

# ANTROPOLOGÍA DE LAS MÚSICAS POPULARES MEXICANAS EN BOLIVIA

*Luis Omar Montoya Arias*

Universidad Iberoamericana-León

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores

RECIBIDO: 7 DE SEPTIEMBRE DE 2015; ACEPTADO: MARZO DE 2017

*Abstract:* In order to study Mexican popular music in Bolivia, it is necessary to understand the racial segregation that exists in this Latin American nation. Bolivian everydayness is divided into collas and cambas. Colla is derived from the name used by the Incas to name the people of his empire (Collao / Collasuyo); is a term that describes people as "Indians". Camba applies to the descendants of Europeans; Means peon of hacienda, foreman of Spaniards. The collas are the natives and the cambas are the mestizos. Both terms are pejorative, and since Juan Evo Morales Ayma, assumed the presidency of the Republic of Bolivia, in 2005, its use is considered racist and violating human rights.

Key words; collas, cambas, altiplano, east, Vallegrande.

*Resumen:* Para estudiar a las músicas populares mexicanas en Bolivia, es necesario comprender la segregación racial que existe en esta nación latinoamericana. La cotidianidad boliviana está dividida en collas y cambas. Colla se desprende del nombre que usaban los incas para nombrar a la gente de su imperio (collao/collasuyo); es un término que cataloga a las personas como "indios". Camba se aplica a los descendientes de europeos; significa peón de hacienda, capataz de españoles. Los collas son los indígenas y los cambas los mestizos. Ambos términos son peyorativos, y desde que Juan Evo Morales Ayma, asumió la presidencia de la República de Bolivia, en 2005, su uso se considera marcadamente racista.

Palabras clave: collas, cambas, altiplano, oriente, Vallegrande.

## COLLAS Y CAMBAS

Atendiendo a la división geográfica de Bolivia, los collas se localizan en el occidente (La Paz, Sucre, Potosí, Tarija, Oruro, Chuquisaca y Cochabamba) y los cambas en el oriente (Pando, Beni y Santa Cruz). Los collas se ubican en la región andina boliviana. Los cambas pueblan el oriente boliviano y tienen a Brasil como frontera. El nacionalismo musical boliviano emergió en los Andes. El epicentro de las músi-

cas mexicanas está en la zona camba. “En la región andina no encontrarás ranchos, ni cactus; en los Andes todo es frío y sin vegetación”, sentenció Lucio Arteaga, radialista boliviano, para justificar la pasión de los cambas (donde sí hay ranchos, calor y cactus) por México (Arteaga, 2012: entrevista).

Santa Cruz pertenece al oriente boliviano (territorio camba). Las músicas mexicanas son consumidas, mayormente, por cambas bolivianos. Santa Cruz se divide en tres provincias (Vallegrande, Florida y Caballero), conocidas como Valles Cruceños. Los nacidos en Vallegrande se creen descendientes de los aztecas porque “hubo mexicanos que se quedaron a vivir entre nosotros. Cuando Vallegrande era importante, mineros mexicanos se establecieron en Bolivia” (*ídem*). Santa Cruz es la capital económica y Vallegrande la matriz cultural del oriente boliviano, espacio geográfico donde reina lo mexicano.

El trabajo de campo con el que pude construir estas cuartillas, se desprende de una estancia de investigación en la región camba-boliviana durante los meses de octubre, noviembre y diciembre del 2012. Conocer a Javier Siles en Samaipata, fue determinante, gracias a él, pude desgajar el fenómeno de las músicas mexicanas en Bolivia y me enteré que aunque el vallegrandino vive en la región camba, se reconoce como cruceño. Las músicas mexicanas son de los cambas y vallegrandinos. Topográficamente, Vallegrande es la zona alta y Santa Cruz la región baja del oriente boliviano (también llamado Grigotá).

### COLONIALISMO INTERNO

El colonialismo interno surgió como un intento para explicar el abuso a los grupos étnicos americanos (Stavenhagen, 1974:8). Tiene que ver con la opresión étnica y la discriminación racial capitalista (*ídem*). Explica la sujeción social de grupos étnicos, en un mismo territorio, por parte de la población mestiza (*ibid*:786), el colonialismo interno está hermanado con la teoría de la dependencia (Faletto y Cardoso), pues la explotación étnica, siempre se genera de un centro a la periferia (Morse, 1971:55). El colonialismo interno es una teoría retomada del escenario internacional, aplicada al estudio de realidades intranacionales (tiene que ver con el despojo capitalista) (*ibid*:74). Las ciudades son puntos de dominación colonial que someten a una satelización-explotación. Esto ocurre por la concentración de inversiones en las metrópolis nacionales y el control político de las regiones satélites (*ídem*). El fenómeno de las músicas mexicanas en Bolivia, puede problematizarse desde el colonialismo interno y la teoría de la dependencia económica.

En Bolivia, las músicas mexicanas responden a una sociedad polarizada; una burguesía que reniega de su historia indígena, un presidente radicalizado y una región separatista que encontró en México, un tutor cultural. Los mediatizados (Habermas, 2004:207) ciudadanos del oriente boliviano, miran a México a través de

la estandarización (*ibid*:194) cultural que propone Televisa. En el oriente boliviano, ha sido la industria del entretenimiento mexicano la proveedora de héroes populares. Gracias a los medios de comunicación, los bolivianos han tenido posibilidad de acceder a un contenido cultural mercantilizado, que no requiere de mucha instrucción académica para ser asimilado (*idem*). Sabemos que los contenidos divulgados por los medios masivos de comunicación, responden a una estrategia integracionista de mercados (*ibid*:203). Se trata de hacer digerible (vendible) la cultura; ésta debe entretener, distraer y divertir a las masas.

La realidad estudiada por un servidor, fue la mestiza. Jamás estuve en contacto con pobladores indígenas, ni con campesinos; siempre fueron blancos urbanizados mis fuentes consultadas. Esto, por supuesto, no fue algo premeditado, mientras desarrollé mi trabajo de campo no me percaté de la nula existencia de fuentes indígenas y campesinas que ayudaran a entender el fenómeno de las músicas mexicanas en Bolivia. Al analizar los resultados de la estancia de investigación, concluí que las músicas mexicanas pertenecen a los cambas, es decir, a los mestizos, a los capitalistas, a los colonizadores internos, al centro no a la periferia. Los resultados obtenidos en Bolivia son opuestos a los hallazgos ubicados en Chile y Colombia, donde las músicas mexicanas están asociadas con actores y regiones, económicamente, periféricas. La evidencia empírica demuestra que las músicas populares mexicanas pertenecen a sociedades marginales y también a colectivos privilegiados.

