

VIENTOS DEL NORESTE

RAÚL GARCÍA FLORES, JOSÉ RUIZ DE ESPARZA, SONIA MEDRANO RUIZ
JUAN CARLOS RAMÍREZ-PIMIENTA, LUIS DÍAZ-SANTANA GARZA
ABEL GARCÍA GARZA, JOSÉ JUAN OLVERA GUDIÑO
DOLORES MARTÍNEZ

EDITOR / CÉSAR MERAZ

PRIMERA EDICIÓN 2025

D.R. © 2025

DE LOS AUTORES:

Familiares de Raúl García Flores,
José Ruiz de Esparza, Sonia Medrano Ruiz,
Juan Carlos Ramírez-Pimienta,
Luis Díaz-Santana Garza, Abel García Garza,
José Juan Olvera Gudiño y Dolores Martínez

Editor César Meraz

D.R. © 2025

Fondo Editorial de Nuevo León

Eduardo Leyva

DISEÑO EDITORIAL Y PRODUCCIÓN

ISBN: 978-607-8913-58-9

IMPRESO EN MÉXICO



FONDO EDITORIAL
DE NUEVO LEÓN

Zuazua 105-2 Sur, esquina con Aramberri. Monterrey, NL, México, C.P. 64000.
Teléfono: (52) 81 8344 2970. / admin@fondoeditorialnl.gob.mx / www.fondoeditorialnl.gob.mx

C O N T E N I D O

	PRESENTACIÓN	8
INTRODUCCIÓN / LA MÚSICA TRADICIONAL EN EL NORESTE DE MÉXICO	Raúl García Flores	10
LA MÚSICA: TIEMPO, IDENTIDAD Y RAÍZ	José Ruiz de Esparza	18
LAS ORQUESTAS TÍPICAS TRANSFRONTERIZAS: PROMOTORAS DEL NACIONALISMO PORFIRIANO	Sonia Medrano Ruiz	40
UN REABORDAJE A LOS ORÍGENES DEL CORRIDO DE CONTRABANDO "MARIANO RESÉNDEZ"	Juan Carlos Ramírez-Pimienta	58
INFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE MÚSICOS NORTEÑOS Y TEJANOS. LOS PRECURSORES	Luis Díaz-Santana Garza	78
LOS CORRIDOS O LA MEMORIA DEL INSTANTE	Abel García Garza	92
LOS CAMINOS DE LA VIDA SON DE MIGRACIÓN Y DIVERSIDAD... ADEMÁS DE LA COLOMBIA	José Juan Olvera Gudiño	108
CANTOS Y ENCANTOS DEL NORESTE	Dolores Martínez	122
EPILOGO / LA RADIO, HERRAMIENTA MODERNA DE DIVULGACIÓN CULTURAL	José Ruiz de Esparza	144

Influencias y divergencias entre músicos nortños y tejanos: los precursores

LUIS DÍAZ-SANTANA GARZA

En este ensayo analizo los elementos mexicanos y americanos en la música del conjunto nortño y del conjunto tejano, y la manera en que los músicos de ambos lados de la frontera cruzan naturalmente al otro lado de la tradición, desdibujando las fronteras entre estas músicas hermanas.

He tomado como referencia a dos de los pioneros más conocidos, Ramiro Cavazos para el caso del conjunto nortño, y Domingo *Mingo* Saldivar, como epítome del conjunto tejano.

A partir de entrevistas, este texto muestra que en materia cultural la frontera México-Estados Unidos es permeable al intercambio de prácticas y tradiciones. También apunto que los músicos mexicanos y los mexicoamericana-

nos utilizan la música como un recurso para evitar la asimilación a la cultura *mainstream* estadounidense.

