de dólares al Cartel de Medellín, junto con otros 16 bancos norteamericanos. Giraldo Gálvez, representaba a la familia Cano en el único proceso judicial en el que ha sido llamado a juicio Pablo Escobar Gaviria, considerado por las autoridades norteamericanas como el líder del narcotráfico internacional, y quien figura en las revistas especializadas como uno de los 20 hombres más ricos del mundo. El abogado era también miembro de la junta directiva de *El Espectador* y desde hace varios años escribía artículos relacionados con sus especialidades en derecho laboral y penal. Murió acribillado a balazos al volante de su automóvil en una congestionada calle de Bogotá, en idénticas circunstancias en que fue asesinado Cano, el pasado 17 de diciembre de 1987». «Demandan en Colombia guerra total contra el narcotráfico», en *Noreste*, Culiacán, 31 de marzo de 1989.

18. La segunda guerra esmeraldera llegó a su fin en julio de 1990. El obispo de Chiquinquirá fue el líder en la negociación (Uribe 1992, 100).

19. Por la región de Río Negro / todo comienza señores / la historia de don Gilberto / que era uno de los patrones.

20. El corrido mexicano tiene una historia vinculada a la rebelión del pueblo y a las hazañas de bandidos.

Gacha, antiguo esmeraldero y socio de Molina (Claver 1993, 100). Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, mejor conocidas como FARC, también fueron enemigas de Gilberto Molina (Ibid., 72). Gilberto Molina Moreno fue el primero en ser abatido el 27 de febrero de 1989, a manos de sicarios de Gonzalo Rodríguez Gacha (Ibid., 100).

El patrón es una composición de Gilberto Ariza y sirve para corroborar la trascendencia que la música norteña y el corrido mexicano tuvieron para la sociedad esmeraldera. La identidad esmeraldera se soportó en elementos de la mexicanidad (Páramo 2009).¹⁹ Es sabido que la música de Vicente Fernández y Los Tigres del Norte son un suceso en Colombia, pero no se brindan elementos sociales que permitan entender las razones del fenómeno. Se habla de los Corridos Prohibidos colombianos, pero no se dice cómo fue el proceso de apropiación de la música norteña al mundo de las esmeraldas, al narcotráfico cafetalero, a la ruralidad de Villavicencio y a los barrios proletarios del sur de Bogotá. La masificación de la música norteña en Colombia coincidió con el auge del narcotráfico (1980-1990), lo que explicaría, el apego de compositores, músicos y cantantes colombianos, al corrido. El auge de los Corridos Prohibidos colombianos, guarda relación con una crisis económica y de valores.

Con los esmeralderos comenzó la colombianización de la música norteña, es decir, aparecieron los primeros corridos hechos por compositores cafetaleros, interpretados por agrupaciones colombianas, y pensados para el consumo del público colombiano ¿Por qué fue el corrido mexicano el género elegido por la música norteña en Colombia? El corrido sigue siendo uno de los mejores vehículos para inmortalizar la historia de los pueblos latinoamericanos. Apoyados en el corrido, actores sociales como los esmeralderos de Boyacá, registraron su historia, lo que demuestra la influencia de la cultura mexicana en Colombia.²⁰

En 1997 aparecieron los Corridos Prohibidos colombianos. Éstos representan la urbanización de la música norteña y la masificación de un producto, ideal para ser vendido en los barrios pobres de Medellín, Villavicencio, Bucaramanga y Bogotá. Alirio Castillo orientó el consumo de su producto a realidades más ciudadinas y menos rurales. Los Corridos Prohibidos se convirtieron, durante la década de 1990, en la nueva música guasca colombiana.

Presencia de la mujer. Lina Fernández nació en Cañasgordas, Antioquia, Colombia, en 1970. A los dieciocho años se vinculó con la música. No le interesaba la música norteña ni las ranche-ras; quería trascender en lo tropical, pero muchas personas le insistieron que su voz no era adecuada. Para familiarizarse con la cultura mexicana, en 1988, Lina Fernández visitó mariachis en La Playa, espacio de la capital colombiana donde estas agrupaciones ofrecen sus servicios. En La Playa le recomendaron películas mexicanas. Quedó atrapada por las voces de Lucha Villa, Lola Beltrán, Yolanda del Río, Chelo Silva, María de Lourdes, Irma Vila y Amalia Mendoza.

