



Centro de Estudios Sociológicos

**Doctorado en Ciencia Social con Especialidad en
Sociología**

Promoción 2003- 2006

La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica

**Los *colombias* de Monterrey- México (1960-2008)
Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo**

Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencia Social con
Especialidad en Sociología que presenta:

Darío Blanco Arboleda

Director: Dr. Roberto Blancarte Pimentel

Ciudad de México al 10 de noviembre de 2008

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 9 |
| Presentación | 9 |
| Temáticas a desarrollar | 9 |
| Principales conceptos teóricos utilizados | 11 |
| Metodología | 14 |
| Del vallenato en Colombia a la cumbia en Monterrey Historia de la investigación | 18 |
| Objetivación: La construcción e interacción con los sujetos de estudio El investigador- investigado | 21 |
| ¿Por qué son relevantes la cumbia en América y los <i>colombias</i> de Monterrey | 26 |
| Capítulo I Interculturalidad | 29 |
| La cumbia como la gran música de clase popular en América | |
| Introducción | 29 |
| La cumbia nómade | 33 |
| Primera etapa de la cumbia nómade | 48 |
| Llegada y nacionalización del género en América | |
| Las industrias culturales y la comercialización del arte | 48 |
| México, la música tropical y ‘el fenómeno sonidero’ con la cumbia | 53 |
| Los sonideros | 60 |
| Los sonideros de Monterrey | 64 |
| Una cultura <i>colombiana</i> forjada a punta de ‘trompetas’ | |
| La cumbia argentina y las bailantas populares | 73 |

| | |
|--|-----|
| El baile como visibilización de los grupos inmigrantes campesinos | |
| La cumbia peruana y los chichódromos | 78 |
| La technocumbia y la cholificación de la sociedad | |
| Segunda etapa de la cumbia nómada | 82 |
| Desplazamiento del mestizaje nacional, comercialización y expansión de clase | |
| La relación de la música y los medios técnicos | 82 |
| La cumbia villera como reflejo y denuncia de la marginación y pobreza argentina | 88 |
| La technocumbia trasnacional. La revaloración de la condición de clase social y la etnicidad por intermedio de la música | 101 |
| Los sonidos mexicanos en EE.UU. Un desplazamiento simbólico de la frontera | 104 |
| El rompimiento del <i>underground</i> del movimiento <i>colombias</i> de Monterrey; la comercialización | 110 |
| El desplazamiento de los músicos precursores <i>colombias</i> a EE.UU. Las consecuencias de la trasnacionalización de la industria musical | 114 |
| Colombia-México: dos caras de una misma moneda | 119 |
| Conclusiones | 125 |
| Capítulo II Identidad | 132 |
| <i>Música, sinestesia y virtualidad</i> | |
| Introducción | 132 |
| ¿Y qué es eso que todos llamamos identidad? | 136 |
| ¿Y cómo se elabora la identidad por intermedio de la música? | 142 |
| ¡De melancólicos a rumberos! La colombianidad y la música caribeña | 145 |

| | |
|---|-----|
| Colombia el país más alegre del continente y el tercero en el mundo El performance identitario colombiano y su énfasis en la alegría | 148 |
| De la costa afro-campesina a las ciudades. La expansión de la música caribeña: Escalona y Vives | 151 |
| ¡No queremos saber más de violencia! La nueva música colombiana: el 'tropipop' | 156 |
| Imbricaciones entre el poder y la música ¿Cómo una música puede convertirse en el fortín político de una élite regional? | 161 |
| ¿Cómo se ven a sí mismos los regiomontanos? El mundo de vida hegemónico: el club rodeado de no socios | 167 |
| ¿Cómo es la ciudad de Monterrey? | 171 |
| ¿Por qué la música colombiana en el noreste de México? Las canciones caribes como actos comunicativos completos | 175 |
| Canciones colombianas | 177 |
| ¿Bajo qué contrastes se generan las identidades y los estigmas?: Los <i>colombias</i> y los vaqueros | 187 |
| Pasando del estereotipo al estigma | 189 |
| ¿Qué es un <i>colombia</i> ? – ¡No es un vaquero! El mundo de vida tradicional de Monterrey | 195 |
| El precursor del movimiento juvenil <i>colombiano</i> | 196 |
| ¿Cómo se conocen y se consolida una comunidad imaginada de <i>colombias</i> en toda el área metropolitana de Monterrey? -¡La radio! | 206 |
| Las bandas <i>colombianas</i> como mundos de vida alternativos | 215 |
| Conclusiones | 236 |
| Capítulo III Espacio y Cuerpo El mundo de vida <i>colombiano</i> de Monterrey permeado en su | 240 |

| | |
|---|-----|
| territorialidad y en sus manejos corporales | |
| Introducción | 240 |
| La espacialidad urbana como determinante social | 246 |
| La Independencia como el arquetipo de barrio popular regiomontano | |
| La comunicación corporal como elemento fundamental de la identidad <i>colombiana</i> en Monterrey | 274 |
| Un nuevo modelo comunicativo | 274 |
| El cuerpo comunicativo | 276 |
| El <i>performance</i> | 287 |
| La actuación de nuestras identidades | |
| El cuerpo vestido | 291 |
| La elaboración y difusión de un atuendo <i>colombiano</i> | |
| El Baile | 302 |
| ¿Y cómo se baila esta música? | |
| Los bailes, los antros, los conciertos, los festivales, como espacios ideales para la performatividad de las identidades | 321 |
| Concluyendo en la relación entre los espacios y los cuerpos | 326 |
| Conclusiones | 331 |
| La cumbia como un medio de comunicación complejo | |
| La cumbia en América | 331 |
| La música caribeña en Monterrey y Colombia | 336 |
| Bibliografía | 344 |
| Entrevistas | 364 |

Agradecimientos

Esta investigación tuvo apoyo de:

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Sociológicos, con una beca y en otros múltiples conceptos. (2003-2007)

La Beca de Movilidad Nacional- Santander- Universia para realizar investigación durante un semestre en la ciudad de Monterrey, avalado por la Universidad de Monterrey. (2006)

El proyecto “Los jóvenes en la transición de la vida adulta; trayectorias, transiciones, subjetividad”, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, con una beca. (2007- 2008) Un muy especial agradecimiento para la Dra. Orlandina de Oliveira y para el Dr. Minor Mora por su amistad, consejos y apoyo a mi tesis.

La Beca de Investigación Cultural Jorge García Usta, del Observatorio del Caribe Colombiano, para realizar trabajo de campo en Colombia. (2007) Un muy especial agradecimiento a Jorge Nieves Oviedo por su confianza en mi trabajo y ayuda en Colombia.

Las investigaciones están estrechamente relacionadas con las trayectorias de vida, los intereses, los gustos y las sensibilidades de los que las realizan. Por esto, al expresar gratitud por la ayuda en el trabajo, no es sólo una cuestión profesional, para mí es un acto eminentemente personal.

Después de haber presentado las pruebas y las entrevistas para entrar al Doctorado en Ciencia Social, de El Colegio de México, en el 2003, al finalizar el proceso de selección de los estudiantes noté que mi nombre no estaba en los excluidos pero tampoco en los admitidos.

Hablé con el entonces Coordinador Académico del programa, el Dr. Roberto Blancarte Pimentel, y me explicó que a pesar de haber aprobado el proceso de selección existían dudas referentes a mi tema de investigación. Esto debido a que ninguno de los profesores trabajaba el tema y tampoco expresaban interés en dirigirme. Así el limbo en que me encontraba.

Acto seguido, se ofreció para ser mi director de tesis. Aun cuando me encontraba muy lejos de su especialidad, no le parecía justo que no fuera admitido. Fue incluso más allá y desde ese

momento me abrió la puerta para que lo reemplazara en el momento en que encontrara un candidato más cercano al tema. Gracias a ese gesto tuve la oportunidad de llevar a cabo mi formación doctoral en esta generosa institución, que además me apoyó con una beca durante casi cinco años. También debo al profesor Blancarte su ayuda incondicional y el darme la libertad suficiente para encontrarme sin angustia, además de la compañía y guía amable cuando fue necesaria.

El profesor Víctor Zúñiga fue un soporte fundamental en el abordaje de una geografía para mí desconocida como Monterrey. Su amabilidad, ayuda y su gran vocación pedagógica me acompañarán en las no pocas lecciones recibidas.

Al profesor Marco Estrada, y a sus clases, debo mucho en la perspectiva y en la escogencia de los conceptos teóricos utilizados acá. También le agradezco la puntual lectura y valiosos comentarios desde los primeros y confusos borradores de tesis.

A la profesora Karine Tinat le estoy muy agradecido por su apertura y compañía cercana pero sobre todo por ayudarme a darle estructura a mis enredos mentales.

En la ciudad de Monterrey agradezco:

A Joel Escontrillas, primero su paciencia y nobleza, también por guiarme en la ciudad desde mi primera visita. Además del horadar camino con los sujetos de estudio, gracias a su personalidad amable y conciliadora, tuve acceso a múltiples escenarios y personajes de la *colombia*.

A Leticia Saucedo Villegas por ser la persona que cambió completamente mi trabajo de campo facilitándolo. Sin su constante apoyo en lo material y sin su profundo conocimiento de los jóvenes *colombias* no concibo esta tesis. Igualmente le agradezco la nobleza y paciencia conmigo.

También a José Juan Olvera, Mario Durán, Servando Monsivaís, Mario Lara, Francisco Vásquez, Jesús Kolly Adem, Luis Manuel López y Gabriel Duéñez, entre muchos otros, por su apoyo

En Colombia agradezco el apoyo de Rafael Bassí y Lolita Acosta.

A mis compañeros de camino:

Andrés Ríos, Eleocadio Silva, Gabriel Gallego, Hugo Hernán Ramírez, Jessica Vega, Leonel González, Luis Vidales, Marta Domínguez, Matilde González, Mónica Uribe, Natacha Osenda, Olga Sabido, Verónica Hernández, entre otros.

A Carmen Amaya y Mario Aguilar por su amistad y respaldo.

A Paola por la comprensión, la ayuda incansable y por soportar las continuas ausencias.

A Valeria y Aura por traerme brío y alegría.

Ciudad de México, 10 de Noviembre de 2008

Introducción

Presentación

Esta investigación aborda el proceso general de comunicación, vía cumbia, entre los grupos populares latinoamericanos. Este genérico de la música caribeña colombiana, sobre la mitad del siglo XX, viaja junto con los músicos y en discos expandiéndose por el continente. La sonoridad fue recibida por los grupos populares quienes en su interpelación descubrieron que las letras traían mensajes significativos para sus mundos de vida. Al mismo tiempo, la marcada invitación al baile y al movimiento fue otro de los elementos centrales a su vivencia.

Con los años, en cada país se generaron versiones mestizas del género, convirtiéndose en fundamental a los mundos de vida de las clases populares latinoamericanas. Por intermedio de la cumbia pudieron generar comunidad e identidad y al mismo tiempo enviar numerosos mensajes a los otros sociales. Este fenómeno, en Monterrey, N.L., tomó el nombre de *colombias*, movimiento juvenil completamente original del noreste mexicano.

Desentrañar estos procesos de constitución identitaria, de intercambio y diálogo cultural entre países y de reivindicaciones entre grupos sociales, por intermedio de la cumbia, es el propósito de esta tesis.

Temáticas a desarrollar

Mi tesis analiza principalmente tres grandes ejes temáticos, uno por cada capítulo: Interculturalidad, Identidad y Espacio-Cuerpo.

En el capítulo I, intento analizar el fenómeno de la interculturalidad generada en el continente a partir de la música de la costa caribe colombiana.

Busco reflexionar sobre el amplio proceso de desplazamiento e interpelación¹ de la cumbia por el continente americano. Es un fenómeno que inicia en la costa caribe colombiana sobre mitad del siglo XX y que se convierte en un rotundo éxito continental, principalmente entre las clases populares.

¹ Con este concepto me refiero al diálogo y mediaciones que sostienen los bailadores y escuchas con la música. La idea es alejarse de la idea unidireccional y pasiva de 'consumo'. Lo defino ampliamente en el capítulo II.

Me intereso por el desplazamiento, el nomadismo, la interpelación e instrumentalización de la cumbia. Quiero mostrar cómo esta muy sencilla música -en sus líricas y rítmica- tuvo mucho que decirles a los grupos populares; cómo envió un mensaje por todo el continente que a la postre tuvo respuestas.

Pretendo mostrar cómo la cumbia transformó '*sensoriums*' y se convirtió en fundamental dentro de los mundos de vida de las clases populares latinoamericanas.

Al nombrar el capítulo 'Interculturalidad' lo que pretendo mostrar es el diálogo cultural entre la cumbia sus escuchas y bailadores, en los diversos países, la transformación de *sensoriums*, los intercambios y la comunicación vía cumbia en América.

En el capítulo II, pretendo mostrar cómo el genérico cumbia, en sus múltiples desplazamientos, es utilizado para la constitución y establecimiento de identidades- subjetividades.

Abordo el acto de la construcción individual –grupal de un nosotros, contrapuesto a unos 'otros' significativos, a partir de la música caribe colombiana. Este fenómeno identitario lo trabajo tanto en Colombia como en México, permitiéndome el ejercicio comparativo y la reflexión frente a los dos procesos.

Muestro cómo la identidad se construye siempre en un esfuerzo de diferenciación de 'otros', individuos o grupos, significativos. Esta idea sumada al concepto de identidades performativas de Goffman son la base teórica de mi entendimiento y reflexión en torno a las identidades en toda esta tesis.

Trabajo en la estrecha relación que hay entre la música y la identidad para evidenciar cómo la música siempre ha sido elemento fundamental en la construcción de identidades.

La idea rectora, para toda la tesis, *es que la música es un vehículo comunicativo muy complejo y poderoso*, por lo que se erige como fundamental a las identidades. Aquí lo ejemplifico con los procesos de constitución, y los desplazamientos, de la identidad de nación en Colombia y con la aparición, y desarrollo, de la identidad *colombias* en Monterrey.

En el capítulo III, busco el entendimiento de cómo el fenómeno identitario *colombias* se permea al espacio geográfico- simbólico de Monterrey. Cómo se constituyen espacialidades diferenciales: los ‘guetos’ de los grupos populares y las zonas tipo ‘country club’ de los hegemónicos. De igual manera, busco develar la construcción discursiva mediática de los jóvenes populares, que es central a los estereotipos y los estigmas. Finalmente reflexiono sobre la identidad *colombiana* en su expresión y manejos corporales -su comunicación no verbal- principalmente en sus bailes, vestimentas y atavíos.

Muestro la determinación de la relación entre el territorio y la clase social, sumado esto al proceso de exclusión geográfica que sufren los jóvenes *colombias* y los grupos populares en general.

Busco evidenciar una de las formas de construcción del estereotipo del joven popular como un pandillero, drogadicto y ladrón. Cómo esta difusión mediática, del estereotipo, ayudó en la generación de rechazo y segregación espacial hacia los *colombias*.

Trabajo el cuerpo y sus interpelaciones, cómo en su uso y mediaciones se ayuda a constituir el mundo de vida *colombiano* de Monterrey. Cómo se da la creación identitaria por intermedio de indumentaria, accesorios, vestidos, bailes y música.

Principales conceptos teóricos utilizados

Esta tesis contiene con procesos sociales tan amplios que son continentales y, al mismo tiempo, con interacciones tan acotadas como ciertos manejos específicos del cuerpo, entre un grupo juvenil, en una ciudad. Sin embargo, lo macro y lo micro no están desconectados entre sí, todo lo contrario. De esta manera, el recorte de los temas y la forma de presentarlos fue un tópico muy complejo, al que tuve que darle muchas vueltas y que terminé resolviendo con un sistema de cono o embudo. Es decir, parto de los temas más amplios y generales, para cerrar con los más específicos.

Lo complejo con todos estos ejercicios, de delimitación, recorte y presentación, es que son arbitrarios. Muestran al lector como separadas e inconexas, para fines de exposición y análisis, realidades que son gestálticas. En este caso, los conceptos teóricos que utilizo para analizar, y aprehender mi tema y sujetos de estudio en toda la tesis, se presentan en diferentes capítulos. Sin embargo, el orden es déspota y no implica más que cierto arreglo. El que presente, por ejemplo, la teoría sobre el *performance* hasta el capítulo III, no

quiere decir que el concepto no sea fundamental en los otros dos capítulos. Es simplemente un orden de presentación tan necesario como arbitrario.

Se podría criticar que el texto y las reflexiones no se comprenderán si no se exponen todos los conceptos teóricos primero, sin embargo, la alternativa es presentar de entrada toda la reflexión teórica y dejar como postrero el trabajo empírico. Este recurso, en mi opinión, presenta aun más problemas que respuestas.

En defensa del orden de presentación escogido para la tesis puedo plantear que el fenómeno a estudiar está tan imbricado, en sus dimensiones continentales y locales, que lo más amplio ayudará a entender lo micro y viceversa, reforzándose mutuamente.

De esta forma, el momento en que presento la teoría no afecta irremediamente la concepción del fenómeno, ya que éste más que tener una estructura lineal, verán que se asemeja más a los círculos concéntricos, en forma de caracol. Así, el momento y lugar de entrada al tema y las explicaciones, no debe afectar mayormente la percepción. Se podría alterar perfectamente el orden de lectura del capitulado sin mayor menoscabo.

Además de las aproximaciones teóricas sobre la identidad y su relación con la música, que nombro aquí y desarrollo ampliamente en el capítulo II, otros de los conceptos que resultaron fundamentales para esta tesis vienen principalmente de la fenomenología y del interaccionismo simbólico.

El concepto de ‘mundo de vida’², fundamental acá, lo tomaremos de la fenomenología más específicamente de Schütz y Berger y Luckman. Uno de los análisis principales se refiere al ejercicio de reflexividad realizado por los grupos populares latinoamericanos sobre sus cotidianidades; cómo ellos se dan cuenta de las condiciones desfavorables en las que viven e intentan transformarlas. Saben que no pueden invertir la estructura social que los oprime, pero lo que sí pueden hacer es resemantizar sus mundos de vida.

La fenomenología define el mundo de vida cotidiana como un ámbito en el que actuamos nuestras realidades y por tanto no puede ser cuestionado constantemente, de esta forma se integra al sentido común. Dentro de una creciente complejidad social, los actores deben tomar decisiones, deben realizar elecciones dentro del abanico de posibilidades. Así, la identidad se construiría a

² Ahondo sobre este concepto en el capítulo II.

partir de la serie de elecciones personales que nos llevan a reducir la complejidad de nuestros mundos de vida, de nuestra cotidianeidad.

Otros de los conceptos teóricos fundamentales son préstamos del interaccionismo simbólico. En éste, el principal objeto de estudio son los procesos de interacción social, que se caracterizan por una orientación inmediatamente recíproca, donde los actores y los escenarios se influyen mutua y sincrónicamente. Esta corriente se funda en la interacción donde se resalta el carácter simbólico de la acción social.

De esta manera, podemos entender las relaciones sociales y las acciones no como un ejercicio de reglas relativamente fijas (como en el estructuralismo), sino donde las definiciones de las relaciones son abiertas, propuestas y establecidas recíprocamente por parte de los miembros de la sociedad.

Dentro de este orden conceptual, la influencia tal vez más importante en esta tesis viene de Erving Goffman principalmente sus conceptos de performatividad de las identidades y de estigma³. Las teorías de Goffman reflejan una mirada muy fina y develadora, en muchas ocasiones irónica y cáustica, sobre las rutinas de la interacción social. Por ejemplo, utiliza la representación teatral como una metáfora de la vida cotidiana. Así, analiza cómo nos relacionamos, y tratamos de convencer a los sujetos con los que interactuamos, por intermedio de actuaciones.

Las identidades, que estudio en esta tesis, se forjaron bajo una performatividad que implicaba la vivencia colectiva de la música caribeña colombiana. Los grupos populares latinoamericanos, en su interpelación de la cumbia y vía el *performance*, logran constituir identidades diferenciales y mundos de vida que les permitió comunicarse y establecer disputas con los ‘otros’ sociales: los grupos hegemónicos.

El concepto de *sensorium* que utilizo desde la presentación de las temáticas a desarrollar en esta tesis fue acuñado por Walter Benjamin. Lo usa para mostrar cómo a la par de las transformaciones que sufren los grupos humanos, existen transformaciones en el modo y la manera de sus percepciones. Así, insta a la investigación de los cambios sociales que encontraron manifestación en los cambios de sensibilidad.

³ El concepto de *performance* lo desarrollo en el capítulo III y el de ‘estigma’ en el capítulo II.

Siguiendo las directrices de Benjamín, en nuestro caso, es evidente que la entrada y establecimiento de la cumbia por el continente americano está relacionada con cambios y nuevos procesos sociales vividos por esta época (mitad del siglo XX).

Con el fin de poder separar, definir, entender, jerarquizar y establecer las relaciones y los enfrentamientos, entre los protagonistas de este trabajo, nos valdremos principalmente de las teorías desarrolladas por Pierre Bourdieu, fundamentalmente el concepto de campo. Los campos se presentan “como espacios estructurados de posiciones, cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes. Pueden encontrarse leyes generales de los campos, así campos diversos poseen sus propias características”. (1990: 135)

El concepto de campo nos permite además de los elementos de unión y de acuerdo, comprender especialmente las tensiones y luchas por poder entre los protagonistas y antagonistas en esta tesis. Encontramos luchas entre pretendientes y dominantes, donde los recién llegados buscan romper los mecanismos de exclusión y los establecidos se esfuerzan por mantener su posición y privilegios. Cada campo establece unos intereses que son excluyentes, así otro tipo de intereses dentro del campo serán vistos como no relevantes, o sin sentido, debido a que para que el campo se mantenga es necesario un interés común y unas reglas internas que lo regulen.

Metodología

Realicé incontables visitas a la ciudad de Monterrey durante estos últimos cinco años. Lo que sí puedo enumerar son las entrevistas realizadas y el trabajo de campo durante estas visitas que se sumó al trabajo del mismo tipo realizado en Colombia. En el año 2006, tuve la fortuna de que me fuera adjudicada la beca de investigación cultural Jorge García Usta, del Observatorio del Caribe Colombiano. Gracias a ésta tuve la oportunidad de realizar entrevistas y trabajo de campo en Colombia durante el año 2007 y, de esta manera, tener acceso a las dos perspectivas del fenómeno. En total realicé 90 entrevistas (a 82 diferentes actores⁴) en la ciudad de Monterrey y 18 entrevistas (a 18 actores) en Colombia.

⁴ Las faltantes 8 corresponden a repeticiones, años después, con algunos de los más importantes actores. La mayoría de las entrevistas fueron individuales, algunas fueron grupales.

El trabajo se llevó a cabo en: a) Colombia en las ciudades de Bogotá, Cartagena, Barranquilla y Valledupar; b) México en las ciudades de Monterrey, México D.F. y Saltillo. Realicé entrevistas abiertas y en profundidad con las personas y grupos más representativos del fenómeno, principalmente músicos y grupos, especialistas musicales, sonideros, empresarios musicales, locutores y programadores de radio, directivos de disqueras, diferentes académicos, (historiadores, sociólogos, antropólogos, trabajadores sociales) jóvenes *colombias* y seguidores de la música. Las entrevistas a mujeres fueron significativamente menores que las de los hombres; sólo 14⁵ de las 82 en Monterrey y ninguna en Colombia.

El trabajo de campo tuvo como lógica sucesivas visitas, donde en cada una se construyó el mayor número de datos posibles. Después de cada visita regresaba a la Ciudad de México para transcribir las entrevistas y poder analizarlas. El tema de mi investigación me llevó a decidir que la mejor manera de elaborar la información necesaria era a través de entrevistas en profundidad, la reconstrucción de las historias de vida y la realización de largas temporadas de observación participante.

Me decidí por estos métodos, dado que no existían suficientes trabajos escritos sobre el tema, de manera tal que debía conseguir y construir mis propios datos. Al estar interesado en la autopercepción de los informantes, en su propia elaboración identitaria, en sus discursos, las entrevistas y el estudio del curso de vida se perfilaron como las herramientas ideales.

Estos métodos permiten a los sujetos que, en su habla de entrevista, construyan su propio imaginario: la manera como ellos se ven y como quieren ser vistos. En este ejercicio, las personas relatan la manera en que se piensan a sí mismas, cuentan los pasajes de su vida relacionados con mis intereses como investigador, el curso de vida, acentuando los momentos que consideran más importantes, situándose en una posición determinada desde donde quieren ser vistos.

Al realizar esto, es decir, al posicionarse en un papel determinado pude darme cuenta del tipo interrelaciones sociales que manejan con los pares y con los otros sujetos de este universo *colombiano*. Para poder marcar su propio espacio deben ubicar su posición relativa frente a los otros, y de este entramado

⁵ Este 'campo' es predominantemente masculino. Realicé un esfuerzo por entrevistar los únicos tres grupos que incluyen mujeres en Monterrey y a todas las actrices importantes relacionadas. Sin embargo, su número es significativamente menor al de los hombres. Profundizo en este tema de las relaciones de género en el capítulo III, cuando hablo sobre el cuerpo.

de posiciones- relaciones se va configurando un mapa del universo a estudiar. Cada nueva entrevista va definiendo más este mapa, lo va corroborando, complejizando y ampliando. Así, con cada nuevo ciclo de entrevistas y de observación participante obtuve mayor claridad sobre el universo y, de esta manera, pude realizar entrevistas de mayor calidad y con más fina dirección.

Adicionalmente, la observación participante fue fundamental, en este estudio, ya que las entrevistas con los jóvenes *colombias* tuvieron múltiples tropiezos comunicativos. Aun cuando estos jóvenes poseían propuestas identitarias claras, e incluso contestatarias frente a la sociedad regiomontana, les costaba mucho elaborar discursos coherentes sobre las mismas, por lo que la observación participante fue la única metodología realmente productiva con ellos⁶.

La observación fue realizada en los diferentes espacios que componen este universo *colombiano*: barrios, comercios, antros, discotecas, tocadas, festivales y lugares ganados a la ciudad por estos grupos. Los largos periodos de observación participante tenían como objetivo principal poder entender y empaparse de la performatividad, de los códigos, del lenguaje no verbal, del manejo del cuerpo, la vestimenta y de la kinésica *colombiana*.

Como uno de mis intereses primarios era comprender este manejo del cuerpo, que entiendo como fundamental a su propia construcción y a su elección de vida, debía acercarme a sus espacios de interacción, a sus vivencias y a sus modos de socialización. Al mismo tiempo, con esto logré salvar la brecha entre performatividad y discurso. Ya que si no se conocen los códigos y no se ha compartido el mundo de vida se, está a merced de la discursividad generada en contexto de entrevista, reduce la capacidad crítica y de análisis.

Dentro del seminario de seguimiento a las tesis de doctorado, noté que ciertos aspectos de este fenómeno, al ser eminentemente musicales y corporales no eran fáciles de transmitir de manera oral o escrita, por lo que tomé la decisión de elaborar un material audiovisual, para adjuntar a este trabajo y que lo complemente. Llamarlo documental sería pretencioso, es un ejercicio esforzado, pero precario y artesanal, sin mayor pretensión que darle sonido e imágenes a esta tesis, que espero complemente e ilumine algunos de los puntos aquí expuestos. El trabajo de vídeo, que viene adjunto a esta tesis, se llama: '*Colombias*' de Monterrey, *identidad e interculturalidad a partir de la cumbia en el noreste de México*, formato digital, 36 minutos, color, 2008. La edición y la mayor parte del

⁶ En relación a este tema reflexiono ampliamente en el capítulo III, en la sección sobre 'Cuerpo'.

trabajo de organización y presentación del material visual estuvo a cargo de Izabel Acevedo.

La lógica de cada visita a Monterrey era entrevistar el mayor número de personas posible y cuando tenía suficiente información regresar a Ciudad de México para la transcripción de las grabaciones y análisis general de los datos. Esta lógica, de trabajo de campo en Monterrey y análisis en México, D.F., tenía dos objetivos:

El primero, no atiborrarme de grabaciones y que posteriormente, al realizar las transcripciones de manera lejana al momento de entrevista, no recordara claramente el contexto de las mismas, se traslaparan unas con otras, haciendo menos fiel el ejercicio de transcripción.

El segundo, era poder ir afinando los cuestionarios de entrevista con los nuevos datos recabados. A medida que leía y escuchaba las entrevistas anteriores iba adquiriendo un mapa más definido del objeto y sujetos de estudio. Así, en cada ciclo de 'entrevistas - transcripción' el universo a investigar estaba más definido. Tras sucesivos ciclos, las entrevistas estaban mejor dirigidas que las anteriores ya que se ubicaban los datos conseguidos y los por conseguir.

Las entrevistas se negociaron siguiendo la técnica de 'bola de nieve'. Los primeros informantes marcaban otros, y éstos a su vez a otros, de esta manera tuve acceso a un importante número de personas relacionadas con el fenómeno. Dentro de las afirmaciones de posición, establecidas en el habla de entrevista, las personas al marcar su posición relativa establecen relaciones con otros sujetos del campo, no necesariamente positivas. Al revisar la aparición, la recurrencia de estos personajes, de estos nombres que se repiten, se establecían como fundamentales al campo. De esta manera buscaba contactar estos actores 'recurrentes en las entrevistas' y entrevistarlos.

Para establecer el tamaño del universo a entrevistar seguí la técnica de saturación utilizada por Daniel Bertaux (1981) en sus trabajos sobre historias de vida en Francia. Plantea que cuando las historias y los datos comienzan a repetirse, además de que nuevos nombres no aparecen, nos encontramos frente a la saturación. De esta manera tenemos una representatividad de la muestra validada, no por un número específico y predeterminado de actores del universo sino, por la recurrencia de los mismos datos -que unidos unos a otros a manera de pequeños pilares- se hacen fuertes y dan un sustento suficiente y 'representativo' a la investigación.

No elaboré un formato único de entrevistas, debido a que éste podría constreñirme durante la realización de la misma. De igual manera, al buscar la mayor libertad posible dentro de este ejercicio, claramente atravesado por un ejercicio de poder y de habla válida, que es la entrevista, el formato único haría que fuera aun menos fluida la interacción. Debido a esto, antes de cada entrevista realizaba un formato específico para éste o estos sujetos. El formato era abierto debido a que no siempre conocía la posición relativa dentro del campo ocupado por los sujetos. Así, debía averiguarla dentro de la entrevista y posteriormente con informantes.

Buscando eliminar los elementos de poder y sesgo además de buscar hacer lo más fluido posible el ejercicio, en la gran mayoría de los casos, las primeras preguntas eran completamente abiertas, dándole espacio y comodidad al entrevistado para generar sus propias lógicas, para establecer su posición, para brindarme su auto-percepción, su construcción de sí mismo y de los demás. Si tenía preguntas específicas para este actor las dejaba para el final; así la entrevista era más fluida, menos dirigida y los datos construidos con un menor sesgo.