Los cambas eligieron a las músicas mexicanas para que los representen, porque en las músicas andinas bolivianas predomina lo indígena (valores contrarios a sus intereses existenciales).<sup>1</sup> Más allá del racismo que esta elección significa, debemos concentrarnos en la hegemonía mediática de la nación azteca y en la imagen de México como un país culturalmente superior que encarna las aspiraciones existenciales de Latinoamérica. Las élites bolivianas anhelan vivir en México, no en Europa, ni en Estados Unidos.

#### ESTADOUNIDENSES

Diferentes fuentes orales bolivianas comparten una misma visión sobre la llegada de México a su territorio: el cine mexicano, junto a sus músicas, arribaron de la mano de la *Bolivian Gulf Company*, una empresa de capital estadounidense, en 1943.<sup>2</sup> Primero colocaron películas en inglés, pero al no ser entendidas por el

<sup>1</sup> Las bases del nacionalismo boliviano están en el gobierno de Germán Busch (13 de julio de 1937 al 23 de agosto de 1939).

<sup>2</sup> En 1943, la *Bolivian Gulf Company*, inició la construcción de la carretera Cochabamba-Santa Cruz, con el objetivo de comunicar al occidente con el oriente boliviano. La empresa encargada de la

grosso de la población, los ingenieros norteamericanos optaron por proyectar cutículas mexicanas “las únicas en español que se producían por esos años” (Vargas, 2012: entrevista). Los orígenes del cine mexicano en Bolivia tienen que ver con el divertimento de obreros, la carretera que conectó al oriente con el occidente boliviano, fue el detonante económico que lo masificó.<sup>3</sup>

No sólo cine y músicas mexicanas se propagaron en Bolivia, también repertorio estadounidense como *Jambalaya* fue incorporado al ambiente sonoro boliviano. Pedro Vargas, líder-fundador del grupo México Chico, aseguró que durante sus inicios como artista en la década de los sesenta, tradujo canciones del inglés y las interpretó en español. Los inicios del cine mexicano, y por lo tanto, de las músicas mexicanas en Bolivia, le deben mucho a la *Bolivian Gulf Company*. El bienestar

obra, era de capital estadounidense, el proyecto culminó en 1957. La *Bolivian Gulf Company* fue nacionalizada en 1969 (<[http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010_850215.html)>, acceso: 2 de octubre de 2014).

<sup>3</sup> La construcción de vías de comunicación en Bolivia, se enmarca en la Segunda Guerra Mundial. En el Archivo Histórico Municipal de Irapuato, Guanajuato, México, localicé la siguiente información: “El desarrollo de las líneas aéreas de transporte de Bolivia está tomando un mayor auge, ya que es imperativo, ampliar las líneas de comunicación entre las altas regiones de los andes y las ricas zonas del norte y del este, productoras de caucho y comestibles, de los cuales hay mucha demanda con motivo de la guerra. Como los centros industriales de Bolivia están casi todos situados en el famoso altiplano y el país no cuenta con puertos marítimos, el transporte aéreo se adapta mejor que ningún otro a las necesidades de esta nación substituyendo al ferrocarril y carreteras. Actualmente, las minas de Bolivia producen estaño, tungsteno y otros minerales necesarios para la maquinaria bélica de las Naciones Unidas. Además, los valles del noreste de Bolivia participan también en el desarrollo de la producción de caucho en la vasta hoya del Amazonas. El transporte aéreo juega un papel importante en la coordinación de todas las tareas de guerra y se encarga de llevar alimentos desde los valles hasta los centros industriales de la cordillera. Las facilidades de transporte aéreo de Bolivia están siendo extensamente mejoradas para poder atender la creciente demanda. Informes de prensa llegados de La Paz, capital de Bolivia, revelan que el programa exige la construcción de nuevos aeropuertos y la expansión de los ya existentes, de nuevas pistas y otras facilidades aéreas. Cuando se terminen estas construcciones, los centros bolivianos de La Paz, Oruro, Santa Cruz y Cochabamba, estarían efectivamente conectados con los valles productores de alimentos y con las zonas caucheras del Amazonas por una verdadera red de líneas aéreas. Ya se ha empezado la construcción de un moderno aeropuerto en Cochabamba. Este aeropuerto diseñado con miras a que llegue a ser uno de los más completos del continente sudamericano, contará con amplias y modernas pistas; almacenes subterráneos para combustibles; instalaciones meteorológicas y de radio, alumbrado moderno nocturno y hospedaje para los viajeros. Ya están preparando los terrenos en La Paz, Oruro, Uyuni y Santa Cruz. Se piensa ampliar también el aeropuerto de Guayaramerín, a orillas del río Mamoré, que es el terminal de la famosa línea ferroviaria Madeira-Mamoré, que va hasta la frontera con el Brasil. Tendrá una importancia enorme porque conectará a Bolivia con la pequeña línea de ferrocarril que atraviesa el corazón de los bajos valles caucheros de Bolivia y que termina en el punto desde donde es ya navegable el río Madeira, tributario del Amazonas” (*Guanajuato. Diario del Bajío*, 17 de marzo de 1943).

económico que generó la construcción de la carretera Santa Cruz-Cochabamba,<sup>4</sup> incentivó las migraciones, que explican la configuración actual de las músicas mexicanas en Bolivia.

En la década de los sesentas, como lo explicó Lucio Arteaga Cabrera, el cine mexicano viajó por la ruralidad boliviana a través de carros parlantes, las películas mexicanas se proyectaron en plazas de pueblos con el apoyo de carretas y mantas blancas. Dichas exposiciones públicas tenían lugar los viernes, sábados y domingos por la noche. La aceptación del cine mexicano también se explicaría en las semejanzas del paisaje vallegrandino con el difundido por las cutículas aztecas. Si Bolivia posee a Vallegrande, Colombia presume a Corrales y Chile a Til Til.<sup>5</sup> Es un problema de construcción de imaginarios que encontró en el discurso cinematográfico mexicano, su eje. Cada país de Sudamérica tiene a su “México chico”.