Luego vinieron sus primeras oportunidades en tabernas, «donde los comensales eran personas exigentes» (Fernández, Lina 2012). Fue difícil porque no conocía el repertorio. Fernández se puso a estudiar canto, teoría y solfeo en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. La formación universitaria fue el camino que encontró para profesionalizarse. En 1996 conoció a Alirio Castillo. Ahí comenzó la historia de Lina Fernández dentro de la música norteña (Ibid.).

Los Tigres del Norte se presentaron en 1998 en la plaza de toros Santa María de Bogotá. Lina Fernández y Orlando Marín abrieron el concierto (Castillo 2012). El propio Marín financió el disco que grabó con Lina Fernández. Sus éxitos fueron: *Siete letras* y *Soldado raso*. El álbum se llamó: Clásicos de la Música Popular, editado en Bogotá por Alma Producciones, en 1997.

En 2001 Alirio Castillo produjo a Lina Fernández Clásicos Carrileros, bajo el sello JAN MUSIC LTDA. En este álbum se incluyeron melodías como *Ojitos verdes*, *Golpe traidor*, *Media vida* y *Mi problema*. El disco «gozó de arreglos cercanos a lo norteño» (Fernández, Lina 2012). En el 2005, Lina Fernández promocionó *Corazón prisionero*, melodía con arreglos gruperos que se desprenden de Rancheras para Mujeres. La producción de este material discográfico fue responsabilidad de Domingo Gutiérrez, esposo y mánager de Lina Fernández (Ibid.).

Lina Fernández ha sido colaboradora de Corridos Prohibidos, quizás sus aportaciones más relevantes son *La muerte de Rafael Orozco*, *Corrido a Marcola* (narcotraficante de Sao Paulo, Brasil) y *Comando Vermelho* (organización de narcotraficantes afincada en Río de Janeiro, Brasil). En el 2008, la Universidad Nacional de

21. Polydor fue una filial de Deutsche Grammophon Gesellschaft, a principios del siglo XX. Los discos vendidos por Deutsche Grammophon fuera de Alemania se etiquetaron bajo el sello Polydor. En el año de 1946, Polydor se convirtió en un sello especializado en música popular, mientras que Grammophon Gesellschaft se ocupó de la música clásica. En 1954, Polydor Records introdujo el color naranja en las etiquetas de sus discos. En 1972, Polydor se fusionó con Philips creando el sello Polygram. Hasta principios de la década de 1990, Polydor fungió como sello menor, propiedad de la transnacional Polygram. En 1998, Polygram fue vendida a Universal Music Group. Desde su fundación (principios del siglo XX), Polydor estuvo constituida por capital de origen alemán. En 1972, la empresa pasó a ser holandesa. Las primeras grabaciones de Lucha Reyes (en Alemania), por ejemplo, fueron en 1927 con Polydor. En la década de 1970, siendo parte de Philips, el sello Polydor respaldó el trabajo discográfico de Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato. A principios de los noventa, Polygram comenzó a grabar intérpretes de música gruper mexicana como Límite. Discos Polydor, primero como Deutsche Grammophon, y luego como Philips-Polygram (1972), asumió un rol destacado en la grabación y difusión de la música norteña (Granados 2012).

Colombia, sede Bogotá, la invitó a participar de «Tráficos y músicas: Reconocimiento cultural y afirmación social» (Videocatedra 2008), proyecto dirigido por Carlos Páramo. Domingo Gutiérrez, es el compositor de los tres corridos.

Corridos Prohibidos. Alirio Castillo nació en Bucaramanga, Colombia. Trabajó como redactor de espectáculos en el diario *La Frontera* (1972). Su primer sueldo lo gastó en discos, mismos que revendió en prostíbulos. En la zona de tolerancia de Bucaramanga fue donde Alirio Castillo miró las músicas mexicanas como negocio. Para 1973 Alirio Castillo tenía su propia columna en la sección de espectáculos del periódico referido. Comentaba el trabajo discográfico de intérpretes de la música ranchera mexicana en Colombia. Su columna se llamó Apolo hits.