Desde la época virreinal, el noreste de México y Texas compartían la misma cultura y tradiciones musicales, y debemos recordar que el estado de la estrella solitaria era parte del México independiente (Díaz-Santana Garza 2021a). Al hablar de la resistencia a la subordinación de los mexicoamericanos a los anglosajones en el siglo XIX, el etnomusicólogo tejano Manuel Peña (1999, 20) ha señalado que “la proximidad de una cultura vibrante en el noreste de México ayudó, particularmente, porque esta cultura era transportada por nortños y tejanos de ida y vuelta a través de la frontera. Los lazos de los tejanos con la cultura nortña los animaron a



*Ramiro Cavazos en su tienda de McAllen, Texas.
Foto del autor.*



*Michael Jon Young, cortesía de NEA.
San Antonio, Texas: National Heritage Fellow, 2002.*

desafiar a los anglosajones victoriosos”. Por su parte, el historiador tejano Guadalupe San Miguel (2002, 9) afirmó que “la música tejana... está íntimamente relacionada con la cultura nortea, o del norte de México... esta música fue parte integral de la cultura española y mexicana traída por los colonos a la frontera norte de México y moldeada o influenciada por las condiciones

locales o regionales”. Debo aclarar que nortea o cultura nortea se usa para referirse a todo el norte del país, desde Tijuana –ciudad hermana de San Diego, California– hasta Matamoros –vecina de Brownsville, Texas–, pero el término música nortea solo se aplica a la música de acordeón de botones y bajo sexto del noreste de México (Díaz-Santana Garza 2016).

Algunos autores han promovido el mito de que la música tejana tiene influencia indígena, debido a la herencia española y mexicana. Un ejemplo es José Ángel Gutiérrez (2003), profesor de la Universidad de Texas en Arlington y líder chicano, quien mencionó que “la historia temprana de la música en Texas es la historia de la mezcla de la música indígena y religiosa”. El autor habla de “las raíces indígenas de la música chicana”, citando las influencias de las culturas olmeca, maya y caribeña. Sin embargo, estas culturas tuvieron poca o nula influencia cultural en la región debido a que, a lo largo de la historia, los asentamientos españoles promovieron campañas de exterminio en contra de los grupos nativos locales, llamados genéricamente chichimecas, y por lo tanto los intercambios culturales fueron escasos (Cavazos Garza 2011). Para sustentar esta afirmación, puedo mencionar los datos de Peter Gerhart (1996, 39), quien descubrió que en 1521 había alrededor de un millón de indígenas en el territorio del actual estado de Nuevo León, pero a mediados del siglo XIX esta cifra apenas alcanzaba las dos mil personas. Algo similar ocurrió en Texas: de los veinte mil individuos que habitaban las llanuras durante el siglo XVI, menos de setecientas personas permanecían en la zona a principios del siglo XIX.

En un libro publicado recientemente (Díaz-Santana Garza 2021a) propuse que la música nortea se había originado en el área

rural del noreste de México debido a las interacciones generadas por el encuentro de la cultura estadounidense y, especialmente, con la europea en la segunda mitad del siglo XIX, en tiempos de la guerra mexicanoamericana y del Segundo Imperio mexicano. Durante este periodo las bandas de metales austríacas y belgas tocaban polkas y redovas para tratar de justificar y legitimar la intervención armada (Díaz-Santana Garza 2021b). Esta música la asimilaban los intérpretes locales y, después de la caída del imperio, muchos europeos desertaron del ejército y permanecieron en la región (Garza Gutiérrez 2006). Algunos de ellos comenzaron a crear bandas de metales y grupos de cuerdas: bandas militares y municipales, orquestas típicas y otros pequeños conjuntos de cuerdas o metales. Sin embargo, durante la época de la Revolución mexicana estos grupos musicales grandes y medianos desaparecieron prácticamente, pues los instrumentistas tuvieron que tocar solos o en duetos para sobrevivir.

Uno de estos grupos fue el dúo conformado por acordeón y guitarra o bajo sexto, quienes inicialmente tocaban música instrumental, pero con el tiempo comenzaron a cantar a dos voces, y es un hecho que los primeros acordeonistas e intérpretes del bajo sexto de los que tenemos conocimiento nacieron en zonas rurales de Nuevo León y Tamaulipas. Sin embargo, en el noreste de México dicha música era considerada vul-

gar, pero en el sur de Texas fue valorada como un componente básico de la herencia cultural de los ancestros mexicanos, al formar parte de la construcción de la identidad y de la propia cultura de la nostalgia.

