



PROJECT MUSE®

Hacer sonar la tradición a través de las fronteras: la
popularidad transnacional de Ramón Ayala, ícono de la
autenticidad fronteriza en la música nortea

Cathy Ragland

Mexican Studies, Volume 35, Number 1, Winter 2019, pp. 88-114 (Article)

Published by University of California Press



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/738779>

Hacer sonar la tradición a través de las fronteras: la popularidad transnacional de Ramón Ayala, ícono de la autenticidad fronteriza en la música norteaña

Cathy Ragland*
University of North Texas

La carrera del acordeonista y líder de banda musical, Ramón Ayala, abarca más de 50 años de labor como arquitecto pionero de la música norteaña, el popular género mexicano / méxico-americano del siglo xx. A diferencia de Los Tigres del Norte (su rival más visible en California), Ayala apenas cuenta con el apoyo de medios de comunicación y de grandes disqueras, casi no recibe atención periodística ni académica, y reside en un poblado rural fronterizo de Texas. En este ensayo sostengo que la colaboración formativa de Ayala con el cantante y compositor Cornelio Reyna, en el dúo arquetípico norteaño Los Relámpagos del Norte, dio como resultado innovaciones clave que modernizaron y transformaron una tradición popular regional en un fenómeno de la música popular transnacional. Examino cómo Ayala construyó una “imagen de autor” definida por una identidad regional rural, de clase trabajadora, conservadora, hipermasculina y formada por la ciudadanía bicultural y binacional de la frontera. La popularidad sostenida de Ayala y su autenticidad “mexicana” percibida desafían las tendencias ideológicas actuales en la industria “Regional Mexican”, en gran parte urbana

*Este trabajo se realiza en el marco de una serie de seminarios y reuniones realizados en cieras-Noreste (Monterrey, N.L.) y apoyados por la Secretaría de Educación Pública y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante los años 2014 y 2018. El proyecto, “Muerte y resurrección en la frontera. Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: los casos del hip hop y la música norteaña” fue organizado por José Juan Gudino Olvera, profesor-investigador del cieras-Noreste. Una versión anterior de este artículo aparece en el libro *Economías de la música norteaña. Innovaciones, precariedades y circulaciones de músicas transnacionales*, Ediciones de la Casa Chata (en prensa).

Mexican Studies/Estudios Mexicanos Vol. 35, Issue 1, Winter 2019, pages 88–114. ISSN 0742-9797, electronic ISSN 1533-8320. ©2019 by The Regents of the University of California. All rights reserved. Please direct all requests for permission to photocopy or reproduce article content through the University of California Press's Reprints and Permissions web page, <https://www.ucpress.edu/journals/reprints-permissions>. DOI: <https://doi.org/10.1525/msem.2019.35.1.88>.

e impulsada por un cambio generacional hacia los narcocorridos, las letras violentas y las imágenes hipersexualizadas de lo rural.

Palabras clave: Cornelio Reyna, corrido, identidad fronteriza Texas-México, imagen del autor en la música popular, migración / inmigración mexicana, música norteña, música Regional Mexicana, Ramón Ayala, ranchera, ruralidad, transnacionalismo.

Accordionist and bandleader Ramón Ayala's career spans over 50 years as a pioneering architect of música norteña, the popular Mexican/Mexican American genre of the 20th century. Unlike Los Tigres del Norte (his more visible California-based rival) Ayala relies on scant media and major label support, receives almost no journalistic and scholarly attention, and resides in a rural Texas border town. This essay argues that Ayala's formative collaboration with singer/songwriter Cornelio Reyna as the archetypal norteño duo Los Relámpagos del Norte, resulted in critical innovations that modernized and transformed a regional folk tradition into a transnational popular music phenomenon. I examine how Ayala constructed an "author image," defined by regional identity as rural, working-class, conservative, hypermasculine and shaped by bi-cultural and bi-national border citizenship. Ayala's continued popularity and perceived "Mexican" authenticity challenges current ideological trends in today's largely urban "Regional Mexican" industry driven by a generational shift towards narcocorridos, violent lyrics, and hypersexualized imaginings of rurality.

Key words: Author image in popular music, Cornelio Reyna, corrido, Mexican migration/immigration, música norteña, Ramón Ayala, ranchera, Regional Mexican music, rurality, Texas-Mexico border identity, transnationalism.

Introducción

El culto a Ramón Ayala es uno de los varios misterios de la vida. Ayala es un acordeonista, líder de banda musical y pionero de la música norteña, uno de los primeros estilos musicales verdaderamente transnacional que en Estados Unidos está dirigido a la población inmigrante mexicana, específicamente a quienes son indocumentados o "inmigrantes ilegales". Ayala ha logrado conservar la popularidad entre su devota fanaticada por más de 50 años y, a la vez, ha podido mantener un perfil relativamente discreto mientras vive en Hidalgo, un pequeño pueblo en el sur de Texas, situado a apenas dos millas del Puente Internacional McAllen-Hidalgo-Reynosa. Si bien muchos músicos a lo largo y ancho de Estados Unidos y México cantan sobre y hacen referencia a la experiencia fronteriza, Ayala la vive en carne propia. Su exhaustivo calendario de giras lo ha llevado

de pueblos pequeños a áreas metropolitanas urbanas en ambos lados de la frontera y, con más de 113 grabaciones bajo su nombre, se ha coronado como uno de los músicos más famosos en la historia de la música popular mexicana. Todo esto lo ha logrado sin contar con el apoyo de ninguna compañía discográfica principal (ya que ha permanecido con el sello independiente Freddie Records, originario de Corpus Christi, Texas, desde principios de los años ochenta hasta mediados de 2010), sin publicidad ni atención de los medios, y con muy pocos cambios de sonido, imagen, instrumentación y estilo de acordeón desde la fundación de su banda Los Bravos del Norte, al comienzo de los años setenta.

Los arreglos de Ayala se vieron influenciados, en parte, por el sonido de los conjuntos tejanos del sur de Texas. En particular, estos grupos se distinguen por un estilo de acordeón más expresivo y melódico que la mayoría de los grupos nortños. Este estilo representaba un préstamo transnacional que parecía familiar y nuevo a la vez. Asimismo, las rancheras originales y las baladas románticas de Cornelio Reyna –el otro integrante del conjunto–, en su mayoría escritas desde la perspectiva del trabajador migrante mexicano, indocumentado, que vio comprometida su masculinidad debido a su limitada movilidad espacial en Estados Unidos y a la erosión de las relaciones de género tradicionales de México, estaban dirigidas elocuentemente y auténticamente a las emociones crudas y el anhelo que sentían sus oyentes. Incluso después de la salida de Reyna de Los Relámpagos, en 1971, Ayala continuó tocando y grabando estas canciones y muchas más compuestas de la misma manera e interpretadas con cantantes y compositores que emularon el distintivo tenor nasal y la emoción cruda de Reyna. Este artículo analiza la firme adhesión de Ayala a una “imagen de autor” que reformula las nociones de ruralidad regional, identidad de la clase trabajadora masculina e historia del conflicto fronterizo, y que conforma una rica tradición de poesía cantada que sigue siendo relevante para los fanáticos de siempre y para las generaciones más jóvenes, pues todos ellos confluyen en la búsqueda de autenticidad en la música regional mexicana.

Más allá de las características musicales y performativas que han influido sobre cientos de artistas bajo la designación de “Regional Mexicano” que ahora usa la industria discográfica, y más allá del sonido y la capacidad de Ayala para conectarse con su público de escucha binacional, discuto también las decisiones empresariales que tomó al principio de su carrera. Algunas de éstas incluyen acuerdos sorprendentes con sellos discográficos en ambos lados de la frontera, que le permitieron conservar los controles artísticos y de derechos de autor y mapear una extensa red transnacional de giras

concentradas en destinos urbanos y rurales de Estados Unidos y en comunidades mayormente rurales de todo México. Sostengo que la longevidad de Ayala como artista de interpretación y grabación se debe a estas decisiones comerciales y artísticas tempranas, que han cambiado poco desde los años ochenta. Y es que su estilo conservador, “auténticamente” mexicano, se centró sobre todo en la identidad masculina, dejando de lado tendencias populares en la música nortea como la glorificación de la violencia o los corridos populares sobre el mundo del narcotráfico.