En 1974 Alirio Castillo se fue a trabajar a Venezuela con Arturo Vallejo, en la sección Las Cuarenta Calientes, listado de música popular. Su estancia en Venezuela le sirvió para desarrollar ideas en Colombia, a donde volvió el mismo año. De 1974 a 1976, trabajó en la *Revista Antena* de Bogotá, hasta que Discos Tropical de Barranquilla lo contrató como promotor. Trabajó para Fonogram, Philips y Sony Music, a donde llegó en 1990 con el objetivo de manejar el catálogo mexicano. Promocionó la música de Ana Gabriel (Castillo 2009).

En 1981, ya en Polygram, Castillo asumió la Jefatura del Género Latino en Colombia. Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato, fueron la primera agrupación de música norteña que Alirio Castillo promovió. En 1981 lanzaron en Colombia un disco de 45 rpm con la canción: *Polvo y olvido*. Alirio Castillo vendió dieciséis copias en toda Colombia, «un total fracaso, pero fue un comienzo en la música norteña, luego vendrían los éxitos» (Castillo 2012).²¹

En 1992 Alirio Castillo renunció a Sony. En el mismo año llegó a Bogotá, procedente de Estados Unidos, un amigo de la niñez. Esta persona le propuso hacer promoción de pueblo en pueblo, con el objetivo de consolidar la carrera de Gina, intérprete de música ranchera en Colombia. Gracias a este ejercicio, Alirio Castillo se dio cuenta que en cada región de Colombia existen intérpretes populares con potencial. Cuando Alirio Castillo puso en marcha los Corridos Prohibidos colombianos, aplicó la misma estrategia. En los pueblos colombianos encontró un semillero que alimentó

su proyecto musical más importante (Castillo 2009).

En 1995, Alirio Castillo sacó a la venta el disco *Cantina abierta*, Vol. I, título que retomó de un programa conducido por Francisco Restrepo. El programa fue transmitido por La Cariñosa AM. *Cantina abierta* Vol. I, vendió seis mil copias. Castillo incluyó *La cruz de marihuana* y *La pista secreta*, dos historias de origen sinaloense.²² Luego del éxito de *Cantina abierta* Vol. I, Castillo compró los derechos de *La cruz de marihuana* y *La pista secreta* al Grupo Exterminador. Las versiones interpretadas por los oriundos de Abasolo, Guanajuato, se incluyeron en *Corridos Prohibidos* Vol. I, puesto en circulación el 15 de marzo de 1997 (Castillo 2009).²³

La cruz de marihuana es la tragedia más importante de la serie *Corridos Prohibidos*. Se convirtió en icono de los campesinos productores de la hoja de coca en la región del Putumayo. En 1997, los raspachines o cocaleros, emprendieron una marcha hacia Florencia, capital del Caquetá, como desaprobación por la fumigación de sus cultivos con glifosato. Las protestas no evitaron que el gobierno destruyera sus cultivos, pero sí posibilitaron que *La cruz de marihuana*, corrido mexicano, se convirtiera en el himno de los raspachines (Castillo 2009).

En 1994 un amigo colombiano viajó a México y le preguntó a Castillo qué deseaba del país azteca. Alirio Castillo le pidió un disco de música: *Corridos Prohibidos* de Los Tigres del Norte. Registró el nombre *Corridos Prohibidos* como marca de un producto musical y ordenó el diseño de un logotipo. Castillo recuerda que en sus viajes a Medellín veía señales de tránsito agujeradas por balas que los traquetos o mafiosos disparaban. La portada del *Corridos Prohibidos* Vol. I, fue diseñada con «elementos que usan los gringos en sus películas, entonces metí explosiones, aviones. Todos los ingredientes del narcotráfico como caballos, avionetas, buenos culos, camionetas, armas y explosiones» (Castillo 2012). La empresa de Castillo tuvo dos años de bonanza, hasta que en 1999 la piratería inundó Colombia (Castillo 2012).