La realidad rural latinoamericana fue retratada por el cine mexicano del siglo XX, en la actualidad telenovelas producidas por Televisa, TV Azteca, HBO Latino y Univisión de Miami, han ocupado espacios que el cine mexicano dejó vacantes en Bolivia. No en la misma proporción, ni con la misma calidad artística, pero las telenovelas<sup>6</sup> siguen difundiendo a las músicas mexicanas. Además de la

<sup>4</sup> “Fue en 1955 que se inauguró la carretera Cochabamba-Santa Cruz, eje de la articulación actual entre La Paz-Cochabamba-Santa Cruz. Socialmente, la carretera pretendía borrar la imagen del indio y convertirlo en campesino, en ciudadano” (Rico Monge, 2011:108).

La construcción de la carretera se dio en el marco de la Revolución boliviana de 1952, popularmente conocida como Revolución Nacional. Ésta inició el 9 de abril de 1952 y terminó el 4 de noviembre de 1964 con el golpe de Estado ejecutado por el general René Barrientos, Presidente de la Junta Militar. La dictadura militar boliviana inició en 1964 y culminó en 1982. Durante 12 años gobernó el Movimiento Nacionalista Revolucionario (*idem*).

<sup>5</sup> Mientras cumplía con mi estancia de investigación en Bolivia, los periódicos de Santa Cruz registraron la habilitación del Jardín de Cactus en Caballero. Se trata de un área protegida de 21,625 hectáreas en comunidades de la provincia Caballero o Valles Cruceños.

<sup>6</sup> En julio del 2015, *El País*, publicó una nota que explica el interés de croatas, serbias, griegas y eslovacas, por aprender español. Es en el éxito de las telenovelas latinoamericanas donde se sustenta el fenómeno. Evocan a “Kassandra”, “el culebrón más seguido por todo el planeta (128 países), que durante la guerra de los Balcanes propiciaba treguas porque nadie quería perderse las malandanzas de aquella indomable gitana enamorada de un pituco relamido”, <[http://elpais.com/elpais/2015/07/17/eps/1437127908\\_698478.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](http://elpais.com/elpais/2015/07/17/eps/1437127908_698478.html?id_externo_rsoc=FB_CM)>; acceso: 24 de julio de 2015.

televisión comercial, películas del “renovado cine mexicano”,<sup>7</sup> se comercializan mediante la piratería y plataformas digitales.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> En 1992 la prensa mexicana comenzó a referirse a proyectos cinematográficos auspiciados por instituciones gubernamentales como IMCINE, bajo el término de “renovado cine mexicano”. El “renovado cine mexicano” se caracterizó por ofrecer una crítica de la sociedad mexicana.

“Impresionante y tumultuoso fue el éxito de ‘Frida’, el sábado pasado en el Cine Club del Teatro Ángela Peralta. Decenas de personas se quedaron fuera al no caber en el pequeño auditorio donde se presentó la mencionada película, por lo que ‘Frida’ regresa al cine comercial. El discutido film de Paul Leduc, protagonizado por Ofelia Medina y ganadora al mejor film en el Festival de La Habana, Cuba, y del premio a la mejor actriz, se repone en plaza La Concordia. La vida de Frida Kahlo, apasiona al público mexicano, que ha hecho un éxito de este film abundante en imágenes con ausencia de diálogos; se trata de que por medio de imágenes, se repasen momentos intensos de la vida de la pintora esposa de Diego Rivera. Frida es protagonizada por Ofelia Medina, Ernesto Gómez Cruz y Salvador Sánchez’ (*El Norte*, 2 de febrero de 1990).

“Pueblo de madera’, otra de las cintas que pertenecen al ‘renovado cine mexicano’, ha acaparado comentarios favorables por su calidad. Es una producción de CONACINE Dos y Televisión Española, dirigida por Antonio de la Riva, con fotografía de Leoncio Villarias. El filme hace lucir maravillosos paisajes campiranos. La historia se ubica en la década de 1960, en una población de madereros en San Miguel de las Cruces, Durango, en la intrincada Sierra Madre. ‘Pueblo de madera’, con Mario Almada, Gabriela Roel, Angélica Aragón, Alonso Echanove y José Carlos Ruiz, forma parte del ‘renovado cine mexicano’” (*El Noreste*, 4 de febrero de 1992).

“Valentín Trujillo parece haber comprendido que terminó la época de hacer un cine comercial cuyas posibilidades ante la inminente firma del Tratado de Libre Comercio, no será nada rentable, por lo que ahora une su capacidad económica al talento de Vicente Leñero, para llevar a la pantalla ‘Amor que mata’. ‘Amor que mata’ fue escrito por Vicente Leñero, tras una investigación entre personas que adquirieron el SIDA. La película es una coproducción de Cinematográfica Sol y TELEVICINE. Trujillo está dispuesto a continuar por el sendero del éxito, tras el triunfo conseguido con ‘Rojo Amanecer’, a nivel internacional. ‘La Tarea’, ‘comedia sexual mexicana’, con María Rojo y José Alonso, es otra cinta que se inscribe en el mismo movimiento” (*Noreste*, 2 de abril de 1992).

“Otra cinta del renovado cine mexicano es ‘Morir el Golfo’, dirigida por Alejandro Pelayo, y protagonizada por Blanca Guerra, Enrique Rocha y Alejandro Parodi. Sin censura, el cine mexicano hace crítica a nuestro gobierno, dejando ver los problemas por la lucha de tierras, que involucran hasta un presidente municipal. Por su calidad, ‘Morir en el Golfo’, obtuvo el segundo coral del Festival de La Habana, Cuba. Se anuncia ‘Frida’ con Ofelia Medina, ganadora de 8 Aríeles” (*Noreste*, 4 de abril de 1992).