Del vallenato en Colombia a la cumbia en Monterrey

Historia de la investigación

Se dice de ciertos procesos que se puede tener una idea de cuándo y dónde inician pero no de cuándo y en qué lugar finalizan. Creo que es el caso con esta investigación. La historia comienza cuando era estudiante del pregrado en antropología de la Universidad de los Andes, en Bogotá. Intentaba escribir mi tesis de grado en relación a la música vallenata y los procesos de construcción de identidad que esta generaba.

Era interesante para mí entender el proceso que viví desde muy joven. Explicar cómo una música que en sus inicios, en el interior del país, sólo se escuchaba en emisoras de A.M., por parte de los grupos populares y que cargaba con el estereotipo de ser la música de los vigilantes y las empleadas del servicio doméstico, se convirtió en la música de Colombia.

Esta sonoridad proveniente del Caribe, y muy mal valorada por la media social del Interior, en pocos años tomó un gran impulso de la mano de las industrias culturales y de ciertos procesos políticos y económicos en Colombia. Al punto que comenzó a ser escuchada y bailada por prácticamente todo el país, en todos los grupos sociales, convirtiéndose en la música ‘nacional’ y

siendo actualmente una sonoridad absolutamente hegemónica dentro de la industria de la música, de los conciertos, presentaciones y de la fiesta nocturna en general. Al punto de bloquear y opacar las demás músicas nacionales.

Regresando a la historia, me encontraba revisando material bibliográfico, para mi tesis de licenciatura, cuando Liliana Martínez Polo publicó una nota en el diario 'El Tiempo' el 18 de julio de 1999, bajo el título "La leyenda vallenata invade México". El artículo relataba brevemente cómo el proceso que yo estaba investigando en Colombia se había dado de manera similar, con la misma música, en Monterrey- Nuevo León.

Esa nota fue como una revelación, un llamado inapelable. Hacía un par de años había regresado de México, de un semestre de intercambio en La Escuela Nacional de Antropología e Historia, y había quedado prendado del país y de sus posibilidades. Decidí que concluyendo con mi grado buscaría estudiar el fenómeno de Monterrey. Así fue, en abril del año 2000 presenté mi tesis de licenciatura y en septiembre del mismo año ya me encontraba en la Ciudad de México, inscrito en la maestría en antropología social de la Universidad Autónoma Metropolitana.

En el año 2002 realicé mi primera visita de campo, donde logré capturar el panorama general, pero adolecí de profundidad. Logré entrevistar a varios de los más importantes actores del fenómeno, incluso a algunos jóvenes *colombias*, pero por falta de disponibilidad de presupuesto, ya que no tenía beca ni apoyos, tuve que realizar un trabajo de campo muy acotado. Esta primera visita de campo me mostró ciertas características de Monterrey, como su calor agobiante y su impronta norteamericana con un paisaje muy diferente de las ciudades del centro y sur del país que yo conocía. En varios aspectos me sentía más en EE.UU. que en México.

Las primeras impresiones al entrar en contacto con mis sujetos de estudio fueron de franca sorpresa. En mi primer día en la ciudad, al no poder encontrar al único informante del que tenía datos, para no perder el poco tiempo del que disponía salí a conocer la Macro Plaza. Paseando allí comencé a escuchar una música familiar, tardé un buen rato en darme cuenta que era 'música caribeña colombiana'. Cuando la reconocí, la seguí hasta llegar a la fuente, el evento se llamaba 'por la unidad de las bandas', estaban reunidos cientos de jóvenes y lo organizaba una organización cívil. ¡No podía creer mi suerte!

La sorpresa me asaltó por varios frentes, primero la música. Aun cuando reconocía las letras, además de ciertas líneas melódicas y rítmicas, no sonaba como la música de Colombia. Luego los bailes, eran completamente diferentes a los patrones de baile del Caribe en Colombia, eran muy llamativos pero me parecía que no seguían el ritmo de la música, además tenían gran cantidad de vueltas y largos desplazamientos que no me eran nada familiares. Muchos no bailaban en pareja sino sueltos, se me asemejaban a los bailes de la musica 'anglo'. Finalmente los jóvenes y las propias bandas, sus vestimentas y peinados eran sumamente llamativos, algunas de las muchachas eran bastante atractivas y en general no encajaban con mi idea de una 'pandilla'. Los hombres tenían camisas floreadas, tipo 'tropical' y las mujeres en general vestimentas 'sexys', ambos usaban tenis *Converse*.

La primera sensación que me generaron fue de jóvenes que llevaban vidas duras, gente recia, no me sentía muy seguro y era evidentemente un extraño en el evento al que todos veían con curiosidad. Superando mis dudas, saqué mi cámara de fotografía y comencé a tomar fotos con algo de miedo. No sabía la reacción que podría generar. Una vez más me sorprendieron, estos mismos jóvenes que me generaban cierto temor, en lugar de enojarse comenzaron a 'posar' para las fotos, incluso en grupos, varios con sus pancartas, donde estaba escrito el nombre de sus bandas.

Inmediatamente me abordaron, de manera muy amable e interesada me preguntaban ¿qué hacía allí? y ¿en qué periódico aparecerían las fotos? Mi respuesta (que eran para una tesis) evidentemente los desilusionaba, sin embargo eran muy generosos, además de nobles, y pude realizar varias entrevistas. Me refiero a la generosidad y nobleza de la banda *colombiana* ya que otros grupos juveniles pueden ser menos abiertos y por ejemplo agredir a un extraño que les toma fotos sin permiso, acá era todo lo contrario.

Noté varias cosas, la primera fue que las entrevistas eran muy cortadas, les costaba mucho expresar sus ideas, sus respuestas eran casi monosílabos y yo terminaba hablando mucho más que ellos, cosa que me resultaba muy frustrante. Además, inmediatamente me señalaron una temática central en sus vidas y que por su absoluta recurrencia resultaría un eje central en la investigación: su calidad de marginados.

Esto fue algo inesperado. En mi trabajo en Colombia, con la misma música, la discriminación ya no era un elemento central. Acá me contaron que eran "mal vistos por muchos, que eran mala imagen para la sociedad y que a no ser por el evento no podrían estar ahí en la Macro Plaza, porque los seguiría la

policía, les realizarían cateos, preguntas y los levantarían”. Todos estos elementos que aparecieron en mi primer y afortunado día de investigación, los seguí encontrando los siguientes años una y otra vez, convirtiéndose en temas centrales en esta tesis.

Hacia la mitad del 2003 presenté el trabajo para obtener el título de maestro. Esta investigación de maestría para mí representaba un buen inicio, una primera aproximación, sin embargo, no me sentía satisfecho con el poco trabajo realizado en un tema tan vasto. Debido a esto, me presenté a El Colegio de México, al Doctorado en Ciencia Social con Especialidad en Sociología, donde iniciamos labores en septiembre del mismo año. En esta generosa institución y durante este tiempo (un poco más de cinco años) realicé la mayor parte de la investigación que aquí presento.

Objetivación: La construcción e interacción con los sujetos de estudio El investigador- investigado

—Uno de los objetos más importantes de la sociología del conocimiento sería la jerarquía de los objetos de investigación: uno de los medios por los cuales se ejercen las censuras sociales es precisamente esta jerarquía de los objetos que se consideran dignos o indignos de estudio. Pierre Bourdieu

La construcción de los sujetos y del tema de estudio no fue un punto menor en esta investigación. Esto permeó desde la construcción de los datos en campo hasta el momento presente en el cual redacto la tesis.

Aprehender a los *colombias* y el movimiento *colombiano* no es tarea fácil ya que posee múltiples dimensiones, varias aristas que lo definen en parcialidades y ninguna característica ni tipología lo logra completamente. Cuando desarrollaba mi proyecto dentro de las clases del doctorado en ciencia social del Colmex, profesores y compañeros trataban de entender la naturaleza exacta del ‘objeto de estudio’:

—“¿Trabajas un movimiento juvenil? —Sí parcialmente, ya que también mi estudio incluye otras generaciones en el medio siglo de desarrollo. —Ahh, ¿trabajas con bandas y pandillas? —Sí en parte, algunos de estos jóvenes están organizados en bandas y otros no, de igual manera incluye otros actores como músicos y sonideros que están completamente en contra de las mismas. — ¿Trabajas con los grupos populares de Monterrey? —Sí, en gran parte, pero de igual manera intento dar cuenta del mismo fenómeno en el ámbito de

Colombia y del continente. En el caso de Colombia ya no es un fenómeno de grupos populares, atraviesa todos los grupos sociales.”

Lo que intento explicar aquí en relación a la naturaleza de mi objeto y sujetos de estudio, al construir el tema a investigar es que éste se encuentra interpelado por múltiples y diversos fenómenos: algunos son muy locales, son procesos micro, de barrio, de clase social, de interacciones juveniles; otros remiten a lo macro, a procesos muy amplios relacionados con las industrias culturales transnacionales, interpelaciones e identidades en el ámbito americano. Por lo tanto se notará en la tesis que en el complejo ejercicio de objetivación y de elaboración de los *colombias* como sujetos válidos de estudio, tomo los más diversos elementos, casi cualquier cosa que me lo permita.

En relación a mi principal trabajo de campo, relacionado con el movimiento *colombiano* en Monterrey, su simple definición no fue una tarea fácil. Éste ha cambiado con los años y ha pasado de un gusto musical generacional a ser una cultura juvenil *underground*, rebelde, contestataria, algo así como “los *punks* regiomontanos”, y recientemente se convierte en un elemento de consumo para muchos de los jóvenes de la ciudad.

De esta ‘claramente’ definida cultura juvenil, con reglas y prácticas bien delimitadas con la que trabajaron algunos sociólogos y trabajadores sociales en los 1990, quedan sólo algunos rasgos ya que hoy ha sido cooptada parcialmente por el mercado y por las industrias culturales. Los *colombias* han sido permeados por otros elementos pero no han desaparecido, como lo anuncian algunos de los que trabajaron con ellos en el pasado, más bien han sido influenciados por otros elementos, se han mestizado.

Adicionalmente, el consumo se ha expandido a otros grupos sociales y, al dejar de ser su música ‘exclusiva’ la que no compartían con nadie más, ha perdido parte de la capacidad diferenciadora que es su función por excelencia. Es decir, ha perdido parte de su poder identitario, por lo que los jóvenes hoy comparten su interpelación con otras músicas, a diferencia del pasado cuando era casi la única escuchada por estos grupos populares.

Este es el panorama general que debí enfrentar como investigador en la construcción de mi tema y mis sujetos de estudio. Trabajos académicos específicos sobre la *colombia*, eran prácticamente nulos salvo algunos textos variopintos, de los sociólogos y trabajadores que se habían acercado durante el auge de las bandas en los 1990. Sin embargo, en éstos aun cuando comienzan a entender a la música colombiana como el elemento central a las identidades

juveniles de clase popular de la ciudad, no saben cómo o no pueden abordarlo. El único trabajo profundo sobre el tema es el de José Juan Olvera y su libro *Colombianos de Monterrey*, pero la investigación fue realizada en los 1990, por lo que se tenía un relativo vacío de unos 15 años en el tema.

Cuando se está frente a un tema tan poco trabajado lo primero con lo que se debe lidiar es se tienen que construir los datos en campo. Eso me fue muy claro desde mis primeras visitas a la ciudad, pero ahí viene la parte compleja, es decir el proceso de objetivación. ¿Cómo aprehender lo *colombiano*?, ¿Dónde encontrarlos? Incluso la técnica escogida presentaba problemas, ya que por intermedio de una técnica diseñada para comunidades pequeñas, con pocos miembros, tengo que dar cuenta de un fenómeno que se vive en toda una ciudad de millones de habitantes. Incluso en algún punto me di cuenta que hacer la historia de lo *colombiano* era hacer, en parte, la historia de los grupos populares de Monterrey.

Entonces, como investigador, sé que lo *colombias* existe pero dónde y cómo acceder a esto. Lo *colombias* no se encuentra fácilmente en la calle, no va a los centros comerciales, incluso no va a trabajar o no se encuentra en los barrios durante el día. Este fue mi gran problema durante las primeras visitas de campo, poder estudiar estas identidades- subjetividades que sólo se actúan, en determinados tiempos y lugares. Poder delimitar este ‘campo’ (en términos bourdianos) *colombiano* que, aunque visible y audible en ciertos momentos no era fijo, no se dejaba tomar. No existe un único sitio de reunión, no existen fechas fijas para sus eventos y ritualidades, lo *colombias* es por definición móvil, cambiante, esquivo, rebelde, acéfalo, policéntrico.

Durante los primeros años de la investigación me fue relativamente fácil encontrar a los adultos, a los ex –chavos *colombias*, (veteranos- jubilados de las bandas) los propios músicos, sonideros, académicos y especialistas, pero los jóvenes continuaban siendo esquivos. Podía verlos en las tocadas, en los conciertos; no obstante, en estos espacios, ellos estaban inmersos en sus propias dinámicas, ya que se encontraban en sus territorios de interacción de pares, de festividad y no eran espacios amables ni plausibles para entrevistas en profundidad.

Después de largo tiempo, caí en cuenta, de un local muy específico en los puesteros de Reforma que era un espacio ideal para la construcción de datos sobre los jóvenes. Conocía el local en sí de tiempo atrás, pero lo visitaba a las horas y días equivocados. Allí, en las tardes de los fines de semana, los jóvenes se reunían a escuchar música, a comprar los últimos discos del género y de

saludos, a enterarse de las noticias y sobre todo era sitio de reunión de los jóvenes. Era un lugar de espera, bajo el trascorrir del tiempo medido por las caguamas consumidas en los bares cercanos, en lo que se reunía la totalidad de la banda y se decidía a cual lugar asistirían esa noche, para luego movilizarse en grupo, caminando y en camión.

Entre más grande el grupo mejor. Ante el surgimiento de las dos grandes asociaciones de bandas en la ciudad, el símbolo 1 y el símbolo Star, todos los espacios de fiesta juvenil popular en la ciudad son potenciales zonas de conflicto. Debido a esto los jóvenes procuran no andar solos por la calle, en su performatividad *colombiana*, con su uniforme de batalla puesto. Ya que allí portan toda la simbología identitaria, de manera tal que los otros jóvenes puedan reconocerlos, de esta forma el andar solos, portando la simbología, los hace blancos fáciles para los grupos rivales.

El descubrimiento de este punto de encuentro, de esta sede central de la banda proveniente de múltiples colonias y la aceptación de los jóvenes a ese ente extraño, que no para de hacer preguntas nimias, me facilitó completamente la labor. Sin embargo, me topé con otro problema: los jóvenes *colombias* no elaboraban profundos discursos sobre su identidad, por lo que tuve que recurrir a la construcción de datos desde su comunicación no verbal.

El punto fundamental acá, en la interacción investigativa y la comunicación con los jóvenes, y que resultó ser el gran facilitador del trabajo de campo fue que en mi performatividad de investigador se hizo énfasis en mi adscripción identitaria como colombiano. Esta fue una ventaja fundamental. El presentarme como un investigador venido de Colombia, interesado en el por qué en Monterrey se vive con tal fuerza la música caribe del país, fue el punto clave de la interacción con los sujetos de estudio y en la construcción de la relación del investigador- investigado.

Mis entrevistas y diálogos con los sujetos de estudio, casi siempre, fueron intercambios en ambos sentidos donde yo realizaba mis preguntas y luego ellos me contra- preguntaban sobre diversos temas. Se me cuestionaba sobre la misma música, mis motivos para estar ahí con ellos, mi opinión sobre tal o cual cosa, en un ejercicio comunicativo muy interesante, más parecido a un intercambio 'normal' no tan estructurado, o cruzado por poder unidireccional, como es el contexto de entrevista tradicional.

En alguna ocasión, incluso un par de jóvenes muy inquietos e interesados en la promoción del 'folclor', al terminar mi entrevista y cuando

intentaba irme (ya tenía otra entrevista programada) no me lo permitieron, literalmente diciéndome: “Tú ya acabaste la entrevista, ahora nos toca a nosotros”. Me interrogaron largo tiempo sobre mi opinión frente a sus respuestas y posicionamiento en el campo y discutieron sobre las respuestas que les daba, en un claro ejercicio de doble hermenéutica. En ausencia de esta performatividad del ‘investigador colombiano’ con seguridad mi trabajo de campo se hubiera hecho más dispendioso y los tiempos de aceptación y entrada en confianza con este ‘extraño’ se hubieran alargado.

Un giro sobre el mismo tema. Esta identidad de investigador venido de Colombia, también me permitió presentarme como un ente externo a las dinámicas y luchas por poder inherentes al campo *colombiano* de Monterrey. Al interior de este campo, donde encontramos diferentes actores, existe una muy marcada competencia por poder y el reconocimiento al punto que muchas de las iniciativas, proyectos y festivales propuestos se han caído, o no se llevan a cabo en todo su potencial, debido a la continua competencia de los diferentes actores, el bloqueo y zancadillas que se colocan unos a otros.

Esto se evidencia en el hecho de que, en una sola ciudad y en prácticamente las mismas fechas, se realicen dos festivales de música vallenata, donde en ambos las asistencias no vayan de acuerdo a sus posibilidades, ni a lo que se podría lograr en el caso de que se pusieran de acuerdo los actores importantes de este campo tan competido. La situación me la resumió de feliz manera un sonidero informante: “Es que aquí todos quieren ser el mero bueno de la *colombiana*, todos quieren ser el número uno”, me comentaba esto mientras narraba de las envidias que suscitaba su amistad con múltiples grupos vallenatos de Colombia y el que lo saluden en varias canciones.

Regresando a mi posicionamiento como extranjero, como extraño en Monterrey, me permitió ser clasificado por los sujetos de estudio como ajeno e imparcial a las dinámicas de poder y así tener acceso a todos los actores. Esta posición de múltiples accesos y entrada ‘limpia’ con los sujetos se la debo en particular a mi informante principal Joel Escontrillas quien es un actor fundamental al campo justamente por ser uno de los pocos que ha logrado desarrollar reconocimiento y prestigio, dentro de las lógicas internas, sin enfrentarse con los demás actores. Que él fuera el que me diera las entradas y me presentara a los diversos actores me permitió una entrada no sesgada, con muchas puertas abiertas.

Mi narración podría parecer una exageración, pero la importancia de este tema me fue muy clara mientras le realizaba una entrevista a un importante

personaje, que realiza trabajo social con los *colombias*, me dijo: “Decidí darte la entrevista a pesar de que mi primer impulso fue el contrario, ya que la primera información que tuve era que habías entrevistado y eres amigo de “fulano de tal” (otro actor importante), pero averigüé más y me dijeron que eras imparcial y jalabas con los chavos” lo que me hizo notar las fuertes pugnas intra-campo y lo peligroso que puede ser, para la investigación, el hecho de tener entradas al campo incorrectas.

¿Por qué son relevantes la cumbia en América y los *colombias* de Monterrey?

Las corrientes principales dentro de estos estudios como la etnomusicología, los trabajos sobre las músicas del mundo, o de música *pop*, nos hablan de expresiones musicales que, en general, implican una asimetría entre el origen y las zonas a donde se desplazan. El proceso intercultural e identitario con la cumbia en América, por el contrario, nos muestra una superación de las fronteras nacionales, por intermedio de la música, pero desde lo popular y entre grupos sociales marginales.

Se diferencia de los estudios de las músicas del mundo (*world music*) o de la etnomusicología, ya que éstas son generadas en contextos ‘tribales’, ‘étnicos’, del ‘tercer mundo’, es decir de otredad. En éstas, el ‘material recolectado’ de estos ‘otros’, como objeto de museo, debe ser ‘curado’ para poder ser exhibido. Adicionalmente estas sonoridades son transformadas, mimetizadas y eugenizadas con el fin de ser consumidas en el mundo hegemónico, en un ejercicio simbólico de ‘etnología de rescate’. Ejemplos de esto los encontramos en la música ‘tribal,’ ‘étnica’, distribuida por todo el mundo por intermedio de la categoría *world music*, aglutinadora de una inmensa diversidad, eminentemente comercial. Estas características las encontramos igualmente en géneros como el *reggae*, el *ska*, la salsa, el son, el tango, entre otros.

La cumbia en América también se diferencia del otro fenómeno ampliamente estudiado por los académicos, la música *pop*, ya que éstos son géneros musicales creados y desarrollados en el mundo hegemónico y que, desde este centro, apoyados por la industria musical, se distribuyen hacia las periferias. Los ejemplos los encontraríamos en el *rock*, *punk*, *metal*, *rap*, *hip-hop*, entre otros.

En este sentido, se trata de una tesis cuyo objetivo es realizar aportes desde una perspectiva de intercambio cultural-simbólico Sur-Sur. La contribución de este trabajo está en la comprensión del cómo y por qué una

música del Sur llega al Sur y se desarrolla sin mayor ayuda de la poderosa industria musical y de todos los aparatos agregados a ésta en el ejercicio de la comercialización y el consumo.

Busco comprender ¿cómo una música de minorías relegadas del Sur se desplaza hacia diversas zonas geográficamente distintas, pero del mismo Sur, y externamente a la industria comercial musical logra el mantenimiento del género durante años?

La cumbia logra expandirse por el continente, pero manteniéndose dentro de los grupos de origen, mostrándonos cómo esta sonoridad ha sido escuchada y bailada por las clases populares latinoamericanas de forma consistente erigiéndose como la voz y el sonido de su cultura; como un evidente reto y comunicación con los grupos hegemónicos que los relegan y desestiman.

Dentro de este campo disciplinario, los casos trabajados se refieren principalmente a desplazamientos Norte-Sur, o viceversa. Generalmente en marcadas condiciones de desigualdad, presente, como en todos los campos, también en la cultura y sus expresiones como la música. Debido a esto la cumbia en América nos brinda la oportunidad de comprender las dinámicas y lógicas de un desplazamiento Sur-Sur, entre clases sociales populares, ciudadanas pero de procedencia campesina, en la producción, recepción, consumo y adaptación musical.

Adicionalmente la cumbia ha generado, durante estos desplazamientos geográficos y simbólicos, unas poderosas identidades sociales y culturales que se convierten en el aglutinante principal, en la herramienta identitaria primaria, en la construcción de los mundos de vida de los grupos populares. La música caribeña colombiana nos brinda aportaciones sobre temáticas como la superación de las fronteras nacionales, la interculturalidad y la construcción de identidades. Nos ayuda en la comprensión de las interpelaciones que los grupos populares hacen de la cumbia en la significación de sus mundos de vida y en su relación con los 'otros' sociales.

En el caso de los *colombias* podemos ver la constitución de una identidad juvenil única en México y propia del noreste. Donde en lugar de utilizar las músicas anglo, como en los movimientos juveniles análogos del país, se sirven de la música caribeña colombiana, en una interpelación novedosa ya que en su origen no es una música contestataria.

Adicionalmente, crean todo un mundo de vida propio alrededor de la misma, nutriéndolo de imaginarios, bailes, vestimentas y lenguajes completamente originales. Así, la *colombia* sintetiza muchos de los valores y la cultura de los grupos populares urbanos norestenses actuales.

Capítulo I

Interculturalidad

La cumbia como la gran música de clase popular en América

| | |
|--|---|
| <p>Mira una cumbia te hace bailar hasta un mocho! Si un mocho está sentado en un baile que no puede moverse, o una pierna que le falte, está así moviendo el rabito, ¿por qué? porque está el (chichichichi). Yo me he fijado en eso, tú estas oyendo un grupo y toca una cumbia y está movida y si no estás haciéndole así (tatatatata) estás moviendo los pies y te prende! y lo hemos visto en nuestros bailes -Héctor 'el toro' Amaya, del Grupo Amaya de Monterrey-</p> | <p>Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy, no hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy, mi piel es morena como los cueros de mi tambor, y mis hombros son un par de maracas que besa el sol. Yo nací en las bellas playas caribes de mi país, <i>'Yo me llamo cumbia'</i>- autor Mario Gareña</p> <p>De la música que uno escucha en este país, la única música que te prende el alma, la única música que te hace mover el pie aunque no te pares a bailar, es la cumbia, ¡la cumbia intérprete! quien la interprete! Rodrigo Montelongo del grupo de baile Grafitos Colombia, de Saltillo.</p> |
|--|---|

Introducción

En este capítulo busco entender el fenómeno ocurrido con la sonoridad creada por los músicos caribes colombianos sobre mitad del siglo XX y que a la postre se convirtió en un rotundo éxito continental, principalmente entre las clases populares. La música caribeña colombiana, más específicamente el concepto genérico de 'cumbia'⁷, hoy por hoy, es en mi opinión la música latinoamericana

⁷ El debate que surge a raíz de la diferencia entre las diversas sonoridades y los nombres con las cuales son designadas no es mi preocupación central aquí. El nombre cumbia es un genérico que se utiliza para designar múltiples sonoridades y versiones regionales mestizas que tienen alguna influencia de la música caribeña colombiana (principalmente cumbias y porros) que se exportaron masivamente a toda Latinoamérica desde la década de los 40 del siglo XX. Aun cuando no desconozco la importancia musicológica de estudios en este sentido mi énfasis no está en si las versiones mestizas son tocadas como las cumbias 'originales' colombianas. Los purismos y la originalidad no son mi preocupación sino, todo lo contrario, la capacidad de mutar, viajar, de expandirse; y en el proceso de fungir como herramienta identitaria. Aquí un ejemplo del debate que quiero evitar y que es muy común entre los folcloristas colombianos: *...hay una utopía porque no es la cumbia nuestra, es el termino cumbia encasquetado a un estilo de interpretar el vallenato y que nació en México y que en eso tuvo mucho que ver los acordeoneros sabaneros que se fueron para allá, la figura mas importante quizá sería la de Aniceto Molina. Porque eso que ustedes llaman cumbia no es la cumbia nuestra sino que es un estilo de interpretar, es una música de acordeón, que se reinterpreta con el acordeón, pero que realmente no tiene la estructura musical de la cumbia, ni los compases de la cumbia, sino que allá se le dio por llamar cumbia en México. Y ha hecho carrera y quizás,*

-no *pop*- más escuchada, bailada y utilizada por las clases populares en la construcción de sus mundos de vida; de igual manera fundamental en la expresión de sus identidades, afirmaciones, reivindicaciones y protestas.

Los músicos caribes de Colombia crearon un sonido apegado a sus orígenes afro-campesinos, con algunos cambios instrumentales para hacer la música más ‘comercial’ en consonancia con las dinámicas de la industria latinoamericana y mundial. Logrando un rotundo éxito en todo el continente, con profundas consonancias al día de hoy -más de medio siglo más tarde-. En casi toda América existen versiones mestizas de esta primigenia cumbia. No puede ser una simple coincidencia que en todos los países sea bailada principalmente por la clase popular y utilizada marcadamente como herramienta identitaria, de unión y mecanismo contestatario.

Las preguntas centrales que mueven este capítulo son: ¿Por qué la cumbia se desplaza por todo el continente y se producen versiones nacionales mestizas en los diversos países? ¿Por qué es tocada y bailada en toda América y sus públicos son los mismos? ¿Por qué se utiliza de manera similar a través del continente? ¿Cómo una música con lógicas tan locales, estigmatizada en su propio país de origen, se convierte en la principal música, en la ‘banda sonora’, de los grupos populares latinoamericanos durante el último medio siglo? ¿Cómo se mantuvo el fenómeno si en un principio no tuvo mayor apoyo ni difusión mediática y en algunos momentos estuvo abiertamente bloqueado? ¿Por qué un fenómeno musical expuesto a las lógicas comerciales, bajo el desgaste de los años y la evolución en las cohortes de públicos, lejos de retraerse se mantiene cada día más vigente e incluso se expande?

El capítulo se inicia con la descripción de ‘la cumbia nómada’, donde busco mostrar las características propias del género y el por qué fue adoptado en múltiples geografías del continente. Acá la sonoridad ‘corralera’ de la costa Caribe colombiana que surge sobre los 1960 aparece como fundamental en la explicación de este fenómeno.

De manera seguida describo el proceso expansivo de la cumbia, cómo sale de la costa Caribe y es adoptada en el continente. Este primer desplazamiento se encuentra enmarcado bajo fenómenos como el de la comercialización del arte, las industrias culturales y la globalización. Debido a

pero no en una forma sana porque se está mostrando como cumbia algo que no es cumbia, entonces ha hecho carrera en términos pero no es la música tradicional de Colombia. (Oñate, entrevista; 2007)

esto realizo un recorrido por estos conceptos teóricos, para brindar un marco general explicativo.

La crónica del recorrido, del nomadismo cumbiero, lo inicio en su llegada a México y el fenómeno de los sonideros, en Ciudad de México y Monterrey. Ya que estos personajes fueron centrales en la adopción del ritmo en estas latitudes. Posteriormente reviso el desplazamiento a la Argentina, con el fin de entender cómo los grupos populares toman esta música y en sus bailantas, o 'boliches', la adoptan y la utilizan para construir su identidad.

Posteriormente me desplazo a Perú donde describo cómo los grupos de clase popular hacen lo propio con la techno cumbia, o chicha, siendo uno de los referentes de clase social más importantes para ellos.

Posteriormente paso al segundo gran bloque temático del capítulo, la etapa posterior a la llegada y nacionalización. La etapa de comercialización, de expansión de clase social y superación de fronteras nacionales bajo lógicas comerciales y mediáticas.

Inicio este apartado hablando de la música y sus medios técnicos de reproducción. Esto con el fin de entender cómo la industria musical es fundamental a este segundo proceso expansivo. Aquí aparecen como fundamentales las tecnologías que permiten la separación espacial y temporal de la música en su performatividad para su posterior reproducción y la comercialización del *performance* sonoro. La música y las características que la determinan como una semiosis mutante.

Una vez establecido este gran marco teórico interpretativo regreso a los estudios de caso. Retomo la cumbia Argentina ahora bajo su modalidad villera, para ver cómo es utilizada para la expresión y denuncia de la vida en las villas miseria del Gran Buenos Aires. Ver la forma en que se expande por todo el Conosur e incluso llega hasta México. De igual manera, retomo el caso de la cumbia en Perú que una vez establecida, supera las fronteras siendo influyente en las sonoridades de Argentina y Ecuador principalmente.

Posteriormente regresamos a México y sus sonideros para ver el fenómeno de los bailes de sonido desplazándose hacia EE.UU. y convirtiéndose en el fortín de la identidad mexicana y latinoamericana del 'otro lado' de la frontera. Posteriormente vemos el fenómeno de comercialización del movimiento *colombias* de Monterrey que se había mantenido 'subterráneo' por cerca de 30 años, creando sus propios canales de consecución de la música

y establecido sus propios espacios para el disfrute de la misma ya que las industrias del entretenimiento locales los mantuvieron bloqueados. Cuando estas industrias se dan cuenta que estos grupos son un nicho de mercado desaprovechado, con capacidad de compra, ellos intervienen transformado completamente las relaciones entre los *colombias* y su música.