Teniendo en cuenta que se ha escrito tan poco sobre Ramón Ayala en México y Estados Unidos, la metodología para este proyecto se basa en entrevistas personales realizadas por la autora con Ayala y con los miembros de su empresa discográfica Freddie Records, ubicada en Corpus Christi, Texas, con la que trabajó durante unos 40 años, así como en noticias de periódicos y revistas, y en novelas y artículos académicos de ambos lados de la frontera sobre música nortea, performance e identidad (Cuellar 2001; Ballí 2004; Olvera Gudiño 2008; Paredes 1993; Ragland 2009 y 2011, entre otros). Al examinar las contribuciones musicales, sonoras y performativas introducidas por Ayala (y Reyna) que dieron forma a la música nortea popular, este artículo se enfoca en la construcción que hizo Ayala de una “imagen de autor” (Ahonen 2007) en la cual la autenticidad, la creatividad, la originalidad y, en este caso, la identidad regional, son cruciales en el proceso de modernización de la tradición y en la conexión con los oyentes regionales y transnacionales. Para tal fin, el sonido de acordeón de Ayala y el estilo vocal de Reyna se analizan desde una visión particular de lo que Weidman (2014) describe como las “dimensiones íntimas, afectivas, materiales/encarnadas de la vida cultural y la identidad sociopolítica”.

Esto se conecta profundamente con la experiencia de los inmigrantes mexicanos y la vida en la frontera. A final de cuentas, el compromiso de Ayala con la clase obrera, las instituciones conservadoras y patriarcales que están sumamente arraigadas en la sociedad fronteriza, así como con la identidad y la vida social mexicanas rurales (Peña 1991; Paredes 1993; Bissell 2005; Almazán 2015; Ragland 2009), le permitió diferenciarse de los artistas de la música nortea contemporánea inspirados en los narcocorridos y el “movimiento alterado”.¹

1. El Movimiento Alterado inició a mediados de 2000 como una corriente musical nacida en Culiacán, Sinaloa, que rinde culto a la forma de vida y acciones violentas del crimen organizado. Fue en 2009 cuando saltó a la escena nacional e internacional. En

Al igual que su único y verdadero rival proveniente de San José, California, Los Tigres del Norte, Ayala ha resistido varias tendencias transnacionales de música popular –como la cumbia norteña, la banda, la música duranguense, el sierrero y los sonideros (*deejays*), tanto como las fusiones radicales de música norteña con rap, hip-hop e influencias del movimiento alterado (basado en la violencia, el tráfico de drogas, los asesinatos, etcétera)– que han amenazado con convertirlo a él y su estilo de música norteña rústica en obsoletos. Lo que distingue a Ayala es su aversión a los narcocorridos, el subgénero de la música norteña que ha llegado a dominar este estilo durante los últimos años. Los Tigres del Norte impulsaron su carrera significativamente a principios de los años setenta, cuando comenzaron a cantar sobre las aventuras del contrabandista de marihuana ordinario, quien viaja en “trocas” y a menudo termina muerto o encarcelado. Pero, a finales de los noventa, cuando los señores de la droga y los narcotraficantes comenzaron a comisionar narcocorridos entre los músicos, principalmente en California, muchos de éstos forjaron alianzas con ciertos cárteles, lo cual llevó a disputas que solían culminar en la muerte de los intérpretes. Los Tigres rechazaron públicamente dichas alianzas y la tendencia a glorificar la violencia y las vidas opulentas de los narcotraficantes en lo que llamaron corridos inauténticos, y a mediados de la década de 2000 cesaron por completo esas grabaciones –aunque todavía interpretan algunos de sus “corridos domesticados” más memorables– (Ragland, 2009).

En los últimos años, Los Tigres han cambiado su enfoque hacia las políticas de inmigración en Estados Unidos, la difícil situación de los indocumentados (no sólo de quienes provienen de México, sino también de Centroamérica), la corrupción política en México, el racismo, la inclusión de las mujeres (inclusive de corridistas femeninas), los derechos de los homosexuales, etcétera. Ramón Ayala y sus Bravos del Norte se han mantenido, en comparación, conservadores, apolíticos y asentados en uno de los tropos dominantes de la música norteña: la nostalgia de la vida ranchera y la hipermasculinidad. Tal ideología se basa en valores familiares y éticos de naturaleza conservadora, un anhelo por un pasado rural y “tiempos más simples”, una admiración por el trabajo duro y el aguante, la dominancia patriarcal y el poder, y un compromiso con la tierra y la patria.

ese mismo año Los Cuates Valenzuela Rivera, Omar y Alfonso, crearon el Movimiento Alterado con su empresa Twiins Enterprises en Los Angeles. Aparte de Los Cuates Valenzuela, otros músicos del Movimiento Alterado son El Komander, Los Buitres, Larry Hernández, Noel Torres, Oscar García, Buchones de Culiacán, Buknas de Culiacán, Los Primos, Erik Estrada y muchos más.



Un espectacular en el que aparecen Ramón Ayala y sus Bravos del Norte da la bienvenida a los conductores que entran a Hidalgo, Texas, el pequeño poblado fronterizo donde Ayala ha vivido desde hace más de 35 años. Fotografía: Cathy Ragland (2012).

Los Tigres, como señala Josh Kun, han utilizado el corrido y la música nortea como un medio para empoderar a su audiencia a luchar contra la asimilación y adoptar una nueva noción de ciudadanía, que acoge el concepto de “mis dos patrias” y desafía las políticas estadounidenses de nacionalismo, proteccionismo y exclusión (2005, 9–10). Sin embargo, el enfoque de Ayala ofrece a sus oyentes la oportunidad de elaborar un estilo de ciudadanía más pragmático, con lealtades hacia México y Estados Unidos, mientras les recuerda, a la vez, mantener a México en sus corazones mediante el patriotismo nacional y regional, aunado al sentido profundo de la historia, la cultura, la tradición, la familia, los derechos sagrados y los valores que deben permanecer primordialmente en sus vidas, sin importar el lado de la frontera en el que vivan. Esencialmente, Ramón Ayala (y muchos grupos de música nortea provenientes de la región) podría ser descrito como orgullosamente provinciano y de clase obrera, mientras que Los Tigres del Norte (y otros grupos influenciados por ellos), conservan un estilo urbano, de movilidad ascendente (o con tales ambiciones) y aparentemente “abierto” a la diversidad y las perspectivas liberales. Ambos grupos utilizan interpretativamente la performatividad del narcomachismo hasta cierto punto, en parte para contrarrestar el autoritarismo y la hegemonía estadounidenses. En cuanto íconos respetados de la música nortea, tanto Ayala como Los Tigres son reconocidos por ofrecer a sus oyentes dos tácticas

distintas para capear la experiencia de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, en tiempos buenos y malos, a través del poder de la canción.

Ramón Ayala y Cornelio Reyna: arquitectos de un sonido de música nortea moderna

En cada oportunidad que tiene, Ramón Ayala le recuerda a entrevistadores y fanáticos que él comenzó a tocar el acordeón a los cinco años y, después de una semana, estaba tocando a la par de canciones que sonaban en la radio interpretadas por Los Alegres de Terán, uno de los principales grupos de música nortea grabados comercialmente en México (y uno de los primeros en crecer en popularidad en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos). A los 14 años, Ayala se había asociado con el cantante, compositor y bajo sextero de 19 años Cornelio Reyna, y juntos formaron la agrupación Los Relámpagos del Norte, en Reynosa, Tamaulipas. Esta asociación musical demostró ser de gran relevancia y, aunque a través de los años Ayala buscó distanciarse de ella en varias ocasiones, en años más recientes la ha aceptado como un período de gran creatividad y un momento decisivo en su vida musical. Críticos y fanáticos en ambos lados de la frontera frecuentemente aclaman a Los Relámpagos del Norte como uno de los conjuntos con mayor influencia en la combinación del estilo de composición ranchero (cuyo precursor fue el afamado “compositor del pueblo”, José Alfredo Jiménez, y que fue popularizado durante la Época de Oro del cine y la radio mexicanos) con la música nortea, considerada como regional y folclórica en comparación. En 1964, Ayala y Reyna grabaron su primer disco, *Ya no llores*, con la discográfica tejana Bego Records, un disco cuyo tema titular sigue siendo una de las canciones más solicitadas de Ayala. Los músicos se separaron en 1971, después de haber grabado juntos seis álbumes que contenían muchos de los temas originales de Reyna.

Una vez que consiguió reconocimiento nacional por su destreza en la composición, Reyna decidió forjar una carrera como solista, esperando competir a nivel nacional junto a cantantes populares como Vicente Fernández y Antonio Aguilar, reconocidos por su trabajo actoral y musical en la comedia ranchera y el cine nacionalista mexicano. Sin embargo, Reyna sólo fue moderadamente exitoso en esta hazaña, mientras que en el ámbito de la composición musical se granjeó un gran respeto. A principios de los noventa, regresó a la música nortea liderando su propio grupo, Los Reyes del Norte, y en 1995 se volvió a asociar con Ayala para una gira de reencuentro de

Los Relámpagos del Norte, la cual llevó al lanzamiento del álbum *Juntos para siempre*. Luego Reyna se enfermó y murió poco después, en 1997. Mientras tanto, Ayala resistió (contra viento y marea) como acordeonista de gran influencia y muy admirado, líder de banda y “autor” influyente del sonido característico de la música norteña moderna.