“El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), informó que durante el primer trimestre de 1992 vendió los derechos para el extranjero de filmes como ‘Sólo con tu pareja’, ‘La mujer de Benjamín’, ‘Danzón’, ‘Cabeza de vaca’ y ‘Mi querido Tom Mix’. Voceros del Instituto señalaron que la colocación de los títulos se hará en algunas naciones sudamericanas, así como en Europa. IMCINE aceptó que en 1991 no pudo colocar ningún filme en América Latina, sin embargo tras la reunión de la conferencia de autoridades cinematográficas de Iberoamérica, celebrada en Cartagena de Indias, el pasado marzo, Argentina, Uruguay, Colombia y Costa Rica, han entablado negociaciones para adquirir un número mayor de producciones. En el caso de Europa, la venta de derechos de ‘La mujer de Benjamín’, ‘Danzón’, ‘Cabeza de Vaca’ y ‘Sólo con tu pareja’, se hizo en magníficos términos a Suecia, Dinamarca, Finlandia, Noruega, Bélgica, Francia, Holanda y Luxemburgo. La estrategia de distribución y comercialización de IMCINE para el presente año, contempla la inminente presencia de lo más reciente de las realizaciones mexicanas en los mercados internacionales; además de su exhibición en Cannes y San Sebastián. Asimismo, en febrero se estuvo en Berlín, pero sólo se

La fuerza cultural mexicana en los Valles Cruceños, se explica en la autoexclusión del proyecto nacionalista de 1950 (Arteaga, 2012: entrevista). En esa década, el Estado boliviano buscó construir una identidad nacional en estricta relación con los Andes (*ídem*). El Oriente boliviano se negó a participar del nacionalismo indígena que se levantaba; en su lugar abrazó a la música popular mexicana que llegó con el cine. En la década de los ochenta, la música boliviana fue re-promovida sin éxito, en el Oriente (*ídem*). La intención del Estado era que Santa Cruz asumiera una identidad andina, pero no fue posible por lo armonizado que están los bolivianos de la región oriental con México. Lucio Arteaga, locutor de Radio Yaguarí, condensa este sentimiento “en las escuelas se promueve la música boliviana, pero cuando llegas a tu casa, escuchas solamente músicas mexicanas” (*ídem*).

Flavio Barbosa de la Puente, reflexionó sobre el proyecto nacionalista altiplánico:

La escuela no significaba la extracción o eliminación de la matriz cultural del indio, sino un proceso de reajuste en el marco de lo nacional. Se trataba de un discurso generado en un proyecto educativo que se venía tejiendo desde la década de 1930 y que había encontrado un contexto favorable para su desarrollo en la posguerra del Chaco y en la presidencia de Germán Busch. La destrucción del modelo educativo

llevaron a cabo compromisos de palabra, mientras que en el América Film Marketing de Los Ángeles, se establecieron diversos compromisos que reanudarán la venta de derechos para salas cinematográficas, TV vía cable y otros medios” (*Noroeste*, 10 de abril de 1992).

“Los pronunciamientos del Presidente Echeverría en la ceremonia de entrega de los Arieles, comienzan a ser una realidad concreta. Antier fue aprobado el plan mínimo de acción inmediata, mediante el cual se favorece la participación de los trabajadores en esta industria. Desde luego, los productores particulares podrán seguir dedicados libremente a su actividad, pero con sus propios recursos.

Este es un paso de indudable trascendencia, dada la importancia del cine como medio de difusión. Por lo mismo significa un extraordinario compromiso para el Estado, pues en lo sucesivo corresponde a él, en colaboración con los trabajadores cinematográficos, cambiar la imagen negativa que se ha creado el cine mexicano.

El plan mínimo da los lineamientos básicos para que se lleve a cabo un cine de alta calidad, con temática y enfoque, nuevos requisitos indispensables para que cumpla su finalidad: divertir y educar. Será difícil, pero no imposible, elevar el gusto de las grandes masas. Podrá ser superado este obstáculo con recursos y talento.

Ambas cosas están previstas en el plan, de acuerdo con la información dada a conocer por los licenciados Mario Moya Palencia y Rodolfo Echeverría, Hiram García Borja y Mario Ramón Beteta. Las películas con las que se inicia esta nueva etapa del cine mexicano, demuestran que existen en el país elementos capacitados para afrontar con responsabilidad tremendo compromiso. De ahí que todos los sectores sociales vean con beneplácito que el primer mandatario haya tomado la determinación de que el cine lo realicen los propios trabajadores” (*El Sol de Irapuato*, 10 de mayo de 1975).

<sup>8</sup> Recuerdo haber comprado “La estampa del Escorpión”, el domingo 6 de diciembre del 2012, en uno de los corredores del mercado de Samaipata. Filme protagonizado por Los Huracanes del Norte.

anterior significó desplazar la matriz cultural indígena e implementar un modelo de indigenismo, cuya estructura se fundamentó en una de corte liberal occidental, en pocas palabras, bolivianizar al indio. Si en la lectura anterior se intentaba embonar lo local con lo nacional, lo que pretende el nuevo modelo indigenista es trastocar la matriz cultural y política de lo local para ajustar al modelo liberal e insertarla en lo nacional. Se trata de una forma de ciudadanía que subordina las formas e intereses de lo local y pone en primer término una construcción específica de “lo nacional”, en la que, evidentemente, se privilegia la construcción del Estado sobre la comunidad y no al revés. Desde el indigenismo que se expresó en América Latina, serán tres puntos los que se van a plantear en el período de 1952 a 1964: la educación, la aculturación y el paradigma del desarrollo comunitario. Se desprende la idea de un programa implícito perseguido por el nacionalismo revolucionario. Incorpora a la lógica del progreso a la población boliviana y la industrialización, y para ellos, es necesario desindianizar para campenizar. Ahí donde se dio el proceso de resistencia cultural y las instituciones comunitarias mantuvieron su autonomía, se tildó el programa indigenista de fracaso y los habitantes de personas que tienden más a descansar que a trabajar. Luego, durante la dictadura, existió un periodo de indigenismo que inició en 1964 y terminó en 1970. Se trató de un proceso de construcción de lo nacional, manejado por el Estado. La dictadura militar, mediante grupos de trabajo e investigación, se dio a la tarea de realizar una radiografía social de las comunidades bolivianas, a fin de entender el estado político de las mismas, evidenciando la estrecha vinculación que entre saber y poder estatal, se tejió en este periodo. Regiones como Beni y Albeccia, no participaron del proceso del 52, por aislamiento geográfico (Barbosa, 2011:25).