Finalmente reviso la evidente consonancia y la profunda interrelación cultural que existe entre Colombia y México y cómo ambos países comparten matrices y sonidos.

Este capítulo trata de este desplazamiento, del nomadismo e instrumentalización de la cumbia. Quiero mostrar cómo esta muy sencilla música -en sus líricas y rítmica- tuvo mucho que decirles a los grupos populares; cómo envió un mensaje por todo el continente que a la postre tuvo respuestas. La cumbia transformó *sensoriums* y posteriormente se crearon versiones nacionales mestizas de la misma, que en la actualidad son fundamentales dentro de los mundos de vida de las clases populares latinoamericanas.

A este proceso enunciado anteriormente, al diálogo cultural entre la cumbia sus escuchas y bailadores en los diversos países, y a la transformación de sus *sensoriums*, a los intercambios cruzados entre todos ellos, es lo que quiero describir con el término interculturalidad.

La cumbia nómada

Dicen que la cumbia es roja
Porque bombea sangre en su andar
Dicen que la cumbia es negra
Porque viene del fondo del mar
Dicen que es peligrosa
Porque viaja y no mira atrás
Dicen que la cumbia quema
Que lanza fuego en su respirar
Infierno de rojo y negro
Foguera de Sant joan
Quémame mi mal trago
Guardame de todo mal!!!
Y cierto que la cumbia quema
Porque calienta sólo al bailar
Y que ella es muy peligrosa
Si tú no sabes aterrizar
Verdad que la cumbia es negra
Negra llamada de su tambor

Y que se vistió de rojo
Porque el indio sangró color
Infierno de rojo y negro
Foguera de Sant joan
Quémame mi mal trago
Guardame de todo mal!!!
Dicen que tiene de blanco
Que la trova le dio el rimar
Blanca es por su pureza
Que se deja colorear
Infierno que suda y quema
Hoguera de vanidad
Si pica y quema es cura
No te mientas pa escapar
Infierno de rojo y negro
Foguera de Sant joan
Quémame mi mal trago
Guardame de todo mal!!!

‘Cumbia Infierno’, grupo La Trova Kung-Fú -cumbia española-

La música caribeña colombiana, actualmente, se ve expuesta a un proceso de rearticulación que genera múltiples interlocuciones y tensiones. Entre la música producida por los cultores regionales, la que pide, produce y moldea el mercado global y la que hacen los grupos sociales que la adaptan a nuevas geografías culturales a donde llega gracias al mercado global y las migraciones.

En este proceso de expansión de los géneros se establece una interlocución, al mismo tiempo que existen tensiones. De esta forma se dan transformaciones en las sonoridades, dependiendo de los diferentes gustos y estéticas que condicionan la aceptación por parte de un público cada vez más amplio, lo cual genera interculturalidad, es decir comunicación e intercambios entre diferentes culturas, no siendo siempre este un proceso armonioso. Es un proceso de transferencia y desplazamiento que va, desde lo local hasta lo transnacional, pasando por referencias regionales y nacionales para una vez superadas realizar una rearticulación en el ejercicio identitario local.

Es un claro ejemplo de los desplazamientos, de múltiples sentidos, a los que se ven expuestos los productos culturales debido al vertiginoso proceso de mestizaje catalizado por la migración y las industrias culturales. Dentro de la música caribeña colombiana (como en muchas otras músicas mundializadas) podemos imaginarnos este desplazamiento como un viaje, donde el constructo cultural parte una localidad, para irse expandiendo hasta traspasar las fronteras. Una vez fuera de ellas se establece de manera ubicua, en diversos países, pero no en la totalidad del territorio de los mismos, sino en localidades pequeñas semejantes a las de donde partió. Allí, de nuevo en lo local, sufre un proceso de resignificación y de asimilación.

Parafraseando a Ramón Pelinski quien trabaja el tango nómada, la música Caribe colombiana al migrar hacia nuevas ciudades se convierte en intercultural. En el transcurso del desplazamiento de la sonoridad se seleccionan ciertos rasgos estilísticos, se transforma al interactuar con las estéticas musicales con las que se comunica, haciéndose inteligibles para éstas. La música caribeña colombiana se ve expuesta a mutaciones bajo el influjo de la cultura receptora, dando como resultado una expresión musical mestiza, (2000: 33) sincretizada y con gran capacidad identitaria.

La cumbia es la música más escuchada y bailada por los jóvenes populares en Argentina y desde este epicentro se ha expandido a Paraguay, Uruguay, Chile y Bolivia, países donde es un fenómeno juvenil de masas y ha generado las más ríspidas controversias sobre su ‘nociva influencia’ y la conveniencia de su entrada y difusión.

Por supuesto, en Colombia la cumbia ha fungido como embajadora cultural de país y se exportó a las más diversas latitudes. En un inicio fue una música muy local y estigmatizada por considerársela de ‘negros’, campesinos, pobres. Con los años se expandió y aun cuando no pudo romper completamente las fronteras geográficas y de clase social del país, fue la música grabada por las primeras disqueras colombianas. Este hecho, sumado a las giras de los músicos caribes y la venta de discos en el extranjero la posicionó fuera de las fronteras como ‘la música colombiana’.

Perú y Ecuador crearon sus versiones de cumbia, con una popularidad similar y consonancia con el fenómeno de los vecinos del Cono Sur; la Technocumbia o Chicha son fenómenos igualmente masivos e influyentes dentro de las sonoridades de estos países. En México, a su vez, se creó la ‘cumbia tropical’ y ‘cumbia sonidera’ en el centro del país, siendo hoy en día, tal

vez, el género más fuerte dentro de la fiesta popular del país, dentro del universo de música tropicalailable.

De igual manera, en el noreste, particularmente en Monterrey, se da un fenómeno sin parangón dentro de las culturas juveniles del país, el uso de la cumbia para la construcción de las identidades juveniles y de clase popular más importantes e influyentes en la ciudad y zonas cercanas. El fenómeno conocido como “La *colombia* de Monterrey”. Tanto la sonoridad de cumbia regio-colombiana como la cumbia tropical y sonidera han cruzado hacia EE.UU. y Canadá, convirtiéndose en baluarte y herramienta de la identidad mexicana y latinoamericana del ‘otro lado’ de la frontera.

A su vez, en la zona de frontera con EE.UU. y en estados como California y Texas, la cumbia ha sido fundamental para las identidades de los inmigrantes mexicanos siendo usada como base dentro de géneros como el Tex-mex, recordando a ‘Selena’ o a ‘Cumbia Kings’ notaremos la fuerte influencia de la cumbia en esta zona.

Quiero resaltar la capacidad de la cumbia para adaptarse a las más diversas zonas y crear nuevos sonidos mestizos acordes a las diferentes realidades socio culturales latinoamericanas. Adicionalmente, está siendo utilizada como una herramienta identitaria poderosa, como elemento fundamental en la construcción de grupos, en la distinción y cohesión de clase social y de grupos generacionales. Se ha convertido, de esta forma, en la música popular latinoamericana más vigorosa, más producida y más bailada del continente.

Los conjuntos musicales que acompañan la cumbia tradicionalmente en Colombia son de dos tipos dependiendo de cual es el instrumento melódico. Puede ser una caña de millo, o pito, o una gaita hembra. En el norte del departamento de Bolívar el primero es conocido como ‘conjunto de cumbia’ y en el departamento del Atlántico como ‘cumbiamba’. Los conjuntos que utilizan la gaita se conocen simplemente como ‘gaita’ o ‘conjunto de gaita’⁸. En las primeras investigaciones realizadas sobre esta danza el canto no aparece dentro de la performatividad, pero posteriormente cuartetos con o sin respuesta coral han tomado parte.

⁸ Si hay interés en la gaita caribe colombiana se puede escuchar a ‘Los Gaiteros de San Jacinto’, la agrupación más reconocida del género.

La cumbia al igual que el porro y el vallenato es uno de los símbolos regionales que poseen influencias afro y que se ha usado como emblema de nacionalidad. Al parecer este baile aparece por primera vez entre los esclavos en Cartagena de Indias para las celebraciones religiosas españolas de la Virgen de la Candelaria. (Friedemann, 1995: 97) En el conjunto de cumbia o cumbiamba encontramos a cinco participantes. El líder interpreta el instrumento melódico la caña de millo o el pito; los otros instrumentos son el tambor mayor, el bombo, los guachos y el llamador. Los ritmos interpretados por este conjunto son la cumbia, el porro y la puya (List, 1983: 83,84).

También es importante señalar aquí que aunque al interior del país la música denominada ‘colombiana’ fue hasta recientes fechas el bambuco, al exterior del mismo la música más exportada y que fungía como embajadora del país fue la caribeña conocida por fuera con el nombre genérico de cumbia. Es claro que la música que primero cruzó las fronteras, que logró un éxito y reconocimiento duradero en el exterior, fue la cumbia. Debido a esto se le vio, y se le sigue viendo, por fuera del país como la música colombiana.

El investigador y músico caribeño Jorge Nieves Oviedo plantea que ningún género del caribe colombiano tiene la ductilidad para experimentar con él, con tal capacidad, como la cumbia. Es el género más flexible ya que otros, como el porro, no son tan fáciles de ‘manejar’. Otra de las claves para entender la expansión de la cumbia entre los grupos populares y la interculturalidad alcanzada estaría en la relación campo-ciudad. En la costa Caribe al igual que en el resto de América Latina, se invirtieron las proporciones de poblamiento de un 70% que vivía en el campo por un 30% en las ciudades (aprox.), en cuestión de 30 años, iniciando el proceso sobre mitad del siglo XX.

Esta gente arriba a las ciudades con la idea de ser ciudadanos, cargando con su *sensorium*. Sin embargo esos gustos, esas sensibilidades, esos entrenamientos, para dar respuestas a las situaciones del mundo, no alcanzan para las nuevas experiencias y retos ciudadanos. Es por esto que la producción cultural de masas Latinoamérica de los 1920 o 30, para acá, ha tenido un fuerte componente popular ligado sobre el melodrama, que otorga nuevas sensibilidades y elementos para interpretar y construir sus nuevas vidas.

La ranchera típica es melodramática, el tango típico es melodramático, el bolero típico es melodramático y las radionovelas son melodramáticas. En este sentido, para Nieves, se podría entender ese fuerte arraigo, de la música caribeña colombiana, en los sectores más populares. Estos sectores subalternos en lo económico, social, político, simbólico tienen una conexión fácil, porque en la

música caribeña colombiana ellos son los personajes, narra sus vidas. (Oviedo, entrevista; 2007a)

Para Manuel Rodríguez, músico, profesor y promotor musical del Caribe colombiano, si analizamos la cumbia desde el punto de vista técnico musical, encontramos un tambor llamador que va haciendo contratiempo, acentuando el segundo y cuarto tiempo, este patrón lo encontramos en toda la música afroamericana. Lo que determina, generalmente, los géneros es la estructura; sobre todo los patrones rítmicos percusivos. Lo que identifica a la cumbia es el tambor llamador.

Las músicas caribeñas de los diferentes países comparten muchos rasgos en común y se han influenciado una a otras constantemente. Las melodías que escuchamos nosotros de la cumbia actual no son como las de hace un siglo. Las temáticas cambiaron a música urbana porque la cumbia típica de los pueblos caribes le canta al ave, a la naturaleza, al entorno y eso dio como resultado que Colombia se conociera ante el mundo, en su momento, con un tipo específico de cumbia campesina.

Se debe recordar que muchos artistas caribes colombianos fueron a Argentina, Perú, Cuba y a todo lo que ellos tocaban le llamaban cumbia en los países receptores. De esta manera la palabra cumbia se convierte en un genérico de la música caribe colombiana, englobando múltiples ritmos. En Argentina, por ejemplo, a todo lo que sonara como música tropical popular le llamaron cumbia, eso también ocurrió en Perú y en México; cada país le asignó su propio nombre. Colombia tiene un estilo particular con la cumbia, el formato de cañamilleros de la cumbia típica colombiana. Esta sonoridad cuando se llega a conocer muchos músicos se sorprenden “¿cómo la cumbia es de Colombia?”, porque no tenían conocimiento de estos formatos ‘originales’. La conclusión que saca Rodríguez es “que las denominaciones no determinan los géneros musicales y que cada país le llame como quiera!”.

Plantea que la cumbia pertenece a las músicas profanas, y donde está lo profano hay baile, diversión. Generalmente donde hay cumbia se arma la rumba, hay una fiesta. Obviamente la cumbia es un estilo musical que incita al bailador a expresarse, se presta para la danza y esta característica tuvo mucha acogida en el continente, siendo muy agradable además de sencillo. En los años 1950 la música era muy lenta, lírica, romántica, muy de salón, de cóctel, era muy pausada. Los jóvenes en los 1960 se revelaron y eso también influyó en la música tropical; se pensó hacerla más dinámica, más alegre. (Rodríguez, entrevista; 2007)

El promotor musical caribeño Rafael Bassi sostiene que dentro de la música costeña, se ha visto un cambio muy palpable; el paso de ser la cumbia el ritmo representativo del caribe colombiano a convertirse en este el vallenato. Siempre cuando se hablaba de música costeña o colombiana se pensaba en la cumbia sin embargo, hoy en día, cuando se habla de música colombiana todo el mundo piensa es en el vallenato. “No hay por qué negarlo, los jóvenes casi no saben qué es cumbia y mucho menos porro, que fueron en los años 1950-60 el ritmo internacional de la música colombiana”.

El porro en los años 1950 viaja a México y en muchas películas mexicanas se encuentran porros y Luis Carlos Meyer, cantante barranquillero, se hace famoso en México cantando porros. Nelson Pinedo, otro cantante barranquillero, se va a la Habana y por cosas del azar llega a Cuba con una orquesta española y luego se queda solo allí y es recibido en La Sonora Matancera. Se abre caminos a punta de porros y canta letras de José Peñaranda. Él fue artífice de una primera fusión del porro colombiano con la guaracha cubana incluso graba también vallenato. Graba a Escalona con ritmo de porro, uno de ellos fue ‘El Ermitaño’ que fue muy famoso en Cuba. En esa época era el porro el genérico de la música Caribe colombiana.

Viene luego la cumbia y Discos Fuentes en Medellín hace un ‘reacomodo’ de la cumbia, la internacionalizan. Es así como ‘Los Corraleros de Majagual’ le dan una expansión a la cumbia principalmente en México. Como consecuencia de este proceso los ritmos caribes colombianos ya no son llamados porro sino cumbia. Va pasando el tiempo y como el ‘Festival de la Leyenda Vallenata’ adquiere una trascendencia inmensa, el término vallenato comienza a englobar lo demás. Es un hecho que el vallenato hoy día es el genérico, por así decirlo, de la música costeña. Cuando Carlos Vives hace las innovaciones en la música caribe, como también las hizo el Binomio de Oro, se da toda una transformación en la música costeña colombiana.

Bassi cree que hay diferentes momentos clave, en los años 1950, se dio la música costeña de los salones elegantes, de aristocracia, con la orquesta de Lucho Bermúdez y de Pacho Galán donde se mezclaban los ritmos regionales con los internacionales. Todo esto permitió que la música tuviera esa marcada trascendencia hacia el exterior del país. Gracias, parcialmente, a las películas mexicanas en su ‘época de oro’ que incluyeron muchos temas caribeños la música colombiana adquiere, sobre mitad del siglo XX, un lugar muy especial en el universo latinoamericano. (Entrevista; 2007)

Este trascendente proceso de difusión cruzada de la cumbia, en Latinoamérica, quiero encuadrarlo dentro del concepto de interculturalidad. Lo que se dio con la música caribe colombiana en el continente fue un proceso comunicativo entre los diversos países, escuchas y bailadores.

Veamos como llega la ciencia social a esta idea de interculturalidad. La definición antropológica ‘clásica’ de cultura de Edward Tylor reza: “cultura o civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos que el hombre adquiere como miembro de la sociedad”. (1977: 1) Una vez definida la cultura (con todas las limitantes que definir implica) e instaurada como el objeto de estudio de la antropología se erigió, por lógica, como una de las preocupaciones centrales para la disciplina el ‘cambio cultural’. ¿Cómo y el por qué se alteran los patrones de conducta de los grupos humanos?

Buscando dar cuenta del proceso de contacto entre dos culturas se desarrolló el concepto de ‘aculturación’. Con los años y las críticas, a esta idea de aculturar al otro, que traía implícita una perspectiva evolucionista -la imposición e influencia de una cultura superior sobre otra inferior- (un buen ejemplo puede ser la idea del ‘Descubrimiento de América’) aparece el neologismo ‘transculturación’. Este es un gran aporte a la disciplina antropológica en manos del lúcido escritor y antropólogo cubano Fernando Ortiz. Quien no estaba conforme con esta carga semántica -del bárbaro y el civilizado- y lo acuñó para poder describir los procesos de transformación que vivió Cuba, y el Caribe en general, en su clásico libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). No puede ser baladí que en esta obra fundamental para la comprensión del Caribe y sus transformaciones históricas, desde el mismo título, se haga una referencia musical.

Finalmente, el término intercultural aparece ligado a los estudios de comunicación y a la creación de un nuevo modelo comunicativo. El nuevo modelo se alejaba del antiguo modelo ‘telegráfico’, colocando su énfasis no en una comunicación lineal, con un emisor, un mensaje y un receptor. Así, es concebido de manera holística, donde la comunicación es permanente y en múltiples sentidos, continua, fluida, cruzada y con elementos varios. De esta forma se pasó del modelo telegráfico al modelo ‘orquestal’ de la comunicación⁹.

⁹ Este modelo ‘orquestal’ de la comunicación lo explico en el capítulo III, en la sección: ‘un nuevo modelo comunicativo’.

Un fenómeno intercultural como la cumbia en América implica intercambios y sensibilizaciones cruzadas por parte de las sonoridades, de los múltiples países, sin jerarquías, sin un inicio ni un destino claro, las múltiples culturas se permean, se tocan unas a otras, en oleadas continuas y en diversas direcciones.

La cumbia intercultural como sonoridad afro-campesina, con cambios instrumentales y temáticas para los emigrantes a la ciudad, logra consonancia en los mundos de vida, en la cotidianidad, de las clases populares Latinoamericanas. Es un intercambio de varias vías, donde los interpeladores de la sonoridad y sus productores, en todo el continente, se dejan impresionar, afectar y sensibilizar los unos a los otros. Se logran de esta manera fertilizaciones cruzadas, se comparten y se crean éticas, estéticas, imaginarios y en general mundos de vida significativos para la clase popular del continente, inmigrante, en general campesinos viviendo en las ciudades.

Para Garzón se establece la comunicación intercultural¹⁰ cuando emisor y receptor, pertenecientes a ámbitos socioculturales diversos, entran en contacto y aspiran a un intercambio. Para lograr esta comunicación se requiere de sensibilidad a las diferencias culturales y una apreciación de la singularidad cultural, tolerancia hacia las conductas comunicativas ambiguas, flexibilidad para cambiar o adoptar alternativas y tener expectativas reducidas respecto a una comunicación efectiva. (2003: 133 y 134)

Un mundo interconectado, globalizado, fomenta los particularismos locales, el creciente desarraigo lleva a la afirmación, muchas veces tajante de la propia identidad. La pérdida de sentido, el fin de los macro relatos, inspira nuevas narrativas inter e hiper textuales. La imposibilidad de predicción, de seguridad, se suple mediante clichés y estereotipos. La imposibilidad de una traducción completa, la inconmensurabilidad de las culturas, genera la necesidad de establecimiento de códigos comunes. Sin embargo existen límites para la apertura y el intercambio. La alteridad es en último término inaprensible; la identidad por definición no puede compartirse. La comunicación intercultural es paradójica y por tanto dialéctica. Es cierto que todas las culturas son, de algún modo, incomensurables: que no se las puede someter a un canon común. Pero también es cierto que la aculturación, la inculturación, el mestizaje son fenómenos definitorios de toda cultura. De ahí los universales culturales, tan problemáticos como reales en nuestro mundo globalizado. La imposibilidad de lograr una traducción radical de las prácticas discursivas propias de cada cultura- ya que estas constituyen un conglomerado indisociable entre tradición, formas de vida y pensamiento –contrasta con la proliferación de lenguajes

¹⁰ Aun cuando esta capacidad es un estado mental de apertura que cualquier individuo puede tener, le es más fácil y fluido a los jóvenes ya que no tienen tan interiorizadas las estructuras socio-culturales.

transculturales fomentada por las multinacionales de la música, el cine, etc. (Llera, 2003: 178-182)

En la difusión y adopción de la música caribe colombiana en Latinoamérica y particularmente en México es fundamental el sonido ‘corralero’ de la agrupación ‘Los Corraleros del Majagual’ y posteriormente de su integrante Alfredo Gutiérrez –ya como solista-. En México la música sinuano-sabanera, la música ‘corralera’, fue y sigue siendo un completo éxito. Figuras asociadas a este sonido ‘corralero’ como Aníbal Velásquez, Aniceto Molina, Andrés Landeros, Lisandro Mesa, continúan siendo ídolos, bailados y radiados.

Este fenómeno intercultural es logrado gracias a que la industria musical caribe colombiana, en particular la figura central a la industria disquera del país Antonio Fuentes¹¹, entiende los desplazamientos sociales, las nuevas sensibilidades de los grupos populares. Así, crea una sonoridad a la medida de estos nuevos grupos populares ciudadanos, de esta clase social emergente, de sus preocupaciones y sus intereses. Mezcla la música de la matriz caribe colombiana junto a las nuevas sonoridades e instrumentaciones que eran la vanguardia musical en el mundo, todo esto dentro de formatos novedosos como el de los combos.

Su trabajo incluyó transiciones instrumentales, temáticas y rítmicas durante su apogeo de los años sesenta y comienzos de los setenta. La más importante en el aspecto instrumental fue la creación de una mixtura sonora que quiero llamar “*brass* sabanero” formada por acordeón, trombones, saxos y clarinetes, (conocido comúnmente como “sonido corralero”) mezclados con una percusión de congas, timbaletas, cencerro y platillos.

Luego dieron un salto que resultó determinante en el desarrollo de toda la música de acordeón posterior: la inclusión de un elemento propio del naciente “*rock*”, el bajo eléctrico con el que incorporaron una nueva “voz”...

Esta es tal vez la más importante innovación rítmico-tímbica de la música del Caribe colombiano que después fue aprovechada a fondo por Alfredo Gutiérrez y por El Binomio de Oro, amén de todo el vallenato comercial posterior. Significa, en realidad, la emergencia de un nuevo *sensorium* que fusiona los sentires y preferencias de músicas marginales y dominadas como la de bandas de viento y acordeón con los arreglos y conceptos musicales de la música dominante de orquestaciones acomodadas a los formatos internacionales.

La música de Los Corraleros de Majagual es local, nacional e internacional al mismo tiempo. Lo prueba su dominio completo del mercado regional y nacional y su impacto en países como Venezuela, Perú, Argentina y México, logrado en relativamente muy poco tiempo. Su propuesta musical es, al

¹¹ Fundador de la casa disquera Fuentes. Paradójicamente la costa caribe tildada de ‘atrasada’, por el Interior, fue puntal en el proceso modernizador en el país y es allí donde aparecen las primeras casas disqueras.

mismo tiempo, también tradicional (o nutrida de matrices, gustos y sensibilidades tradicionales) y moderna (entendiendo lo cosmopolita, lo nuevo, lo “actual”), campesina, (claramente visible en sus temáticas, el humor “corroncho”¹²), y el talante desenfadado y espontáneo), y urbana, esto es, con juegos instrumentales que recuerdan directamente la música de orquestas,ailable en su preferencia por géneros como el paseaíto ejecutados con arreglos trabajados que rompen la tradicional espontaneidad de los músicos populares, y por todo esto, apta para casetas, salones de baile o clubes, es decir, consumible en diferentes estratos sociales.

La música de este grupo, es al mismo tiempo: a) popular, por su origen, tipos de géneros y conexión con la música de bandas sinuano–sabaneras y acordeón, además de la procedencia de los músicos, su mayoritario aprendizaje en las escuelas espontáneas de una tradición oral y comportamental, y b) mediada, ya que Los Corraleros de Majagual son desde el comienzo ensamblaje y hechura para propósitos de grabación, apuntan a lo que venda más y cuando obtienen el arrollador éxito de los primeros discos, multiplican las grabaciones a un ritmo enloquecedor de muchos largas duración en pocos meses. (Nieves 2007¹³)

Cuando hablamos de música corralera, según Manuel Rodríguez (entrevista; 2007), nos referimos a un estilo de música mestizo que impulsó el maestro Antonio Fuentes a finales de los 1950 principios de los años 1960. Fue una combinación de la música de bandas y la música de acordeón sabanera que dio como resultado un estilo que ellos le llamaron ‘corralero’ por aquello de las corralejas¹⁴. Esta música identificó a Colombia en otros países como en México. Incluso Andrés Landeros conocido como el ‘rey de la cumbia en acordeón’ era de San Jacinto –Córdoba-, su origen musical fue de gaitero, sin embargo, creo un estilo de cumbia en acordeón y gustó muchísimo, principalmente en México, más específicamente en el Noreste donde a la fecha es escuchado y reconocido como el más grande intérprete de la cumbia.

Muchos músicos grabaron cumbia hacia la mitad del siglo pasado, pero es importante señalar que la cumbia se escuchaba más fuera del país ya que la sonoridad ‘colombiana’ para estas fechas era la del interior andino. El Interior que siempre ha sido muy ‘cachaco’, muy eurófilo, se identificaba más con las

¹² El término cambia de acepción según dónde se emplee. Si se usa dentro del caribe colombiano, lo corroncho referirá a gente venida del campo a las ciudades y que no poseen la ‘cultura’ y conocimientos necesarios para vivir en éstas. Si se usa fuera del Caribe, en las grandes ciudades del interior colombiano, corroncho es un genérico de ‘costeño’, de provinciano, estereotipados como faltos de cultura, de mal gusto, en contravía estética, bizarros, kitsch.

¹³ Libro en proceso de publicación, agradezco ampliamente al autor permitirme conocer y citar, anticipadamente, los capítulos que hacen referencia a la cumbia y los Corraleros del Majagual.

¹⁴ Las corralejas son las fiestas realizadas en las sabanas del río Sinú, legado español donde se sueltan toros en un espacio cercado y los participantes de la celebración se tiran al ‘ruedo’ para intentar burlar al toro, no siempre lográndolo, por lo que la fiesta se cobra cada año varias víctimas. Majagual es una población en las sabanas del departamento de Sucre, en la costa caribe colombiana.

sonoridades melancólicas como el bambuco o el pasillo, igual mestizadas con los ritmos europeos, pero donde predominaba más la raíz indígena que la afro.

En las hegemónicas ciudades andinas de Colombia la sonoridad caribe era identificada como ‘muy corroncha’ para la alta sociedad, demasiado asociada al cuerpo, a la sensualidad y sexualidad; por lo que fue catalogada como impura, desestructurante y pecaminosa¹⁵ (Pedraza, 1999). Pero esa música caribe alegre fue la que se expandió por toda Latinoamérica y la que sus escuchas y bailadores terminaron asociando al país.

Cuando se inicia la implementación del proyecto de modernización en Colombia, la vanguardia del mismo curiosamente apareció en el Caribe que siempre estuvo de cara al mar y al mundo. A diferencia del Interior que siempre ha dado las espaldas, ensimismado en las alturas aislantes de los Andes, inmerso en sus dinámicas de control del poder, dentro del modelo político centralista. Ese mismo Caribe tildado de inculto, de ‘bárbaro’ y ‘corroncho’, dio los primeros pasos hacia la modernización, eso influyó por supuesto en la música y se inicia la era de la industrialización del arte para Colombia.

Para Rodríguez, Antonio Fuentes fue el empresario musical con mayor visión ya que impulsó la música costeña y la exportó por el continente. Sin embargo el boom de la música tropical colombiana se detuvo a finales de los años 1970. Esta decadencia está asociada al surgimiento de la salsa, ya que fue el nuevo producto musical intercultural, pero ahora mediada y masificada por la poderosa industria de EE.UU.. Esto repercutió gravemente en la disminución del consumo de la música caribe colombiana. La población latina del Caribe empezó a identificarse más con la salsa.

La salsa fue un movimiento que, por asuntos políticos, sociales y económicos, los EE.UU. empezaron a difundirla por todo el mundo y se convirtió en una industria que vendió millones de discos y prácticamente opacó la música tropical, como el porro y la cumbia. “Entre bailar ‘Carmen de Bolívar’ o el ‘Jala-jala’ la juventud no lo pensaba dos veces: yo me voy por un Jalajala que por un porro que de pronto es muy lento”. (Rodríguez, entrevista; 2007)

De igual manera, contribuyeron mucho a la decadencia del porro y la cumbia en Colombia los medios de comunicación porque se inició la práctica conocida como ‘la payola’; el juego sucio entre quién daba más dinero para la

¹⁵ Este tema se desarrolla profusamente en el capítulo III, en el apartado sobre cuerpo.

difusión en la radio. El género vallenato en Colombia fue el rey en esta práctica, ya desde los 1970 -80.

Es fundamental para entender esta práctica ver el contexto socioeconómico en la Costa. Se vivió en los años 1970 la famosa época dorada de la marimba¹⁶ en la Guajira, en el Cesar y los músicos vallenatos hicieron una liga con los narcos. De igual manera, los grupos hegemónicos de la costa Caribe, los ganaderos, terratenientes, contrabandistas y mafiosos también ayudaron a impulsar el vallenato gracias a las fuertes cifras económicas invertidas en músicos, grabaciones, festivales, etc.

Los músicos vallenatos tuvieron su bonanza y andaban en grandes camionetas del año, con cadenas de oro y con muchas mujeres; pero esta bonanza no llegó de igual forma a la música tropical. El vallenato hizo mayor liga con la bonanza marimbera y esto ayudó también a la industria de la grabación del disco y de presentaciones. (Rodríguez, entrevista; 2007)

Una clara evidencia de esta sociedad es la proliferación e incluso saturación de los ‘saludos’¹⁷ en las canciones vallenatas sobre esta época. Es conocido que los narcos llegaban a pagar, en esta época, con una camioneta del año, por cada saludo emitido en una canción grabada por los grupos vallenatos más importantes.

En los 1960 el fenómeno más importante, para Rafael Bassi, es que las *big bands* comienzan a ser muy costosas, muy difíciles de mantener y es un fenómeno generalizado ya que en el ámbito internacional comienzan a aparecer grupos más pequeños llamados ‘combos’. Adicionalmente, comienza también a surgir la implementación de elementos electrónicos en la música. La guitarra y el bajo eléctrico comienzan a desempeñar un papel central.

De esta forma muchas agrupaciones se reducen “con una guitarra eléctrica, un piano eléctrico, cualquier percusión y ya estaban listos”. Los combos ocupaban poco espacio un menor presupuesto y a la juventud le comienza a gustar el ritmo del *rockanroll*, así se imponen las sonoridades relacionadas con los instrumentos eléctricos.