Ayala y Reyna pudieron reconocer las fortalezas de cada cual y crearon un sonido musicalmente más sofisticado. Lo que en un inicio llevó a Los Relámpagos a hacerse querer por audiencias regionales mexicanas y de origen migratorio (primero en Texas y luego en el resto de Estados Unidos) fueron las innovaciones musicales que el propio grupo de Ayala, sus Bravos del Norte, ha mantenido con destreza. Estas incluyen, primeramente, la modernización de las armonías vocales de dueto tradicionales de la música norteña. Estas armonías se cantan típicamente en intervalos de tercera (la cual puede fluctuar entre tonalidades mayores y menores en el caso de cantantes folclóricos) y con la segunda voz tensada en los registros agudos. Esta es una cualidad atractiva que ofrece al oyente un sentido de urgencia y que sirve para crear tensión y anticipación en medio de la trama de la pieza (un rasgo que distingue particularmente el uso de la voz en el corrido fronterizo en la región del sur de Texas).

En segundo lugar, el estilo vocal del dueto, tradicionalmente tenso y restringido (con intervalos que nunca sobrepasan una octava), recibió bajo la dirección de Reyna una dimensión más emocional y sofisticada. En la canción ranchera, por ejemplo, el tenor fluido de Reyna –con su pinchazo nasal distintivo– comenzaba cada estrofa ascendentemente con un *glissando* al final de la primera frase, y luego descendía continuamente hacia un ronco *vibrato* para concluir la estrofa.² Hay un “grano” discernible, si evocamos la terminología de Roland Barthes, algo que está en lo profundo del cuerpo que lo conecta con las palabras, el lenguaje, el habla y el significado afectivo (Barthes 1977, 179–89). En esencia, Reyna escribe estas historias una y otra vez mientras las canta y la percepción fenomenológica de esas emociones descriptivas y significantes crea una relación con quien escucha. Esta técnica captura el interés del oyente, el cual es llevado a lo largo de la pieza por el alegre galope del ritmo de polka y la modesta, pero conmovedora,

2. El *glissando* se puede definir como un deslizamiento continuo y deliberado (hacia arriba o hacia abajo) de una nota a la siguiente. El *vibrato* es una ligera variación de tono resultante de la sutil oscilación de las cuerdas vocales y agrega calidez y expresividad.

segunda voz de Ayala. Estas características son, en parte, las que produjeron éxitos como “Hay ojitos”, “Ya no llores” y “Besito chiquito”, y nos dieron canciones más sombrías como “El disgusto”, o con un sentido de esperanza, como “Ojos que lloran”. En cuanto canciones de pasión, corazones rotos y soledad, interpretadas a menudo en el ritmo íntimo del vals típicamente asociado con el corrido, resalta en ellas la cualidad nasal de Reyna (muy enriquecida de color y pasión), con *vibratos* extendidos en el registro más bajo de su voz al final de la estrofa. El registro de Ayala, que con una sutileza intencional es un poco más agudo, permite un balance entre la tensión y la melancolía.

En tercer lugar, cada canción, tanto en el caso de las rancheras como de los corridos, comienza con una apertura de acordeón, corta pero elaborada, compuesta por Ayala. Sin tocar la melodía de la canción completa, Ayala impone frases de motivos que serán fácilmente reconocibles antes de la primera estrofa cantada. De forma similar, a lo largo de la canción, Ayala toca una variación de la melodía en interludios musicales entre las estrofas cantadas y, en una versión más extendida, antes del coro. Esta técnica genera interés y anticipación, y después de escuchar una canción unas pocas veces, permite un reconocimiento instantáneo por parte de los oyentes.

Otras de las innovaciones musicales fueron las corridas decorativas de Reyna en el bajo sexto, que a menudo respondían a las inventivas –y muy frecuentemente alegres– excursiones musicales de Ayala entre los versos con contramelodías en el acordeón, preservando su fundación sobre todo cuando los repiques en la batería estallaban en anticipación de las codas características de Ayala. Es importante notar que estas innovaciones musicales no provocaron cambios radicales en el estilo tradicional de la música nortea, pero las relaciones intertextuales que establecieron son claras. Las armonías vocales de dueto, el núcleo del acordeón y el bajo sexto, las estructuras y los ritmos de ranchera y corrido, están todos presentes en este género, y ahora incorporan nuevas influencias transfronterizas de la canción mexicana ranchera (asociada con el mariachi en ese entonces) y del conjunto tejano-mexicano (tejano). Otros grupos de música nortea mexicanos inspirados por el dueto, como Luis y Julián, Carlos y José, El Palomo y el Gorrión, rehuyeron dichas innovaciones, y concentraron sus presentaciones primordialmente en un circuito de clubes rurales al noreste de México, celebraciones familiares, festivales y, de vez en cuando, alguna presentación del otro lado de la frontera.

Los Relámpagos se distinguieron así de los pioneros de la música nortea, Los Alegres de Terán (quienes habían modernizado el sonido de maneras más sutiles), y fueron los primeros en generar

audiencias en ambos lados de la frontera. Para finales de los setenta, Ayala vivía permanentemente en Texas, lo cual le brindó mayor acceso a una audiencia en expansión de inmigrantes mexicanos, muchos de los cuales se iban estableciendo cada vez más al norte. Particularmente a finales de los ochenta estos inmigrantes se adentraron en Estados Unidos para buscar nuevas oportunidades de trabajo y se alejaron de una zona fronteriza cada vez más criminalizada, con elevada seguridad y sentimiento antiinmigrante, en el sudoeste estadounidense.

El regalo de Reyna: canciones que cambiarían el curso de la música nortea

Pero siento aquí en mi pecho,
muchas penas y tristezas,
y hasta temo que mi muerte,
sea por esa decepción.

– Cornelio Reyna, “Hay un mar”³

Entre los elementos cruciales que llevaron a Los Relámpagos a obtener popularidad transfronteriza se cuentan las canciones originales de Reyna, en particular aquellas que alaban la vida rural en el noreste de México y las que relatan el desgaste que el viaje hacia el norte en búsqueda de trabajo causaba a los individuos (en su mayoría hombres), quienes se veían separados de sus familias, estilos de vida, lugar en la sociedad y sentido de identidad. Es claro que Reyna se vio influenciado por las clásicas canciones rancheras de estilo bohemio de José Alfredo Jiménez, quien escribía sobre la desesperanza y la soledad que el amor, el anhelo, la traición y el hecho de estar lejos de la tierra natal pueden provocar en las profundidades del alma y el corazón. Su poética está envuelta en un manto de bravata masculina, lástima de sí mismo y cruda emoción. Las composiciones de José Alfredo Jiménez habían transformado la música ranchera durante las décadas de 1950 y 1960, con piezas que resonaban profundamente entre el público mexicano, contradiciendo las representaciones del cine de comedia ranchera popular protagonizado por héroes galantes como Jorge Negrete y Pedro Infante, cuyas voces impecables de *bel canto* no resonaban tan íntimamente. El estilo directo, personal y emotivo del machismo de Jiménez atrajo a las masas, a pesar de su estado económico y

3. Cornelio Reyna, *4 Estrellas en el Cielo*, CR Records CRLP5044, McAllen, Texas, 1979, LP.

educativo, y sus numerosas canciones le valieron el título de “compositor del pueblo”. Jiménez también logró resonar entre los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos con su canción “Ella”, la primera en recibir atención fuera de México (Gradante 1982).