Durante la década de los cincuenta, existió un proceso migratorio que llevó a miles de vallegrandinos a Santa Cruz de la Sierra, la urbe del Oriente boliviano.<sup>9</sup> Los habitantes de los Valles Cruceños emigraron a Santa Cruz de la Sierra en busca de incentivos laborales. Vallegrande es reconocida como la capital musical del Oriente boliviano, razón por la cual, no sorprende que un número cuantioso de integrantes de mariachis nacionalistas (los que usan trompeta y traje de charro), radicados en Santa Cruz de la Sierra, hayan nacido en los Valles Cruceños. “El vallegrandino es un hombre que siempre tuvo caballos y que se viste como mexicano con atuendo de charro, pistola y todo lo requerido para ser como un mexi-

<sup>9</sup> “Desde el siglo XIX, tanto en Colombia como en otros países de América Latina y como un efecto de la Revolución Industrial, se produce un fenómeno de alteración gradual de la relación campo-ciudad debido a la migración, cada vez más amplia e irreversible, de las poblaciones que llegan a ocupar y a extender los espacios de habitación de las ciudades” (Azula, 2011:1).

cano”,<sup>10</sup> (Ramírez, 2012: entrevista) me dijo Tiburcio Ramírez, taxista que me transportó de Samaipata a Vallegrande, durante mi estadía en el país altiplánico.

#### RADIONOVELAS

Desde la década de los sesenta, y hasta principios de los noventa, radionovelas mexicanas disfrutaron de éxito en el Oriente boliviano. Producciones como “Kalimán”, “Chucho ‘el roto’” y “Porfirio Cadena”, se volvieron populares con el respaldo de Grigotá y Radio Yaguari. Las radionovelas mexicanas llegaron a La Paz (1950), cuando la XEFB de Monterrey produjo “El resucitado” de Humberto Calderón, “Los Garza González” y “El escándalo”, con el patrocinio de Refrescos Bimbo y Leche de Magnesia Philips (*El Norte*, 1 de enero de 1950). La XET sumó creaciones como “La hipócrita” y “El secreto de la solterona”, producciones de Rosendo Ocañas “El vate”. Éstas fueron sonorizadas por Rogelio González Treviño y protagonizadas por el cuadro escénico de la XET de Monterrey, México (*El Norte*, 7 de enero de 1950).

Las radionovelas ayudaron en el posicionamiento global de México, “La mucura”, “Madre mía” y “La morrocotuda”, “una serie de programas rancheros, con música de acordeón, huarachazo y polvadera” (*El Norte*, 7 de mayo de 1950) fueron radionovelas mexicanas difundidas en Bolivia. Éstas se crearon en la XET de Monterrey. Otras consideradas por su escritor, rurales o rancheras, fueron “Tres hombres malos” y “Eufemia”, “una historia donde un rancho terco zapatea por el amor de una rancherita” (*El Norte*, 5 de agosto de 1952).

La industria del entretenimiento mexicano ha dejado huella en América Latina.<sup>11</sup> Las radionovelas forman parte de ese conglomerado cultural que ha hecho de México, una de las naciones latinoamericanas más influyentes. Las radionovelas

<sup>10</sup> Fernando Aguilar, vendedor de discos en Samaipata, aseguró que “fueron los vallunos quienes transportaron el fervor por la Virgen de Guadalupe a Santa Cruz de la Sierra”. Esto situaría la presencia cultural mexicana en terrenos del catolicismo (Aguilar, 2012: entrevista).

<sup>11</sup> Existen tres agrupaciones icónicas para la historia musical boliviana: Los Jairas (1960), Los Kjarkas (1965) y Wara (1973). En el primer proyecto musical figuró Ernesto Cavour (charango) y Gilbert Favre (quena), suizo que resultara pareja de la chilena Violeta Parra. Wara destacó con dos producciones discográficas: “El inca” de 1973 y “Maya” de 1975. Los Kjarkas son recordados porque uno de sus temas fue plagiado por la lambada brasileña de 1989 (“Llorando se fue”), por haber publicado su primer álbum en México durante 1976, y su participación en el XV Festival de Música Popular de Japón en 1984 y haber realizado una producción en México con Bebú Silveti en 1995, usando el nombre artístico de Pacha. Esta experiencia mexicana de 1995 fue un fracaso, pretendían construir una trayectoria mediática desde México, por eso grabaron un dueto con Daniela Romo, referente telenoveler. Buscaron y encontraron el cobijo de Televisa. Por aquellos años, Bebú Silveti, productor argentino, trabajaba para Luis Miguel (Barrientos Vergara, 2016: entrevista).

se unen al discurso cinematográfico y a las telenovelas. Las músicas mexicanas no sólo viajaron en pastas y acetatos, también lo hicieron montadas en radionovelas y telenovelas. Producciones como “Porfirio Cadena”, tuvieron en la música norteña, un aliado “eran propuestas que reflejaban problemas de la época como la ruralidad, el bandidaje y el machismo” (Blancarte, 2013: entrevista). Vale la pena un estudio social sobre las radionovelas mexicanas del siglo XX.

### COTIDIANEIDAD

La visión que radiodifusores cambas y vallegrandinos, tienen sobre las músicas mexicanas, es amplia e incluyente. Entre 1 y 4 p.m., frecuencias radiofónicas de Santa Cruz como La Tremenda, la 94.9, la Oriental FM, Radio Líder y Radio Philips, difunden músicas mexicanas. Puedes escuchar composiciones de José Alfredo Jiménez Sandoval en versión bachata, melodías de Javier Solís con acompañamiento tropical, temas de Marco Antonio Solís como “Si no te hubieras ido”, en voz del dueto brasileño Bruno e Marrone, y “Golpes en el corazón” de Los Tigres del Norte, interpretado por el Grupo Milenio en ritmo de cumbia.

El universo musical mexicano es diverso, puedes estar en un café disfrutando de Pepe Aguilar, Carlos Santana, Liberación, Luis Miguel, Ramón Ayala y Alejandro Fernández, para luego tararear melodías de Camila, Belinda y Jesse and Joy. Programas radiofónicos de músicas mexicanas transmitidos en el Oriente boliviano, contemplan todos los géneros, todos los estilos, todas las épocas, todas las fusiones y todas las corrientes. Los bolivianos valoran proyectos chicanos como Intocable, La Mafia, Los Palominos, Bobby Pulido y Kumbia Kings. Para los altiplánicos, México también es lo hecho en Estados Unidos.