¹⁶ Mariguana.

¹⁷ Los saludos son un fenómeno sociológico muy interesante en relación a la vivencia de esta música. Son fundamentales para sus escuchas en diferentes geografías, en algunos casos llegan a ser más importantes que la propia música o la fiesta. Tanto en Colombia, como en los bailes de sonideros de Ciudad de México y en EE.UU. En Monterrey incluso se graban discos sólo de saludos y su práctica en la radio y los bailes es determinante. Ahondaré en este fenómeno más adelante.

En Colombia se da un momento muy importante con ‘Los Corraleros de Majagual’ porque es una “fusión bien loca” toma elementos de las bandas de viento sinuano sabaneras, elementos de los grupos vallenatos e introduce el bajo eléctrico. Estos músicos agarran y mezclan de todo, mezclan porro, cumbia, guaracha y tienen un canto bien “simpático” porque es de origen campesino pero tratan de referirse a cosas que suceden en la ciudad.

“Las canciones son, por lo menos localmente, muy pegajosas, con gran sentido del humor, son increíbles!”. Este momento cumbre para la música colombiana está personificado por José María Peñaranda, Aníbal Velásquez, Alfredo Gutiérrez, que usan mambos, boleros, todos los géneros de moda y les cambian el ritmo. (Bassi, entrevista; 2007)

‘Los Corraleros del Majagual’ agrupación colombiana formada por la disquera Fuentes con la idea de difundir los ritmos típicos sinuano-sabaneros, y competir con Aníbal Velásquez que era el éxito del momento, es central al gusto por la cumbia en América y específicamente al movimiento *colombiano* de Monterrey.

Este grupo es señalado por la gente de Monterrey como el que marcó la pauta y el que abrió el camino para la entrada de la música caribe colombiana. Hasta la actualidad los discos de este grupo son consumidos ávidamente. Los *colombias* concuerdan en señalar a Alfredo Gutiérrez y a ‘Los Corraleros’ como la piedra angular en el inicio del gusto por la música colombiana en esta latitud. Los Corraleros precisamente logran su rotundo éxito en Colombia, y fuera de ella, mezclando los diferentes ritmos de la costa caribe colombiana con las influencias latinoamericanas y mundiales, generando un sonido novedoso hacia 1960.

Alfredo Gutiérrez se autoproclama en Colombia el ‘civilizador del vallenato’, al cambiar las letras de las canciones y los ritmos tradicionales, al mismo tiempo que introducía nuevos instrumentos, él cuenta por qué de sus innovaciones en esta música:

Como yo soy hijo de un vallenato, Alfredo Enrique Gutiérrez Acosta, de la Paz, Cesar, de la misma dinastía de los Hermanos López, porque los López son López Gutiérrez, y nací acá en el viejo Bolívar, lo que hoy es Sucre, en Sabanas de Beltrán que hoy se llama Palo Quemao’, pues tengo la sangre sabanera, y la sangre vallenata y desde pequeño recorrí los cinco países bolivarianos con un grupo “Los pequeños vallenatos”. Entonces Alfredo Gutiérrez aprendió a querer el folclor de todos estos países; pero especialmente me gustó la música llanera que no la conocí

como colombiana porque cuando niño no tuve la oportunidad de ir a los Llanos de Colombia, entonces la conocí en Venezuela, vine de allá con esa influencia, me gustó esa música y me gustaba mucho la mexicana. Lógico con el arraigo sabanero que tenía y el reflejo vallenato de los pioneros como Pacho Rada, Luís Enrique Martínez, Abel Antonio Villa, el que primero grabó discos de acordeón, Alejandro Durán, entonces Alfredo Gutiérrez propiamente comenzó con un estilo que tenía mucho de sabanero y tenía de llanero, tenía de mexicano, fui polifacético, desde que nací. (Citado por Quiroz: 1983, 222).

Porque es música original no copiamos a nadie, son escuelas, cada artista es diferente a otros, Andrés Landeros es reconocido por la cumbia y ese estilo de él nadie lo ha podido imitar, no se parece a nadie, yo no me parezco a nadie, entonces los grupos nuevos que salen hacen lo que otros ya han hecho. También es porque el público mexicano le gusta mucho la cultura, estudia, es más fiel.

D: Musicalmente ¿qué hicieron ustedes?, lograron mezclar muchos ritmos sin tanto problema y hoy en día eso no se ve.

A: Las diferencia es que reuníamos las tres cosas, cada cantante era compositor, cantante e intérprete, tocaba el acordeón, ahora en el vallenato el que canta, canta, y el que toca, toca, pero no más.

D: La música de ustedes ¿cómo la sienten? Es una música como de raíz campesina pero muchas veces de vivencia es citadina, ¿cómo ve esto?

A: Esa es la diferencia entre el vallenato de ahora y la música sabanera donde ésta es de tradición humilde, de ganaderos, del tipo allá en el corral. La música sabanera nace, desde que uno nace tiene olor a boñiga vaca!, yo me crié bajo los cantos de vaca, esa es la gran diferencia. De pronto los intérpretes sabaneros se han acabado porque ya no sienten lo mismo como en los años 1950, 1960. La radio muele música nueva desde febrero hasta septiembre, ¿qué termina la gente oyendo y tocando a fin de año?.. lo de siempre!, La burrita, los vallenatos de Escalona, las canciones de siempre. (Gutiérrez, entrevista; 2007)

Oviedo habla de las innovaciones de Alfredo Gutiérrez:

Otra de las innovaciones cruciales de Alfredo Gutiérrez es el estilo de vocalización que impone, un modo peculiar de cantar que incluye “dejos” y falsetes bajo una innegable influencia de los cantantes de rancheras mexicanas como en *Ojos gachos* donde canta un /¡Lucilaaaaay!/ de sabor mexicano o el /¡Ayayayyy!!/ en *Desde que llegaste tú*. Su relación con la música mexicana está abundantemente documentada en el libro de Pérez Villarreal. Músico de introducciones e intermedios musicales en los cines de Venezuela, en la infancia, alelado con Pedro Infante, Jorge Negrete y otros: (2007)

Ahora la versión de otro de los grandes de la música ‘sabanera’, Aníbal Velásquez, ídolo igualmente en el noreste mexicano:

Hice un grupo que era del estilo del que ellos sacaron ‘Los Corraleros’, entonces me copiaron toda esa idea. ‘Entonces vamos a ver ¿qué hacemos?’ -buscaron a Alfredo e hicieron ‘Los Corraleros del Majagual’-. Trataron de opacarme pero yo tenía el grupo que ya sonaba exactamente igual a como sonaron Los Corraleros. Hicieron todas las cosas como yo las tenía planeadas, me copiaron el modelo, de manera que yo salí del grupo y ellos entraron a ‘Los Corraleros’ pero no me opacaron. Hace

poco alternamos y el público me respondió bien, no han podido tumbarme!, mi estilo es diferente. La gente cree que el acordeón es solo para vallenato pero yo toco tango, pasillo, bolero, ranchera, ha sido bien recibido y ha calado en el público, es lo que gusta en Monterrey.

D: Y por que nuestra música caribeña se volvió paseo, ¿qué fue lo que nos pasó?

A: La mayoría de nosotros los compositores vemos el género que está gustando y debemos seguirnos por él para estar al día, estamos olvidando lo tradicional, lo de uno, se hacen las cumbias pero no se tocan. La verdad yo no grabo casi paseos, hay cantantes que quieren parecerse otros, no son creativos, y van decayendo, el género mío es creativo.

D: ¿Por qué no hay herederos de la tradición de músicos como usted?; ya no se ve la herencia en los nuevos acordeoneros, ya no tocan de todo y no tiene esa habilidad de mezclar, de voltear los géneros.

A: Bueno yo te lo hago, grabo bolero, corridos, guaracha, para que no se haga muy monótono, yo te saco ese disco y lo ponen en la emisora una o dos veces y ya después más nada!, y meten el vallenato, el paseo. Es la radio la que nos mata a nosotros, los que somos de este país, esos medios nos quitan el poder. La música ya no tiene letra, debería tener su olor, su perfume, pero no lo tiene, hay música de ahora que no dice nada. Ellos (otros países) particularmente se están auto-penetrando la música de nosotros, no es que no la estén robando, la están rescatando como nosotros no lo hacemos, y se oye chévere, cuando le meten *rock* a la cumbia se oye bien, no pierde la autenticidad. (Entrevista; 2007)

Hasta este punto la explicación del fenómeno desde la perspectiva de los investigadores y músicos colombianos. Ahora iniciamos un recorrido por América a dos tiempos. En un primer momento busco explicar la difusión y adopción de la cumbia en el continente. Posteriormente desarrollo como la sonoridad ya nacionalizada, resignificada en los diferentes territorios, se expande por los países cruzando nuevamente las fronteras regionales y nacionales. Con este fin revisaremos los casos de la cumbia en el Cono Sur, Perú y Ecuador, México y EE.UU.

Primera etapa de la cumbia nómada Llegada y nacionalización del género en América

Las industrias culturales y la comercialización del arte

La música y en general las artes se ven afectadas, desplazadas y reubicadas por la tecnología. Tanto para los artistas como para los receptores el desarrollo tecnológico, la supresión del espacio-tiempo, la creación de universos cibernéticos, cambian las lógicas de la producción y consumo del arte y por supuesto de la música. En el caso que me interesa, la música caribeña colombiana, pasó de ser una música muy local asociada a la idea de 'folclor', a ser una música popular nacional y luego erigirse en un fenómeno continental.

Una música de afro descendientes, campesinos, pobres, estigmatizados, por diversos procesos históricos pasa a ser primero la embajadora de la nación colombiana ante el mundo -una música transnacional- y posteriormente a ser literalmente la música de los grupos populares en América. Este proceso no sería entendible, ni posible, sin tener en cuenta el papel jugado por los medios masivos de comunicación, las 'industrias culturales' y la comercialización.

Es por esto, que para poder comprender cabalmente esta relación, desarrollada bajo estas nuevas dinámicas del arte y su recepción, debemos entender cómo los avances dentro de los medios técnicos nos permiten hoy en día una comercialización ubicua e inmediata de las formas simbólicas. Adicionalmente, debemos comprender cómo la mediatización generalizada de la sociedad da cabida a un intercambio de productos culturales en el ámbito mundial, y de ahí la formación de una industria musical que se encarga de manejar el negocio de la música alrededor del globo.

Las posturas frente a este proceso de industrialización y masificación de la cultura son múltiples, pero podemos encontrar dos grandes bloques de pensamiento, enfrentados y contradictorios. Unos de los pioneros en reflexionar en profundidad sobre este asunto fueron Adorno en su texto *La industria cultural*, y Benjamin con *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* convirtiéndose en el referente obligado de los estudios sobre el tema.

El planteamiento central de Adorno es de gran pesimismo frente a la mediatización del arte, igualándolo prácticamente al de la 'propaganda' -en su acepción durante las guerras mundiales-. Benjamin, no muy distante de Adorno, muestra un cambio, un desplazamiento, del arte de ser objeto de 'culto' único -aural-, a su producción industrial y uso mediático en los

movimientos sociales de masas, ligando prácticamente el arte con cierto tipo de manipulación.

Una aproximación en términos de juicios de valor se ha convertido en una ficción para la persona que se encuentra a sí misma imposibilitada por la estandarización de los bienes musicales. No puede ni escapar a la impotencia ni decidir entre las ofertas donde todo es completamente idéntico; de manera que la preferencia depende, de hecho, únicamente en detalles biográficos o en la situación en la cual las cosas son escuchadas. (Adorno, 1991: 26)

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto- el armazón conceptual fabricado por aquél- comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquélla. (Adorno y Horkheimer; 1994: 166 y 206)

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que, por un fenómeno análogo al que se había producido en los comienzos, el desplazamiento cuantitativo entre las dos formas de valor características de las obras de arte ha dado lugar a un cambio cualitativo, el que afecta a su naturaleza misma. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor de culto, la obra de arte fue antes que nada un instrumento de magia que sólo más tarde fue reconocido hasta un cierto punto como obra de arte; de manera parecida, hoy la preponderancia absoluta de su valor de exposición le asigna funciones enteramente nuevas, entre las cuales bien podría ocurrir que aquella que es para nosotros la más vigente –la función artística- llegue a ser accesoria. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y además el cine son claros ejemplos de que las cosas van en ese sentido. (Benjamin, 1989)

Esta perspectiva pesimista, negativa, donde la estandarización y reproducción ilimitada da muerte al ‘alma’ del arte, donde se manipulan artistas, obras y receptores, encarnada en estos autores, se mantiene vigente al presente en discursos tanto de artistas como de algunos teóricos del tema. Por otro lado encontramos la postura contraria, desarrollada más recientemente, de algunos teóricos de la globalización que afirman que el arte en lugar de perder en sentido ha ganado en la ampliación de espacios de difusión y de públicos. La ampliación de las ofertas culturales lleva a una democratización del consumo y a una fertilización cruzada entre los artistas y receptores a través del planeta, lo que permite el desarrollo de nuevas tendencias mestizas con mayor ‘riqueza’ cultural.

El término ‘globalización’, se ha convertido en un lugar común dentro de nuestra época, no se refiere al final de la política ni de sus sistemas y utopías, se refiere más bien a que la misma se está desplazando del ámbito del Estado-Nación, que predominó durante los dos últimos siglos; es decir la globalización está minando las bases de poder del Estado Nacional.

Las teorías de aproximación a las culturas que estaban relacionadas con el Estado-Nación, como generador y guardián de las mismas (romanticismo), se ven insuficientes en el intento de una aproximación a las culturas transnacionales actuales. Los nuevos espacios teóricos se distinguen por que eliminan la distancia. La transnacionalidad implica el establecimiento de relaciones y de intercambio de mundos sociales sin mediar las distancias. De esta manera se nos presenta el reto de comprender y explicar estos nuevos espacios de intercambio cultural donde no intervienen ni las fronteras ni la distancia y por lo mismo el tiempo. (Beck, 1997: 15- 57)

La globalización lleva inmanente una *des-localización*, que se desprende de la idea de la transnacionalidad y del desdibujamiento de las fronteras; pero al mismo tiempo implica una *re-localización*, ya que ésta presenta un desplazamiento global que para poder llevarse a cabo requiere del desarrollo de relaciones locales. Así, Beck nos dice: “[Global], significa, traducido y [conectado a tierra], en [muchos lugares a la vez] y por lo tanto es sinónimo de translocal”. Esto ocurre claramente con la música de la costa caribe colombiana, donde su nomadismo trae de manera inmanente una relocalización, supera las fronteras nacionales para reinsertarse en múltiples localidades de América Latina, desdibujándose su origen, amalgamándose con las culturas locales.

Por esto Roland Robertson (cit.en Beck, 1997: 76- 79) plantea que lo local debe ser visto como una faceta de lo global, la globalización implica un acercamiento y encuentro de las culturas locales que se ven abocadas a redefinirse (y además jerarquizarse) dentro del nuevo espacio mundial, que se ha estrechado progresiva y periódicamente obligando a las localidades a impactarse unas con otras. Propone el neologismo *glocalización*, formado de las palabras globalización y localización.

El fenómeno de la globalización es un reordenamiento de las diferencias y desigualdades, que a pesar de esto no son suprimidas de la sociedad, de ahí que la multiculturalidad no se pueda deslindar de los movimientos globalizadores. La internacionalización es diferente de la globalización, ya que en la primera existía una clara diferencia entre lo que se producía y lo que no se

producía en el propio territorio, con los nuevos tiempos es más complicado determinar qué es lo que nos pertenece o lo que nos es propio, ya que encontramos a nuestro alcance productos provenientes de todo el mundo¹⁸. Con la globalización se plantea la interacción de las actividades económicas y culturales dispersas mundialmente, donde la verdadera importancia la tiene la velocidad con que se superen el territorio geográfico, los múltiples centros, y las fronteras. (Canclini, 1995: 13, 32)

La globalización ha influido en las industrias mediáticas, haciéndolas progresivamente transnacionales, involucrándolas en la creciente tarea de la producción y exportación de bienes mediáticos para el mercado internacional, y en la implementación de tecnologías que facilitan la difusión transnacional de información y comunicación. (Thompson, 1990: 202)

El caso de la poderosa industria musical puede ser paradigmático, ínfimos artistas, en todo el mundo, son rentables para las *mayors*¹⁹, pero estos pocos son difundidos mundialmente, son ídolos y se consumen en casi todos los países del planeta. Sin embargo, debido a la misma tecnología, en el caso de la música el proceso de digitalización que bajó considerablemente los costos de producción permitió la proliferación de disqueras independientes sobre los 1980. Estas 'independientes' a su vez se dedican a grabar y promover músicas locales muy específicas, en nichos reducidos de audiencia.

La democratización de las computadoras y su software llevan en los 1990 a que muchos músicos se auto produzcan. Por primera vez se encuentran en posibilidad de grabar y quemar sus propios discos, para luego comercializarlos y difundirlos según sus conveniencias. Es el caso de las agrupaciones de cumbia a lo largo del continente; quienes hoy en día han transformado su relación con las disqueras y en muchos de los casos auto producen sus discos y se manejan de manera independiente, como pequeñas industrias familiares del entretenimiento.

Podemos ver, desde la música, cómo se le da la razón a Adorno y Benjamin y al mismo tiempo se les refuta. Las *mayors* difunden pocos artistas

¹⁸Las largas diatribas de los folcloristas contra las versiones no colombianas de la cumbia y contra los reclamos de paternidad por fuera de Colombia obedecen a este orden de ideas. En México, muchas personas, perciben la música de la costa caribe colombiana como autóctona. Debido, en parte, a que numerosos grupos 'tropicales', mexicanos de los 1960 y 70, se dedicaron a grabar esta música sin dar los debidos créditos a los compositores y ejecutándola como composiciones originales de ellos.

¹⁹ Grandes compañías disqueras que con los años se han fusionado, creando un puñado de mega-empresas que controlan el mercado de manera global, desplazando las pequeñas disqueras nacionales. Sony, Universal, Emi, BMG, Warner.

globalmente unificando criterios y gustos, al mismo tiempo las independientes *indies* y la autoproducción permiten que se tenga una oferta tan amplia, como nunca antes, de sonoridades locales. (Ochoa, 2003: 18-20)

A decir verdad, ninguno de estos aspectos -de la superación de fronteras- son nuevos, ya que se habían dado anteriormente a través de la historia de la humanidad, pero estos procesos se han incrementado dramáticamente, en número, dispersión y velocidad, gracias a los vertiginosos avances tecnológicos. Para Beck (1997: 39) en el campo musical podemos encontrar un claro ejemplo de que la globalización no es de ninguna manera una relación unívoca, sino que por el contrario puede permitir que diferentes culturas regionales musicales gocen de una significación y de una audiencia planetarias. Esto se ejemplifica bien si pensamos en el boom de la *world music*, donde grandes disqueras se encargan de difundir globalmente sonidos muy locales -Real World, Rykodisc, Putumayo-. (Ochoa, 2003: 19)

No es ninguna revelación decir hoy en día que ambos procesos se dan simultáneamente y que podemos encontrar ejemplos en uno y otro sentido. Así, la revisión de la transnacionalización de la música caribeña colombiana nos mostrara vetas en ambas perspectivas. Sin embargo, es importante resaltar las peculiaridades Latinoamericanas del desplazamiento y las respuestas detrás de este desplazamiento, geográfico y social.

Regresando a la idea de Benjamin y sus *sensoriums*, debemos entender los procesos de transformación vividos durante este periodo por la sociedad Latinoamericana. Estas transformaciones son evidenciadas por el cambio en las sonoridades nacionales, en la búsqueda de un nuevo sonido que represente a la nación, que desafió a las élites eurófilas ciudadinas, bajo el rubro del sonido de las masas de campesinos que llegan a las ciudades, a vivir en condiciones de pobreza, exclusión y bajo pesados estigmas.

Para sobrevivir en estos difíciles ambientes toman las banderas de lo nacional y se crea el concepto de ‘cultura popular’. (Monsivaís, 1978) Enmarcada en esta categoría de cultura popular podemos encontrar a la cumbia como reflejo y representante de su sentir, de sus éticas y estéticas. Usando sus rítmicas bailables, las marcadas percusiones y contratiempos, las ropas y atuendos de colores vivos; por intermedio de bailes y movimientos corporales sensuales, buscan derrumbar las talanqueras excluyentes de la ‘alta cultura’ elitista.

Se tumban los muros que separan las representaciones válidas del ‘ser nacional’, de lo que se considera ‘realmente’ argentino o colombiano. Se disputa la definición de la identidad nacional, las prácticas culturales que definen ‘realmente’ a un peruano o un mexicano. Los grupos tratan de derrumbar a punta del sonido cumbiero, (como las trompetas israelitas con Jericó) las paredes culturales levantadas por las élites nacionales que validan la represión y la discriminación.

México, la música tropical y ‘el fenómeno sonidero’ con la cumbia

La cumbia llegó tempranamente a México para quedarse definitivamente y hoy en día es un ritmo muy bailado en sus versiones transformadas por los mexicanos. Se produce y baila en grandes zonas del país, en casi la totalidad del interior, con especial énfasis en la Ciudad de México, Monterrey y posteriormente se desplaza por el sur oeste de EE.UU. Es una música principalmente de baile, la cual apela poderosamente al cuerpo por intermedio de su ritmo, de su cadencia, la sensualidad y desenfreno que desarrolla su baile, al igual que otros ritmos afrocaribeños²⁰.

Se consume masivamente, especialmente en las colonias populares, durante las fiestas y celebraciones familiares y sociales; en las ciudades de México y las de EE.UU. con marcada presencia Latina existen desde hace años salones de baile especializados con renombre y fuerza simbólica dentro de la vida nocturna de las ciudades, donde dentro del repertorio musical seleccionado para este fin, la cumbia ocupa hoy en día un sitio privilegiado.

Adicionalmente y dentro de un ámbito más popular, encontramos los ‘sonidos’ que se especializan en tocar este tipo de música, cierran calles enteras para que la gente se entregue a la pasión por el baile. Para Moreno (1989: 237-243) en México se denomina ‘música tropical’ a cualquier tipo de músicaailable donde se encuentren raíces ‘afros’ o caribeñas. La música tropical ha tenido una fuerte influencia en la historia de la música popular en este país. El influjo más notorio dentro de este género proviene de países como Cuba o Puerto Rico.

²⁰ La cumbia como baile neo-africano americano, tiene su génesis en una serie de elementos originalmente inducidos con el fin de ‘europeizar’ las danzas africanas que parecían impúdicas o lascivas para los europeos; creando así todo un nuevo género de tradiciones donde se interrelacionan la música, la danza, y las representaciones teatrales (García, 2002: 87).

En la década de los veinte, llega el danzón y con éste se da un desarrollo de las orquestas tropicales mexicanas, paralelamente, llegan artistas extranjeros principalmente de Cuba. Hacia los 1940 se populariza el ritmo del Mambo por intermedio de Dámaso Pérez Prado, sin embargo en los 1950 pierde fuerza aun cuando se seguían componiendo guarachas-mambo, boleros-mambo y danzones-mambo.

México inicia una búsqueda, que a la postre resultaría infructuosa, de un nuevo ritmo que pueda llegar a ser tan popular como el mambo. Se destaca en esta época el cha cha chá, pero en general el ambiente ‘tropical’ pierde fuerza y las orquestas tienden, mayormente, a tener repertorios *cross-over*.

Luís Carlos Meyer músico barranquillero, llamado ‘el rey del porro’, a partir de 1945 inicia un recorrido por Panamá, Venezuela, Cuba y México, convirtiéndose en México, en la gran figura de la música popularailable. Tuvo la fortuna de que al poco tiempo de haber llegado a México, logró el respaldo musical de una de las principales orquestas como la de Rafael de Paz. Además, se vinculó a partir de 1943 con la RCA Víctor con sede en México, lo cual le permitió grabar más de 20 éxitos con la Orquesta de Rafael de Paz, la Orquesta Panamericana y otras realizadas con su propia orquesta. En el ambiente musical del continente la música colombiana caribeña sobresale en esta época.

La primera grabación de ritmos colombianos realizada por la Sonora Matancera fue el famoso porro ‘Micaela’. En Estados Unidos, Nat King Cole graba ‘Ay cosita linda’, de Pacho Galán. En Cuba, la Sonora Matancera y Benny Moré hacen aun más famosas las conocidas canciones ‘La múcura’ de Crescencio Salcedo; ‘San Fernando’ de Lucho Bermúdez y ‘Pachito Eché’ de Alex Tovar. En México, a la labor iniciada por Luís Carlos Meyer, se le unirán orquestas locales como la de Rafael de Paz y el conjunto ‘Los Magos’ en la popularización de los ritmos colombianos.

En Venezuela ‘La Billo’s Caracas Boys’ tiene un éxito continental en 1945 con su versión de ‘El caimán’. Esta orquesta y ‘Los Melódicos’ se nutrieron para su triunfo de autores costeños colombianos. México en esta época era una de las plazas preferidas²¹ por todas las agrupaciones de música tropical caribe y tanto los grupos colombianos como los que usaron la música colombiana ayudaron a que la cumbia y el porro se establecieran en este país y en el continente entero.

²¹ Antes del reciente establecimiento de Miami como la ciudad base para la grabación y mercadeo de la música latina, esta función -de ciudad trampolín para el mercado latino- la cumplía la Ciudad de México.

Hacia los 1960 la música tropical toca su punto más bajo en México, debido a que las orquestas buscan un enfoque netamente comercial y el éxito de los artistas y ritmos cubanos y puertorriqueños se había consumido. Es en este momento que despuntan Mike Laure, Linda Vera, unos años después en los 1970 'Rigo Tovar y su Costa Azul', 'Los Guacharacos de Colombia', el grupo 'Perla Colombiana'. Así, comienza a ser consumida la música colombiana masivamente en México por intermedio de estas versiones 'mexicanizadas'.

Este sería el definitivo establecimiento de la música colombiana, en este país, por intermedio de un género marcadamente comercial que introducía notorios cambios a la música buscando ampliar el universo de su público. A esta transformación se le llamó 'cumbia tropical'. Ésta tiene cambios en el ritmo y en los instrumentos, sustituyendo el acordeón por sintetizador, sacando los tambores tradicionales, metiendo tumbas y batería, se reemplaza la guacharaca por el güiro.

Al mismo tiempo, y posteriormente, llegan músicos colombianos en giras como Alejo Durán para las Olimpiadas de 1968, 'Los Corraleros del Majagual' a principios de los 1970. Otros se establecen como Humberto Pavón (que crea en la Ciudad de México el grupo Cañaveral), La Sonora Dinamita con Lucho Argañ. Aniceto Molina y Lucho Campillo que se establecen en la Ciudad de México y luego se desplazan hacia EE.UU.; el primero en San Antonio y el segundo en Los Ángeles.

Ya muy recientemente figuras como Margarita 'La diosa de la cumbia'²², ayudan a mantener el gusto generalizado de la cumbia en este país y difundir la cumbia 'tropical' y 'norteña' hacia los EE.UU. Alfredo Gutiérrez nos cuenta de sus giras en México:

Bueno, yo primero fui con Los Corraleros en el año 72, 74; y a Monterrey la primera vez que voy es en el 79, bueno pero ya eso es muy solo. A raíz del *boom* corralero algunos músicos se quedaron allá y es así como Aniceto Molina, que andaba por allá, le propusieron formar un grupo, como una especie de Corraleros, y se quedó por allá y se estableció en San Antonio.

Yo entré por el D.F, hice giras largas, estuve en Veracruz, por el Pacífico, en Mérida, en San Marcos, allá en tierra caliente, pero a Monterrey llego en el 79, grabé por primera vez²³. Esto representó mucho!. (Entrevista; 2007)

²² Comenzó como cantante de la Sonora Dinamita, y posteriormente se lanzó como solista, siendo hoy en día tal vez la cantante más importante de cumbias en México.

²³ Alfredo Gutiérrez, en esta visita a Monterrey, graba un disco acompañado por músicos locales.

La cumbia se consolida en México hacia finales de los años 1960, interpretada por orquestas como la de 'Mike Laure y sus cometas', (en imitación de Bill Halley) quien en su muy exitoso y consumido repertorio utilizaba la música de origen colombiano, pero transformándola, des-africanizando las melodías, depurando la performatividad más 'campesina' en la instrumentación e interpretación. Laure quién era un fanático del *rock and roll* y tocó al inicio de su carrera covers de éste al español, mezcló la música caribeña colombiana con este ritmo. Así, le introdujo batería, guitarra eléctrica, saxofón, bajo, dando un sonido sumamente exitoso en su época y convirtiéndose en el rey de los salones de baile mexicanos.

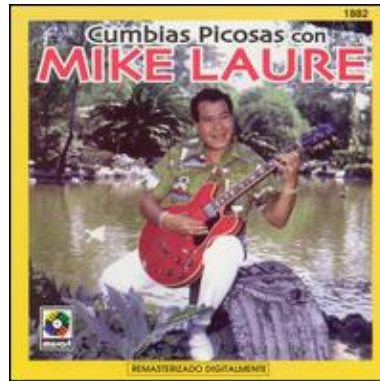
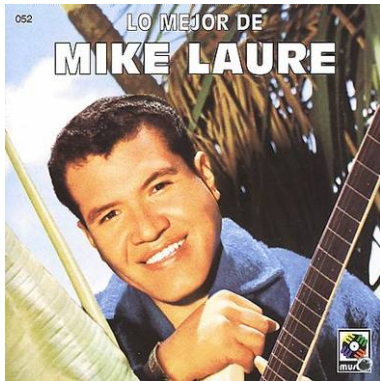
Entre las canciones que grabó, y que muchos de sus seguidores mexicanos creen que son de él, están el 'O39' de Alejo Durán, 'La Banda Borracha' de 'Los Corraleros del Majagual', 'El Año Viejo' de Crescencio Salcedo, entre muchas otras. Con estas 'cumbias' logró crear toda una época de fiestas familiares mexicanas que los jóvenes de los 1960-70 recuerdan ampliamente, bailando en las casas.

Mike Laure mimetizaba este ritmo caribeño colombiano y lo transformaba hacia lo que él, o la industria discográfica mexicana, creía que era un sonido más 'adecuado' para el público de estas latitudes. Sin embargo no daban los créditos a los compositores de esta música, de manera tal que su público creía que eran composiciones originales suyas. Uno de los precursores del fenómeno *colombiano* de Monterrey nos cuenta:

O sea antes de esa, era la cumbia, pero por ejemplo cumbia de grupos locales. Pero le voy a decir una cosa, o sea era cumbia por grupos locales, pero eran grupos que viajaban a otras ciudades y allá se encontraban los discos colombianos, entonces las grababan. Pero como todavía no se abría el mercado a la música colombiana pues uno pensaba que eran originales de ellos y que las componían..... no decían, pero se hacían como si ellos las hubieran compuesto o algo. Entonces al pasar el tiempo, ya que empezó a salir más al mercado la música, se da cuenta que oír por ejemplo a Mike Laure, él tocaba esa música, se da cuenta porque toda la música que él re grabó era colombiana (Luna, Entrevista, 2002).