VIDAS PARALELAS DE MÚSICOS NORTEÑOS Y TEJANOS

Incluso después de la Revolución mexicana, en las décadas de 1930 y 40, la escasez de trabajo y alimentos seguía siendo común, por lo que muchos de estos músicos norteños migraron al sur de Texas, siguiendo a la diáspora mexicana que buscaba trabajo en los campos de algodón. Precisamente, en el noreste de México, en el municipio de Los Ramones, Nuevo León, a unas 90 millas de la frontera con Texas, nació en febrero de 1927 Ramiro Cavazos, uno de esos músicos migrantes y pionero del conjunto norteño. Sus antepasados fueron intérpretes que tocaron el violín en las “grandes y hermosas orquestas” del siglo XIX y principios del XX.

Ramiro Cavazos comenzó a tocar la guitarra y luego pasó al bajo sexto. Llegó al Valle del Río Grande alrededor de 1945 tocando en fiestas, cantinas y en los campos. En el pueblo de Donna conoció al acordeonista Mario Montes, quien también había migrado desde Nuevo León, y comenzaron a tocar juntos. Poco después fueron invitados por la casa discográfica Falcon

Records, y el director de la compañía les sugirió que se hicieran llamar Los Donneños. Con esta compañía grabaron sus primeras canciones alrededor de 1948, tocando “con un estilo más ranchero que los músicos de hoy”. Durante los años cincuenta fueron contratados por el gigante Columbia Records México y comenzaron a acompañar al famoso astro del cine, cantante y compositor Eulalio González Piporro, por lo que sus presentaciones en Estados Unidos, México y Sudamérica se multiplicaron. Debo aclarar que antes de conocer a Mario Montes, Cavazos tocó con Tomás Ortiz y Eugenio Ábrego, quienes luego se consolidarían como uno de los duetos norteños más reconocidos de la historia bajo el nombre de Los Alegres de Terán (entrevista con Ramiro Cavazos en McAllen, Texas, julio 11 y diciembre 21, 2011).

A lo largo de su vida, Ramiro Cavazos ha compuesto más de 250 canciones y ofrecido miles de conciertos. Aún hoy, a sus 97, años sigue presentándose, pero desde hace algunas décadas combina su labor como cantante e instrumentista con su faceta de productor musical, siempre buscando ampliar el catálogo de su propia compañía: Discos RyN, con sede en McAllen, Texas, y con oficinas en Monterrey. Su empresa es un claro ejemplo de la estrecha relación que existe entre los músicos del noreste de México con los artistas tejanos, pues en el catálogo podemos encontrar una larga lista de discos de Los Donneños, así



como de otros conjuntos norteños y tejanos, antiguos y modernos. Entre estos grupos y solistas norteños puedo mencionar a Los Invasores de Nuevo León; Los Cadetes de Linares; Los Norteños de Terán; a Beto Quintanilla, el mero león del corrido, y Andrés Pedraza, el azote de Huahuises, así como a los mexicoamericanos Steve, *el Parche* Jordan; Rubén Vela; Fruty Villareal, y Mingo Saldivar.

Aunado a ello, Cavazos ha tocado con varios músicos tejanos, como el reconocido acordeonista Paulino Bernal y el cantante Chris Sandoval (Ramos Aguirre 2006, 100), además de haber acompañado a Narciso *Chicho* Martínez, padre del conjunto tex-mex, como se puede ver en la película *Chulas fronteras*, de Les Blank.

En una de las entrevistas con Ramiro Cavazos le pregunté sobre las diferencias entre los músicos norteños y tejanos, a lo que respondió que “hay poca diferencia, nos preocupamos un poco más por el idioma español, pero ellos [los tejanos] trabajan perfectamente bien. Cuando empecé, había pocos conjuntos tex-mex, y tocaban mucho como los norteños, pero siempre hemos sido muy buenos amigos de ellos”. Después le pregunté qué quería decir cuando mencionó que los músicos norteños “se preocupan más por el idioma español”. Observó que en la música norteña se cuida mucho la pronunciación, y el acordeón no toca cuando las voces cantan porque el texto es muy importante,

mientras que en la música tejana el instrumento con fuelle toca prácticamente todo el tiempo (entrevista con Ramiro Cavazos en McAllen, Texas, julio 24, 2013).