En 1998 y 1999, Discos El Dorado de Alessio Espitia puso a la venta *Se buscan* Vol. I y Vol. II, respectivamente. En el primer volumen se incluyen corridos de los grupos *Frontera Norte*, *Mezcal* y *Los Rangers del Norte*. El segundo volumen contiene corridos de *Los Rangers del Norte* y *Teknorreño*. Del primer volumen destacan *Cruz de coca* del Grupo *Mezcal* y *El proceso 8.000* con Los

22. *La cruz de marihuana* está dedicada a Manuel Salcido Uzeta, narcotraficante mexicano.

23. El personaje de Joaquín Cosío en *El Infierno*, película de Luis Estrada (2010), estelarizada por Damián Alcázar, está inspirado en el sinaloense Manuel Salcido Uzeta «Cochiloco».

Rangers del Norte. Los temas sobresalientes del segundo volumen son *El mexicano*, *Chispiro* y *Fuego verde* de Los Rangers del Norte. Los discos *Se buscan Vol. I* y *Vol. II*, se comercializaron poco tiempo después que Alirio Castillo editara su primer volumen de *Corridos Prohibidos*, en 1997. Esto comprueba que Castillo no fue el único productor cafetalero que incentivó la grabación de corridos norteños en Colombia.

CONSIDERACIONES FINALES

La «colombianización» de la música norteña mexicana es la apropiación cultural que una parte de la sociedad colombiana hizo de ella, más allá de la condición de consumidor pasivo de esta música en tanto material de consumo de masas. El proceso de cómo ocurrió este fenómeno debe entenderse en tres grandes partes: la llegada, la asimilación y la apropiación.

Para que la música norteña tuviera éxito comercial en Colombia, primero tuvo que existir un mercado dominado por la influencia de la industrial cultural y de entretenimiento mexicano que tuvo en su cine de la Época de Oro su medio de conducción más inmediato. Cuando la norteña llegó con fuerza a Colombia a partir de la década de 1970, ya habían pasado casi treinta años de influencia cultural mexicana gracias a la fortaleza de su industria cinematográfica. El resto de los medios de comunicación, especialmente la radio y la industria discográfica, hicieron el resto para que esta música se afanzara en el gusto del consumidor.

La asimilación es la parte más compleja de este proceso. En Colombia, como impresión general de la sociedad, la historia de la música norteña está ligada con el tráfico de esmeraldas y el narcotráfico. Desde esta visión, se considera que el dinero obtenido del crimen organizado ha sido crucial en la difusión de la música norteña en Colombia; el corrido de narcotráfico y la música norteña son la misma cosa. Por ello, para explicar esta parte del proceso habrá que comprender el fenómeno del narcotráfico como un negocio transnacional. Siendo así, podemos ver claramente cómo la migración musical entre México y Colombia se transformó a mediados de 1970 a consecuencia del narcotráfico. Los nexos surgidos entre grupos criminales de México y Colombia reorientaron la migración de la norteña a Colombia hasta convertirla en una

mercancía cultural asociada a este tipo de crimen organizado. De tal modo, la presencia de la música norteña en Colombia a partir de 1970 está relacionada con el narcotráfico sinaloense. Tomando en cuenta tales datos, es el Departamento de Antioquia, sede de grandes cabezas del narcotráfico y las esmeraldas, el que encabezará la asimilación y la apropiación de la música norteña mexicana en Colombia. Tal como confiaron nuestras fuentes, desde la década de 1980 hubo artistas mexicanos como Antonio Aguilar Barraza y Cornelio Reyna Cisneros, que fueron contratados para trabajar en fiestas privadas, realizadas en fincas de Antioquia, Cundinamarca, Santander y El Meta. Si la presencia de Cornelio Reyna Cisneros en Colombia, por ejemplo, se volvió reiterada durante esta década, fue gracias a los excedentes económicos que las industrias del narcotráfico y las esmeraldas produjeron.