Los oyentes de Los Relámpagos, sin embargo, escucharon las canciones de Reyna en el contexto del estilo de dueto regional, primordialmente asociado con artistas del estado de Nuevo León como Eugenio Abrego y Tomás Ortiz de Los Alegres de Terán, los hermanos Cirilo y Miguel Luna Franco de El Palomo y el Gorrión, así como otros contemporáneos del dueto como Luis y Julián Garza, o Carlos Tierranegra y José Eliberto Rodríguez Garza, de Carlos y José. Las relajadas armonías con rasgos folclóricos de los primeros duetos —caracterizados por la voz nasal y tensa en un rango vocal limitado— contrastan tajantemente con el canto de ranchera popular del mariachi en la radio y el cine mexicanos, presentando variaciones entre *falsettos* (notas agudas por encima del registro típico del tenor) y fraseo de suaves *legatos* (flujo de notas sin pausas). Irónicamente, el mentor de Reyna, José Alfredo Jiménez, no pudo dominar el estilo de ranchera del mariachi, y fue la imperfección de su voz y el “realismo” encarnado lo que le permitió hacerse querer por su fanaticada (Gradante 1982). Ahora bien, a pesar de lo sofisticado y profundamente personal del estilo de composición de Reyna, su contexto (imaginario o real) era la cantina, el terreno norteño rústico y en gran parte rural, y las experiencias del hombre de clase obrera con su condición social, su cosmovisión, y su perspectiva sobre las relaciones de género, principalmente durante los años sesenta y setenta. Luis Humberto Crosthwaite, escritor de la novela *Idos de la mente*, la cual mitifica la asociación musical entre Reyna y Ayala, describe el impacto emocional que provocaba cantar las canciones de Reyna: “En cada lugar sucede lo mismo. Después de que Los Relámpagos del Norte tocan durante un rato, los parroquianos empiezan a llorar porque recuerdan amores perdidos y a sus mamacitas muertas” (Almazán 2015).

Tempranamente en sus carreras (y gracias a sus conexiones con Paulino Bernal y su discográfica Bego Records), Reyna y Ayala reconocieron que una buena parte de su público no sólo eran residentes de la región fronteriza desde hacía tiempo, sino también personas que viajaban desde más al sur hacia Estados Unidos para trabajar, inicialmente como obreros temporales, en el marco del Programa Bracero (instituido en 1942 y concluido en 1964),⁴ y después cruzando la

4. El Programa Bracero fue negociado en 1942 por los Estados Unidos y México como una medida de emergencia durante la Segunda Guerra Mundial para alentar

frontera ilegalmente, a veces entre idas y venidas frecuentes. Durante los 22 años de existencia del Programa Bracero se otorgaron más de 4.6 millones de contratos laborales a los trabajadores (Galarza 1978). Grandes grupos de braceros solicitantes llegaron por tren a la frontera nortea, y sus llegadas alteraron el ambiente social y económico de muchos pueblos fronterizos. Si bien muchos braceros regresaban a sus pueblos de origen durante la temporada baja, cuando sus contratos culminaban, una cantidad creciente de ellos comenzaron a establecerse en comunidades fronterizas del lado mexicano, lo cual facilitaba el transporte de vuelta a Estados Unidos cuando se requiriera su trabajo de nuevo.

Ciudades fronterizas como Juárez, Reynosa y Matamoros, junto a Texas, así como Mexicali y Tijuana, junto a California, fueron un semillero de reclutamiento y un punto de encuentro principal para la fuerza laboral agraria (Fleshman 2002, 241–42). Sin embargo, al inicio de los años setenta, mientras el número de trabajadores –ya mayormente indocumentados– fue aumentando continuamente, las oportunidades de buenos salarios y progreso fueron disminuyendo. Canciones como las mencionadas previamente, además de “Mi tesoro”, “Rey pobre”, “Mírenme sufrir”, “Callejón sin salida”, “Sufriendo penas”, “Por el amor de mi madre”, “Metida en mi sangre” y otras, abordaban la angustia del viaje, el desplazamiento, la pobreza, la nostalgia y la discriminación. Estas canciones están dirigidas en su mayoría a las amadas, las mujeres que permanecen sólo como recuerdos de la pérdida del poder, el orgullo y la dignidad, señal de una problematización de la masculinidad tradicional y hegemónica debida a la situación de marginación y opresión de clase por la que pasan los inmigrantes en Estados Unidos (Hondagneu-Sotelo y Messner 1994). La persistencia del patriarcado se percibe en muchas canciones de música nortea debido al carácter históricamente masculinizado del flujo migratorio y, a través de los años, este género ha modelado formas para reconstruir los roles de género (Castellanos 2008). Manuel Peña (1991) y Américo Paredes (1971) han argumentado que la “mujer traicionera”, particularmente en el folclor y los corridos mexicanos, es central para la ideología del machismo, que está histórica y profundamente conectada con la

grandes migraciones de mexicanos a los Estados Unidos para trabajar en el sector agrícola y la construcción de ferrocarriles en todo el suroeste y otras partes. El programa ofreció contratos de trabajo a 5 millones de braceros en 24 estados de Estados Unidos. Fue el programa de trabajadores extranjeros más grande en la historia de Estados Unidos. Para ampliar la comprensión de este programa véase Galarza (1978, 1956) y Fleshman (2002).

cultura rural de la clase trabajadora. Entre los migrantes mexicanos, históricamente oprimidos por clase, raza y nuevos sistemas de poder, la construcción y exhibición de formas de masculinidad para resistir el poder de otros hombres sobre ellos (es decir, de hombres blancos con privilegios de clase, miembros de la patrulla fronteriza o de ICE,⁵ etcétera) tiene un correlato simbólico en el acto de “afirmar poder y privilegio sobre las mujeres” (Hondagneu-Sotelo y Messner 1994, 215–16). Habiendo observado las reacciones de los oyentes –mayoritariamente masculinos– a la música de Ayala y de otros artistas nortños en conciertos y bailes en el sur de Texas, el estado de Washington y Nueva York, puedo afirmar que el despliegue abierto de masculinidad es común. Por ello sostengo que las canciones rancheras que consideran a las mujeres como “traicioneras”, popularizadas por Reyna (y también por su mentor, José Alfredo Jiménez) y perpetuadas por Ayala, se han vuelto comunes en la música nortña y han sido fundamentales para mantener el atractivo y el éxito a largo plazo de Ayala. Este tema va mucho más allá del alcance del presente documento, pero merece una mayor consideración.

La popularidad de las composiciones de Reyna, a la par de las innovaciones musicales descritas previamente, fundaron un modelo para la música nortña moderna. La fama inicial de su producción entre los inmigrantes mexicanos demostró ser central no sólo para que su grupo siguiera adelante, sino también para codificar una fórmula que Ramón Ayala aprovecharía durante el resto de su carrera. La obra de Reyna se convirtió en el capital simbólico de Ayala, quien la preservó meticulosamente, protegiéndola y haciéndola parte de su propia imagen de intérprete.

“Imagen de autor” de Los Relámpagos, el legado y el compromiso inquebrantable de Ayala

En la música popular, como en la literatura, la poesía y el arte, el concepto de Foucault del “autor” como función variable ha permitido una separación entre la estampa del autor y la propia obra (Foucault [1969] 1977). Sin embargo, él y otros eruditos (Barthes 1977; Frith 1981) han notado que la música popular es a menudo

5. El Servicio de Inmigración y Control de Aduanas de Estados Unidos (ICE, por sus siglas en inglés). Es una agencia del gobierno federal encargada de hacer cumplir las leyes de inmigración en el país y de investigar las actividades delictivas y terroristas de ciudadanos extranjeros que residen en Estados Unidos. Muchos críticos de ICE creen que en los últimos meses la agencia se ha aprovechado del discurso de línea dura del presidente Donald Trump para perseguir a más y más personas indocumentadas que no tienen actividades criminales y afirman que la dependencia debería ser abolida.

una creación de varias personas que juntas comparten una responsabilidad de autor por el desarrollo y la praxis interpretativa de alguna obra o género particular. Más aún, existen momentos cruciales, particularmente en la aparición de géneros distintivos, en los cuales la alineación de la tecnología, la creatividad, la originalidad y una audiencia o grupo de oyentes profundamente comprometidos con la experiencia, se unen para formar un estilo musical y, finalmente, una tradición. La evolución de la música norteña en el noreste de México puede atribuirse a la fusión de tradiciones musicales llevadas a la región por trabajadores migrantes que viajaban entre Monterrey y la zona fronteriza y por aquellos que cruzaban la frontera hacia Texas en números cada vez mayores durante y después de la Revolución. El corrido mexicano, el ensamble tamborilero norteño –tambor y flauta de carrizo interpretando una mezcla de ritmos de danzas indígenas y europeas como huapango, jota, polka, etcétera– y el acordeón importado de Texas –particularmente el acordeón Hohner más pequeño de botones, de origen alemán– contribuyeron al desarrollo del género desde principios del siglo xx (Berrones 1995; Ragland 2009). La tradición ha progresado a través de una serie de innovaciones introducidas por los primeros autores notables –tanto individuos como colectivos en forma de grupos o ensambles–, entre ellos el acordeonista Antonio Tanguma, Los Tamborileros de Linares, Los Montañeses del Álamo, Los Alegres de Terán, por nombrar unos cuantos. Estos artistas se vieron beneficiados por desarrollos tecnológicos como la radio, el cine o las grabaciones en la primera mitad del siglo xx. Dichas tecnologías contribuyeron a la diseminación de la música de cada autor y de su imagen mediatizada, dándolos a conocer entre una audiencia más amplia.