Si durante el siglo XIX en el noreste de México los abuelos de Ramiro Cavazos eran violinistas en orquestas, y más tarde los duetos de violín y guitarra fueron los más comunes, algo similar sucedió dentro de las comunidades mexicoamericanas de Texas. Mingo Saldivar, nacido en Marion, Texas, en agosto de 1936, comentó que durante su infancia se enamoró de la música mexicana, pues sus padres solían cantar “canciones muy antiguas” del sur de la frontera: “Tenían muy buenas voces y cantaban duetos de canciones populares mexicanas como ‘Falsa’ y ‘Los barandales del puente’” (entrevista con Mingo Saldivar, Selma en Texas, julio 14, 2011). Aquí se aprecia el poder de la mencionada cultura de la nostalgia entendida como “una necesidad social y cultural de no perder de vista los orígenes de nuestra identidad” (Hernández-Gutiérrez 2019). En esa época, uno de sus vecinos era un viejo músico que le contaba historias de entonces, que tocaba en bodas y quinceañeras: primero fueron duetos de violín y guitarra, luego acordeón y guitarra, y con el tiempo agregaron el tololoche.

Desde niño Saldivar aprendió a tocar guitarra, tololoche y tarola, finalmente se consagró al acordeón. Su vida ha tenido muchos altibajos.

Durante su infancia trabajó en los campos en Texas, pero también en el noreste de Estados Unidos. A lo largo de su juventud pasó dos años en el ejército, y ya como adulto ayudó a sus padres en un restaurante de comida mexicana en Alaska, donde vivió siete años. Considero que las vicisitudes de su vida se pueden entender por su bagaje social y cultural, ya que como parte de una minoría étnica los mexicoamericanos no tienen las mismas oportunidades que los angloamericanos, incluso son considerados espías o traidores en su propio país (Buchanan, 2007). A Saldivar eso le ha causado dificultades a pesar de ser un miembro destacado de una comunidad con la que siempre ha tenido un gran compromiso, tal y como declaró el científico social inglés Geoff Dench (2017, 143): “Si los miembros más capaces y exitosos de la minoría están moralmente atados a los menos exitosos, la participación en áreas competitivas de la vida social se convierte para ellos en algo así como una carrera de tres piernas”.

Como parte de la comunidad chicana, Mingo Saldivar no solo es considerado por algunas personas un extranjero en su propio país, sino también un *outsider* dentro de la música de conjunto tejano. Por ejemplo, en la exhaustiva recopilación de música y músicos texanos, *The Handbook of Texas Music Second Edition* (Jasinski 2012), que consta de casi 750 páginas, Mingo Saldivar no es mencionado en absoluto.

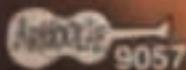
Por su parte, el ya citado Manuel Peña (1997), publicó su libro seminal sobre el origen y desarrollo de este género: *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music*, y si bien es cierto que su “principal enfoque está en el periodo de 1935 a 1960,” no comenta en absoluto la importante contribución musical de Saldivar, a pesar de que sí menciona a otros artistas importantes del “periodo post [Conjunto] Bernal”, como Steve Jordan y el cantante y acordeonista norteño Ramón Ayala, señalando que este último puede ubicarse “en medio” de los estilos norteño y tejano. Años después, en su libro *Música Tejana: The Cultural Economy of Artistic Transformation* (1999) Peña sigue considerando a Saldivar como un artista bastante marginal dentro de la tradición del conjunto, ya que solo habla de él tangencialmente en tres ocasiones.

¿SIMILARES, PERO NO IGUALES?

Con la finalidad de encontrar similitudes y diferencias, y disculpándome por incluir algunos términos técnicos musicales, en esta sección quiero comparar la forma en la que Ramiro Cavazos —como parte de Los Donneños— y Mingo Saldivar interpretan tres canciones: la primera, el “Corrido de Arturo Garza Treviño”, también conocido como “Kilómetro 11-60”. Para empezar, examinemos la grabación de Los Donneños: tiene un sonido y