Finalizados los programas especializados en músicas mexicanas, los temas que continúan llenando los cuadrantes bolivianos, siguen siendo aztecas. Gestionar especiales de músicas mexicanas a la hora de la comida, está relacionado con la publicidad contratada. “Los programas de músicas mexicanas son los que más dinero dejan” (Arteaga, 2012: entrevista). La hora de la comida es la de mayor audiencia en el Oriente boliviano; hay tiempo para llamar a cabina y pedir canciones, para enviar mensajes y concursar (Siles, 2012: entrevista). La hora de la comida se presta para tomar una siesta, mientras las ondas hertzianas acompañan a las familias bolivianas con temas mexicanos de todas las épocas.

Duetos de música sertaneja brasileña como Bruno e Marrone y Marlon e Maicon han grabado canciones como “Lloran las rosas” (*Choran as rosas*) y “Por amarte así” (*Por te amar assim*) de Cristian Castro, mediático cantante mexicano. El universo sonoro del Oriente boliviano está cooptado por las músicas brasileñas y mexicanas; la influencia de las primeras se entiende por la cercanía geográfica de Bolivia con el país amazónico.

Gracias al Internet y a la existencia de canales especializados en música grupe-  
ra, como Bandamax (Ciudad de México), Video Rola (Guadalajara) y Teleritmo  
(Monterrey), señores de la locución boliviana pueden satisfacer necesidades de sus  
radioescuchas. Se vuelve normal escuchar canciones de la Banda El Recodo de  
Cruz Lizárraga como “Te presumo”, en versión cumbia; también recordar éxitos  
de grupos legendarios para la cumbia mexicana como Campeche Show, El Súper  
Show de los Vázquez, Fito Olivares, Rigo Tovar y Chico Che. La cumbia mexica-  
na de la década de los ochenta, es importante en Bolivia.

En el Oriente boliviano se escuchan músicas comercializadas por la industria  
del entretenimiento mexicano. Se trata de un laboratorio donde las combinaciones  
musicales más insospechadas son posibles. Frecuencias antiguas y consolidadas  
como Grigotá FM, Conexión, Radio Caliente, Panamericana, Florida y Radio  
Santa Cruz, presentan músicas mexicanas de 5:00 a 8:00 a.m., de lunes a domingo  
(Ramírez, 2012: entrevista). No reina un género específico, no hay un estilo que se  
imponga sobre el resto. Se escucha repertorio de distintas épocas y para todos los  
gustos, seguramente porque México ha tenido el control de radio, cine y televisión  
en América Latina. México genera artistas y detenta el control de los medios ma-  
sivos de comunicación. Siendo dueño del aparato comercial, no le resulta difícil  
vender sus productos a países de Latinoamérica: son productores y mediadores.

Señoras vendiendo tunas y samaipateños atendiendo puestos de tacos, son  
escenas que se repiten con facilidad en Santa Cruz de la Sierra. Es fácil adquirir  
mole, chiles y frijoles enlatados en los supermercados Carulla, propiedad de em-  
presarios chilenos; además de tortillas de maíz “Guadalajara” hechas por manos  
bolivianas. Santa Cruz se divide en anillos, el primero corresponde al centro y en  
el segundo se ubican oficinas de mariachis bolivianos. Siempre ha estado de moda  
beber tequila, y hoy, “Taxis Monterrey” cobran fama.

Vallegrande es nombrado “México chico”, por tener paisajes semejantes a los  
proyectados en cutículas de Vicente Fernández y Antonio Aguilar (Siles: entres-  
ta). En Samaipata y Vallegrande, los apellidos Fernández y Aguilar, están asocia-  
dos con el mundo de las músicas mexicanas. El Departamento de Santa Cruz  
ofrece postales que ayudan a entender el apasionamiento que cambas y vallegran-  
dinos, tienen por México (*ídem*).

“Las músicas mexicanas jamás han sido prohibidas” (Arteaga: entrevista), según  
Lucio Arteaga Cabrera, ni siquiera durante la guerrilla de Ñancahuazú de Ernesto  
“Che” Guevara (1966 y 1967). En esos años la música vallegrandina sí fue censura-  
da; sus intérpretes y simpatizantes torturados y muertos. La muerte de Ernesto  
Guevara se dio en el marco de la dictadura militar boliviana, misma que inició el 5  
de noviembre de 1964 con René Barrientos y terminó en 1982, año de nacimiento  
del autor de este artículo. De todos los militares que desfilaron durante esos años,  
el más recordado es Hugo Banzer (1971-1978) (Siles: entrevista). Las dictaduras

militares son fundamentales para acercarnos a la historia latinoamericana del siglo XX e importantes para estudiar a las músicas mexicanas.

#### NORTEÑA-GRUPERA

La Avenida Cañoto de Santa Cruz de la Sierra, está llena de mariachis y cada septiembre se realiza un festival en honor a Miguel Lerdo de Tejada. La música norteña mexicana comienza a asociarse con los corridos prohibidos colombianos de Alirio Castillo, sobre todo por la numerosa migración de narcotraficantes cafetaleros a Santa Cruz de la Sierra. Recordemos que durante la década de los setenta, el narcotráfico vivió momentos de gloria en la región del Beni, cerca del Amazonas y Perú (Siles: entrevista). Radio Sudamericana de Santa Cruz programa narcocorridos con Los Coyotes del Norte, agrupación originaria del Beni, que como ya expresé, ocupa un lugar importante en la historia del narcotráfico.

Bolivia<sup>12</sup> forma parte de un corredor musical sudamericano que hizo de la grupera su estandarte. Bolivia, Paraguay, Argentina y Perú, son cuatro naciones latinoamericanas que no ocultan su cariño por éste género (pensemos en Bronco y Límite). Al hablar de grupera, los habitantes del Oriente boliviano, incorporan a la música norteña (pensemos en Los Tigres del Norte y Pesado). Los proyectos que lideran el fenómeno grupero-norteño en Bolivia son Los Tigres del Norte y Bronco; la norteña es sinónimo de música grupera y viceversa: en el imaginario, son un mismo objeto artístico.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Las músicas populares mexicanas en Bolivia, tiene que ver con estrategias mediáticas: cine, radionovelas, telenovelas e internet. Las respuestas están en los medios masivos de comunicación. El uso de categorías de mercado como “música grupera” (término que comercializa de manera global, una sumatoria de corrientes, estilos y géneros musicales latinoamericanos), demuestra la importancia que sigue teniendo la industria del entretenimiento mexicano en Sudamérica. Televisa ha estereotipado y mercantilizado músicas regionales de carácter popular y tradicional, como la norteña y la banda sinaloense.