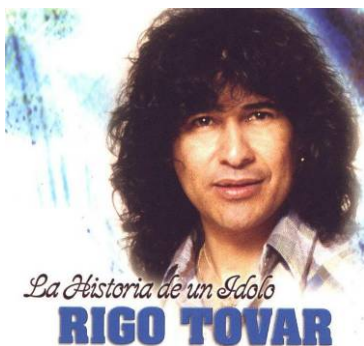
Alfredo Gutiérrez da su visión sobre el por qué Mike Laure explotó el repertorio caribeño colombiano como propio:

Le respondo: 1. Las disqueras para no pagar regalías, 2. Porque pesa mucho el sistema canta autor. Nos falta visión empresarial y nacionalismo, las disqueras las manejan ejecutivos mas no.....el ejecutivo de una disquera debe saber de música, conocer de historia, tienen catálogos y no los explotan, Sonolux no explota su catálogo; eso que en los años 1960 se volvió rico Mike Laure. (Entrevista; 2007)



De igual manera Rigo Tovar popularizó la cumbia en México transformándola. Él realizó una mezcla de cumbia con elementos del *rock*, le incluyó batería, guitarra eléctrica, bajo, sintetizador, siguiendo el camino de Laure, pero sumándole una imagen llamativa (pelo largo rizado, lentes oscuros, un salto al final de las canciones) y el gran carisma que lo caracterizaba. Creó así uno de los sonidos más populares de su época y se convirtió en un verdadero fenómeno de masas.

Artículos de los diarios El Norte y El Sol de Monterrey en 1979 rezaban: 'Rigo superó al Papa' en referencia al record de personas congregadas en un evento. Lo logró con un concierto gratis, en el lecho del río Santa Catarina, donde metió 400.000 personas y el Papa meses antes había congregado a 300.000 seguidores. Rigo asimismo es prueba del corredor musical Houston-Monterrey, ya que él inició su carrera y grabó sus primeras canciones en Houston, Texas. Con su lema 'Rigo es amor' y el sentimiento que le imprimió a sus canciones y presentaciones se convirtió en el ídolo de México, algunas zonas de Latino América y la comunidad mexicana en EE.UU. rompiendo un record de ventas con más de 30 millones de álbumes vendidos.



De igual manera, la época de oro del cine mexicano ayudó a la difusión de la música caribeña colombiana. Dentro de sus películas de charros y haciendas recreaban bailes al 'estilo mexicano' y sonaba de fondo ésta música,

así se escuchó por toda Latinoamérica. Para varios de mis entrevistados (músicos y promotores) el cine mexicano es el precursor de los ‘videos musicales’. Estas ‘representaciones’, donde colocaban una canción caribeña colombiana y montaban, un *performance* estilo mexicano; una escena de baile *ad hoc* a su película.

Hoy en día, estos ritmos lejos de morir se mantienen firmes dentro del gusto popular en México, además de en otras latitudes, como en los EE.UU., donde la comunidad México-estadounidense y Latina las consume ávidamente. En la actualidad en México, cumbias tradicionales de Colombia se siguen escuchando en *covers*, o en fragmentos como parte de nuevas composiciones, usadas como base para los ‘cumbia *mixes*’ al mejor estilo *hip-hop*. Títulos clásicos como ‘La Pollera Colorá’, ‘La Cumbia Sampuesana’, ‘La Cumbia Cienaguera’, etc., son escuchadas con bastante frecuencia y pueden llegar a ser consideradas como mexicanas ya que muchos de sus seguidores ignoran el origen de estas canciones.

Hernández (1998: 97) en su artículo “una historia de Ciudad Neza, a través de la música”, nos dice que en los 1980, en esta zona de la ciudad, ya existían pandillas de cumbiamberos así como de otros ritmos como el *rock*, la salsa, y eran seguidores de determinados ‘sonidos’ que se especializaban en estos ritmos. Muchos de estos sonidos se desplazaban hasta Colombia para conseguir novedades musicales y así ofrecérselas a su público.

En la Ciudad de México, al igual que en Monterrey, los sonideros juegan un papel clave en la apropiación de ritmos como la cumbia, el merengue, la salsa, entre otros, por parte de los sectores populares. Ya que los sonideros los incluían en su repertorio musical destinados al movimiento corporal, al erotismo, siendo muy apreciados por las clases populares.

Los sonideros se toman las colonias populares en la mayoría de las grandes ciudades mexicanas, cerrando calles enteras y usándolas como pista de baile; las clases populares han tenido siempre un apego por el baile, y en general siempre lo han hecho en las calles. (López cit. en Pantoja, 1998: 91) Se marca una diferenciación entre el consumo de *rock* y la cumbia en México, ya que esta última no sólo es escuchada y vivida por jóvenes, como es el caso del *rock*, y llega a cubrir todos los grupos de edad. La cumbia hoy en día en México estaría catalogada dentro de la ‘música tropical’ y tendría de particular el gran apoyo que ha recibido de los grupos populares, que la bailan incansablemente tanto en el campo como en la ciudad.

Se debe resaltar que hasta hace poco, dentro de los seguidores regiomontanos de la música colombiana, existía una generalizada confusión entre los géneros cumbia y vallenato, siendo sólo reconocido el primero y clasificando cualquier música de la costa caribeña colombiana como cumbias, o dentro de su propia categorización, las *colombias*. Hoy en día ya es generalizada la diferenciación entre cumbias y paseos.

Sí, sí, de hecho mucha gente todavía no sabe ni qué es vallenato, o sea tu dices ponme una colombiana, o ponme música colombiana, ellos lo conocen, mucha gente, como música colombiana, ahh también se les dice las *colombias*, ponme unas *colombias* este, no, no saben pues que el vallenato tiene sus ritmos ¿verdad? Este ellos creen que una cumbia de Andrés Landero es un vallenato, o una cumbia de otro grupo es vallenato (Escontrillas, entrevista; 2002).

....lo que pasa es que aquí hay una confusión, de, entre cumbia y vallenato, pero poco a poco, se está sacando de esa confusión. Este, las cumbias que aquí escuchamos ya no se escuchan en Colombia, ya hace mucho tiempo, se escucha las clásicas, la Sampuesana, la Cienaguera. (Durán, entrevista; 2002),

Según Pérez (1995: 3) la cumbia es uno de los ritmos más populares en el noreste mexicano y en el sur de los EE.UU. Arribó en la década de los 1950, a partir de este momento se ha transformado para cubrir las necesidades de las diferentes regiones culturales. Así, se crea la ‘cumbia tropical’ en el centro y costas del país, y posteriormente la ‘cumbia norteña’ en la región homónima. Adicionalmente la música tejana, o *tex-mex*, y parte de la música ‘gruperá’, utilizan la cumbia como base melódica.

Precisamente el género gruperero ha logrado un surgimiento, crecimiento y dominio casi absoluto del mercado mexicano, logrando una aceptación transgeneracional que ni siquiera la música *rock* ha logrado. Desde los 1990 este género, creado de diversas fuentes, ha sido comercializado e impulsado desde las industrias culturales y las disqueras (*Jóvenes*; 1996: 118).

La música ‘gruperá’ es una etiqueta homogeneizante²⁴, que ha sido promovida por la industria musical mexicana, que copta diversas corrientes siendo algunas de ellas de manera individual géneros, como en el caso de lo tropical y lo norteño. Dentro del gran rótulo de lo gruperero, que se encuentra establecido, hoy por hoy, como el género de mayores ventas, que maneja la mayor cantidad de artistas y de intereses dentro de México, se encuentran asimismo sub-categorías necesarias para poder organizar la distribución y comercialización de la música. De esta manera encontramos premios dentro de

²⁴ Un genérico, de igual manera que el genérico ‘cumbia’.

lo grupero para los mejores conjuntos norteños, romántico, tropical, sonora, banda, *tex-mex*, vallenato, cumbia, y ranchero (Morín, 2000: 8).

El paseo vallenato sólo es consumido en Monterrey y zonas de influencia, sin embargo múltiples conjuntos gruperos utilizan los paseos románticos comerciales y las adaptan a su género en *covers*. Los grupos regiomontanos y colombianos hablan de un claro bloqueo mediático al vallenato por parte de la industria musical del centro del país, atribuido muy posiblemente a la amenaza que les genera perder una fuerte base de consumidores de 'gruperá' como fue el caso en el noreste mexicano.

Los sonideros

Esta noche toca el sonido Siboney en el Cerro de la Estrella, en Iztapalapa... Perla fue quien lo introdujo al mundo de las fiestas sonideras meses atrás, a las noches de humo artificial y coloridas luces que rebotan de un lado a otro, al ritmo de la salsa, son, cumbia, reguetón o guaracha sabrosona... La pista va de esquina a esquina. El gentío ha ayudado a que los charcos se sequen o se evaporen. La calle retumba con las bocinas. La gente, los mirones, forman círculos en torno a los que saben. Y Perla se las sabe de todas todas. Acá no hay género o preferencia sexual. A nadie le importa, mientras haya acuerdo con los roles de baile: ¿guías o te dejas guiar?, ¿de macho o de vieja?... Cuando la música suena los cuerpos se juntan, sudan, se lucen. La cercanía prende las ansias, es promesa de deseos compartidos. En los bailes sonideros las fronteras sociales se borran y las identidades no importan. Tan sólo una habilidad pesa: saber mover los pies. ...Para las dos de la mañana la banda del Cerro de la Estrella ya está excitada: música, baile, cuerpos sudados, alcohol y algo de droga sube los ánimos. El diyéi lo sabe, por eso guarda las rolas más cachondas para esta hora... En la oscuridad ni se nota quién está con quién.... A las fiestas callejeras asisten, como desde hace años, adolescentes y jóvenes que no tienen acceso a las discotecas, ya sea por sus bajos ingresos o por la política restrictiva que aún priva en esos espacios- el clásico 'nos reservamos el derecho de admisión' como manera institucional de discriminar. Las empresas de sonidos les dan a esos sectores, con pocas expectativas de desarrollo económico, social y cultural, una opción de entretenimiento. Ámbito que también sirve para reforzar las relaciones sociales entre los y las adolescentes, expresadas a través del baile y del flirteo. Es en esos espacios al aire libre donde aprenden sobre tolerancia y diluyen momentáneamente las diferencias. (Medina; 2006)

Los sonideros en gran número se tomaron las colonias populares en diversas ciudades de México; sus sonidos se rentan para sonar en las calles y en algunos salones de fiestas. En los años 1980 se forma en Ciudad Nezahualcóyotl la unión de sonideros de Neza con fines gremiales. En esta época a los jóvenes se les comenzaba a catalogar como chavos banda, pero en las calles de Neza lo que existían era pandillas de cumbiamberos, charangueros, discolocos y cada una de estas seguía a determinados sonidos.

Muchos de estos sonidos viajaban hasta Colombia para conseguir las novedades musicales, así de la mano de los sonidos la escena musical tomó fuerza convirtiéndose en lo más importante para los jóvenes de esta y otras zonas de la Ciudad de México. Las pandillas y los gustos musicales fueron de la mano, aumentando el número de bandas y la competencia entre estas. Estas pandillas y Ciudad Neza se hacen famosos gracias a los periódicos de nota amarillista que se dedicaron a crear una leyenda urbana sobre el poco valor de la vida en las calles de Neza, con encabezados del tipo: “Las bandas de Neza matan, violan y roban”. (Pantoja, 1998: 89, 90)

Lo cierto es que la voz de una nueva generación de jóvenes criados en la pobreza, sin servicios públicos, en la periferia de la ciudad, bajo duras condiciones de vida, evidenció una realidad social inédita en México. Así, en los 1980 México, sus ciudades y sus jóvenes se unieron a una realidad mundial, movimientos juveniles similares que despertaron en todas las grandes urbes del mundo como consecuencia de explosiones demográficas que sobrepasaron la capacidad de los Estados y evidenciaron la incapacidad de solucionar las mínimas demandas en materia laboral, económica, educativa, para las nuevas generaciones.

Aparecen con fuerza en la Ciudad de México el movimiento punk y *rockero*, de la mano de los sonidos. Estos sonideros se desplazan por las diversas colonias haciendo bailar entre mil y tres mil personas. Lo interesante es que en el D.F. se dan los mismos elementos que en Monterrey, jóvenes de grupos deprimidos, música, sonideros, graffiti, alcohol, drogas y violencia. Lo que cambia es la elección musical principal sobre la que se funda el discurso y la performatividad.

En las dos ciudades los mismos géneros musicales estaban presentes y todos ellos se escuchaban en mayor o menor medida. En la Ciudad de México los grupos juveniles utilizan mayoritariamente (en sintonía con el movimiento juvenil en Europa y EE.UU.) el *rock* y el *punk* para afirmar su identidad y enviar su mensaje de inconformidad a la sociedad.

En Monterrey de manera insólita, inédita, siendo una ciudad sujeta a una amplia influencia norteamericana, con la música regional más comercial y poderosa de México (la grupera), los jóvenes utilizan para estos mismos fines (la construcción de comunidad, la diferenciación, la rebeldía) la música caribeña colombiana, que en su origen es una música campesina sin ninguna pretensión de este tipo.

Los sonideros se han mantenido en los límites de la ley, o por lo menos de la regularidad, aun cuando cuentan con permisos de las Delegaciones para cerrar calles. Sus detractores argumentan que las autoridades delegacionales desconocen el reglamento de espectáculos al otorgar permisos a bailes con música grabada ya que argumentan que esto ocasiona el desempleo de los músicos mexicanos. Los músicos mexicanos desde los 1960 se han agremiado y han luchado contra la música grabada y los lugares donde se toca; pero ha sido una lucha perdida ya que sólo han logrado que se reglamenten estos sitios y que se introduzcan una o dos horas de música en vivo en su programación.

Sonideros reconocidos como 'La Changa' argumentan a su favor más de cuarenta años en el trabajo, que al principio realizaban en las vecindades de Tepito y el Peñón de los Baños. Pero actualmente el negocio fuerte se ha desplazado y ya a muchos no les gustan las fiestas callejeras, sino que se asocian con dueños de locales, de esta manera se realiza el baile con permiso de la Delegación y pago de impuestos, por lo que casi nunca les suspenden las tocadas. Se organizan grandes bailes y por el precio de la entrada se dan saludos por los altavoces; antes los saludos no se acostumbraban pero los han institucionalizado poco a poco los sonideros. Muchos jóvenes no van a estos sitios a bailar sino a que les manden un saludo a ellos, a sus amigos, o a sus bandas.

En el barrio donde yo nací, que es Tepito, la gente se divertía en fiestas de bodas, quince años, bautizos y demás celebraciones que se hacían en vecindades con marimbas y conjuntos. Cuando los músicos descansaban, entraba el tocadiscos, que en aquel tiempo todavía no se podía decir que fuera un sonido. A través de los años el tocadiscos se llamó sonido y los iniciadores fuimos nosotros con Sonido La Changa. (el sonido) Nace en 1968, en el año de las Olimpiadas en México, con un amplificador de bulbos marca Radson, una trompeta y 20 discos de la Sonora Matancera con la señora Celia Cruz. En aquel tiempo cobraba cinco pesos la hora y no era por hacer negocio, sino por amor a la música y hacia el baile y nunca pensé que Sonido La Changa abriera una fuente de trabajo para mucha gente y que fueran fuente de inspiración para muchos sonideros que querían ser como Sonido La Changa.

¿Cómo surgen los tradicionales saludos?

En los años 70 hice una mancuerna con Roberto Hernández El Rolas, otro sonidero muy conocido. Entonces cuando llegaba cualquier persona al salón, él decía *ya llegó fulanito de la colonia tal... ya llegó sutanito de la colonia tal*, entonces así la gente empezó a decir, *No nada más los saludes a ellos, también a mí, yo vengo de la Santa Julia, de la Romero Rubio, venimos de Granjas México, venimos de Ecatepec*, y así comenzaron los saludos a través de escuchar a mi compadre del sonido Rolas.

¿Cuál es la esencia del sonidero?

Es llegar y ponerse en su cabina, transformarse, hacer que la gente baile y disfrute con lo que uno les va a hablar al micrófono. Que a través de nuestra música, de nuestros adornos, de nuestros changazos, sientan el ritmo. La esencia es tratar de meter el ritmo en su cuerpo.

¿Cómo es el equipo de Sonido La Changa?

En nuestros viajes a Estados Unidos siempre tuve la inquietud de traer un equipo totalmente original a México, pues cuando iba solo lo hacía con mis discos bajo el brazo y allá me ponían el equipo para trabajar. Ya fuera en Los Ángeles, Chicago, Nueva York o Florida, veía que con poquito audio se escuchaba formidable, estereofónicamente limpio, nítido. Entonces me propuse que algún día tendría un equipo profesional. Finalmente se logró cumplir este sueño de Ramón Rojo.

Todo su equipo se transporta en dos unidades tipo trailer; en uno va el audio y en otro la iluminación. También tienen su propia planta de luz, pues "luego nos contratan para presentarnos en pueblitos donde la luz está muy baja y debemos tener todo muy práctico para que La Changa no falle en nada" (Ramón Rojo 'la Changa', el sonidero más reconocido en México citado en Peregrina, 2004)

El fenómeno de los sonideros en la Ciudad de México es de tal magnitud que son unos de los grandes consumidores de discos de orquestas mexicanas. Se dan datos de que en la difusión de un disco en la zona metropolitana las emisoras ayudan con el 75%, mientras los sonideros se encargan del resto (Pantoja, 1998: 92).

Alfredo Gutiérrez reconoce esta situación:

Si, hay un señor allá en el D.F. al que le debemos mucho, es el sonido de La Changa y otro en Monterrey, Joel Luna. Allá hay un mercado diferente al de las disqueras, el que vende, difunde mucho, es el sonidero. A La Changa yo la conocí en el 79 y uno iba a promocionar a nivel de sonideros. En Monterrey fue Joel Luna, gracias a él tenemos emisoras en Monterrey de programación de vallenato, hay como 4 ó 5 emisoras. (Entrevista; 2007)

Los bailes de sonidos poseen características únicas, se dan en todas las colonias populares cerrando las calles con vehículos, cuerdas, piedras, láminas etc, para celebrar desde fiestas familiares, hasta fiestas religiosas o bailes de paga. En estos bailes hay posibilidad de meter las bebidas, de consumir drogas, se establecen libertades que en locales establecidos de baile no se encontrarían. En

los bailes se venden boletos con derecho a uno o más saludos del sonidero. Esto de los saludos, como otras características de los bailes sonideros actuales, no se encontraban desde el principio sino que se desarrollaron con los años, en una interacción y creación estética entre los sonideros y su público.

Los bailes sonideros también son espacios de respeto y tolerancia social hacia grupos minoritarios como los gays, donde el valor primordial de la persona no es su orientación sexual, sino su capacidad dancística, también se han ganado el respeto por vestir bien y lucir un cuerpo sensual. Por ejemplo el Sonido Dengue de Ecatepec, Estado de México, se introduce así “aquí llegó el rey del bajo y amante de los jotitos”, los gays bailan en el centro de la pista enfrente al equipo de sonido, después de un rato un grupo de ‘machines’ les hace un círculo y comienza a sacarlos a bailar, para lucir los mejores pasos y ‘manosearlos’ entre pieza y pieza, Artemio asiduo del Sonido Dengue dice: “Los gays bailan mejor que las mujeres, y los muchachos que se avientan a danzar con nosotros son los mejores bailarines” (en Pantoja, 1998: 91).

Los sonideros de Monterrey Una cultura *colombiana* forjada a punta de ‘trompetas’



Izq. Bocina Radson, estas eran el equipo de amplificación de todos los sonideros de Monterrey, son llamadas ‘trompetas’ por su forma -o ‘tomateras’- por su uso generalizado entre los vendedores de verdura que van en una camioneta por las calles de los barrios populares. Der. El disco de Oro para los Sonideros de Monterrey entregado por la disquera colombiana Fuentes como un reconocimiento a su labor. En la portada aparecen los principales sonideros de la ciudad en ese momento.

Publicidades habladas de los sonidos:

Cualquier evento social, a la vanguardia de la música tropical colombiana, Murillo los complace, para cualquier evento social, boda, quince años, bautizos y funerales
(sonido Murillo)

Damita, caballero, si gusta asistir al baile, lo esperamos para que venga a divertirse a bailar y aquí a gozar!
(sonido Dinamita)

Hablar de los sonideros de Monterrey es referirnos a las personas que crean y establecen una nueva estética, crean un gusto musical, en toda una ciudad, utilizando sus modestos equipos de sonido como radios comunales a partir de los años 1960. Los sonideros de la colonia Independencia²⁵ colgaban sus trompetas de los árboles o de los techos de las casas, para que la música se escuchara muchas calles abajo.

La geografía de la colonia es primordial aquí ya que el sonido que proviene de un sitio más alto puede viajar sin barreras ni distorsión muchas calles, una trompeta bien ubicada en lo alto del cerro podía ser escuchada en casi toda la colonia. Este ejercicio cotidiano, apreciado por los vecinos²⁶, sumado a los bailes familiares en que tocaban los sonidos y en los que eran convocados todos los residentes –a punta de trompeta y micrófono-, formó y estableció el gusto por la música colombiana en la ciudad entre los grupos populares.

Esta labor puede ser fácilmente trivializada hoy en día con la democratización de los aparatos electrodomésticos y la ampliación de la oferta musical, pero para esta época (1960-70) la música caribe colombiana no sonaba en el radio y la gran mayoría de estas familias no podían costearse un televisor, por lo que la música que les bajaba del cerro era una gran distracción y compañía, en las noches y los fines de semana. Los sonidos eran literalmente unos precursores de las ‘radios comunitarias’.

Sin los sonideros no existiría hoy la tan arraigada cultura *colombiana* en esta ciudad. Un fenómeno que actualmente cruza las clases sociales, atraviesa la geografía de la ciudad y se ha extendido por las ciudades aledañas, comenzó sonando discos de acetato desde la parte alta del cerro de la Loma Larga. Es un fenómeno que parte de lo micro, del propio gusto del sonidero, de una elección y discriminación puramente estéticas. Ellos decidieron que las canciones caribes colombianas les decían cosas más relevantes, además los hacían sentir y moverse en mayor medida.

²⁵ La colonia Independencia, originalmente el barrio de ‘San Luisito’ fue el primer asentamiento popular de Monterrey. Como el nombre lo indica es una colonia de inmigrantes principalmente de San Luís Potosí, ubicada cruzando el río Santa Catarina. En el capítulo III, doy una profusa descripción de la misma.

²⁶ La mayoría de mis entrevistados adultos, que vivieron en La Independencia, recuerdan su niñez plagada de música que provenía del cerro, muchos recuerdan un sonidero en lo alto del cerro que tocaba la música para el barrio principalmente los fines de semana, y colocaba canciones *ad hoc* en las fechas especiales como el día de la madre. “Tenían una bocina grande para todo el mundo, un sonidero, hace poco me dijeron que ‘*La bocina todavía existe... pero las canciones son diferentes*’ era una fiesta de la nostalgia en la noche, y se escuchaba la música de Rigo (Tovar) y Javier (Pasos), y la gente escuchaba, tenían radios pero no los prendían por escuchar a los sonideros. (Salazar, entrevista; 2006)

Aquí encontramos el punto cero, del fenómeno *colombias*; una elección (entre una gran cantidad opciones a la mano -más cercanas-) realizada por estos programadores musicales y emisoras populares. La influencia en el colectivo, de una discriminación estética individual, fue tan clara que en los mismos barrios del Cerro de la Loma Larga, cada tantas cuadras el gusto cambiaba, las canciones y grupos preferidos eran otros debido a la inevitable influencia de la trompeta del sonidero barrial²⁷.

Los ‘sonideros’ durante décadas se encargaron de viajar a la Ciudad de México, a Estados Unidos y Colombia tras grabaciones de grupos colombianos de la costa Caribe. Los sonidos tenían un gran mercado debido a la escasez y altos costos de los grupos tropicales, en aquellos años. Paulatinamente los archivos musicales de estos singulares personajes, se fueron especializando en las versiones tropicales colombianas, provenientes todas de la costa Caribe.

Esta colección ha crecido con los años y paralelamente se ha desarrollado una cultura musical *colombiana* dentro de Monterrey de firmes y relativamente profundas bases. Los ‘sonideros’ eran los únicos en capacidad de conseguir y poder pagar los discos colombianos que eran simbólicamente muy apreciados (por lo tanto escasos y costosos). Así, se mantuvo el consumo restringido hasta la aparición del casete en los ochentas (tecnología que permitió la duplicación de la música). Los sonideros al ver disminuido su trabajo se abocaron a grabar su archivo, en este medio, y venderlo al público en general ávido de esta música que no se conseguía en el mercado formal.

Rodríguez, músico y promotor del caribe colombiano, habla sobre la llegada y adopción de esta música en Monterrey:

Bueno yo lo que he sabido es que una de las influencia es por los coleccionistas de acetatos. Yo sé, porque yo voy a Barranquilla y las personas me dicen que vienen exclusivamente de México y compran toneladas y se las llevan, eso por un lado. Por otro, los picoteros de allá o la guerra de sonideros. En México también hay acordeón, obviamente no en cantidades como acá, entonces tiene mucho que ver con la música de acordeón, pero obviamente ellos por ser zona fronteriza tienen el *beat* de la marcha, o sea del *rock and roll*, se dio ese híbrido, ese patrón del *beat* anglosajón con una música de acordeón; que aquí en Colombia también es asociada a las poblaciones rurales del interior del país. Son fenómenos extraños, yo diría que es por eso, y también que son gente campesina y el campesino no se

²⁷ Cuando dos importantes sonideros (Gabriel Duéñez e Inocencio Silva) se visitaron en sus casas, se dieron cuenta que no tenían la misma música, porque del lado del barrio de Inocencio les gustaba la gaita de Lucho Bermúdez, Pacho Galán (las orquestas tipo ‘grand band’) y del lado de Duéñez les gustaba la música más ‘típica’, con influencia de las bandas de viento ‘sabaneras’, de Alfredo Gutiérrez, de Aníbal Velásquez, más tipo ‘Corraleros del Majagual’. Con sólo 10 cuadras de diferencia se tenían diferentes gustos en el barrio, (Silva, entrevista; 2006)

asocia más con el guaguancó, sino con una música muy simple y fácil de digerir para bailar y para cantar. Yo creo que es eso y además Colombia y México han tenido tradición y ha habido intercambios culturales y eso ha influido mucho. (Entrevista; 2007)

Los sonideros buscaron conexiones en Estados Unidos, algunos cruzaron la frontera en busca de trabajo y al regreso traían material musical de las tiendas de discos de este país, además de dejar contactos establecidos. Se establece un eje de distribución de la música Monterrey-Houston donde gracias a la cercanía y la migración se pudieron obtener los preciados discos del Caribe colombiano. José Juan Olvera, sociólogo estudioso de la *colombia* dice sobre el eje Monterrey-Houston:

Durante los 70, el consumo de la cumbia tropical experimenta una fuerte expansión por todo el país. Pero fuera de la ciudad de México, donde se había consolidado el éxito de la música tropical, sólo hemos identificado a las ciudades de Monterrey y Houston como los lugares donde hubo una industria cultural que capitalizó el éxito de la cumbia tropical y poco después de la cumbia norteña. Como el cantante Mike Laure, los grupos y las disqueras en Monterrey y Houston siempre estuvieron atentos a las novedades de la producción musical colombiana para escoger temas que pudieran tener impacto en los públicos locales (2005: 40, 42).

Por intermedio de las portadas de los discos caribes colombianos, que traían en aquella época una variada información, se fue generando un ‘capital cultural’ en torno a esta música, intérpretes, instrumentos e incluso un poco sobre la geografía gracias a las fotos de los discos. En este aspecto podemos resaltar cómo les llama poderosamente la atención a los regiomontanos estas imágenes de Colombia donde salen constantemente montañas y ríos, lo que los lleva a asociarla con su propio espacio geográfico y paisajes de la ciudad. Esto nos dice el compositor y cantante vallenato colombiano Iván Ovalle:

Mira, resulta que entre Monterrey y Valledupar hay una similitud geográfica muy marcada. Que es la similitud de que Monterrey es un valle, rodeado de montañas, atravesado por un río, así es Valledupar, con un clima cálido, es una cosa impresionante!. En una época cuando estaba Consuelo (Araujo) viva se firmó un convenio de hermandad entre Monterrey y Valledupar por esas similitudes geográficas, por ese gusto que ellos tienen de la música vallenata que no sé de dónde salió, yo creo que esa parte geográfica a servido mucho, esa es la clave!. (Entrevista; 2007)

También los sonideros de Monterrey buscaron contactos con sus homólogos en la Ciudad de México, hicieron negocios con los vendedores de discos en el mercado de Tepito. Estos a su vez guardaban este tipo de música que no se vendía muy bien en el D.F., y la iban a vender a Monterrey realizando tan buen negocio que incluso llegaban a viajar hasta Colombia para surtirse de

material musical. Lo interesante es que los sonideros de la Ciudad de México pagaban muy bien los discos de salsa y cumbia mexicana, pero no reparaban en los de música de acordeón, estos se acumulaban en los negocios de Tepito hasta que llegaban los sonideros de Monterrey que topaban con estos ‘tesoros’ despreciados por la estética local.

Todo este ejercicio, que implicaba tiempo, esfuerzo y fuertes sumas de dinero se explica si entendemos que la clave del éxito de un sonido se encontraba en su capacidad para conseguir las ‘novedades’ musicales. El poseer la música que aún no se encuentra comercializada, en el ámbito local, era de radical importancia ya que quienes los contrataban buscaban tener en sus bailes y fiestas los éxitos ‘tropicales’ y colombianos más recientes.

El comprar los discos colombianos para los sonideros representaba un gran sacrificio, debido a sus elevados precios por ser material importado, pero lo hacían por encima de sus propias necesidades familiares ya que para ellos representaba una inversión que hacía más atractivo su sonido y por lo tanto tendrían más contrataciones entre más ‘completa’ se encontrara su selección musical:

O sea, de repente había alguna persona que decía fui a Colombia y traje 10 discos de Alfredo Gutiérrez, ¿quieres uno? te lo vendo en \$500 y el que lo quería lo compraba, en realidad no sé si en realidad él iría hasta Colombia o cuales serían sus secretos para conseguirlos..... por ejemplo a mí que sabían que tenía sonido iban y me buscaban, “oye, yo soy fulano de tal y te traje 5 discos de la Sonora Dinamita, si quieres uno vale \$500 o \$800 pero no más tengo 4 y si lo quieres de una vez”, entonces antes de que se lo vendiera a otro sonidero yo lo compraba (Luna, entrevista; 2002).