En consecuencia, la apropiación, o «colombianización», de la música norteña mexicana se dio a través del corrido, hasta crear un estilo propio: el Corrido Prohibido. Ya desde las décadas de 1950, 1960, y principios de 1970, figuraron en Antioquia conjuntos de música norteña integrados por colombianos, pero su arte estaba destinado al consumo local. Será varios años después, con Las Hermanitas Calle y su versión de *La banda del carro rojo* –corrido del duranguense Paulino Vargas Jiménez–, que se marque el inicio de una nueva época para la música norteña en Colombia. Así, el corrido mexicano se convirtió en el vehículo perfecto para narrar la historia reciente de Colombia. Por un lado, fue entre los grupos más afectados por la violencia donde la música norteña encontró mayor aceptación; por ejemplo, con los desplazados que se focalizaron en el sur de Bogotá se generó un espacio compartido por estudios de grabación e intérpretes colombianos de música norteña.²⁴ Y por el otro, con el apoyo insoslayable del propio crimen organizado la masificación de la música norteña mexicana se llevó a cabo con una versión ya propia del corrido, el Corrido Prohibido, especialmente en el Departamento de Antioquia y regiones cercanas. Este nuevo modelo de corrido buscó retratar la historia reciente de Colombia: paramilitares, FARC, esmeralderos y narcotraficantes.²⁵

No está de más referir que el corrido mexicano comenzó a figurar en la música norteña desde principios de la década de 1950 (basta revisar los primeros temas que grabaron Los Alegres

24. La corridización de la música norteña tiene que ver con el narcotráfico. La intervención del narcotráfico significó el protagonismo de compositores con virtudes limitadas; el corrido mexicano perdió calidad lírica.

25. «Acabo de regresar de Colombia y me encontré con un gran vacío de información en torno a las circunstancias que rodearon las pláticas entre el gobierno colombiano y los representantes de varias organizaciones guerrilleras, que me llamó la atención. Los mexicanos que estamos muy vinculados a la herencia latinoamericana, deberíamos prestar más atención a lo que allá sucede y no dejarnos deslumbrar por el espejismo del TLCAN. Las pláticas de paz que se iniciaron y continuaron en Tlaxcala y que se suspendieron abruptamente, revisten gran importancia, sobre todo si consideramos que en la región más candente de América Latina (los países centroamericanos) se han dado pasos trascendentales para solidificar la paz. Suena raro que en naciones que podemos pensar tienen mayor solidez e incluso antigüedad como Colombia y Perú, no se avance en el camino de la paz. Las pretensiones de la guerrilla colombiana no son claras, no tienen una mística que pueda definir su lucha como la búsqueda de mejores condiciones para el pueblo, ni como oposición ante un régimen dictatorial. El terrorismo que ha cobrado tantas víctimas entre la gente del pueblo y los procedimientos de secuestros y ‘préstamos forzosos’ para el financiamiento de sus actividades, las hacen impopulares y una amenaza constante para la población civil. El abandono de las áreas rurales con el consiguiente crecimiento de las zonas marginales en las ciudades y la falta de seguridad para los cultivos tradicionales, siguen dañando la economía colombiana». «La paz en

Colombia. Conversaciones frustradas», en Noreste, Mazatlán, viernes 27 de marzo, 1992.

de Terán, Los Donneños y Los Montañeses del Álamo para constatarlo), seguramente porque el acordeón y el bajo sexto (heredero del bajo quinto que acompañó a los corridistas revolucionarios) son instrumentos con la fuerza necesaria para penetrar en las masas. Pensemos en el acordeón como un instrumento heredero de la revolución industrial del siglo XIX y en el bajo sexto como un instrumento (originario del Bajío mexicano) que se desprende de los cordófonos traídos por árabes y españoles, desde los primeros años de la Colonia. Si muchas músicas populares latinoamericanas incorporaron al acordeón, fue porque éste tiene la fuerza para representar a las mayorías. Pensemos en el vallenato colombiano, en el tango argentino, en el merengue dominicano, en la cueca chilena, en el forró brasileño y en la murga uruguaya. Esto es importante, porque de una u otra manera explica el fenómeno de apropiación de la norteña en Colombia.