Los Donneños

Mario Montes y Ramiro Cavazos



Grabaciones Originales
Historic First Recordings

1950-1954

una producción más seca y brillante, más rural y tradicional. Tanto el acordeón como el bajo sexto suenan nítidos y pesados, sin armónicos, de una calidad muy diferente a la grabación de Saldivar. El acordeón parece un instrumento barato, con voces más incisivas y brillantes, sin registro alguno. Se omite la cadencia semiplagal (I-IV) para llegar al cuarto grado, se llega directamente de I (menos séptima dominante) a IV, sin ningún tipo de preparación por medio del bajo o la armonía. El único instrumento de rango bajo es el bajo sexto, que toca las notas más graves en el tiempo 1, mientras sirve como acompañamiento tocando armonía en los tiempos 2 y 3. Hay una percusión cruda que suena como cucharas, pero seguramente se trata de un pequeño instrumento de madera que se usaba en la música norteña temprana, conocido como redova. Los cantantes emplean glissandos frecuentemente, y en la letra dicen “kilómetro 11-70”, tal como en las versiones más antiguas que encontré de este corrido interpretado por Timoteo Cantú y Jesús Villa, grabado en un disco de 78 rpm, en lugar de decir “Kilómetro 11-60”. La mutación del verso probablemente se debió a la transmisión oral de la letra. La tonalidad es fa mayor, lo que probablemente se puede atribuir a un instrumento afinado de manera diferente o a la variación de velocidad a la que se podía reproducir una cinta analógica. Es interesante notar que muchas de las múltiples grabaciones de este corrido se presentan como anónimas, pero en esta versión se atribuye

al compositor Atanasio Macías, aunque el especialista en corridos, Juan Carlos Ramírez-Pimienta, señala que el autor es el tejano Salome Gutierrez.

La versión de “Kilómetro 11-60” de Mingo Saldivar y sus Tremendos Cuatro Espadas presenta una producción más depurada, con un posprocesamiento y edición estándar del conjunto tejano de la época, más pulida que las versiones mexicanas. Esto debe entenderse por el hecho de que fue grabada con equipo de última generación, y el gusto por la música *mainstream* influyó en géneros como el tex-mex. Escuchamos una batería muy seca, sin armónicos, el acordeón y los demás instrumentos suenan más redondos y menos ásperos que en la versión de Los Donneños, de mayor calidad que sus contrapartes mexicanas. La tonalidad es sol mayor, para tocar en un acordeón afinado en GCF.

El movimiento melódico de las voces es más ornamentado; para llegar al grado IV la cadencia semiplagal se ejecuta con un movimiento ascendente del bajo, mientras se acompaña de un contramovimiento cromático del bajo sexto, y el acordeón imita el contorno melódico del bajo con terceras. Además, hay un par de momentos en la letra cuyo texto no tiene sentido en español, como es el caso de “pero en 11-60 el pagó por todos sus crímenes”, y un texto indescifrable en la frase “solo Dios presenció el cuadro”. Así, hay instantes en los que parece que los cantantes no entienden el significado de la letra en español, y a veces suena como si dos cantantes del grupo



Mingo Saldivar en su casa de San Antonio, Texas. Foto del autor.

estuvieran pronunciando palabras diferentes simultáneamente. Quizás a esto se refería Ramiro Cavazos cuando señaló que los músicos nortños “se preocupan un poco más por el idioma español”.

En segundo lugar, veamos la versión de la canción “Mujer perversa”. La grabación de Los Donneños es más sofisticada que las anteriores, fue su última grabación juntos en 1993, justo antes de la muerte del acordeonista Mario Montes. Sin embargo, el estilo es similar y nortño tradicional: el acordeón es brillante, incisivo y rural, el bajo sexto un poco más suavizado, la tarola muy seca en los tiempos 2 y 3. Las voces suenan anticuadas, ya que los cantantes son mayores, y producen más vibrato vocal. La tonalidad es fa mayor. Por otro lado, la versión de Mingo Saldivar y sus Cuatro Espadas tiene una producción ligeramente más seca que su contraparte, y la tonalidad de si bemol mayor, para favorecer el uso del acordeón afinado en si bemol. El estilo de canto es muy nortño, en el sentido de que la melodía principal es cantada por un dúo vocal en sextas. Las principales diferencias están en la producción: Saldivar usa bajo eléctrico y ensamble *mainstream* estadounidense, mientras que Los Donneños tocan con tololoche, tarola y percusión usada en ensambles regionales mexicanos, como consecuencia, la tarola suena tan seca que pareciera que se toca de manera diferente, sin golpear directamente el parche central y solo martillando su borde con la baqueta.

En cuanto a los versos, Saldivar y su grupo los pronuncian correctamente, debido, con seguridad, a sus giras en México, cuando el grupo hizo un concierto dirigido a hispanohablantes nativos, por lo que pusieron especial atención a las palabras. En este sentido, es importante ver las diferencias en las letras de ambas versiones. Aquí, los mexicanoamericanos cuidan más la pronunciación del español mientras que Los Donneños, para tratar de identificarse con la diáspora mexicana, utilizan una pronunciación rural y arcaica, revelada en términos como *dejastes* y *fuistes*, como se puede ver en la tabla 1.