Lo ponían en la calle y empezaban a poner música, y yo tenía un evento un baile, una fiesta y yo contrataba uno obviamente para que me toque aquí en la fiesta ¿verdad? Y ellos decían no pues que este sonidero trae los nuevos discos de Alfredo Gutiérrez, decían los güeyes: “no pues vamos a contratarlo a él”, iba y lo contrataban y él ponía el baile y él presumía los discos que tenía. Y cuando alguien tenía un disco pues lo sacaba y ponían la música para que escucharan que él ya tenía el disco de tal persona y los otros no, así era haz de cuenta la competencia..... (Escontrillas; entrevista; 2002).

El fenómeno de los sonideros en Monterrey es muy similar en varios aspectos al de sus análogos ‘los picoteros’ en el caribe colombiano:

La competencia del pick up creó las rivalidades entre los dueños por sobresalir con temas exclusivos que se promocionaban a través de placas sonoras donde se escuchaba la melodía que era interrumpida para anunciar que era un exclusivo, los demás tenían que morir de la envidia. El conocido locutor Mañe Vargas

pregonaba en su programa musical que determinado tema daba papera (enfermedad, una especie de bocio) para significar que era un exclusivo que había adquirido con uno de los dueños de pick up. (Muñoz 2002)

Gabriel Duéñez, el sonidero más reconocido de Monterrey nos cuenta su historia:

Bueno pues yo tuve mi trabajo, yo trabajé en fundición muchos años, veintitantos años, pero yo a los quince años comencé de sonidero, empecé a comprar discos y ahí empecé, y yo empecé con un aparatito muy pequeñito ¿verdad?, y luego ya después ya me fui en serio ya compré un aparato grande para las fiestas, eventos y ya.

D-Y el aparatito pequeñito ¿qué la tornamesa y?

G-No era un Radson de cinco botones de los chiquitos, que ya traen su tornamesa acoplada, y ya trae todo allí y luego ya después compré otra más grande, y ya para las fiestas bien serio ¿verdad? Y ahí está yo duré treinta y cinco años de sonidero.

D-¿Y donde conseguía la música?

G-Mucha música de la que yo tengo de sonidero de Monterrey fuimos, vino de allá del otro lado de Houston, me la envió mi hermano que está allá, y mucha la conseguimos en México los sonideros que íbamos en parrandita a traer discos a México, a traer la música

D-Y su hermano en Houston ¿dónde la conseguía?

G-El hay varias casas musicales allá en Houston esta Tangolandia, Mercado de Discos por allá hay muchas partes, en la Pulga de la Tía Pancha también hay por ahí algunos locales que venden música importada.

D-En el D.F. ¿cómo hacían se iban varios sonideros?

G- Sí de aquí nos juntábamos varios sonideros, de Monterrey a ir a traer música de allá porque aquí no se conseguía, el primero que trajo música importada fue Mercado de Discos pero hace muchos años, le estoy hablando como de treinta, cuarenta años pa' atrás, era el que traía los Discos Fuentes, antes aquí a Monterrey y Doña Magia, Disco Impacto, los trajo y luego Gabino Hernández y ya...luego se terminaron y ya nadie quiso traer y nos fuimos hasta México a traerlos.

D-¿Y allá con quién los conseguían?

G-Con Samuel Gómez allá en mercado de Tepito ahí lo conseguimos, toda la música

D-Y a este Samuel Gómez ¿de dónde se la traían?

G-El iba hasta allá a Colombia a traerla, a traer música.

D-¿Y a cómo les daba un disco, cómo era el negocio?

G-Empezábamos de quinientos, de trescientos, según hay discos hasta de mil pesos allá que es muy codiciados que tienen ellos ¿verdad?, pero es música pa' ellos muy codiciada, que ellos buscan, las joyitas que tienen ellos ¿verdad?, música muy cara que compran ellos, pero Don Samuel nos daba la música en \$150, en aquel tiempo ¿verdad?, y luego ya los primeros, y luego ya después los aumento doscientos y ya poquito mire! Un manojito así (muestra entre los dedos una distancia de unos diez centímetros) decía "no creo que traigas tanto dinero vamos a hacer cuentas" y ya te traías tu alterito de discos y ya escogiditos, importaditos, ya de la música que a ti te gustaba y ya!, ya se los liquidabas pero te llevabas los dos mil, tres mil pesos y en un ratito te los gastabas!, en media hora, una hora, no más

agarrabas los discos y ya se los entregabas, pero eso fue lo que pasamos nosotros los sonideros. (Entrevista 2005)



Gabriel Duéñez junto a su colección de música colombiana. Der. El aparato Radson de cinco botones original del sonido. Fotografías: Dario Blanco Arboleda 2006.

La historia del sonido Murillo otro de los más reconocidos de la ciudad:

En los 60, comenzó mi abuelo trajo un aparato de EE.UU. era un aparato Radson de 5 botones, José Murillo, todavía vive él, él es de Guanajuato, mi familia migró de Guanajuato hacia Monterrey. Pos ya ves que la vida de rancho de campo era muy ..., había y no había y ellos querían tener una mejor vida. Él emigró, fue hacia EE.UU. pero a ellos los asentó aquí de pasada en Monterrey, a toda su familia, a mi abuela, a mi papá a otros tres hermanos, en el 38 por ahí. En el año de 1938, de pasada los dejó y él le siguió y él les compró su casa aquí su terreno y empezaron ¿verdad? y pues ahí tienes, fue pa' EE.UU. y de pasada, ya pa' acá él trajo un aparato, ese mentado Radson, con su bocina, duró un tiempcito allá y mi papá ya tenía como trece catorce años y le gustaba la música...

En la Independencia, ya aquí. Desde que mi abuelo los dejó los dejó en la Indepe, comenzó en la casa a poner música, ya de ahí, ponía de todo, hasta ranchera me imagino, ¿verdad?, porque era el gusto de la gente. Porque así era la gente de la Independencia había pura gente de afueras. Él tenía facilidad de palabra y redactar cualquier este, evento que le encargaran o X, tenía facilidad de palabra, muy inteligente mi papá, ¿verdad? Y de ahí empieza, compra un micrófono, y por medio del micrófono y los parlantes, las bocinas, es como se da a conocer y sonido y "cualquier evento social, a la vanguardia de la música tropical colombiana, Murillo, los complace, para cualquier evento social, boda, quince años, bautizo y funerales". Él lo promocionaba así, ponía las tomateras en los árboles, puro arriba, ya ves que más alto suena mejor, y de ahí la gente ya lo empieza a conocer, mira que aquel tiene sonido, y tiene buena música, y ya, y ahí arranca...

Mi papá no, mi papá empezó a meterle tropical colombiano, salió Duéñez, mi tío que en paz descansa Mario, y varios sonidos de varias colonias, surgen varios sonidos ya en todo Monterrey, cerca de unos cien sonidos, y pues todos con el gusto de la música colombiana. (Murillo: 2006)

Debido a la crisis en que entraron los sonidos con la introducción masiva de los casetes, entre otros factores como la violencia en los bailes de barrio que les

imposibilitaba explotar este mercado, se llegó a una falta de trabajo para estos. La manera de compensar la falta de ingresos que experimentaron fue el vender la música que tenían en acetatos, grabarla en casetes, resultando este un negocio próspero²⁸ ya que existía una base firme de mercado. Seguidores de este género que querían tener sus propias grabaciones de la música que antes les era restringida a lo que les programaran mínimamente en la radio, o a las ocasiones que podían ir a un baile con sonido.

De esta manera, al principio fueron unos pocos los sonideros que usaron esta estrategia de complementar sus ingresos y al ver el éxito del negocio se fueron sumando más y más. Aun cuando esta actividad se podría enmarcar como piratería, los sonideros nunca consideraron que estuvieran realizando una actividad ilegal, ya que argumentan que la música que ellos vendían no era comercializada legalmente en México y debido a esto no se estaba afectando a nadie.

El trabajo de los sonideros, hoy en día, se ha desplazado marcadamente hacia la piratería (venta de discos piratas), ya que han surgido gran cantidad de grupos *colombianos* que tocan en vivo, desplazando a la música grabada en la amenización de fiestas y eventos. Adicionalmente los consumidores tienen mayores posibilidades de establecer su propia selección musical y adquirir los éxitos del momento, debido a los bajos costos de los discos piratas. Dentro de estos grupos, actualmente, el consumo de música pirata es generalizado, esto debido a los altos costos, a lo arbitrario y uni-direccional, en la selección y elaboración de los productos de las empresas discográficas (Sánchez, 2000: 40).

Aun cuando es claro que el problema de la piratería es muy importante en la industria de la música, ejemplos como éste nos muestran las razones del

²⁸ Según Inocencio Silva, del sonido Dinamita, con la llegada de las pandillas y el casete él se retira, como muchos otros, él ve como los niños de 12, 13 años se convertían en pandilleros, y se peleaban a plena luz del día, pero no a golpes, sino se tiraban pedradas rompiendo ventanas, carros y golpeando personas ajenas. Se retira porque no quería que le dañaran sus aparatos en el baile en medio de la refriega y 'cortó por lo sano'. Las trompetas pasaron de moda por la generalización de las peleas de las pandillas en los bailes, entonces ya no se buscaba que llegara la gente sino mantener la fiesta restringida. Cuando empezaron a vender casetes se retiraron de los bailes porque juntaban suficiente dinero con eso y no necesitaban exponerse ellos ni sus equipos. Ganaban más dinero vendiendo casetes, que tocando en los bailes, sin tener que cargar equipo ni desvelarse. Antes tenían que cargar el equipo a hombro junto a varios ayudantes, y los sonideros quisieron dejar de 'batallar'. El primero en vender casetes en el Puente del Papa fue Duñez y luego le siguió Murillo, en la misma semana, porque existía competencia entre ellos. El sonido dejó de ser negocio, porque una vez se 'democratiza' la música con el casete, entonces ya cualquier persona tenía 'su sonido' en la casa, compraban 20 casetes bien recopilados en el puente y con eso armaban el baile y ya no 'batallaron' como los sonideros para conseguir la música. Para Inocencio el 'acabose' del sonido fueron las nuevas tecnologías que popularizaron el acceso y posesión de la música. (Silva, entrevista; 2006)

afianzamiento de esta práctica. Las disqueras no tuvieron presencia, por muchos años, dentro de este rubro musical en Monterrey, dejando el comercio a los sonideros. Cuando se dan cuenta de su omisión y quieren vender sus productos se ‘estrellan contra un muro’ por varias razones. Primero sus costos están por encima de lo que se pueden permitir estos grupos.

Un disco original de esta música vale entre 100 y más de 250 pesos, dependiendo si es nacional o importado de Colombia, mientras que un disco pirata lo consiguen por 20 pesos. Adicionalmente estos grupos están acostumbrados a tener mayor interacción en la elaboración de sus productos musicales, como en la selección del tipo de melodías y ritmos que más les llaman la atención.

Los sonideros graban discos (antes casetes) con las canciones elegidas por el cliente a partir de la amplia lista de su archivo musical; también elaboran un producto inédito dentro de la industria musical los llamados discos ‘rebajados’. Los *colombias* están acostumbrados a una relación directa con su música sin mayores intermediarios, transformándola y seleccionándola a su gusto.

Debido a esto, hoy en día los sonideros y sus productos piratas son los reyes dentro del mercado de la música colombiana. Adicionalmente, la violencia entre las bandas de las colonias les ha quitado a los sonideros la posibilidad de trabajar en la calle realizando fiestas, orillándolos a la piratería, debido a las grandes grescas que se arman en sus bailes, entre diferentes pandillas, haciendo imposible que continuaran con su labor tradicional.

Actualmente, aun cuando ya se establecieron importadores legales y las propias disqueras colombianas, el consumo se mantiene predominantemente ‘pirata’ debido a los altos costos de los discos originales y al firme arraigo de una cultura de consumo informal, dirigida por los sonideros, con mezclas especiales, discos grabados con saludos²⁹ entre los jóvenes, compilaciones y mestizajes, como los discos ‘rebajados’ de amplio consumo entre los *colombianos*.

‘Las rebajadas’ consisten en grabar las canciones con menores revoluciones de las normales, de esta manera se escucha la música más lenta (como si a una grabadora se le estuvieran acabando las pilas). Esta variación regiomontana a la música colombiana posee gran aceptación entre los seguidores del género ya que argumentan que de esta manera se disfruta más la música, entienden con mayor facilidad la letra y se amainan los rápidos ritmos caribeños. Es una

²⁹ El saludo es fundamental para la cultura *colombias* de Monterrey, profundizaré sobre los saludos en el capítulo II.

variación estética producto de la relación de los sonideros con sus seguidores, por fuera de los mass media se crea este gusto y hoy en día se mantiene.

Al preguntar por el surgimiento de las rebajadas los informantes señalaron a Gabriel Duéñez como el iniciador, esta es su historia:

D-¿Cómo surgieron las listas de canciones y las rebajadas?

G-Ahh! Pues mire eso ya tiene, fue un accidente del tocadiscos que, pues en aquel tiempo yo tenía un tocadiscos de, chiquito de cinco botones ¿verdad?, el más chiquito que había y traía su torna mesa acoplado y luego se me pasó un accidente que el fuestecito que da vuelta el que da las revoluciones se empezó a desgastar y me empezó a tocar la música lenta, rebajada, y ahí fue cuando empezó a salir lo rebajado ¿verdad?, al hacer nosotros, quisimos hacer un postecito, un pinito, y nos salió mal ¿verdad?, en ese tiempo, le dimos menos revolución ahí y empezó a tocar rebajado...

O sea los muchachillos ahí que les gustan rebajadas. Porque mire no sé si usted sepa que la música rebajada, a veces no, la música rebajada al estarla escuchando eh, rebajada se escuchan los instrumentos más lentos, todo más despacio ¿verdad? Por eso a veces la música que está muy rápida y no se le entiende, se rebaja un poquito y ya de repente se le entiende. Porque ahí dice lo que la palabra que no, ahí se sabe lo que dice porque lo dice más lento y ahí se saca como está. (Duéñez, entrevista; 2005)

La cumbia argentina y las bailantas populares

El baile como visibilización de los grupos inmigrantes campesinos

Efraín Orozco virtuoso músico colombiano, viaja por todo Centro América de gira y sobre 1934 funda la orquesta 'Efraín Orozco y sus alegres muchachos', con la cual hace presentaciones en Bogotá, para después irse nuevamente en una larga gira por Sur América. Sobre finales de los 1930 llega a Argentina, país que acoge su música de manera extraordinaria y donde se establece por 18 años. En Buenos Aires cambia el nombre de su agrupación a 'Orquesta de las Américas' para darle una connotación internacional y estar en consonancia con el ambiente multicultural y de fluido intercambio musical que se vivía en la época, especialmente con las sonoridades caribeñas.

Orozco tocaba música caribeña colombiana con 'arreglos' para adaptarla a la sonoridad *grand band* que predominaba en la época, además de música del interior andino como bambucos y pasillos. Pero fueron los polirítmicos géneros caribes, llamados todos en Argentina cumbia, los que le trajeron fama en este país. Después de Orozco otras orquestas caribes como Bovea y sus vallenatos y Lucho Bermúdez hicieron largas y exitosas giras afianzando el gusto de la 'cumbia' en Argentina.

Recuerdo, en la década del 40, que había un muy buen músico con una polenta y un sabor muy especial, procedente de esa zona de Colombia, que interpretaba cumbias. Se llamaba Efraín Orozco y al descubrirlo en 1943 le edité un tema que fue un suceso muy grande en ese momento, *Cuando suena la cumbia*. ...

Los bailes que se hacían y salían anunciados en *El Mundo o Crítica* eran animados por las orquestas de Francisco Canaro y Efraín Orozco. Media hora de música de tangos y media hora de música colombiana, es decir las cumbias que estaba imponiendo Orozco. Luego aparece lo que pasa siempre: gusta ese ritmo alegre, hagamos algo parecido. Surgen autores de varias provincias y edito más de 30 cumbias...

A raíz del éxito de ciertas orquestas que tocaban con sabor, el movimiento empieza a expandirse. ...

Efraín trabajaba en confiterías y en bailes. La suya era una música muy alegre que el pueblo argentino tenía necesidad de bailar. ...

Orozco reinó durante 15 años en nuestro país. Luego aparecieron otros conjuntos como Los Wawancó...

Mi opinión es siempre la misma, bienvenido todo lo que sea para alegrar a la gente, para emocionarla, para hacerla bailar y para hacerla olvidar de los problemas...

En el tiempo de que te estoy hablando, del pasado, la gente que se acercaba a las cumbias era de condición humilde y normal; de clase media para abajo. (Ben Molar, accionista de la disquera Fermata, que grabó y comercializó las primeras cumbias en Argentina. Él y su hermano también compusieron y grabaron cumbias. Citado en: Gobello y Olivieri, 2003: 25-28)

En los primeros pasos en este desarrollo la cumbia estuvo influenciada por ritmos folclóricos argentinos como el chamamé, las guarachas y el cuarteto, entre otros. Con los años, aportaron ritmos latinos como la salsa y el merengue. En la etapa más reciente, se incorporaron elementos del *pop*, del *rock* y del *rap*. En la cumbia de Argentina, se diferencian claramente varios estilos, como el nortño, el cordobés, el santafecino, sonidero, etc., hasta llegar a las últimas variantes que se han desarrollado como la cumbia rapera, la cumbia de barrio, la cumbia villera, la cumbia piquetera.

Hoy en día, en las agrupaciones tropicales están presentes instrumentos similares a los de cualquier banda de *rock* (teclados, guitarra eléctrica, bajo y batería) junto a timbales, tumbadoras, congas, bongós, baterías electrónicas, timbaletas, acordeón, güiros y hasta trompetas, de acuerdo al estilo que se quiera alcanzar.

La forma de cantar, los arreglos musicales, el lenguaje claro y juvenil con que se comunican y la apariencia física en general son elementos muy tenidos en cuenta por las agrupaciones. En este sentido es muy importante el vestuario de los grupos, que se caracterizó por su colorido y originalidad. Otro detalle central a muchas agrupaciones fue la creación de pasos de baile. Cada grupo

trataba de imponer sus pasos, su coreografía, generándose una disputa por inventar el ‘pasito’ más original o de mayor aceptación. (Muevamueva, 2008)

En sus orígenes, la cumbia estuvo estrechamente relacionada con las clases sociales populares. A partir de finales de la década del 1980, se ha impuesto en todas las clases sociales convocando multitudes en discos, clubes y estadios, batiendo récords de ventas, generando en muchos casos fanatismo. La cumbia Argentina es hoy un producto de exportación no sólo hacia el resto de Latinoamérica sino también a Estados Unidos, España y otros países de Europa. El desarrollo de este ritmo está en estrecha relación a un gran proceso de migración interna que confluía en la Capital Federal y en el primer cordón industrial conocido como Gran Buenos Aires.

En esta matriz inmigrante confluían ritmos y estilos del interior del país, fundamentalmente de Santiago del Estero, de las provincias del Litoral, de Santa Fe y de Córdoba. Precisamente, desde esas provincias llegarían luego las primeras agrupaciones para presentarse en Buenos Aires. Al promediar la década del 1960, gran parte de la juventud es cautivada por el ritmo alegre de las cumbias del El Cuarteto Imperial y de Los Wawancó (de Uruguay) que visitan el país por primera vez en 1964. En los años 1970, en el gran Buenos Aires, donde el ritmo que predomina es el chamamé, aparecen las primeras bailantas. En estos locales comenzaron a bailarse también, los ritmos tropicales. Las ‘bailantas’ competían con las peñas, donde se vivía el folklore nacional, pero en un ambiente menos austero. (Muevamueva, 2008)

Pujol nos dice en relación al ambiente fiestero argentino y cómo se configura. “La actitud fiestera y picaresca es de raigambre cordobesa. Algunos instrumentos y rasgos estilísticos provienen de la versión acumbiada del chamamé. Y la supuesta naturaleza tropical, que terminará identificando a la nueva especie en los códigos de la noche, deriva de la cumbia colombiana” (1999: 332)

En las rutas del Gran Buenos Aires sobre los 1960-70 se instalaban frente a las villas miserias, construcciones muy precarias (o vallados al aire libre) pintadas de colores, donde se bailaba chamamé y música tropical. Los adornaban coloridamente y además de las paredes lo que existía era una barra con licores de muy bajo precio. A esos lugares los llamaban bailantas. Hoy en día los sitios donde se baila música tropical se siguen llamando igual pero su arquitectura es muy diferente. “Construcciones monumentales, con buenas luces, calefacción o refrigeración en algunos casos...Lo único que cambió de las bailantas son las locaciones y su música, ya casi no se presentan conjuntos

chamameceros y lo que se denomina cumbia no es la cumbia de Efraín Orozco”. (Olivieri, 2001)

En 1991 existían 40 grandes establecimientos de este tipo en Capital y Gran Buenos Aires y se vendía un promedio mensual de 200.000 entradas. Durante la noche se presentaban de dos a cinco grupos bailanteros que cobraban entre mil y tres mil dólares por show, la casi totalidad de los integrantes son nacidos en las provincias. La bailanta es un fenómeno social asociado a la provincia, sus escuchas son inmigrantes o hijos de inmigrantes y que posee múltiples prácticas sociales. Durante los fines de semana por ejemplo los habitantes de las barriadas sacan sus parlantes a la calle y así se vive la música de manera colectiva con los vecinos.

“La música tropical es, para muchos de ellos, su música, el ritmo que los identifica. Son las canciones que recuerdan y que eligen para bailar en sus fiestas. Aunque no es el único género musical que escuchan, es el que no comparten con los sectores más altos de la sociedad”. A diferencia de las discotecas en las bailantas la edad no es un discriminador, no existe la dictadura de lo joven, asisten las familias completas a divertirse. (Elbaum, 1994: 181, 182)

Ya para 2005 el panorama de la movida tropical, de los grupos de cumbia ha cambiado. Asisten a las bailantas alrededor de medio millón de personas por fin de semana. Están registrados cerca de 300 grupos musicales y hay 30 locales de baile en Buenos Aires y 300 en el país. Leader music, la disquera más importante del género cumbiero, a pesar de la dramática disminución de ventas de discos debido a la piratería, vendió en el 2004 cerca de 400.000 copias.

Los artistas no reciben ningún tipo de regalías por parte de las disqueras por lo que sus ingresos dependen únicamente de las presentaciones en vivo, así algunos llegan a presentarse 15 veces en una misma noche. La rutina es desgastante, armar los instrumentos, tocar 20 minutos, desarmar y salir corriendo al siguiente sitio. Algunos de los más exitosos hacen cincuenta presentaciones por semana. Los pagos se han erosionado, algunos de ellos aun teniendo discos de oro y platino por ventas, cobran 50 pesos por presentación, es por esto que deben realizar tal número en una sola noche para poder vivir.

Uno de los más exitosos grupos actualmente que fusionan cumbia con el ritmo juvenil del momento el ‘reggaeton’ los hacen evidente “Hacemos tantos shows por noche que no hay tiempo ni de cerrar la puerta del auto...! Arrancamos con las piernas colgando!”. Existen alrededor de 200 radios

alternativas transmitiendo música tropical y no hay ninguna emisora oficial. Solo el género cumbia vende el 35% de los discos del país y se estima que el 65% de los argentinos la escucha, pero sin reflejarse en las mediciones de las radios masivas. En la televisión se difunde un programa con siete horas a la semana 'Pasión de Sábado' con seis puntos de rating equivalentes a 600.000 televidentes. También existe un canal de cable 'Tropicalísima Satelital' que proyecta cumbias las 24 horas del día- 365 días al año. (Fabrykant: 2005)

La cumbia argentina apenas tuvo su primer programa de radio en 1986, en Radio Splendid. Comenzó con el nombre 'Fantástico' aunque luego fue 'Ritmo Fantástico'. Su objetivo era difundir la producción musical de un grupo de intérpretes que sistemáticamente eran marginados de los medios de comunicación masivos. En 1981 se inaugura al norte del Gran Buenos Aires el primer local bailable 'Tropitango'.

En septiembre de 1987, los seguidores de la cumbia de la Capital Federal tienen su primer local: 'Fantástico Bailable', en el barrio de Once. Pero es en 1990 que se da la expansión social, el boom de la cumbia sonando en todos los sectores sociales. Aparecen múltiples figuras, 'Riki Maravilla' es quien más se destaca, grabó decenas de discos y obtuvo discos de oro, platino y doble platino. El hit más resonante fue 'Qué tendrá ese petiso' y vendió 460.000 unidades.

Otras figuras paradigmáticas, con millones de discos vendidos, que mueren jóvenes y se crea un culto popular alrededor de ellos, como Rodrigo (1.200.000 discos vendidos) o Gilda, impulsando más el fenómeno. Estas muertes y los múltiples accidentes de los artistas del género están relacionadas con el abrumador número de presentaciones por noche, el alcohol, las drogas y el exceso de velocidad en sus automóviles para poder cumplir los compromisos.

Los medios masivos como la televisión tuvieron comportamientos diferenciales frente al fenómeno cumbiero, pasando de una sorpresa y bienvenida inicial, donde lo popular, el barrio, se puede poner de moda por un periodo como un viaje a la otredad, pero rápidamente se pasa a una indiferencia y bloqueo posterior. En su mejor momento existió una euforia donde a los cantantes no sólo se les permitía participar en los programas con sus grupos, sino que llegó a ofrecérseles programas como conductores. Debido al rating, en un inicio los grupos eran continuamente invitados a programas radiales y televisivos, además aparecían continuamente en la prensa escrita. Después en

los 1990, pasa la novedad y regresan a sus espacios habituales, sin presencia mediática. (Lewin, 1994: 229)

La cumbia peruana y los chichódromos

La technocumbia y la cholificación de la sociedad

La cumbia peruana o ‘chicha’ posee actualmente múltiples influencias, las más sobresalientes el huaino mestizo, la cumbia colombiana y ritmos caribes diversos. El género se comenzó a difundir en el Perú, gracias a grupos colombianos como ‘Los Corraleros de Majagual’ en la década de los 1960 y poco después empezaron a aparecer grupos peruanos que hoy son ampliamente recordados, como ‘Los Destellos de Enrique Delgado’, ‘Los Mirlos’, ‘Los Ecos’, ‘Sonido 2000’, entre otros. Al principio su estilo era casi idéntico al de la cumbia recién traída de Colombia, e incluso se la llamaba con el nombre compuesto ‘cumbia colombiana’ ya que no existía plena conciencia de crear un género aparte.

En estos inicios siguiendo la corriente internacional en Lima se bailaban los ritmos caribeños colombianos y cubanos tocados por grupos peruanos con la instrumentación del *rock*. Pocos años después empiezan a surgir las primeras variantes regionales, especialmente en la sierra sur y central además de las zonas periféricas de Lima (Comas, Villa El Salvador y Vitarte entre otras). Donde aparece un estilo fusionado con los ritmos folclóricos andinos, especialmente el huaino, traído por los inmigrantes del interior del país en su éxodo hacia la capital por los acontecimientos económicos y sociopolíticos originados con la asunción del gobierno militar del general Velazco Alvarado y su Reforma Agraria.

Los productores y receptores de la cumbia tienen origen popular, son migrantes -o hijos de migrantes- de la sierra o de la selva peruana. Dadas las circunstancias en las que llegó, fue rápidamente vista de forma despectiva en la capital como la ‘música melancólica de los migrantes’ y relegada junto a la música folclórica a las periferias urbanas marginales, bloqueando su difusión en medios masivos. Poco tiempo después empezaron a surgir emisoras en AM tales como ‘Radio El Sol’, ‘Inca AM’ y ‘Agricultura’ (que empezó como una emisora campesina) y comienzan a celebrarse grandes reuniones y conciertos con los cantantes del incipiente género en locales situados en la zona de la Carretera Central, las zonas periféricas del norte, sur y el Cercado de Lima.

Debido a la escasa vigilancia (se cometían actos delictivos) y a la procedencia popular de los asistentes, sumado a las peleas que generalmente se

producían por los altos consumos de alcohol, se motivó el rechazo de los ‘antiguos limeños’ es decir los ‘criollos’ que se consideraban habitantes originales de la ciudad y los mestizos de cultura europea, que de por sí ya tenían prejuicios de índole racial-cultural hacia los nuevos migrantes. “Los parroquianos iban a sus fiestas a desfogar penas y frustraciones. Ese desfogue los llevaba a ingerir licor en cantidades industriales. Con el alcohol en sus cabezas y el pico de una botella en la mano derecha, los asistentes eran capaces de transformar un chichódromo en un verdadero campo de batalla” (Baylon, 2004: 55)

Los criollos imponían sus gustos musicales y culturales eurocéntrico-anglocéntricos al resto de la población y tenían por ‘música peruana’ a la llamada ‘música criolla’ y aún a la música ‘afro-peruana’, junto a otros estilos importados como la salsa, la guaracha y el *rocké*. Debido a que no se trataba solo de la aparición de un nuevo estilo de música, sino de todo un conjunto de nuevas normas culturales que incluían, manera de vestir y comportarse, predilección por los accesorios brillantes y los colores chillones, jerga y acento propios, comida, arquitectura, literatura, entre otros. Los criollos juntaron todas esas manifestaciones en la expresión ‘cultura chicha’ que se mantiene hasta hoy, si bien muchos ya no lo toman de forma despectiva, sino como un sello distintivo.

Posteriormente, al ganar protagonismo los descendientes de estos primeros migrantes, al asentarse definitivamente y lograr legalizar su presencia (consecuencia de lo cual Lima paso de tener menos de 20 distritos a tener 43 y de tener menos de 1 millón de habitantes a tener cerca de 8 millones actualmente), comenzaron a tener protagonismo en los medios de comunicación y a dejar sentir su sello cultural, cada vez más mestizo, en los diversos ámbitos de la expresión artística.

En la década de 1980 se produjo una nueva explosión de grupos, especialmente de la variante conocida como ‘chicha’ o ‘música tropical andina’, vertiente surgida en la zona centro-este de la capital, cerca a la Carretera Central, con representantes como ‘Pascualillo Coronado’, ‘Los Shapis’ y el ‘Grupo Guinda’, este último, de mayor alcance en la zona norte de Lima.

Pero el momento cumbre de la cumbia en el Perú fue dado a fines de 1990 y comienzos del 2000, con la aparición del subgénero de la ‘Technocumbia’, que fusionaba la cumbia peruana, con sus variantes argentina y mexicana, además de mezclarse con ritmos brasileños en su variante selvática y con la música caribeña colombiana. Su figura principal fue Rosa Guerra

Morales una joven nacida en la frontera con Brasil, “la chica selvática adoptó nueva vestimenta, muy parecida a los artistas patrocinados por Televisa (sombrero vaquero, pantaloncitos cortos y botas altas) y además un nombre ‘gringo’, Rossy War”. (Bailón, 2004: 61)

Esta variante tenía un carácter más juvenil y actual, y logró multitudinarios conciertos en Lima y provincias, aparecieron muchos clubes de fans, se da la internacionalización de grupos como ‘Agua Marina’, ‘Armonía 10’, el ‘Grupo 5’, entre otros. Se da la llegada de grupos extranjeros de cumbia a hacer conciertos masivos, como los argentinos ‘Ráfaga’, ‘Complot y La Cumbia’ y muy especialmente los bolivianos de ‘Los Ronisch’.