Mariachis existen más de 80, sólo en Santa Cruz de la Sierra, pero los proyectos que cultivan música norteña son escasos; el fenómeno se explica en los elevados costos de acordeones y bajo sextos. Bolivia es uno de los países más pobres del

<sup>12</sup> Los interesados en la música boliviana pueden consultar en Internet el canal de *You Tube* y página de *Facebook*: Ajayus de antaño.

continente americano y los instrumentos identitarios de la música norteña, no son fáciles de conseguir; amén de que sus precios son inalcanzables para la mayoría de los músicos populares altioplánicos. Al estudiar a las músicas, es importante considerar el factor económico.

En Bolivia no existe una industria discográfica nacional, se consume el 100% de las músicas producidas en México. Éstas llegan a través de Bandamax (Televisa), Video Rola de Guadalajara, *You Tube*, radios por Internet y plataformas como Ares y Amazon, se pueden escuchar huapangos, corridos, rancheras, boleros y cumbias mexicanas, no existe un género dominante: todo lo mexicano es consumido. El hecho tiene que ver con el capital cultural, proceso social conceptualizado por Bourdieu. En el contexto boliviano, México es un abrevadero inagotable de capital cultural o simbólico.

A principios de la década de los noventa, el impacto en Bolivia de “Dos mujeres un camino”, telenovela producida por Emilio Larrosa y transmitida por Televisa, resultó definitivo. “Dos mujeres un camino’ fue vista por todo el mundo, salías a la calle y sólo escuchabas canciones de Bronco, ibas a la escuela y todos los niños con fotos de Bronco; llegabas a la casa y tus familiares y vecinos no hacían otra cosa que hablar de la telenovela” (Siles: entrevista). Fueron sus participaciones telenoveleras, las que inmortalizaron al conjunto de Apodaca, Nuevo León. Queda pendiente un estudio sobre las telenovelas mexicanas.

Uno de los álbumes más escuchados de Bronco fue “100% norteño”, recopilación de éxitos que BMG Ariola vendió en el sur de América. El cuarteto grabó 17 discos, en Bolivia los más exitosos fueron “Amigo Bronco” y “Salvaje y tierno”. La música norteña en Bolivia, debe rastrearse a través de Bronco y Los Tigres del Norte.

Los canales mexicanos llegan directos y sin filtros. Bolivia es una extensión de la nación mexicana. Está mimetizada con México, los programas que se producen en Televisa se retransmiten en Bolivia. Que en la nación altioplánica, a la música norteña se le incluya en la categoría “gruperá”, se debe a la influencia de los medios masivos de comunicación.

El cine mexicano sentó las bases. La fórmula ha sido retomada por telenovelas producidas en Televisa, TV Azteca y Univisión de Miami. Bronco, Vicente Fernández, la Banda El Recodo, Alejandro y Pedro Fernández, se han valido de telenovelas para promocionar su trabajo a nivel continental. Durante la “Época de oro” del cine mexicano, el fenómeno tenía que ver con la expansión de un nacionalismo musical concebido por el Estado, en la actualidad, el asunto está vinculado con el lucro y la pobreza de contenidos.

El estiramiento y mutación de la norteña en grupera, tuvo lugar a principios de la década de los noventa, con el apoyo de melodramas diseñados por Televisa como “Dos mujeres un camino” de Emilio Larrosa.<sup>13</sup> Vendieron un estilo que recicla géneros comerciales como la cumbia colombiana, la ranchera mexicana, el bolero cubano y la balada argentina.

Queda pendiente una investigación sobre las músicas mexicanas en La Paz, capital boliviana y centro neurálgico de los collas.<sup>14</sup> Mientras la experiencia investi-

<sup>13</sup> Comienzos de la década de los noventa es clave para explicar el fenómeno de la música grupera. Organizaciones instrumentistas como Los Temerarios y Bronco, protagonizaron películas, algunas de ellas sumaron el aporte de directores sobresalientes de la escena cinematográfica mexicana como Rodolfo de Anda, responsable de rodar el filme protagonizado por Adolfo Ángel Alba, líder de Los Temerarios. Los Tigres del Norte figuraron como actores en producciones de autor. Definida como una comedia campirana, “La Puerta Negra” fue protagonizada por David Reynoso, Lucha Villa, Erik del Castillo y Los Tigres del Norte.

A principio de 1990, IMCINE vendió a Brasil, Argentina, Chile y Uruguay, los derechos de películas mexicanas como “La mujer de Benjamín”, “Danzón”, “Cabeza de Vaca”, “Sólo con tu pareja” y “Mi querido Tom Mix”. Esto no sucedió en la década de los ochenta, cuando el llamado “cine de ficheras” dominó el panorama.

En abril de 1992, Televisa, emporio mexicano de los medios de comunicación, adquirió Univisión, “la cadena de televisión hispana más importante de los Estados Unidos”, acontecimiento que extendió la influencia de las producciones mexicanas. Estos hechos deben entenderse como el reflejo de una bonanza artística que experimentó México a principios de la década de los noventa y que repercutió en Latinoamérica. El movimiento grupero encabezado por Bronco y Los Tigres del Norte, formó parte de ese bienestar artístico.

El éxito de producciones mexicanas se dispersó al mundo de las telenovelas. En septiembre de 1993, El Porvenir de Monterrey anunció el ingreso de Bronco a la fábrica de sueños con “Dos mujeres un camino”, teleserie que gozó de éxito mundial, al grado de ser traducida al francés, ruso y chino.

Los integrantes de Bronco eran requeridos para inaugurar eventos culturales como sucedió el 25 de septiembre de 1993, con la “Expo-Apodaca de Nuevo León”. Bronco se hizo acompañar de personalidades del mundo político como Ramiro Garza Villarreal y Raymundo Flores, presidente municipal de Apodaca. También estuvieron los actores Erik Estrada y Bibi Gaytán, protagonistas de la telenovela. “Luego de cortar el listón, los aplausos no se hicieron esperar al momento que eran lanzados al aire globos y fuegos pirotécnicos. Un mariachi entonaba fanfarrias y música mexicana”.