La “imagen de autor mediada”, tal como la describe Laura Ahonen en su libro sobre la autoría en la música popular, es “la obra de los medios [. . .] a través de la cual compañías discográficas y otras partes de la industria musical buscan aumentar el reconocimiento de artistas y sus obras con la esperanza de incrementar las ventas” (2007, 19–20).⁶ El último ingrediente crucial de esta obra es la “imagen de autor compilada”, la cual es construida por las audiencias y/o oyentes (20). Las innovaciones en la interpretación musical y las composiciones de Los Relámpagos fueron reconocidas por un número creciente de oyentes en la región fronteriza de Texas-México y más allá. De la misma manera, su imagen se aceptó como creativa y original, además de auténticamente representativa de la tradición de

6. La traducción del original en inglés es mía.

música nortea tal como fue definida por autores previos. Regresando a la idea de la funci3n de autor descrita por Foucault (1977), las innovaciones hechas a la m3sica nortea por Reyna y Ayala bajo el sello de Los Rel3mpagos no s3lo se reflejan en ellos como autores y “estrellas” de la m3sica popular. Sus ideas musicales, calidad interpretativa e “imagen” tambi3n se mantienen presentes para que el oyente/audiencia las reconozca y acepte (o rechace) basado en su entendimiento e interacci3n con la tradici3n tal como ha sido “transformada con el tiempo” (Foucault 1977, 127). Un ejemplo de esto es la siguiente cita del cr3tico cultural y artista multimedia Jorge Rangel,⁷ quien ha muestreado (sampleado) la m3sica de Los Rel3mpagos. De acuerdo con Rangel, el d3o ayud3 a los oyentes a definir mejor la m3sica nortea, particularmente en relaci3n con su pariente transfronteriza, la m3sica tejana:

La influencia de Los Rel3mpagos trascendi3 la frontera del pa3s y dio origen a la estilizaci3n que distingue a la m3sica tejana de la m3sica nortea, es como si en ellos el r3o de la “norteaidad” musical se dividiera y uno de esos cauces fuera a dar a Texas y el otro se mantuviera en el pa3s. Muchas de las cosas que damos por hechas en la m3sica nortea, como ciertos patrones r3tmicos, armonizaciones de la voz, fraseos del acorde3n, tienen su origen en Los Rel3mpagos. (Garc3a 2017)

Para Rangel, las contribuciones musicales del d3o no s3lo afianzaron la tradici3n, sino que tambi3n ayudaron a distinguirla como “mexicana” y como “nortea” en un momento en el cual la inmigraci3n a Estados Unidos se expand3a m3s all3 de Texas y el sudoeste estadounidense. Esto demostr3 ser crucial para la popularidad de Los Rel3mpagos, pero tambi3n en la presentaci3n y comercializaci3n de su m3sica, tanto localmente como fuera de la regi3n. Al tiempo que la migraci3n a la frontera crec3a a mediados de los sesenta, debido al mayor desplazamiento hacia Estados Unidos en busca de trabajo, las desventajas econ3micas, la barrera del idioma, la falta de educaci3n y el creciente sentimiento antiinmigrante y antimexicano entre la poblaci3n general estadounidense crearon un cisma entre la poblaci3n de etnia mexicana en Estados Unidos. A principios de los setenta, las distinciones de clase entre las poblaciones m3xico-americanas se hicieron m3s claras. Junto con estas diferencias socioecon3micas, los elementos estil3sticos y de composici3n de los dos estilos de m3sica popular en espa3ol basados en acorde3n que

7. Jorge Rangel es un artista visual y sonoro nacido en Coahuila. Es becario del Programa de Est3mulos a la Creaci3n y el Desarrollo Art3stico (PECDA) en el 3rea de artes digitales.

existían en la región fronteriza y el sudoeste estadounidense evolucionaron para atraer a comunidades México-americanas distintas: la tejana y la norteña. Mientras que el conjunto tejano-mexicano, la orquesta tejana y luego la música tejana llegaron a ser más afines a los chicanos y tejanos que vivían en los estados sudoccidentales – California, Texas, Arizona, Nuevo México y el sur de Colorado–, Los Relámpagos encontraron éxito entre la población migrante, que los llevó consigo a lo largo y ancho de Estados Unidos (Ragland 2009).

Cuando Reyna enfocó sus esfuerzos en la Ciudad de México y en su carrera de cantante de ranchera estilo mariachi, Ayala desafió a muchos de los fanáticos más firmes de Los Relámpagos, quienes dudaron de sus habilidades para continuar con el legado casi mítico de la banda. Ayala formó su propio grupo, Los Bravos del Norte, que adoptó la instrumentación de la música norteña moderna (y también del conjunto tejano): acordeón, bajo sexto, bajo eléctrico y batería. El grupo evitó incluir el saxofón alto, característico del ensamble pionero de Monterrey Los Montañeses del Álamo desde los años treinta, y que se pareaba típicamente con la flauta (Alanis 1994) y con el acordeón en muchas bandas de orquesta tejana desde los cuarenta y cincuenta (Peña 1985). Para los años setenta, esta combinación de instrumentos se había convertido en característica común entre grupos de música norteña mexicanos en Monterrey y a lo largo de la frontera (mayormente en el lado mexicano). Los conjuntos imitaban el acordeón tocando una tercera más aguda (emulando la segunda voz del estilo de canto de dueto), e incluían “algunos inesperados rasgos de improvisación y armonización” (Cuellar 2001, 141). Ayala decidió no seguir esta tendencia –lo mismo que muchas otras a través de los años– e inmediatamente creó su propia imagen única de autor con los siguientes atributos: heredero y preservador del sonido de Los Relámpagos (notablemente, de las canciones de Reyna); y representante de los valores conservadores de la clase laboral (los valores del rancho: la importancia del trabajo duro, el dinero a largo plazo, el compromiso con la familia). La imagen de autor de Ayala lo colocaba como alguien que valoraba y validaba el sacrificio personal y familiar de los migrantes, ya que daba seguimiento al circuito migratorio por Estados Unidos y México, tocando aproximadamente 300 días al año. Además, representaba visualmente una imagen gentil, aunque decididamente masculina, de un “vaquero moderno”, arraigada en la historia y la identidad regional, y evitaba seguir tendencias populares y modas asociadas con la música mexicana regional, particularmente la creciente influencia de los narcocorridos y los corridos políticos de crítica a la corrupción mexicana o al sentimiento antiinmigrante estadounidense, asociados

normalmente a grupos con sede en California. Con respecto a esta tendencia, que comenzó con Los Tigres del Norte –los rivales californianos de Ayala– y que llegó a convertirse en un fenómeno violento e incluso mortal a mediados de los años noventa, con el compositor y músico Chalino Sánchez, la siguiente afirmación de Ayala en una entrevista clarifica su firme adherencia a sus ideales (y los de su fanaticada): “La gente nos conoce de toda la vida y sabe qué tipo de música cantamos. Tenemos éxitos grandes, rancheras blancas. Nosotros no nos mortificamos porque otros grupos toquen cosas del narco” (Almazán 2015).

Reinventando el curioso postmodernismo de “El Piporro”

Eulalio González Ramírez, músico, compositor, actor y locutor de radio, quien ganara popularidad a principios de los cincuenta, fue un modelo a seguir para Los Relámpagos y muchos otros grupos de música norteña. Él fue el primero en presentar lo “norteño” en la cultura popular mexicana. Como actor, y más tarde como músico y comediante viajero, González Ramírez forjó una imagen de autor auténtica bajo el mote de “El Piporro”, y los personajes que interpretaba eran adaptaciones imaginativas de una colección de personalidades reales (aunque estereotípicas) norteñas, basadas en corridos locales, canciones folclóricas humorísticas y personalidades conocidas durante sus años de crecimiento en la región. En su primera película, *Abí viene Martín Corona* (1952), El Piporro interpretó a un torpe “pelado” norteño de gran corazón que hacía de compañero del buenmozo y sofisticado vaquero bienhechor interpretado por Pedro Infante. Típicamente, El Piporro se presentaba vestido con botas y sombrero de vaquero, cinturón piteado, cuera (chaqueta de cuero con costuras detalladas), y portando una pistola, o dos, en las caderas. Su estilo folclórico de humor y parodia contrarrestaba el nacionalismo romántico de la comedia ranchera y las películas de charros de la Edad de Oro del cine mexicano, que perpetuaban un sentido de nostalgia por una identidad rural ficticia y un pasado revolucionario idealizado, promoviendo valores como el honor, el amor y el patriotismo (Pedelty 2004).