La cumbia se toma el Perú con sus letras simples pero amenas y cargadas de sentimiento, a la vez que altamente bailables. Quizá lo más importante de este momento sea que la cumbia dejó de ser la música de los inmigrantes indígenas o mestizos pobres para pasar a ser el tipo de música dominante en las principales radios y canales de televisión (el canal musical Uranio 15 organizaba conciertos y daba mayor importancia a la cumbia que a otros géneros entre el año 1998 y el 2002). Mientras en las discotecas, las actuaciones de los colegios, las oficinas y todo tipo de lugar, gente de todos los niveles socioeconómicos escuchaban al menos algunas canciones de este tipo de música, se hacían concursos y prosperaban las disquerías.

Posteriormente a esto vino el declive, marcado curiosamente por un cariz político. La música había sido utilizada por el dictador Alberto Fujimori en sus diversas presentaciones. Algunas de las estrellas más reconocidas se hallaban acusadas de diversos delitos relacionados a la corrupción del final de dicho régimen, por aceptar su dinero a cambio de actuar en las campañas publicitarias. Esto fue utilizado por los sectores reticentes a la música popular (particularmente *rockeros* y seguidores de la salsa ‘dura’ de sectores criollos medio-altos) para echar abajo lo que veían como parte de la ‘cholificación de los usos y costumbres’ de la sociedad peruana.

Esto confinó finalmente a la cumbia a las zonas populares de la capital (la periferia y el centro de Lima) y a las provincias, donde sigue siendo ampliamente dominante, llegando incluso a desplazar a la música tradicional y transformándose ella misma en ‘la música popular y tradicional de dichos sectores’. Especialmente en el norte (Piura y Lambayeque) y la selva (Loreto y Ucayali) y en donde cuenta con un fuerte arraigo musical y surgen nuevos grupos continuamente. (Bailón, 2004)

Soy obrero y soy provinciano autor: Juan Rebaza

Soy muchacho provinciano
Me levanto muy temprano
Para ir con mis hermanos
Ayayayay a trabajar

No tengo padre ni madre
Ni perro que a mí me ladre
Sólo tengo la esperanza
Ayayay de progresar.

Busco una nueva vida
en esta ciudad
donde todo es dinero
y hay maldad
con la ayuda de Dios
sé que triunfaré
y junto a ti mi amor
que feliz seré

Segunda etapa de la cumbia nómada

Desplazamiento del mestizaje nacional, comercialización y expansión de clase

La relación de la música y los medios técnicos

Hemos visto como la cumbia se extendió por el continente. Las disqueras colombianas graban la música y sin una mayor comercialización, pero sí con el desplazamiento de los músicos en giras y la llegada de algunos discos a los diferentes países se genera un fenómeno que podemos catalogar de subterráneo, *underground*, con esta música.

Los grupos populares, campesinos, provincianos que han migrado a la ciudad, toman esta música y la bailan, primero en las versiones que les llegan de Colombia y posteriormente comienzan a producirla. Al darse este paso, entre la simple escucha y baile, al de la producción de la música, aparece la creación de nuevas versiones nacionales.

Los músicos populares latinoamericanos, al intentar tocar esta música que hace bailar a todo el mundo, que alegra los complejos mundos de vida de estos grupos, que se encuentran en condiciones de pobreza y exclusión, lo que hacen realmente es adaptar, sincretizar la cumbia a sus propias culturas, mezclarla con sus propios ritmos, acercarla a sus sensibilidades, creando nuevos *sensoriums*.

Una vez este ritmo ya se establece y se tumban los diques impuestos por la clase hegemónica, erigiéndose como válida y representativa de la cultura popular; la industria toma este movimiento que se mantuvo durante décadas de manera subterránea, creando sus propias vías de producción e interpelación musical y la comercializa.

Estos grupos populares eran nichos de mercado que no se habían explotado y finalmente se dan cuenta que pueden generar ganancias millonarias. Los inmigrantes campesinos a la ciudad ya se establecieron, sus hijos ya han alcanzado un mayor status socio económico, por lo que son bienvenidos al mundo del consumo, a las lógicas neoliberales. Este es el panorama general donde se inscribe esta segunda etapa de la cumbia en América.

Es importante entender, para esta segunda etapa, la relación de los artistas y los productos culturales con las industrias y las tecnologías que

permiten novedosas formas de comercialización. Las expresiones artísticas premodernas, concebidas y difundidas muy localmente, son radicalmente transformadas en su relación con el público y en su posibilidad de difusión por las tecnologías. Antes, la relación del artista, o la obra de arte, y su público era de copresencia limitando tanto el universo del público receptor, como las posibilidades de comercialización. Con la modernidad y las tecnologías esta relación se transforma completamente influyendo en el desplazamiento tanto de los artistas como de sus obras y en las maneras en que son interpeladas por su público. Ahondemos en el tema.

Para Robert Burnett (1996: 1) la música hace parte de nuestro medio ambiente diario. No sólo escuchamos música en los sitios expresamente destinados para esto como auditorios, o simplemente nuestro hogar, sino que la escuchamos como fondo en muchos de los lugares que frecuentamos y utilizamos comúnmente como automóviles, restaurantes, centros comerciales³⁰, etc.

Se puede decir que la música *pop*³¹ es una de las más poderosas expresiones de la industria cultural mundial. La música *pop* es hoy la lengua franca para un largo segmento de la población juvenil mundial. Para Burnett es justo decir que la música es el más universal medio de comunicación que en este momento tenemos ya que logra atravesar instantáneamente obstáculos de lenguaje y otras barreras culturales de una manera que los académicos rara vez entienden; otros productos culturales no poseen esta capacidad de desplazamiento, de mutación, de nomadismo.

Para entender las distintas características de la comunicación masiva, y los múltiples cursos de su desarrollo, es necesario entender 'la mediatización de la cultura moderna'. Thompson (1990: 4). La define como el proceso general por el cual la transmisión de formas simbólicas se encuentra mediada crecientemente por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias mediáticas.

A pesar de la continua introducción de nuevas formas de entretenimiento, y tecnologías comunicacionales, la industria musical se mantiene como un importante componente del expansivo sector de

³⁰ Esto llevado al límite con la llamada música 'ambiental' tan común en salas de espera, recepciones, ascensores, incluso suena en los momentos de espera de las operadoras telefónicas.

³¹ Utilizo el término en inglés, proveniente del fenómeno urbano norteamericano de posguerra (Pop culture), ya que el término en español (cultura popular) posee otras connotaciones radicalmente diferentes y en Latinoamérica, incluso, algunas características premodernas.

entretenimientos e información. Es especialmente importante recordar que la música *pop* se ha desarrollado como un bien que es producido, distribuido, y consumido, bajo las condiciones del mercado que rige inevitablemente los tipos de fonogramas que se hacen, quién los hace, y cómo se distribuyen al público (Burnett, 1996: 3,4).

La penetración del mercado mundial por la predominante industria transnacional ha generado cambios en la política y estructura global, estos cambios tienen importantes implicaciones para la producción, contenido, y mercadeo, de la música *pop*. La industria del entretenimiento por definición, involucra la creación, inter-organización, y exhibición, de *performances* (narrativos o no narrativos, grabados o en vivo) para atraer audiencias en búsqueda de ganancia financiera, más aun que por explícitas metas educacionales, periodísticas, políticas, o publicitarias.

La mega narrativa de la transformación cultural está ampliamente inmersa en el discurso de la teoría política y social, dando cuenta del desarrollo de las sociedades modernas. Esta narrativa ha desatendido y dejado de lado la mayor transformación cultural asociada con el desarrollo de las sociedades modernas: la rápida proliferación de instituciones de comunicación masivas, y el crecimiento de redes de transmisión a través de las cuales formas simbólicas modificadas conjuntamente, se colocan al alcance de un campo de receptores siempre en expansión.

A este proceso de mediatización de las culturas modernas, Thompson (1990: 11) lo muestra como una de las transformaciones claves asociadas con el desarrollo de las culturas modernas. Este concepto me parece fundamental para comprender un objeto de estudio como el nuestro- la interculturalidad de la música caribeña colombiana- ya que nos da cuenta del mundo actual, que se encuentra atravesado crecientemente por redes de comunicación, en el que la experiencia de los individuos se encuentra progresivamente mediada por sistemas técnicos de producción simbólica y de transmisión. Cualquier persona, en cualquier parte del mundo, tiene a su alcance música (en formatos electrónicos como mp3) e infinidad de productos culturales con un solo click de computadora.

Esto se ha acentuado desde la fundación de 'Napster'³² y el escándalo que se suscitó después de su cierre acusado de piratería. Cifras de IFPI para 2005, nos dicen que más de uno de cada tres discos vendidos en el mundo son

³² Paradigmático sitio en Internet que fue el primero en permitir la descarga 'gratuita' de canciones.

copias ilegales (cerca al 37%) estimando las ventas piratas en 4.5 billones de dólares. En la actualidad los programas que ‘comparten’ archivos entre los mismos usuarios *peer to peer* –*p2p*– como ‘Ares’, ‘Emule’ o ‘LimeWire’ se impusieron y evitaron la polémica legal. Se estima que, en 2005, 20 billones de canciones fueron descargadas ilegalmente de la red, mientras que las ventas legales en Internet apenas llegan a 1.1 billones de dólares. (IFPI, 2006: 4)

Bajo la modalidad *p2p* los usuarios de la red siguen descargando música y otros archivos ‘gratuitamente’, sin pagar derechos de autor, generándose un gran problema para las casas disqueras y los artistas, ya que esto se suma a la piratería callejera logrando bajar las ventas de música legal hasta el piso. Por el otro lado, la industria de la música por décadas mantuvo ganancias billonarias, pagando poco a los artistas y siendo insensible a las necesidades de los consumidores. En parte por ambos motivos hoy muchos músicos se auto producen y controlan la distribución de su música por redes especializadas. Estamos frente a un cambio en la producción y distribución de la música. Presenciamos la reconstitución del mercado musical.

Aun cuando hoy en día las ventas de las disqueras bajaron dramáticamente, debido principalmente a la piratería, no se puede negar que continúa siendo un negocio que genera millonarias ganancias y del que las disqueras abusaron por muchas décadas. Por ejemplo la industria musical celebró las nuevas cifras de ventas de música digital, que se triplicaron en la primera mitad de 2005, impulsadas por los tonos y las canciones cargadas a los teléfonos móviles y los servicios en Internet como ‘iTunes’ de la compañía Apple mientras continúan cayendo las ventas medios físicos como los CDs y DVDs. (IFPI, 2006)

En el caso de la música popular latinoamericana y más específicamente en el caso de la cumbia, lo que ha ocurrido tanto en México, como en Argentina, Perú o Colombia, es que los músicos se han desacoplado progresivamente de la economía industrial y han entrado de lleno a la economía de servicios. Prolifera entre ellos la auto-producción y comercialización de los discos.

Ya no pertenecen a un gran casa disquera que les da millonarias regalías y les organiza sus presentaciones. Ahora ellos, en un gran porcentaje, deben invertir en sus propias producciones y luego comercializarlas, sea en sus propios eventos (el caso de los grupos más chicos) o llevar la grabación ya realizada a la disquera para que ellos se encarguen de distribuirla y venderla.

Sin embargo, se ha transformado completamente la relación con las disqueras ya que estas no tienen el control ni la posibilidad de invertir en las grabaciones como antes. De ser el eje y el centro de la mayoría de las decisiones y ejercer gran poder sobre los artistas pasaron, en el mejor de los casos, a ser un simple intermediario entre los grupos y su público, vía comercialización de discos.

Los artistas populares latinoamericanos hoy en día no graban tanto para vender discos, graban para poder tener un éxito en la radio o en los canales de videos. Éxito que luego les llevará a sus fanáticos a las presentaciones en vivo. El gran negocio se desplazó de vender discos a vender presentaciones, a vender entradas, es allí donde los músicos encuentran su sustento. El resto del proceso se mantiene simplemente para poder atraer a los seguidores a sus presentaciones en vivo.

De esta manera vemos como los grupos populares y sus músicos crearon todo una serie de circuitos *underground* para la presentación de sus artistas, los sitios establecidos no se los permitía por lo que ellos tuvieron que crear sus propios espacios. Las bailantas o ‘boliches’ en Argentina, los ‘chichódromos’ en Perú, los bailes callejeros de Sonideros y los bailes a cielo abierto en México (en donde se cercaba cualquier lote o explanada, un sonido y a vender boletos).

Grandes lugares con otras finalidades, como plazas de toros o estadios, galpones rudimentarios, simplemente la calle o un terreno amplio a cielo abierto, se convertirían en el territorio de la cumbia, expulsada de las lógicas espaciales de la fiesta nocturna de las élites, pero que ganó su lugar y con el tiempo creó sus propios locales con todas las comodidades.

Desde una perspectiva lingüística, el investigador caribeño Jorge Nieves Oviedo explica la capacidad de desplazamiento y mutación de la música de su región utilizando los conceptos de semiosis y de nomadismo. El concepto de semiosis musical posee la complejidad de que los signos musicales no remiten a un único objeto en el mundo material, son mucho más ambiguos ya que estos signos deben ser interpelados por los escuchas por intermedio del cuerpo.

Esto nos lleva a tener prácticas significantes extremadamente abiertas, tan múltiples y variables como lo son los escuchas. Cada escucha dota de sentido la música a partir de su retícula socio-cultural dándole así coherencia en su contexto.

Como consecuencia de estas características Nieves plantea que la semiosis musical es propensa al nomadismo, ya que es única, viaja más y a mayor velocidad que cualquier otro tipo de semiosis artística o bien simbólico. Esto les da una gran capacidad de transformación- adaptación, su ductibilidad, permite que los receptores la adapten, cambien y reciclen constantemente. Propone como sus características centrales:

- a) Su funcionamiento como semiosis dotada de campos semánticos intrínsecamente vacíos, pero dinámicos, con potencial para adquirir valores según los contextos y los usos específicos; y en virtud de ello:
- b) La versatilidad que le permite transformarse rápidamente a nuevos formatos, instrumentaciones, formas, etc. (Oviedo; 2007)

Esto nos permite entender el por qué los productos culturales con mayor capacidad de nomadismo son los musicales. Además tienen la capacidad no sólo de desplazarse sino la ductibilidad para ser adaptados y reinterpretados; haciéndolos más acordes a las diferentes realidades culturales donde se adoptan. Como es el caso de la música caribeña colombiana en todo el continente americano, su difusión y posterior comercialización.

Para poder ver las formas simbólicas (como la música) como un fenómeno contextualizado, es necesario aproximarse a ellas como producidas y recibidas por individuos situados en contextos socio-históricos específicos, dotados con recursos y capacidades de diferentes clases (el acento, idioma, tono de una clase social particular, o un pasado regional).

Esta contextualización social de las formas simbólicas nos obliga a que éstas sean objeto de complejos procesos de valoración, evaluación y conflicto; por esto es importante entender que todos tenemos procesos de valorización tanto en el terreno simbólico como en el político. Para muchos estudiosos, la clave para entender la música *pop* es la idea de la comercialización.

Cuando hablamos de música *pop*, hablamos de música que está orientada comercialmente; esto implica que para maximizar la ganancia se deben atraer el mayor número posible de consumidores. Las compañías de discos, músicos y estaciones de radio están al tanto de este hecho; consecuentemente intentan orientar su producto hacia el mayor número posible de receptores y de esta manera maximizar su ganancia. (Thompson, 1990: 12, 13)

En el caso de la música caribeña colombiana esto se hace evidente, en la actualidad, con la hegemónica y aplastante producción de paseos vallenatos románticos. Se deja el resto de la riqueza sonora de la región como músicas

subalternas, de festivales o grupos folclóricos específicos, de contextos muy delimitados como el Carnaval de Barranquilla o el Festival de la Cumbia, en El Banco- Magdalena.

Ha sido tan determinante esta tendencia que si ha logrado borrar, de las producciones musicales, tres de los cuatro aires del hegemónico Valledupar; qué se puede pedir para la música sinuano-sabanera que hasta los 1970 se producía y se vendía exitosamente por toda Latinoamérica y que hoy no se graba comercialmente.

La cumbia villera como reflejo y denuncia de la marginación y pobreza argentina

Más allá de las críticas exaltadas y de la cantidad de programas de televisión que ponen contra la pared a la cumbia villera como a la peor que pudiera haber, ésta cumple en alentar a la población de las villas y en informar sobre lo que ocurre allí... Con los años, al leer las letras y al consultar los diarios, nos daremos cuenta de que lo hacía la cumbia villera era cantar a una Argentina que estaba siendo saqueada por sus propios gobernantes. (Olivieri)

Ey, guachín (*pibe*) si no tenés un peso para el vino levántate y no te des por vencido, bailá la cumbia del peregrino. ('La cumbia del peregrino', Grupo Guachín)

Llegando al 2000, la cumbia argentina comenzó un nuevo proceso de transición tanto musical como cultural. En el aspecto musical, nuevos sonidos relacionados con el *rock* y el *pop*, avanzaron sobre el estilo netamente melódico. Además, se incorporaron otros instrumentos como sintetizadores y efectos de sonido. A finales de 2000 se instala la cumbia de barrio, pretendiendo reflejar las vivencias de los sectores más marginados de la sociedad. Este género evolucionó hacia la cumbia villera como fiel reflejo y producto de la decadencia en que estaba inmersa la sociedad argentina, el Estado y la desconfianza hacia la clase política.

Así, se impone en la cumbia un estilo que busca dar voz a las peores vivencias de la sociedad. Las canciones de este estilo tenían una fuerte adhesión en el público más juvenil pero no era aceptado en el público más adulto. Con la llegada de la agrupación 'Damas Gratis' este nuevo estilo termina imponiéndose sobre los demás, sus canciones sonaron en todos los grupos sociales. Pablo Lescano y su Damas Gratis marcaron un nuevo hito. (Fabrykant; 2005)

La situación política y social y la profunda crisis argentina se refleja en las cumbias con letras cuyo contenido era cada vez más trasgresor: apología del uso de drogas, apología del robo y otros delitos. Letras donde se asignaban roles e imágenes sexuales denigrantes para la mujer y mensajes que incitaban a la violencia contra los ‘chetos’ (fresas) y la policía.

En julio de 2001 el Comité Federal de Radiodifusión prohibió la difusión de estas canciones y busco aplicar severas multas a los obviaran estas pautas. El gobierno en voz del Jefe del Gabinete culpó a la cumbia villera del incremento en los robos y agudizar la situación de inseguridad del país. Ante la furia de los grupos populares por las medidas represivas y las declaraciones el presidente Kirchner tuvo que aparecer en un programa de cumbia de televisión, manifestando su gusto por esta música y echando atrás las anteriores declaraciones oficiales.

Las compañías discográficas y los principales productores musicales vieron en la cumbia villera un excelente negocio. La producción de un disco podía tener un costo de hasta 10 veces menor al de uno de la cumbia tradicional ya que con un software como ‘Pro Tools’ se sustituía tanto a músicos profesionales como a extensas jornadas de grabación. Vestuarios originales y cuidados ‘uniformes’ eran reemplazados por ropa deportiva o ropa de calle común. El costo que generaban músicos profesionales y calificados era reemplazado por jóvenes adolescentes que se iniciaban en la música. Se conjuga un amplio mercado juvenil y un producto de bajo costo.

La cumbia villera proviene de las ‘villas miseria’ ubicadas en las periferias de Buenos Aires. Esta música llegó y se estableció, desde hace muchos años, en las zonas marginales de la Argentina y en tiempos recientes la gente de las villas creó un nuevo tipo de oposición, al sistema neo-liberal y a las condiciones de pobreza que viven, por intermedio de esta música. Al mismo tiempo, esta versión sincrética de la cumbia se ha constituido como uno de los elementos identitarios principales para estos grupos populares.

En las letras de las villeras encontramos apologías a los ‘pibes chorros’ que son adolescentes que roban en los barrios ricos y llevan sus botines a las villas- al mejor estilo de Robin Hood-. Al mismo tiempo, escuchamos en las letras de las cumbias villeras continuas referencias a drogas, sexo, violencia y por intermedio de estas canciones con descripciones naturalistas han encontrado una poderosa herramienta de protesta social y política.

Se establecen en las letras continuas ironías y burlas en contra de la policía, el gobierno y el Estado argentino. A tal punto fue disruptivo el ejercicio que el gobierno procedió a prohibir su aparición en medios masivos de comunicación. La similitud de las cumbias *colombianas* de Monterrey y la techocumbia peruana, con las villeras debe ser resaltada. Todas estas versiones de cumbias tienen preeminencia de teclados electrónicos y se cambiaron las percusiones de tambores por la batería. Incluso los grupos regio-*colombianos* tuvieron éxito, en los noventas, en el Cono Sur y realizan giras desde entonces³³.

En Monterrey, a su vez, las villeras se introducen en los grupos *colombias* por intermedio de las barras 'bravas' del fútbol que las cantan para animar a sus equipos (Tigres y Rayados). De igual forma grupos peruanos de cumbia tuvieron gran éxito en Argentina y viceversa. Estas cumbias villeras han tenido tal éxito que se escuchan hoy en día en todo el Cono Sur y en países como Bolivia o Chile, entre otros, han desatado todo un debate mediático sobre su 'nociva' influencia en los jóvenes, la pertinencia de permitir su entrada y la posibilidad de prohibirlas.

De igual manera, se dio una fuerte campaña mediática en contra de la misma por ser encarnación de los males morales y la falta de educación del pueblo. Lo que queda claro ante las desmedidas preocupaciones y reacciones sobre un género musical, en apariencia tan simple, es que está tocando y moviendo fibras sociales muy sensibles. Acá un ejemplo de los cientos de notas periodísticas dedicadas a la misma:

"Nada hay más popular que la estupidez", Jorge Luis Borges.

Es probable que con la cumbia villera se puedan hacer muchas cosas; es probable que algunos se diviertan; es probable que otros hagan buenos negocios, pero lo que seguro no se puede hacer con ella es transformarla en un objeto estético o suponer que su vigencia obedece a la supuesta sabiduría popular o creer que sus efectos nocivos se resuelvan con medidas represivas.

Por su parte, y muy suelto de cuerpo, el presidente dijo que no sólo le gustaban Mercedes Sosa y León Gieco, sino también la cumbia villera. Esto es como decir que en literatura a uno le gustan Proust y Joyce, pero también Poldy Bird y Corín Tellado.

³³ Aun cuando se debe aclarar que de manera temprana (desde los 1940) llegan los grupos colombianos, es paradójico que los paseos vallenatos románticos los imponen en Argentina grupos de *colombiana* de Monterrey. 'Los Caminos de la Vida' fue un gran éxito en este país y Paraguay en la versión del grupo regio 'Los Vallenatos de la Cumbia'. El grupo los Reyes Ballenatos desde hace un lustro viajan cada año de gira desde Monterrey a esta zona. Los regiomontanos abren la plaza para los grupos de Valledupar, cuando en Argentina y Paraguay se dan cuenta que la música de los regiomontanos eran *covers* de grupos colombianos es que contactan a los segundos. Hoy en día comparten escenario en Cono Sur tanto colombianos como reineros.

Se dirá que cada uno es dueño de gustarle lo que quiera, pero se presume que un presidente de la nación debe ser más exigente con sus gustos y, sobre todo, más exigente con su labor pedagógica, ya que un primer mandatario no está sólo para hacer lo que le indican las encuestas, sino también para transmitir valores que ayuden al crecimiento de las personas, salvo que el señor Kirchner crea que la cumbia villera es un poderoso estimulante de la sensibilidad y una manifestación artística dueña de una empinada y cálida belleza.

Más allá del episodio puntual, lo sucedido ha sido lamentable porque, efectivamente, es necesario que el tema de la cumbia villera sea abordado con más seriedad, entre otras cosas, porque es un emergente cultural con el cual se identifican millones de personas y, por lo tanto, un gobierno no puede permanecer indiferente a una realidad que compromete las preferencias de un amplio sector social.

Estas cuestiones no se resuelven con decretos represivos, pero tampoco con permisividades estéticas. No se pueden alentar censuras inviábiles y reñidas con la cultura democrática; pero que se acepten las diferencias no quiere decir que se sea indiferente a ciertos fenómenos culturales, sobre todo cuando éstos parecen arraigar, en primer lugar, en las clases populares y, muy en particular, en los sectores más carecientes.

Aclarados estos aspectos, indispensables para saber desde dónde se habla y desde dónde se critica, hay que decir que la cumbia villera es un adefesio estético. Musicalmente, su ritmo, su armonía no supera los movimientos espasmódicos de un mono educado por Pavlov para que golpee una madera a la hora de comer o de saciar la sed, cuando se presume que la humanidad desde los tiempos de la caverna algo ha avanzado en materia estética como para que, millones de años después, retornemos a esas manifestaciones primarias del instinto.

No es verdad que exista un movimiento de liberación espiritual con una música cuyos patrones culturales reivindican la consigna de "descerebrarse". Un señor llamado Adorno, otro señor de nombre Horkheimer y un tercero llamado Erich Fromm hablaron de estas manifestaciones culturales que sustituyen la felicidad por la risa, la expresividad por los gritos, la sensibilidad por la cultura del instinto, la racionalidad por el salvajismo.

Alguien dirá que no tiene nada de malo consumir una músicaailable y que, además, no es humano pretender bailar en una fiesta con "La consagración de la primavera" o "Las cuatro estaciones". Es cierto, pero no es ése el tema del que estamos hablando; lo que estamos hablando, en este caso, es acerca de los paradigmas culturales que algunos géneros musicales reproducen. No hace falta ser un sociólogo para saber que todos los géneros reproducen un determinado tipo de conducta. Así, es con el *rock*, así es con el tango y así es también con la cumbia villera.

Refutando ese argumento, hay que decir que justamente la tarea de los políticos, la de los maestros y la de los periodistas, o sea, de todos los que han podido disfrutar del privilegio de la cultura, es decir que el excremento es excremento y que el único mensaje válido para las moscas consiste en abrir las ventanas para que sepan que, más allá de lo inmediato, se abren el cielo, la luz y el desafío exigente de la libertad. (Alaniz; 2004)

Sergio Zías del grupo de Monterrey 'Los Vallenatos de la Cumbia', nos cuenta como llegaron hasta el Cono Sur:

Al mero centro de Argentina, por Buenos Aires, primero a Buenos Aires, ahí a la redonda había varios, allá le dicen boliches.

Ahí tocamos en una disco que se llama 'Samber Disco', tocamos ahí y ahí me quedé impresionado que bailaron nuestra música, no el vallenato, cumbia, bailaron mucha cumbia. Porque allí iban muchas chicas brasileñas, chicas paraguayas, va la colectividad boliviana, y ellos son muy movidas, les gusta mucho la cumbia. Los paraguayos son muy apasionados también, los bolivianos pos no se diga, peruanos también. Allá es como en Estados Unidos que vienen de Colombia, de otros países así, a Argentina va brasileño, paraguayo, peruano, boliviano, venezolano o sea van muchos...

Muy bonito! porque se llena y bailan los ritmos diferentes, cada quien a su manera también...

Ahí metimos como unas dos mil, pero cuál fue la sorpresa de nosotros que después nos mandaron a Paraguay y ahí llenamos un estadio...

Cerca de 20 mil gentes...

Lo más grande que hemos tocado fue en Paraguay, en Asunción Paraguay...

Yo creo que también, no sé cómo estuvo pero es algo que no te puedo explicar, como por decir la música colombiana que de pronto pega en Monterrey y no sabes ni quién la trajo. Así fue, y ahí empezamos y dejamos en primer lugar la música colombiana de acá de Monterrey en el 99, yo la dejé en los primeros lugares. Llenamos el estadio Cristóbal Colón de Asunción Paraguay, y tengo fotos y videos tenemos todo. Porque algún día me van a preguntar y yo voy a sacar el video. Porque hay muchas personas que no creen que, porque somos de 'La Independencia', de una colonia muy humilde, una colonia humilde y conflictiva a la vez, piensan que no es cierto y yo creo que hemos puesto muy en alto la música colombiana...

Nosotros nos sentíamos muy grandes allá, muy grandes, porque se siente la vibra, sientes una cosa no sé, una cosa muy hermosa, y a veces triste a la vez; ¿por qué? porque ¿cómo es posible que en otros países te quieren más que en tu propio país? Si nos quieren acá, no digo que no, pero allá llenamos estadios y aquí a veces te marginan por el tipo de música. Por qué aquí que es tu país te la marginan y allá no, allá entran por montones y aquí a veces no...Porque te hacen el feo, tocas música colombiana eres un drogadicto, yo tengo 39 años no fumo, no tomo, no tengo ningún vicio de droga mas que café, nada más pero no tengo ningún vicio. (Entrevista; 2006)



El término de villeros, de villa, viene del libro de Bernardo Verbitsky *Villa Miseria también es América* (1957), en esta novela da cuenta de la vida en estas villas de latas y cartón. Allí llegaban los migrantes internos de las provincias de Argentina e inmigrantes de otros países, en busca de mejores oportunidades, como Paraguay en ese momento, hoy en día se suma una fuerte inmigración boliviana.

Los pibes chorros son adolescentes hijos de la generación que socialmente fue marginada del ascenso social que se vivió en Argentina hasta más o menos la década de los setenta. En la que por modificaciones en el mercado laboral, la pobreza deja de ser una situación temporal de un grupo y pasa a ser parte de una estructura en la que la gente pierde todas las posibilidades de mejorar sus condiciones de vida.

Crecieron en una sociedad que se mantuvo a flote por intermedio de trabajos informales, mal remunerados y con pocas posibilidades de generar ahorros. Son jóvenes que crearon un nuevo sistema de valores, en el que la violencia es el medio de obtener comodidades y lujos en poco tiempo. Hacia finales de la década del noventa, los jóvenes entre los 15 y 24 años, eran el grupo de edad que duplicaba la tasa nacional de desempleo en Argentina, alrededor del 27%, sumado esto a que el 40% de los jóvenes en este rango de edad, estaban por debajo de la línea de la pobreza. (López; 2006)

La situación de los pibes chorros tiene algunas similitudes a la vivida por los jóvenes de las comunas de Medellín en los 1980. El libro “Cuando me muera quiero que me toquen cumbia, vidas de pibes chorros” de Cristian Alarcón al lector puede recordarle, en la estructura del texto, en la metodología del autor, así como en las historias reconstruidas al libro de Alonso Salazar “No nacimos pa’ semilla³⁴”.