El reconocimiento a las contribuciones de Bronco también llegó de la Asociación Nacional de Intérpretes de México (ANDI). En septiembre de 1993, la ANDI entregó 37 preseas a artistas de cine, música, doblaje, radio y televisión, que destacaron en 1992. Entre los homenajeados estuvieron Mario Moreno “Cantinflas”, Laureano Brizuela, Rigo Tovar, Yuri, Daniel Giménez Cacho, Beatriz Aguirre, Julio Alemán, Marina Isolda, Héctor Suárez, Amaranta Ruiz, Alejandra Meyer, María Alicia Delgado, Jaqueline Andere, Rafael Baledón, Gael García Bernal, Itatí Cantoral, Adalberto Martínez “Resortes” y Bronco (*El Porvenir*, 26 de septiembre de 1993).

<sup>14</sup> El charango, la quena y la cueca, son tres símbolos bolivianos que tienen que ver con las músicas. La saya es una música boliviana de origen africano, la morenada es un género boliviano del siglo XXI y el caporal es la música de las comunidades bolivianas en el exilio.

gativa se concreta, este manuscrito servirá como referente para los interesados en el expansionismo cultural mexicano. Ojalá que el CONACyT, universidades y centro de investigación mexicanos, sigan respaldando investigaciones como la presente.<sup>15</sup> La presencia cultural de México en el mundo, es un campo de investigación que exige y merece recursos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Azula, María del Pilar  
(2011) *Canción andina colombiana en duetos*, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Barbosa, Flavio  
(2011) “Lo que América indígena nos dejó. Una revisión del indigenismo interamericano para Bolivia, 1940-1970”, en *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, Goya Makaran (coord.), UNAM, México.
- Habermas, Jürgen  
(2004) *Historia y crítica de la opinión pública*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Makaran, Goya  
(2011) *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.
- Rico Monge, Sergio  
(2011) “Cambios y continuidades en la Bolivia indígena”, en *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, Goya Makaran (coord.), UNAM, México.

<sup>15</sup> El viernes 30 de enero de 2015, Nibaldo Valenzuela Fernández, el coleccionista de músicas mexicanas más importante de Chile, se comunicó vía Facebook. Eran las 5 de la mañana en México y las 8 en Santiago. Valenzuela compartió la liga para sintonizar “Despertar ranchero”, uno de los espacios radiofónicos que conduce Hugo Olivares Carvajal. El locutor nordiño entrevistaba a Fernando Quintanilla, líder-fundador de Los Amigos de Loica, dueto norteño de origen chileno que grabó a principios de la década de los setenta. La entrevista de Olivares a Quintanilla, respondía a la incorporación de un tema de Los Amigos de Loica en “¡Arriba el Norte!”, fonograma editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 2013. Por un lado, la participación de “Me voy lejos” en el tomo II de *Arriba el Norte*, revivió a Los Amigos de Loica, y por otro, abrió una ventana económica a Hugo Olivares Carvajal. Siempre será gratificante saber que una publicación académica ayuda a que un artista sea rescatado y valorizado por las generaciones actuales.

*Entrevistas*

Aguilar, Fernando

(2012), por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Arteaga, Eusebio

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Arteaga, Lucio

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Barrientos Vergara, Mateo

(2016) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Blancarte, Alejandro

(2013) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Martínez, Fernanda

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Ramírez, Tiburcio

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Siles, Javier

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Vargas, Pedro

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

Velázquez, Percy

(2012) por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], “La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”.

### *Hemerografía*

De la Peña, Sergio

(1982) “Contradicciones y relaciones de dominación en el capitalismo”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 44, núm. 3, julio-septiembre, UNAM, México.

Morse, Richard

(1971) “Primacía, regionalización, dependencia: enfoques sobre las ciudades latinoamericanas en el desarrollo nacional”, en *Desarrollo Económico*, vol. 11, núm. 41, abril-junio, Buenos Aires.

Stavenhagen, Rodolfo

(1974) “La sociedad plural en América Latina”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 10, núm. 1, enero-febrero, El Colegio de México, México.

“El transporte en Bolivia por la vía aérea”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 17 de marzo de 1943.

“Ofelia Medina es Frida”, en *Noreste*, Mazatlán, 2 de febrero de 1990.

“Pueblo de madera. Otro triunfo del renovado cine mexicano”, en *Noreste*, Mazatlán, martes 4 de febrero de 1992.

“Valentín Trujillo imprime nuevo giro a sus producciones cinematográficas”, en *Noreste*, Mazatlán, jueves 2 de abril de 1992.

“Morir en el Golfo. Otra cinta del renovado cine mexicano”, en *Noreste*, Mazatlán, sábado 4 de abril de 1992.

“Vende IMCINE los derechos de cinco películas al extranjero”, *Noreste*, Mazatlán, 10 de abril de 1992.

“Renace el cine mexicano”, en *El Sol de Irapuato*, Irapuato, sábado 10 de mayo de 1975.

*El Norte*, Monterrey, domingo 1 de enero de 1950.

*El Norte*, Monterrey, sábado 7 de enero de 1950.

*El Norte*, Monterrey, domingo 7 de mayo de 1950.

*El Norte*, Monterrey, martes 5 de agosto de 1952.

“Inauguran Expo-Apodaca”, en *El Porvenir*, Monterrey, 26 de septiembre de 1993.

*Internet*

<[http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010_850215.html)>; acceso el 2 de octubre de 2014.

<[http://elpais.com/elpais/2015/07/17/eps/1437127908\\_698478.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](http://elpais.com/elpais/2015/07/17/eps/1437127908_698478.html?id_externo_rsoc=FB_CM)>, acceso el 24 de julio del 2015.



Urna de Tarrasa, provincia de Barcelona, España. Fue publicada en Pedro Bosch-Gimpera: El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España, UNAM. México, 1944. (IIA-UNAM, FPBG) Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Biblioteca “Juan Comas”, Archivo Histórico “Alfonso Caso”. Fondo Pedro Bosch-Gimpera, fotografía 841.