Por último, veamos dos versiones de otra canción tradicional fronteriza: “La Margarita”, interpretada por Mingo Saldivar y posteriormente la versión de Los Alegres de Terán, que como mencioné tocaron con Ramiro Cavazos a finales de los años cuarenta, y tenían un estilo muy similar, un estilo que el acordeonista Ramón Ayala definió como “música clásica nortña” (Ramos Aguirre 2006, 140). La interpretación de Saldivar es claramente tex-mex progresiva: la tarola replica para anunciar una entrada, y podemos escuchar un acordeón grácil y virtuoso con uso libre de ornamentación y alteraciones, particularmente una décima menor (3ª menor en la octava superior) cuando la tonalidad es re mayor. En su reciente libro, *Flaco’s Legacy: The Globalization of Conjunto*, la musicóloga estadounidense Erin E. Bauer (2023) analizó la versión de Mingo Sal-

TABLA 1: COMPARACIÓN DE LAS LETRAS DE LAS DOS VERSIONES

<i>Los Donneños</i>	<i>Mingo Saldivar y sus Cuatro Espadas</i>
<p>Hoy vienes implorando arrepentida, que perdone tu maldad y tu traición, no recuerdas que <i>dejastes</i> tú en mi vida, la más negra y despiadada decepción. Te <i>fuistes</i> cuando yo más te quería, no <i>supistes</i> comprender mi corazón, me <i>dejastes</i> con el alma destrozada, y ahora quieres que te tenga compasión.</p>	<p>Hoy vuelves a implorar arrepentida, que perdone tu maldad y tu traición, no recuerdas que <i>dejaste</i> tú en mi vida, la más negra y despiadada decepción. Tú te <i>fuiste</i> cuando yo más te deseaba, no <i>supiste</i> comprender mi corazón, me <i>dejaste</i> con el alma destrozada, ahora quieres que te tenga compasión.</p>

divar de esta canción, señalando que “contiene pasajes improvisados, figuración ornamental, contramelodías instrumentales, patrones de batería y síncopa estilo rockabilly, y efectos de armónica con influencia country-western”. En esta grabación encontramos de hecho muchos elementos de la música *mainstream* estadounidense, incluso Saldivar canta algunos versos en inglés, y sin embargo la grabación no esconde sus raíces norteñas tradicionales.

Al igual que Ramiro Cavazos, Ortiz y Ábrego de Los Alegres de Terán llegaron al sur de Texas en su juventud, y pasaron el resto de sus vidas en el Valle del Río Grande. En su versión de “La Margarita” escuchamos una tarola y un bajo sexto muy crudos y sin editar, casi sin definición en la

mezcla, instrumentación completamente norteña tradicional y letras solamente en español. La armonía es diatónica y sencilla, sin adornos, en tono de sol mayor, para tocar en un acordeón afinado en GCF. Uno de los elementos más destacados es la mayor velocidad, aproximadamente 114 pulsaciones por minuto (ppm), mientras que la versión de Saldivar tiene solo 108 ppm, diferencia que ayudó a la gente del sur de Texas a bailar al estilo más lento y tradicional del tachuachito. Adicionalmente, existe una diferencia fundamental en ambas versiones: mientras Los Alegres de Terán cantan juntos en sextas y terceras, al estilo tradicional norteño, Mingo Saldivar canta solo, resaltando la figura del solista como lo hace la música *mainstream* estadounidense.

Finalmente, hemos visto que a pesar de los mitos que algunos académicos han promovido, la música de la región compartida por el noreste de México y Texas ha sido una apropiación y resignificación que los habitantes de la zona han hecho de la música europea. Esta música de acordeón de botones y bajo sexto ha sido un emblema de identidad transnacional que los habitantes de la frontera han consolidado frente a los ideales nacionalistas tanto en México como en Estados Unidos. Con relación a la frontera, en un artículo reciente mencioné que esta es “una frontera política que, a pesar de su militarización y de los muros que se levanten, nunca será una frontera cultural, y seguirá siendo permeable a los intercambios de tradición en ambas direcciones” (Díaz-Santana Garza 2022). Aquí hemos observado que desde sus inicios esta música ha cruzado la frontera en innumerables ocasiones, y se ha convertido en una expresión fundamental de la cultura de los migrantes mexicanos y de los mexicanoamericanos.