Por último, habría que considerar que la fortaleza del corrido mexicano contemporáneo, incluido el Corrido Prohibido colombiano, está en sus instrumentos, no en las letras. La lírica de los corridos contemporáneos es endeble, no así el acompañamiento musical. El atractivo de los corridos de narcotráfico que hoy consumen millones de latinoamericanos, está en la manera fresca y envolvente de ejecutar el acordeón y bajo sexto (sus letras son descripciones de momentos y exaltaciones de personajes). La «gomero cultura» (narco cultura para otros) no se limita a las letras de los corridos, se extiende a las técnicas de ejecución de los instrumentos, a las vestimentas elegidas para las portadas de los discos y al manejo corporal de los músicos en sus escenarios llenos de parafernalia. Es probable que estas características estético musicales hayan influido para que una parte de la sociedad colombiana haya asimilado hasta lograr la «colombianización» de la música norteña mexicana; no en balde la denominamos una música transnacional.

REFERENCIAS

- Amado, Gerardo. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Arango, Augusto. 2014. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Ardila, Beatriz. 2009. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Arias Calle, Juan David. 2009. *Con la tinta de mi sangre: Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*. Medellín: La Carreta / Alcaldía de Medellín.
- Arias Cano, María. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Arias Cano, Pascuala. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Arias Restrepo, Ramiro. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Azula, María del Pilar, Martha Enna Rodríguez, y Luis Fernando León. 2011. *Canción andina colombiana en duetos: transcripción y aproximación documental*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Bertaccini, Tiziana. 2001. *Ficción y realidad del héroe popular*. México: Conaculta / Universidad Iberoamericana.
- Betancourt, Darío, y Martha Luz García. 1994. *Contrabandistas, marimberos y mafiosos: Historia social de la mafia colombiana (1965-1992)*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Burgos Herrera, Alberto. 2006. *Música del Pueblo Pueblo*. Medellín: Lealón.
- Burgos, Alberto. 2014. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Calle, Fabiola. 2014. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Cárdenas, Alejandro. 2009. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Cárdenas, Alejo. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Castillo, Alirio. 2009. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- . 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Claver Téllez, Pedro. 1993. *La guerra verde: Treinta años de conflicto entre los esmeralderos*. Bogotá: Intermedio.
- David, Oscar. 2014. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Domínguez, Rafael. 1965. *Historia de las esmeraldas de Colombia*. Bogotá: Gráficas Ducal.
- Elizalde, Luis. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Fernández, Juan Antonio. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Fernández, Lina. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Franco, Augusto. 2014. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Granados, Pavel. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Latorre, Wilson. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Martínez, Eduardo. 2013. «Presencia del mariachi en la música norteña mexicana». En *¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto*. Tomo I. México: Conaculta.
- Morantes Niño, Javier. 2009. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- . 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Olvera Gudiño, José Juan. 2010. «Configuración de culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares: El caso de Cadereyta de Montes, Querétaro.» Tesis de doctorado, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Páramo, Carlos. 2009. *La guerra esmeraldera*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Peláez, Ofelia. 2014. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

- Peláez, Oscar. 2014. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Rico Salazar, Jaime. 2000. *Cien años de boleros: nueva versión: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 700 boleros inolvidables*. 5 ed. Bogotá: Panamericana.
- Riveros Santos, Norberto. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Romero Anzola, Carlos Felipe. 2009. «Colombia siglo XX: Una historia a ritmo de ranchera». Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana.
- S. a. 1990. «Las Hermanitas Calle y su Cuchilla», en *El Colombiano*, Medellín, 20 de diciembre, 1990.
- Sánchez Carrascal, Franklin. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Serrano Otero, Claudia Isabel. 2009. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Uribe Alarcón, María Victoria. 1992. *Limpiar la tierra: Guerra y poder entre esmeralderos*. Bogotá: CINEP.
- Vargas, Paulino. 2012. Entrevista de Luis Omar Montoya Arias. Trabajo de campo: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Videocatedra. 2008. «Comando Marcola». YouTube video, publicado por «videocatedra» el 22 de octubre de 2008. http://www.youtube.com/watch?v=2s66_TGjr4