Independientemente de si fue intencional o no, “El Piporro” rompió el hechizo de la “supremacía del macho sentimental” (Domínguez-Ruvalcaba 2008, 80) representado por héroes cantantes de ranchera como Infante, Jorge Negrete, Javier Solís y otros, quienes dominaban la radio y la producción del cine mexicano en ese entonces. González presentó a Piporro a la imaginación popular mexicana como producto de una noción alternativa de masculinidad

que es vulnerable: tosco, modesto, humilde y auténtico. Los territorios norteños habían quedado excluidos del proceso nacionalista mexicano de la primera parte del siglo xx, de manera que El Piporro de González surgió como un objeto curioso y decididamente posrevolucionario. Podría argumentarse que su identidad norteña, ajena al resto del país, encaja con la noción del posmodernismo de Jean-François Lyotard, pues exhibe una “incredulidad hacia las meta-narrativas [...] simplificando al extremo” (Lyotard 1984, xxiv). La imagen de autor del Piporro, entonces, no es ni mexicana ni norteamericana (Velázquez 2011), sino que reevalúa esencialmente los tropos más dominantes de la cultura popular mexicana en aquellos tiempos, particularmente la nostalgia. La forma en que El Piporro aborda la nostalgia trae a la mente memorias de la vida rural y campirana, y se asocia con valores tradicionales y morales de la vida en familia y el trabajo duro, a manera de defensa contra la intrusión y la vigilancia en la frontera México-Estados Unidos. Para quienes cruzan la frontera, los temas de lo rural y la nostalgia de tiempos más simples, así como de las virtudes de otra época, compiten con la presión de la producción económica y el consumo material que encuentran en Estados Unidos. Este enfoque nostálgico aún es central para el éxito continuado de Ramón Ayala y su grupo hoy día. Dos de las películas más importantes protagonizadas por Piporro fueron *Bracero del año* (1963) y *El pocho* (1969), en las cuales su humor chabacano y compasivo permite explorar las implicaciones psicológicas que tenía el creciente número de personas de etnia mexicana viajando a Estados Unidos, lo cual, a su vez, lo llevaba a examinar nociones previamente fijas y unitarias de familia, comunidad, cultura, identidad e individualidad (Ragland 2011, 344–45).

Los Relámpagos ya habían adoptado la imagen interpretativa del Piporro cuando cruzaron la frontera al comienzo de sus carreras para grabar con la discográfica Bego Records, del sur de Texas. Pero, si bien habían diseñado un sonido musicalmente alentador, aventurero y alegre en sus rasgos rítmicos y melódicos, como he señalado antes, las canciones de Reyna no buscaban encubrir el desgaste emocional y psicológico de la experiencia del cruce fronterizo. Esta combinación le sirvió mucho al grupo y, tras contratar los servicios de Servando Cano, uno de los primeros promotores de Monterrey que reconoció la popularidad transnacional de la música norteña en la era posterior al Piporro, Los Relámpagos echaron a andar su imagen para el consumo comercial transfronterizo. Su primer meta era la exposición. Para ello, el primer paso era grabar con una discográfica de Texas, y el siguiente realizar una serie de giras siguiendo el camino de los

inmigrantes mexicanos a través del sudoeste estadounidense y de vuelta hacia el noreste de México.

La “imagen de autor mediada” de Ramón Ayala: estrategias para el éxito y la longevidad

Después de la partida de Reyna, cuando Ayala se puso en marcha por su cuenta, mantuvo su vínculo con Cano y el sobrino de éste, Joel Cano, quien se convertiría en un aliado y consejero importante durante muchos años. Juntos crearon una imagen que conscientemente conmemoraba y perpetuaba el legado de Los Relámpagos, y que, a su vez, generaba cercanía entre el grupo y su público. Ayala tomó algunas decisiones importantes en estos primeros años que aumentaron significativamente la popularidad de su nuevo conjunto, pero que también tuvieron impacto sobre el estilo de futuros grupos de música norteña. En primer lugar, en vez de seguir adelante con un sonido exclusivamente suyo, se presentó como un producto del legado cultural y musical norteño, lo cual incluía emular la imagen de vaquero humilde del Piporro. Puesto que mantuvo su residencia en la región fronteriza, en lugar de asentarse en Monterrey o la Ciudad de México, se ubicó en una posición única para mantener contratos con compañías en ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y México. Durante casi cuarenta años, grabó con Freddie Records de Corpus Christi, Texas. En Monterrey, México, también hizo grabaciones con DLV Records, adquirida más tarde por Capitol EMI Latin, y su música aún es distribuida por Sony Music Entertainment US Latin (Ragland 2009). Freddie Martínez Jr. –cuyo padre Freddie Sr. fundó la discográfica en 1969– explicó en una entrevista en su oficina que, durante muchos años, la compañía no firmó contratos con artistas, sino que los grababa a un precio negociado. Los artistas le compraban sus grabaciones a Freddie y las vendían por su cuenta. Ayala fue la excepción. Martínez cuenta que Freddie Records firmó su primer contrato exclusivo de artista con Ayala y que, desde los setenta hasta principios de los noventa, él “mantuvo a la compañía a flote como su artista líder en ventas” (Ragland 2009, 129). A lo largo de casi toda su carrera con Freddie Records, Ayala grabaría el mismo disco y las mismas canciones con Freddie Records y DLV simultáneamente, aunque el álbum se lanzaba en cada país con títulos y portadas distintas. Martínez explica:

Muy a menudo hacía una grabación con nosotros y llevaba la copia maestra al otro lado de la frontera, a DLV, y en otros casos traía grabaciones hechas en México y nosotros las lanzábamos aquí. A veces teníamos tres o cuatro discos de Ayala. No percibíamos ninguna competencia porque no podíamos vender

nuestros discos allá [en México] y ellos en realidad no tenían la capacidad de distribución necesaria para vender sus discos aquí. Por supuesto, todo eso ha cambiado, pero Ayala es un empresario astuto y supo aprovechar su ubicación en la frontera y el acceso a ambos mercados, y esto fue años antes de que las discográficas principales tomaran en cuenta la idea. (Ragland 2009, 134)

En segundo lugar, en vez de buscar a un compositor profesional que emulara el estilo de Reyna, Ayala profundizó la conexión con sus oyentes y llegó a contar con un grupo de respetados compositores locales, así como algunos fanáticos hallados en conciertos, quienes le proporcionaban canciones, particularmente rancheras y corridos, a ambos lados de la frontera. En una entrevista en McAllen, Texas, Ayala habló sobre estas personas con gran respeto: “he recibido canciones y corridos de mujeres y hombres en ambos lados [de la frontera]. Son canciones simples y humildes, pero hablan de la vida real [...] y de aquellos que viajan para trabajar” (Ragland 2009, 120). En sus discos, estas canciones quedaron intercaladas con corridos heroicos clásicos del pasado, algunos escritos por él mismo y otros por compositores locales. El antropólogo y autor de numerosas publicaciones sobre la música y la vida cultural nortea, Raúl García Flores, detalla en una entrevista en Monterrey los peculiares vínculos de Ayala tanto con el nortea mexicano como con las comunidades inmigrantes de varias partes de México que viven y trabajan en Estados Unidos:

Sus canciones [de Ayala] son simples y modestas, pero tratan sobre la realidad de la vida. Son para las personas que están en busca de su identidad, a menudo tratan temas como la experiencia de cruzar la frontera o de asentarse en Estados Unidos. Estas canciones sólo las escuchan aquellos que tienen una identidad más mexicana. Así es como el fenómeno de Ramón Ayala logró cristalizarse. El público le proporcionó sus experiencias y luego él ganó popularidad del otro lado [en México], lejos de la frontera. (Ragland 2009, 121)