Es interesante hacer notar que los músicos mexicanos y texanos de los que hablamos nacieron en extrema pobreza, pero la música les ayudó a ascender en la escala social y lograr reconocimiento y prestigio ante sus comunidades. De igual forma, hemos notado la proximidad y la solidaridad que ha prevalecido entre los músicos nortños y tejanos, quienes han tenido un lenguaje y un estilo común para expresarse a través de la música. Entre

los nortños, tanto Ramiro Cavazos como Los Alegres de Terán contaron con una comunidad musical que siempre apoyó su trabajo, una comunidad sostenida por la cultura de la nostalgia. A lo largo de su vida se mantuvieron fieles al estilo tradicional de tocar y cantar el viejo estilo rancharo y clásico mencionado por Cavazos y Ayala. Por esa razón, la experimentación nunca fue necesaria para estos músicos pioneros. Mantener estas viejas tradiciones mexicanas también puede entenderse como una resistencia a la asimilación a la cultura estadounidense. Sin embargo, también hubo músicos nortños de la segunda generación, como Ramón Ayala, que comenzaron a integrar elementos de dicha cultura, logrando un equilibrio entre ambas.

El caso de Mingo Saldivar y otros músicos tejanos como Steve Jordan es diferente, ya que crecieron escuchando la música de sus ancestros mexicanos, por lo que seguir tocando esta música era una forma de preservar su identidad étnica. Sin embargo, en su juventud también se vieron influenciados por los nuevos ritmos de Estados Unidos, su tierra natal, como el rock and roll y el country-western, por lo que incluir motivos de estas tradiciones musicales también complementó y enriqueció su capital cultural e identidad. Estos músicos tejanos son un ejemplo de la definición de hibridación propuesta por el antropólogo argentino-mexicano Néstor García Canclini (2001,14-6), que la entiende como

“procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en formas separadas se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. En este caso, el propósito de estas hibridaciones musicales es “reconvertir un patrimonio... para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado”. En el caso de las tradiciones orales de la música, esta tendencia de la clase trabajadora a transformar sus arraigadas prácticas culturales para adaptarlas a las necesidades cotidianas ya había sido observada por el inglés Richard Hoggart (1958, 119), especialista en estudios culturales, cuando escribió que “algunas características de las canciones y el canto entre las clases trabajadoras ilustran mejor que cualquier otra cosa tanto su contacto con tradiciones más antiguas como su capacidad para asimilar y modificar material nuevo según sus intereses establecidos”.

Hemos comprobado que los músicos pioneros norteños y tejanos tuvieron algunos puntos de contacto e intercambio entre tradiciones, que se irán incrementando con el paso de los años. Es cierto que tanto en Texas como en el noreste de México aún podemos encontrar grupos y solistas que tocan al estilo ranchero tradicional la “música norteña clásica,” pero en las últimas décadas

hemos constatado una “homogeneización cultural” en la frontera: las líneas que separaban la música tejana de la norteña se difuminan, sobre todo en el caso de los grupos más famosos y con gran presencia mediática que tocan una mezcla de cumbias suaves y baladas (canción romántica), a las que los músicos viejos y los aficionados tradicionalistas del conjunto llaman despectivamente norteño *light*. Prueba de esta uniformidad de los géneros fronterizos es la presencia de grupos texanos como Intocable y Grupo Frontera en las listas de Billboard en la categoría de regional Mexican songs. Es extremadamente difícil distinguirlos de los grupos norteños, pero también vemos el caso de conjuntos norteños como La Firma, que además de incluir acordeón y bajo sexto (o bajo quinto) también incorporan dos tecladistas con instrumentos electrónicos, y el estilo es muy similar al de los conjuntos tejanos. Como resultado de esta hibridación y homogeneización cultural, estos grupos pueden acceder al importante circuito de conciertos de música regional que recorre México y Estados Unidos. Un ejemplo sobresaliente de cómo la globalización puede ser aprovechada para obtener enormes beneficios, sin perder las antiguas raíces de una centenaria música regional fronteriza.