Una tercera decisión de Ayala, mencionada previamente en este artículo, fue contratar a un bajo sexto y cantante cuya voz poseía cualidades similares a las de Reyna, lo cual le permitió tanto conmemorar como perpetuar el legado de Reyna al momento de interpretar sus canciones en concierto. Inicialmente, contrató para este trabajo a Antonio Saucedo, quien ayudó a la banda de Ayala a alcanzar cierto éxito en sus comienzos. Cuando Saucedo partió para unirse a un seminario cristiano en 1973, Ayala consiguió a un vocalista con seguidores a nivel regional, Eliseo Robles, conocido como tradicionalista entre la fanática de música nortea al noreste de México. Robles ayudó a Ayala a mantener la autenticidad y la dedicación en la preservación tanto de su propio sonido como del sonido regional nortea. Al igual

que Reyna, Robles abandonó el grupo más adelante, en 1988, para emprender una carrera como solista y, aunque tiene seguidores dedicados en la región, su éxito en Estados Unidos ha sido modesto. Durante el tiempo que Robles permaneció en el grupo, ayudó a Ayala a conseguir su mayor éxito en materia de ventas de discos y CDs, así como su mayor notoriedad: dos discos de oro (500.000 ejemplares vendidos) y uno de platino (un millón de copias vendidas).⁸ Este renombre no se limitó a Estados Unidos y el noreste de México, sino que se extendió por todo el territorio mexicano y alcanzó incluso otras zonas de América Latina. En 1992 Ayala contrató a Juan Antonio por un breve período, y luego se decidió por Mario Marichalar, quien ha permanecido con el grupo hasta el día de hoy. No se puede subestimar la decisión de Ayala de apoyarse en sus cantantes, especialmente en Robles, quien evocó el sonido y la memoria de Cornelio Reyna – considerado hasta hoy como el cantante y compositor más grandioso de la música norteña en su historia–. Así como la representación de una identidad norteña bajo la imagen del Piporro llegó a dominar no sólo el cuerpo de Ayala en cuanto intérprete, sino el de casi todos los músicos del género, el sonido de la voz de Reyna, junto con la memoria que éste evoca, demostró ser esencial para cautivar la imaginación de fanáticos y consumidores. Cuando se evocan ciertos aspectos críticos de la materialidad vocal, incluidos los contextos de la interpretación, el poder sonoro y los significados culturales y experienciales pueden ser tan poderosos, e incluso más, que las propias letras de las canciones (Weidman 2017).

Si bien existe una amplia discusión en la prensa popular y los medios de comunicación sobre la importancia de Reyna en la tradición y sobre su contribución al éxito de Ayala, se habla muy poco sobre el timbre sonoro,⁹ la tonalidad y la inflexión de su voz como *el sonido* de la música norteña y sobre lo que estas características evocan en la imaginación del oyente, dando lugar a nuevas formas de identidad colectiva, sentimiento e intimidad (Weidman 2014; Hirschkind 2006). Ayala tuvo en mente, de manera intuitiva, que en la escucha repetida del sonido de Reyna, que forjaba sensibilidades estéticas y culturales, se encontraría la clave de su éxito. Su atención

8. "Ramon Ayala Biography", en *Batanga*, <https://web.archive.org/web/20091216075922/http://www.batanga.com:80/en/artists/ramon-ayala/bio>, última consulta el 12 de julio de 2018.

9. *Timbre* se refiere al carácter o la calidad de un sonido o voz musical, a diferencia de su tono e intensidad. En etnomusicología, el timbre es un tema de discusión muy amplio, ya que a menudo está estrechamente relacionado con la identidad cultural, las características y el significado.

a los detalles ha recibido el reconocimiento de los oyentes y forma parte de la interpretación del género hasta el día de hoy. Irónicamente, entre los grupos de música tejana, un aspecto importante para cautivar a audiencias más amplias de oyentes mexicanos fue tomar aquello que pudiese ser instantáneamente reconocido por los fanáticos como “el sonido de Ayala”. Esto no sólo se refiere al sonido de su acordeón, sino ante todo al sonido que evoca, mediante un tipo de memoria asociativa, el sonido de dúo de Reyna y Ayala.

La “experiencia de la nostalgia” (Neely 2014) atrajo a los oyentes a las primeras grabaciones de Ayala con Antonio Saucedo y Eliseo Robles, pero con el tiempo, lo que aquéllos escucharon fue una serie de intervalos vocales, inflexiones y, en particular, cualidades tímbricas que llegaron a definir “el sonido de Ayala”. El contexto social y cultural en el que se escucha la música se convierte en la base de su valor y significado, determinado por un colectivo de oyentes, en este caso los residentes de la frontera y los trabajadores migrantes de las décadas de 1960 y 1970. El “sonido de Ayala” se conecta con “redes de consumidores, a la vez que su timbre acumula significado ideológico a través del significado colectivo” (Neely 2014, 164). Entre los artistas más destacados del género se cuentan Michael Salgado, a mediados de los noventa y, más recientemente, Intocable, que han retomado la influencia de Ayala para sus grandes éxitos. La fama de estos artistas, por lo tanto, ha contribuido al incesante éxito del propio Ayala.

Una cuarta decisión importante tiene que ver con la idea que Cano tenía para ampliar el circuito de giras del grupo: seguir las tendencias migratorias en el sudoeste de Estados Unidos, es decir, atravesar los pequeños poblados y las ciudades grandes junto con los inmigrantes que iban en busca de trabajo, y más adelante seguir hacia México y otras partes de América Latina. Ayala a menudo describía sus giras con esa misma palabra, “trabajo”, y en sus conciertos hablaba sobre su trabajo como músico, sujeto al capricho de sus patrones, esto es, de su audiencia. En mi propia investigación, he escuchado a fanáticos de Ayala en Texas, Washington, Chicago y Nueva York referirse a Ayala como un trabajador laborioso, alguien que “trabaja tan duro como nosotros”. Cabe señalar que Ayala y su grupo no tocan menos de tres conciertos por semana durante todo el año (Ballí 2004). Aunque muchos trabajadores mexicanos en Estados Unidos son indocumentados, algunos de ellos participan en sindicatos que luchan por los derechos de los trabajadores (Gómez-Quñones y Maciel 1998). El orgullo por el trabajo, en particular por aquel que requiere labor manual y corporal, así como una fuerte ética del trabajo, forman parte de la cultura de la clase obrera y rural mexicana, algo que muchos empleadores en Estados Unidos no sólo

aprecian, sino que aprovechan de forma desmedida. Un gran número de corridos y rancheras de la tradición nortea confieren un alto valor al trabajo, que en el caso de los inmigrantes implica viajar, cruzar la frontera, obtener la residencia, tener conflictos con jefes y con autoridades migratorias, o incluso sufrir una crisis económica. Cuando tuve oportunidad de discutir esto con Ayala, él mostró una aguda conciencia sobre las profundas asociaciones de la música nortea con las experiencias laborales de los migrantes y sobre el gran respeto que merecen aquellos que no se amedrentan ante el trabajo duro. Ayala mencionó que se sentía obligado a “trabajar tan duro como mis paisanos” (Ragland 2009, 122), dando conciertos donde sea que los trabajadores migrantes y los inmigrantes se encuentren, en todo el territorio de la diáspora mexicana. Aunque la conciencia de Ayala es destacable, también es preciso mencionar que su habilidad para comprender a su audiencia y colocarse en su lugar no es ninguna estrategia nueva en la promoción y el comercio de la música popular.

Un quinto aspecto por considerar respecto de la astuta creación de la imagen de autor de Ayala es el cultivo de una imagen de integridad, en pocas palabras, su capacidad para no caer presa de la ahora más lucrativa grabación de narcocorridos, por los cuales él ha expresado públicamente su rechazo. Aunque es verdad que muchos grupos de música nortea en el noreste de México y el sur de Texas han privilegiado la interpretación de corridos clásicos de temas heroicos y de conflictos fronterizos del pasado (o que suenan como si hubiesen sido escritos en aquel entonces), es posible que esto se deba a la presión de los gobiernos locales de Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila y otros estados del norte de México, que intentan censurar la interpretación de narcocorridos en estaciones de radio y televisión (Burgos Dávila 2016). Sin embargo, tomando en cuenta la relación de la música nortea con canciones sobre el contrabando, el cruce de la frontera, los conflictos armados, etcétera, no es de sorprender que la guerra del gobierno mexicano contra los cárteles haya repercutido sobre uno de los principales intérpretes de música nortea en la historia.

Tal vez Ayala pensó que sería inmune a las consecuencias de los cómodos vínculos desarrollados por músicos del “alterado” contemporáneo con los cárteles mexicanos, principalmente en California. El hecho es que el 11 de diciembre de 2009 Ayala cayó bajo arresto en la Ciudad de México durante una redada en una fiesta de Navidad organizada en Tepoztlán por varios miembros del tristemente célebre cártel de los Beltrán Leyva. Ayala declaró no tener conocimiento de que los hombres que lo contrataron para tocar en la fiesta eran miembros del cártel. A pesar de esto, permaneció bajo custodia de

las autoridades durante diez días, con la posibilidad de enfrentar cargos por crimen organizado y por recibir dinero ilícito. Él mantuvo su inocencia y declaró que sólo estaba ahí para trabajar y para “ganarse la vida como todos los demás” (Almazán 2015). Después del incidente, Ayala se mantuvo en silencio hasta marzo del 2010, cuando apareció en una sentimental rueda de prensa en McAllen, Texas. Antes de responder preguntas, reprodujo un video, “El hombre y su música”, en el cual se esbozaba la historia de su carrera hasta ese momento. Durante algunos segmentos del video que mostraban sus esfuerzos caritativos, especialmente su concierto en la posada anual y los juguetes que regaló a niños de la zona, Ayala se limpió lágrimas de los ojos. A poca distancia, tres de sus Grammys Latinos estaban exhibidos sobre una mesa.¹⁰ Éste era el clásico Ayala que, bajo la dirección de Cano, hacía control de daños al tiempo que parecía evocar una de las canciones más conocidas de Cornelio Reyna grabada por Los Relámpagos del Norte, “Sufriendo Penas”. Ayala produjo entonces palabras de angustia y buscó la expiación al estilo de aquella pieza: “pero siento aquí en mi pecho, muchas penas y tristezas, y hasta temo que mi muerte, sea por esa decepción”.¹¹

Algunos pensamientos a modo de conclusión

A pesar de esta controversia, los fanáticos de Ayala entienden los tropiezos por los que ha pasado la música norteña. La atracción esencial de esta música, incluso si nos remontamos a la tradición del corrido, es el misterio detrás de las personas y los acontecimientos que el corridista conoce y relata a través de la canción. Rara vez se descorre el velo sobre la realidad que está detrás, y los “verdaderos corridistas” como Ayala y muchos de sus contemporáneos puristas en el noreste de México, así como algunos contemporáneos en Estados Unidos, entre ellos Los Tigres del Norte, se han mantenido fieles a este código. En cambio, los miembros de grupos del “alterado” contemporáneo hacen alarde de conexiones con los forajidos contemporáneos, es decir, los cárteles de la droga y los traficantes de mala fama, a veces poniéndose en riesgo. El capital cultural que Ayala ha acumulado entre los aficionados le permitió superar las contrariedades de 2009 con su público y, de forma muy emotiva, atrajo de nuevo a los

10. “Ramon Ayala Denies Knowledge of Playing for Gang”, en *Borderland Beat*, <http://www.borderlandbeat.com/2010/03/ramon-ayala-denies-knowledge.html>, última consulta 24 de junio de 2018.

11. Los Relámpagos del Norte, *Callejón sin salida*, Bego Records BG-1049, McAllen, Texas, 1969, LP.

fanáticos con sus innumerables rancheras de arrepentimiento y penitencia. Habiendo revelado sus propias vulnerabilidades, hoy en día es más popular y más entrañable que nunca. Ahora, a sus 72 años de edad, la imagen distintiva de autor de Ayala se basa en una representación auténtica de la identidad mexicana rural y masculina, que abarca múltiples relaciones –familiares, económicas, sociales, organizativas y religiosas– al tiempo que se erige como lugar de negociación de dos formas de vida diferentes que atraviesan las fronteras nacionales y culturales.

Referencias

- Ahonen, Laura. 2007. *Mediated music makers: Constructing author images in popular music*. Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology Publication 16.
- Alanís Tamez Juan. 1994. *Los Montañeses del Álamo 1938–1994*. Nuevo León, Mexico: El Cercado.
- Almazán, Jorge. 2015. “Ramón Ayala, de la fama a la cárcel, su historia” [versión electrónica], *Multimedios*, última consulta 5 de julio de 2018, <http://m.multimedios.com/telediario/tras-los-famosos/ramon-ayala-fama-carcel-historia.html>.
- Ballí, Cecilia. 2004. “King of the Accordion” [versión electrónica], *Texas Monthly*, última consulta 5 de noviembre de 2015, <https://www.texasmonthly.com/articles/king-of-the-accordion/>.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text (selected essays)*. Traducción al inglés de Stephen Heath, London: Fontana Press.
- Berrones, Guillermo. 1995. *Ingratos ojos míos: Miguel Luna y la historia de el Palomo y el Gorrión*. Monterrey, Nuevo León: OFICIO Ediciones / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Bissell, William Cunningham. 2005. “Engaging Colonial Nostalgia”. *Cultural Anthropology* 20 (2): 215–48.
- Burgos Dávila, César. 2016. “¡Que truene la tambora y que suene el acordeón!”: composición, difusión y consumo juvenil de narcocorridos en Sinaloa”. *Revista Transcultural de Música* 20: 1–24.
- Castellanos, M. Bianet y Deborah A. Boehm. 2008. “Introduction: Engendering Mexican Migration: Articulating Gender, Regions, Circuits”. *Latin American Perspectives* 35 (1): 5–15.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Cornelio y Ramón*. México: Joaquín Mortíz.
- Cuellar, Jose. 2001. “El Saxofón en Norteño and Tejano Music”. En *Puro Conjunto: An Album in Words and Pictures*, editado por Juan Tejeda y Abelardo Valdez. Austin, TX: University of Texas Press.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. 2008. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. New York, NY: Palgrave-MacMillan.

- Fleshman, Karen. 2002. "Abrazando Mexicanos: The United States Should Recognize Mexican Workers' Contributions to Its Economy by Allowing Them to Work Legally". *New York Law School Journal of Human Rights* 18 (2): 241–42.
- Foucault, Michel. 1977 [1969]. "What is an Author?". Traducción al inglés de Donald F. Bouchard y Sherry Simon, en *Language, Counter-Memory, Practice*, editado por Donald F. Bouchard, 124–27. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Frith, Simon. 1981. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York, NY: Pantheon Books.
- Galarza, Ernesto. 1978. *Merchants of Labor: The Mexican Bracero Story*. Charlotte, NC: McNally and Loftin Publishers.
- García, Christina. 2017. "Relámpago norteño: vive la voz del vino" [versión electrónica], *ZÓCALO*, última consulta 4 de junio de 2018, http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/relampago-norteno-vive-la-voz-del-vino.
- Gómez-Quinones, Juan y David R. Maciel. 1998. "What Goes Around Comes Around: Political Practice and Cultural Response to the Internationalization of Mexican Labor". En *Culture across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture*, editado por David R. Maciel y María Herrera-Sobek, 27–65. Tucson, AZ: University of Arizona Press.
- Gradante, William. 1982. "'El Hijo del Pueblo': José Alfredo Jiménez and the Mexican 'Canción Ranchera'". *Latin American Music Review* 3 (1): 33–59.
- Hirschkind, Charles. 2006. *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York, NY: Columbia University Press.
- Hondagneu-Sotelo, Pierrette and Michael A. Messner. 1994. "Gender Displays and Men's Power: The 'New Man' and the Mexican Immigrant Man". En *Theorizing Masculinities*, editado por Harry Brod y Michael Kaufman, 200–18. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Kun, Josh. 2005. *Audiotopia. Music, Race, and America*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Liotard, Jean-François. 1984 [1979]. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducción al inglés de Geoffrey Bennington y Brian Massumi, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Neely, Daniel T. 2014. "Ding, Ding! The Commodity Aesthetic of Ice Cream Music". En *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, vol. 2, editado por Sumanth Gopinath y Jason Stanyek, 146–71. New York, NY: Oxford University Press.
- Negus, Keith. 2011. "Authorship and the Popular Song". *Music and Letters* 92(4): 607–29.
- Olvera Gudiño, José Juan. 2008. "Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste". *Trayectorias* 10 (26, enero-junio): 20–30.
- Paredes, Américo. 1971. "The United States, Mexico, and 'Machismo'". *Journal of the Folklore Institute* 8 (1): 17–37.
- _____. 1993. *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, editado por Richard Bauman. Austin, TX: CMAS Books / University of Texas Press.

- Pedely, Mark. 2004. "Ranchera during the Postrevolutionary Era and at Mid Century". En *Musical Ritual in Mexico City, From the Aztec to NAFTA*, 225–336. Austin, TX: University of Texas Press.
- Peña, Manuel. 1985. *The Texas Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music*. Austin: University of Texas Press.
- _____. 1991. "Class, gender and machismo: The 'treacherous woman' folklore of Mexican male workers". *Gender & Society* 5: 30–46.
- Ragland, Cathy. 2011. "From Pistol-Packing Pelado to Border Crossing Mojado" En *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, editado por Alejandro L. Madrid, 341–72. New York, NY: Oxford University Press.
- _____. 2009. *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Velázquez, Carlos. 2011. *La Biblia Vaquera*. México: Sexto Piso.
- Weidman, Amanda. 2014. "Anthropology and Voice", *Annual Review of Anthropology*, última consulta 2 de septiembre de 2015, <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-anthro-102313-030050>.