En el libro Alarcón reconstruye la vida de un pibe chorro que a la postre sería objeto de un culto secular, al estilo de los cultos de las figuras cumbieras como Gilda o Rodrigo (quienes murieron jóvenes en la cúspide de sus carreras). Víctor Manuel ‘el frente’ Vital es sujeto a culto por parte de la gente de las villas. Es ‘el santo’ de los pibes chorros, le piden para que los robos salgan bien, la policía no les de alcance, o las jóvenes le piden que les arregle sus conflictos amorosos. Retrata así la dura vida en las villas, las pocas oportunidades de

³⁴ Narra las vidas de los jóvenes sicarios de las comunas de Medellín, en consonancia con el título del libro de Alarcón, el de Salazar narra los entierros de los jóvenes donde armaban una ‘fiesta’ y les llevaban rancheras y salsa.

ascenso social, la violencia, todo esto contrastado y ambientado con la festividad de la clase popular y las 'bailantas' cumbieras.

Algunos datos publicados recientemente, indican que el 27% de los adolescentes y jóvenes argentinos se encuentran sin trabajo estable. De estos, alrededor de 800.000 son menores de 24 años que buscan trabajo pero no lo consiguen. Los más excluidos laboralmente están entre 18 y 20 años, donde el desempleo es de entre el 35 y 40%. Un poco más de medio millón de jóvenes entre 14 y 18 años, no terminó la educación secundaria.

Hay más de 300.000 entre 14 y 24 años que ni estudian ni trabajan. De los que tienen una ocupación, 7 de cada 10 es un trabajo sin estabilidad ni prestaciones. Finalmente, de los 3.500.000 jóvenes que viven en hogares pobres, 1.300.000 son indigentes. (López 2006) Estos datos estadísticos se corporalizan en el baile de la cumbia, se ven reflejados en la dureza y naturalismo de las letras de las cumbias villeras.

Los temas más recurrentes en este género, son las cotidianidades de la vida en la villa emergente. Tratan sobre bienes de consumo que desean tener, sobre amigos en la cárcel, mujeres, drogadicción, alcohol y sobre la policía. En el caso de las mujeres, el estereotipo es una mujer infiel que le interesa el sexo por placer y encuentra similitud con el tango, en el sentido que la única que no se encuadra en esta visión es la propia madre. Otra similitud con el tango está en el uso del lunfardo y de sociolectos como el 'tumbero' (lenguaje carcelario).

Las letras son muy disruptivas para las clases sociales hegemónicas porque hablan de las cosas que ellos no quieren escuchar y están pensadas en contra estética. Su busca conscientemente el rompimiento y la disrupción de los 'imaginarios sociales' de estos grupos medios y altos. Esto realizado en un país que históricamente tuvo una calidad de vida arriba de la media latinoamericana y que se miraba y pensaba más en función de Europa que de su propio continente.

Con denuncias frías, sin eufemismos y énfasis en la sexualidad no regulada, en el consumo de drogas, con apologías al delito, -un delito por hambre- llamando a la violencia en contra de los hegemónicos, logran una profunda atención mediática, crispan los nervios y atemorizan a estos 'otros' sociales. Crean así un canal de comunicación popular, contra hegemónico, que utilizan de manera culturalmente subversiva.

Un trabajo sobre la cumbia villera de Llobril y Ormaechea se centra en sus similitudes estructurales con el tango. En ambas es el marginal el que habla el que produce neologismos y sociolectos. Así, encuentran un hilo de profunda unión entre los dos géneros, que parecerían tan distantes, por intermedio del lunfardo. Los dos géneros, por intermedio de las letras de las canciones y de los mensajes contenidos en ellos, generan un posicionamiento disidente y logran un ‘contra- discurso’.

Para esto usan un lenguaje llano, directo y sin mediaciones. Su público entiende lo que se está diciendo ya que usa elementos de sus mundos de vida, enmarcados en la pobreza, la desigualdad, la marginación, el racismo, la inseguridad, la represión física, desmintiendo los discursos oficiales. Los grupos populares se lo apropian inmediatamente ya que siguen una lógica tan concreta y simple como el pensamiento del ‘compadrito’ (un pícaro) en el tango o el villero (un chorro) en la cumbia.

El tango y la cumbia villera “condensan un sentido capaz de resistir y enfrentar a la cultura oficial y hegemónica, nutriéndose de ella, pero justamente al no estar instituida, determina a las clases marginales a producir cultura en relación a su cotidianeidad, reluciendo su capacidad de poder deslegitimar el orden simbólico existente”. Así, ante la crisis social aparecen las subculturas que constituyen evidencias de cambios en las dinámicas sociales, erigiéndose como actores protagónicos en los procesos de cambio, crisis y reacomodo. (Llobril y Ormaechea; 2002)

Aun cuando es claro el hilo de unión y que los personajes juegan con las reglas, la normatividad, la ética y con la ley, existe una diferencia clara. Regresando a la idea de los *sensoriums*, en los años que distan entre los dos géneros se nota un desplazamiento social donde a los protagonistas ya no se les validaba la trampa, la astucia o la picardía para engañar, para estafar, sino que pasamos a la validación de la violencia física, el consumo de drogas fuertes y el robo. Este cambio de *sensoriums* nos evidencia los desplazamientos sufridos por la sociedad argentina y el punto de crisis a la que llegaron los grupos populares en el medio siglo de distancia entre el tango y la cumbia.

La villa miseria aun cuando hace parte de Buenos Aires es evidente que sus habitantes no poseen los mismos derechos. Además de las carencias de servicios públicos, son estigmatizados y discriminados. Éstas por ser zonas ‘ilegales’ de tomas de terrenos, no tienen urbanismo ni una organización clara del espacio. Al ser zonas marginadas se convierten en guarida de delincuentes y pesa sobre ellas la inseguridad. Los villeros son asociados en el ‘sentido

común³⁵ de la sociedad como delincuentes, violentos, ladrones y así la gente les teme. El apelativo ‘villero’ es un gran insulto, usado en contra de los niños en las escuelas, asociado a otros como “negro, sucio, cartonero, bolita (boliviano)” (Margulis, 1998: 25)

Revisando la evolución de la cumbia desde sus versiones emuladoras de las primeras canciones colombianas y donde posteriormente aparecen subgéneros relacionados con temáticas sociales populares como la villa y los piquetes, Miguez encuentra las sintonías entre los procesos sociales vividos en Argentina y las temáticas cumbieras.

Por ejemplo, en las primeras versiones se habla de los jóvenes populares de Buenos Aires, narrando con cierta ironía la vida de un desempleado que vivía de su madre y de múltiples engaños en la calle. Aun cuando en estas primeras versiones ya se perfilan las trasgresiones a las normas, este primer joven narrado por la cumbia es más un pícaro que un delincuente. Plantea que la cumbia aun cuando es un tema de gran interés sociológico es complejo de analizar, ya que muestra procesos divergentes, por lo que un análisis plano no le hace justicia.

La cumbia evidencia un nuevo tipo de marginalización urbana, de erosión de la calidad de vida de los grupos populares; pero al mismo tiempo la creación de un canal de comunicación propio, inédito, donde estos grupos pudieron realizar la denuncia del proceso de degradación social sufrido. Es una industria *underground* conformada por pequeñas disqueras y un circuito de bailantas populares. (Miguez, 2006: 34)

Siguiendo una lógica de la industria musical y la creación continúa de nuevos estilos para sus públicos juveniles, es muy fácil concluir que la cumbia villera es producto de la sagacidad de algunos jóvenes populares como Pablo Lescano que vieron la oportunidad de hacer dinero y simultáneamente retratar la vida en la villa. Por intermedio del análisis temporal evolutivo del subgénero Miguez logra mostrar las transformaciones en los posicionamientos éticos y morales de los grupos populares.

En unas de las primeras versiones del género, manteniendo la fórmula romántica- dramática, (como los de la época de oro del cine en México y Argentina) el individuo falaz es disruptivo socialmente. El vago, el pícaro, el estafador, terminan la historia aislados y castigados; mientras el trabajador

³⁵ En este ejercicio de creación de estereotipos y estigmas tienen un papel central los medios masivos de comunicación. El mismo proceso lo sufrieron los grupos populares de Monterrey *colombias*.

abnegado, el que acepta su destino de desgaste físico y servicio en un trabajo, con altruismo y estoicismo es la figura admirada, es el prototipo del ídolo popular. Aun cuando los primeros son apreciados en su simpatía e ingenio son moralmente inferiores.

En un segundo momento desaparece la figura del héroe trabajador y aparecen figuras con diferentes gradaciones de disrupción social. El joven de la villa que tiene frente a sí dos opciones, una vida de trabajo pesado sin descanso por un sueldo irrisorio o entrar a una vida delictiva. Aquí aparece la figura del pibe chorro, donde hay mayores goces económicos y materiales pero se tiene el destino signado por la violencia y la muerte.

Finalmente aparece la cumbia ‘tumbera’ donde la figura es un joven y su experiencia en la cárcel, con sus códigos y lógica de sufrimiento dentro de ella, y la expectativa de salir para poder tomar venganza de quienes lo colocaron allí. La idea de fondo en la cumbia y sus letras es la creación de una multiplicidad de modelos, con amplias gradaciones éticas y morales, desde donde los grupos populares pueden posicionarse, construir sus identidades; para responder diferencialmente a los procesos estructurales de marginación y pobreza. Fue una ampliación, para los grupos populares, de los modelos desde dónde responder, interpelar y resistir a los otros sociales. (Miguez, 2006)

Posteriormente a estas cumbias de denuncia como las villeras, como consecuencia de las políticas restrictivas en los medios masivos y el desgaste y evolución natural de los géneros musicales, pierde fuerza la cumbia villera y aparecen nuevas vertientes, sintonizadas con los movimientos musicales mundiales. La cumbia ‘rapeada’ aparece como la vanguardia y su mezcla con el reggaeton caribeño comienza a encabezar los listados.

Por su parte los grupos de villera desaparecen y se reinventan sea con estas nuevas rítmicas o regresando a las clásicas ya que los *revivals*, de igual manera, hacen parte de la regeneración, de la evolución, de la industria musical que en sus lógicas comerciales es como el ave Fenix.

Grupos villeros famosos como Yerba Brava dan su transición a la cumbia romántica, cambian el *look* de ropa deportiva ancha, las gorras de béisbol por los trajes y corbatas, las temáticas de denuncia social por el amor, argumentando: “¿acaso los villeros no nos podemos enamorar?” mientras los grupos que mantuvieron la línea villera los acusan de apostatas, falsos, dobles y vendidos. Argumentos igualmente clásicos- como los desplazamientos, transformaciones y *revivals*- dentro la industria musical.

Existen por lo menos 17 versiones diferentes de cumbia en la Argentina (Fabrykant, 2005) mostrándonos que como la energía la cumbia -como la voz y el cuerpo de los grupos populares- no se destruye, no se acaba, sólo se transforma, según lo requieran los tiempos y dinámicas sociales.

Finalmente, vamos a revisar algunas letras de cumbia villera para evidenciar los desplazamientos en las temáticas que venimos narrando. En un primer momento podemos encontrar versiones fieles al modelo melodramático usado por los Estados nación en sus películas y radionovelas en Latinoamérica sobre mitad del siglo XX.

Discriminado – Yerba Brava

Su suerte ya estaba escrita desde el momento que nació./
Hijo de padres villeros, con la cumbia se crió y ahora está más grande y al baile se quiere colar/ el rati con bronca grita: Negro villa, vos no entrás/
todos se hacen los giles, te dejan siempre tirado, que por ser negro villero, él estaba condenado./
(con sentimiento villero, esto es Yerba Brava)
En el trabajo tampoco pega, de todos lados, el rebotó, le buscan todos los peros, cansado el negro ya se rindió./
La sociedad no le dio salida y el mal camino encaró./
En una noche pesada, la muerte se lo llevó/

La cumbia del peregrino–Grupo Guachín

(Para San Cayetano, patrono del trabajo y para vos Virgen Madre, protectora de todos los pueblos, con amor)
Voy caminando y no puedo encontrar, busco trabajo y no sé dónde hay, una moneda quisiera ganar pa' mi familia alimentar.
En tren de pobre, un pibe me da, una estampita para mendigar.
Cuanta miseria hay en esta ciudad, dónde hay un mango, dónde hay.
Virgencita de Luján dónde iremos a parar sin pan y sin trabajo, ya están bajando los brazos.
Ey, guachín si no tenés un peso para el vino levántate y no te des por vencido, bailá la cumbia del peregrino.
San Cayetano, dame una mano que no falte pan pa' mi trabajo.
Oh Virgen de Luján te venimos a cantar con alegría por el Camino bailamos la cumbia del peregrino.

Estas versiones nos retratan jóvenes populares que luchan por vivir, que intentan encontrar trabajo, pero el esquema estructural social no les permite sobresalir. En la canción 'Discriminado' el protagonista cansado de luchar encuentra la 'piadosa' muerte. En 'La cumbia del peregrino' la salida a la problemática de pobreza y desempleo es la mendicidad. Es interesante encontrar que hace referencias a la religión católica –que de igual manera a la cumbia- posee todo un sistema de referencias para soportar y resemantizar la pobreza; sin embargo, en posteriores versiones no son nada comunes estas referencias religiosas.

El Fuerte – Yerba Brava

Me quieren correr, nos quieren borrar,
nos tiran el rancho
y el tuyo también, dicen que mi barrio
está lleno de hampones, que sólo es un
fuerte de droga y ladrones
En sólo una hora se llenó de botones
(*policías*) para tirarlo abajo y levantar
mansiones.
Porque somos marginados en
pelotas nos dejaron.
Y ahora tirado estoy, donde vamos a parar.
Quemen gomas en la calle que mi fuerte
hay que salvar. (bis)
Y ahora tirado estoy debajo de un puente
voy porque somos marginados en
pelotas nos dejaron
quemen gomas en las calles que mi
fuerte hay que salvar.

Combate – La Piba

Hubo un combate, con gente concheta,
(*fresas*)
ya le habíamos dicho gilias que con
nosotras no se metan, fuera concheta.
Todas maquilladas, se hacen las buenitas
y son las peores
siempre nos deliran y les dimos masa,
les dimos pa' que tengan
las rompimos todas, porque son conchetas.

En estos segundos ejemplos la actitud deja de ser pasiva y de ruego a Dios, y se pasa al llamado a la guerra, al conflicto, a la violencia física. En 'El Fuerte' se les insta a dejar de presenciar como los sacan de sus casas y los dejan en la calle y salir a las calles a protestar. Proceso vivido realmente por los villeros, dada su condición de 'invasores' de 'paracaidistas'. En 'Combate' la lucha se da pero en términos de clase social, la otredad aquí ya no es la policía sino los jóvenes ricos. El ejemplo es doblemente interesante ya que este grupo lo lidera una mujer y las temáticas de sus letras son femeninas, en un género marcadamente machista.

Gatillo Fácil – Flor de Piedra

Le dicen gatillo fácil, para mí lo asesinó a
ese pibe de la calle que en su camino cruzó.
Él se la daba de macho, con su chapa
policial, lleva fierro bien polenta
(*poderoso*) y permiso pá matar.
A él le dicen Federico, yo le digo polizón
y como canta Flor de Piedra vos sólo
sos un botón.
Vos, sos un botón, nunca vi un
policía, tan amargo como vos.
Gatillo fácil te gritan al pasar. Gatillo fácil
y nada más.
Gatillo fácil nunca vas a pagar, porque
sos cana (*policía*), rati (*policía*) de la
federal.
Porque sos cana, rati de la federal.

Llegamos los Pibes Chorros – Los Chorros

Llegamos los pibes chorros
queremos las manos de todos arriba
porque el primero que se haga el ortiva
(*soplón*) por pancho (*rico*) y careta
(*falso, simulador*) le vamos a dar.
Aunque no nos quieran somos delincuentes
Vamos de caño (*pistola corta*) con
antecedentes, robamos blindados,
locutorios y mercados
no nos cabe una estamos rejugados.
Vendemos sustancia y autos nos
Choreamos,
Hacemos de primera salidera en los bancos
Somo' estafadores, piratas del asfalto

No se olviden de Cabezas, de Bulacio y Bordón, hoy la lista es tan larga que no puedo cantar hoy.
Esto le pasa a cualquiera, cuidate de ese botón, Dios no quiera que en la fila el siguiente seas vos.
Vos sos un botón, nunca vi un policía, tan amargo como vos. Gatillo fácil.

Todos nos conocen por los reyes del afano.

En estos nuevos ejemplos vemos como la violencia ya está claramente instalada, con los dos antagonistas, por un lado los pibes chorros, para quienes los trabajos mal pagos e inestables y el desempleo dejan de ser opciones y encuentran en el robo la manera de acceder al consumo, determinante primario del valor personal y de la identidad en nuestras sociedades actuales.

Es interesante el concepto de 'rejugados' usado en la canción, que muestra esta idea que una vez se meten en esa vida no hay salida y deben seguir hasta el final (la muerte o la cárcel). En el otro lado la policía, el símbolo de la otredad por antonomasia; el cuerpo de un Estado que sólo conocen por intermedio de sus organismos represivos. Una vez más sólo narran situaciones reales de la cotidianeidad de las villas y de los conflictos sociales vividos; policías que matan sin mayores motivos, cuerpos especiales creados con este fin: acabar con los pibes chorros.

El Patacón – Damas Gratis

Ay, ay, ay, Que risa que me da
Te van a matar / Si la plata no está
Vendiste a la Argentina /Sos capaz de vender a tu mamá...
Ay, ay, ay Que risa que me da
Tu casa van a quemar / Mataste hasta Norma Plá
Vendiste a la Argentina /Sos capaz de vender a tu mamá...
Patacones, Quebracho, Lecop /La puta que te parió
Devolvé la plata / Que te llevaste al exterior
Al exterior.../
Hay Cavallo / Fernando /Que rata que sos
La puta que te parió /
Devolvé la plata / Que te llevaste al exterior
Al exterior...//
Políticos, de porquería / Se robaron
Lo poco que quedaba en la Argentina
Yo sabía, que no cabía / Yo sabía, que no

A la celda – Yerba Brava

A la celda, a todos los mandamos a la celda
Ellos están arriba, tienen todo el poder
Prometen tantas cosas que nunca van a hacer
Se llenan los bolsillos, te dejan sin comer, a todos los vamos a mandar...

A la celda
A todos los mandamos a la celda
También la policía, no para de coimear (*sobornar*)
Te paran en las rutas, te dejan sin mofar (*comer*)
Si estás en una esquina, te quieren levantar
A todos vamos a mandar
A la celda

cabía...

Finalmente podemos ver estas letras de abierta denuncia y amenaza a los políticos, sus robos y crímenes. Acá podemos entender el por qué, políticamente resultó tan disruptivo el género que los llevó a prohibirlo. En términos generales los medios masivos de comunicación son de propiedad, o son controlados y regulados, por los grupos hegemónicos y por los políticos. Esto lleva a que sea muy difícil que se lleven a cabo ciertas denuncias y que cuando se hagan éstas sean moderadas y matizadas.

Con las cumbias villeras, los grupos populares crean un canal de comunicación propio, *underground*, donde podían denunciar sin ninguna censura; pueden llegar incluso a amenazar abiertamente a los grupos hegemónicos diciéndoles que pagarán por sus crímenes como en ‘A la celda’. En ‘El patacón’ se usan incluso los nombres propios de un ministro y del presidente de la República y se denuncia el robo al erario público y la creación de ‘bonos sin mayor respaldo’ para cubrir los compromisos del Estado, como la seguridad social, ante la ausencia de dinero (Patacones, Quebracho, Lecop) durante el peor momento de la crisis. Es un canal de comunicación popular sumamente poderoso e intimidante para los hegemónicos por estos motivos.

La technocumbia trasnacional

La revaloración de la condición de clase social y la etnicidad por intermedio de la música

En un análisis sobre las industrias culturales y la música peruana Alfaro muestra cómo los grupos populares, de origen provinciano y étnico, llegan a las ciudades y gradualmente van conquistando espacios mediáticos e imponiendo su cultura por intermedio de las industrias. Este proceso de ‘cholidización’ del Perú, de desplazamiento de las etiquetas nacionales en los productos culturales, de las estéticas hegemónicas está ejemplificado por Rossi War y su cumbia en los 1980 y 1990 y más recientemente por Dina Páucar con sus huaynos. Muestra como la industria musical peruana, pasa de una lógica industrial vendedora de un producto –el disco- a una economía de servicios.

El desplazamiento se da principalmente por la piratería y el cambio en el negocio de la música. Lo rentable ahora no es vender discos, es organizar espectáculos “nuestro Billboard se mide por la entrada pagada y la cerveza tomada”. Ahora es más rentable auto producirse, tener una pequeña empresa familiar que maneje el grupo, los conciertos y venda directamente las grabaciones; que ser manejado por una gran disquera que te paga nimias

regalías por las bajas ventas de los discos legales. Así, aparecen después de los 1990 pequeñas y medianas industrias culturales sostenidas por agentes de las provincias y con un sentido netamente popular.

Estas industrias prestan servicios a nivel local y transnacional, rural y urbano, combinando lógicas comerciales con formas y usos comunitarios. Esto se logra gracias a las migraciones transnacionales, a la consolidación de los provincianos en las ciudades y la lógica de culto entre los grupos étnicos y de provincia hacia los espacios de encuentro social. Esto permite a sus escuchas y bailadores hacer una transición de simples consumidores a interpeladores, creando un espacio de construcción identitaria, de auto reconocimiento y reflexión. “Los migrantes y sus descendientes pueden allí representarse a sí mismos, moldear cuerpos y conductas, imaginarse comunidades y narrar experiencias sentimentales en su propio vocabulario”.

Revisando las temáticas de ascenso social de las canciones populares peruanas Alfaro llega a la siguiente conclusión “el folclor estaría siendo una plataforma a través de la cual se desenvuelve una narrativa étnica de ascenso social que proclama ‘triumfa provinciano, triunfa’, otra forma de decir ¡sí se puede!”.

Se haya convertido en un escenario de la *cultura pública* provinciana, en la que se construyen identidades usando estrategias étnicas. A través de estas, los provincianos colocan productos musicales en el mercado reivindicando un conjunto de elementos culturales comunes producidos en el pasado y/o en sus pueblos de origen y definiéndolos como rasgos centrales de la nacionalidad peruana contemporánea. Por lo tanto el concepto de folclor está siendo utilizado para formular narraciones étnicas en las que se busca incorporar a la población de origen andino a la sociedad nacional y hacer evidente su orgulloso ascenso social. Las dinámicas de la industria del huayno habrían empatado de esta manera con la “lógica multicultural del capitalismo tardío” que rescata las identidades étnicas en demérito de las de clase. Por eso, si el apogeo chacalonero- y en general de la cumbia andina- tuvo como epicentro durante los años ochenta ...

Sus canciones más representativas contenían alusiones a la clase social, la *dinomanía* y en general la música folclórica- tiene durante estos últimos años como foco comercial el mercado de los neoconsumidores de Lima Norte y muestra discursos alusivos a la etnicidad. (Alfaro 2005)

En cuanto a su difusión internacional, la cumbia peruana está articulada con los movimientos de cumbia en los países del sur del continente como son Argentina, Chile y Bolivia, en donde los estilos son imitados e incluso los nombres de los grupos y los temas de las canciones son copiados. “Argentina desarrolló un movimiento tropical que tuvo empuje de músicos y productores

peruanos que emigraron a ese país a principios de los 1990... la poderosa industria musical argentina exportaría luego sus propios cantantes de cumbia al Perú...esta retroalimentación empezó a generar un gusto en sectores que no escuchaban a los chicheros locales”. (Bailón, 2004: 61)

Las canciones se caracterizan por tocar temas del eterno dúo existencial: amor y desamor, y por tomar prestadas algunas canciones de los géneros folclóricos y reinventarlas como cumbias. En cuanto a los instrumentos, la variante actual se caracteriza por el uso del teclado y la guitarra eléctrica como elementos principales en las canciones, con diversos matices dependiendo de la variante.

De igual manera, la influencia de la technocumbia llegó de Perú a su vecino Ecuador donde se integra en la matriz de músicos populares rocoleros, usando algunos elementos preestablecidos y creando nuevos. Entre las novedades encontramos el replanteamiento de los shows en vivo, donde es fundamental el baile, las coreografías y la preeminencia de las mujeres en un vestuario sensual resaltando los atributos corporales.

De esta forma la cumbia se establece como el canal de comunicación más importante de los grupos populares. Santillán y Ramírez revisan el caso del consumo cultural de la techocumbia en Quito y los resultados que presentan no se distancian del fenómeno que venimos observando en los demás países. Los seguidores de esta música la reconocen como representativa de su condición de clase popular y al mismo tiempo como su música nacional.

La asociación de clase social con la techocumbia la establecen los entrevistados bajo un análisis de cercanía social; entre el género que los identifica y sus intérpretes. Las cantantes de cumbia son gente como ellos y por eso imprimen las características necesarias a la música como en ‘el sentimiento’ que le brindan a su interpretación, el manejo del escenario y la relación con el público. Al mismo tiempo, los temas tratados, en las letras de las canciones, de inmigración a la ciudad y de los múltiples trabajos sufridos para salir adelante en la vida es para ellos un fiel reflejo de sus mundos de vida y de ahí su elección.

En la asociación de la cumbia con la música nacional, realizan un desplazamiento. El énfasis no se coloca en la procedencia del género sino en el origen de los intérpretes quienes le imprimen el ‘toque’ ecuatoriano a la música, al adaptarla a la cultura de su público. Además el público reconoce y valora la vitalidad y la fuerza de la cumbia como representante del pueblo ecuatoriano,

que le permite luchar con las músicas patrocinadas por las grandes industrias trasnacionales. (Santillán y Ramírez, 2004: 49)

Así, la cumbia ecuatoriana se inserta en nuevos espacios que las anteriores músicas populares tuvieron vedados, como la F.M. del radio y los programas de televisión. Esta inserción mediática obliga al género a guiarse bajo nuevas lógicas de producción cultural trasnacional, donde se nutren y dinamizan bajo la influencia de artistas principalmente de México y Colombia y se implementan nuevas tecnologías y estrategias de marketing que buscan ampliar el consumo a nuevos grupos sociales.

La tecnocumbia se convierte en un circuito de producción cultural que adopta e incorpora elementos y que genera conexiones no sólo con las industrias hegemónicas (encabezado por MTV), sino con producciones locales de otros países como el vallenato de Colombia, las bailantas en Argentina, la bachata caribeña, o la mencionada música chicha del Perú. (Santillán y Ramírez, 2004: 51)

La característica que le permitió a la technocumbia imponer sus propios valores y estéticas populares, de música subalterna fue la creación de su propio circuito *underground* donde se utilizaron los micro espacios, los territorios populares, desatendidos por la *mainstream*. Se creó el circuito popular utilizando coliseos, canchas, casas comunales, en el ámbito barrial, para celebrar las fechas y fiestas importantes para la comunidad.

Estos circuitos subalternos toman gran fuerza una vez más siguiendo las lógicas culturales provincianas y étnicas, de cultos colectivos, de preeminencia de las festividades comunales; dando un gran peso a la colectividad a diferencia del individualismo más ciudadano. Finalmente muestran que a pesar de todos estos esfuerzos y desplazamientos, la technocumbia aun no es bien recibida por los grupos hegemónicos, ya que les están vedados algunos espacios representativos de la nación como el Museo de la Ciudad en Quito.

Este acto mostró el rechazo y el estigma que carga el género ya que tras el debate mediático generado y la negativa de presentarse en este escenario se evidenció el racismo y conservadurismo detrás de las estéticas 'válidas' de representación de lo Ecuatoriano. (Santillán y Ramírez, 2004: 51)

Los sonidos mexicanos en EE.UU. Un desplazamiento simbólico de la frontera

Los sonideros mexicanos crecieron con los años, como vimos anteriormente, y lograron superar las fronteras nacionales. Hoy en día los sonideros no son esos pequeños personajes del barrio, de hace cuarenta años. Ahora son grandes instituciones, que poseen toneladas de equipo que se deben transportar en más de un camión. En muchos de los casos, poseen miles de seguidores, sus tocadas son éxitos asegurados, casi todos poseen sitios oficiales en Internet. Existe una liga para agrupar las diferentes páginas web de los sonideros, poseen sitios de chat especializados y funcionan como juglares entre los mexicanos a los dos lados de la frontera.

Hoy en día, representan un bastión de la identidad mexicana y latina en territorio estadounidense. La primera presentación de 'La Changa' en los Estados Unidos fue realizada en el estado de California en el año 1993, en un lugar que no tuvo la capacidad suficiente para las miles de personas que asistieron. Debido a este problema, el evento fue cancelado después de sólo dos canciones y posteriormente se realizó en River Side California. Los Ángeles fue el trampolín para que La Changa visitara los demás estados de la unión americana en donde se vive este fenómeno llamado el 'Movimiento Sonidero'. Ramón Rojo ha llegado a los estados de California, Utah, San Francisco, Chicago, Texas, New York, Washington, Florida entre otros. (Ramón Rojo, s.f.)

La 'cumbia sonidera' es un estilo de cumbia muy popular en el centro de México y entre los mexicanos y latinos en EE.UU.. La crean los sonideros tocando música tropical afroantillana y cumbia, principalmente. Su popularidad se debe a lo democrático del sonido, su movilidad y capacidad de armar una fiesta en cualquier lugar a bajos precios, y la disposición de los sonideros a mandar saludos a las bandas, barrios o individuos que asisten al baile. Las cumbias son usadas como la base musical, son manipuladas acelerándolas o rebajándolas. Encima de las cumbias sueltan las presentaciones grabadas del sonido, los intros y los outros, y montan asimismo pedazos de otras canciones de moda, creando así los 'mega cumbia mixes'.

La otra característica de las cumbias sonideras y que puede sorprender y molestar al público neófito es que la música casi nunca se escucha sola, encima de la canción cuando no están los pregrabados del sonido, el sonidero está hablando constantemente, animando al público, contando chistes, burlándose de políticos y enviando saludos o mensajes. Los saludos son a veces más importantes que la música para los asistentes.

Esto es tan evidente que los sonidos generalizaron tener un quemador de CD's y la gente compra a la salida del baile el CD del evento, para poder tener

el saludo que le enviaron en medio del mismo³⁶. En general, el énfasis de los sonidos está en la cumbia y la salsa, pero incluyen en sus tocaditas casi todos los géneros de música de moda, como grupero, reggaeton, *rock*, etc. La cumbia sonidera mexicana, la villera argentina y la cumbia peruana se parecen en el uso de sonidos electrónicos y en la tendencia general de tocar más lento el ritmo³⁷ que en las versiones caribes colombianas.

El New York Times publica en el artículo ‘bajo el hechizo musical del sonidero’ un relato de cómo ha crecido este fenómeno en su ciudad. Es interesante ver, una vez más, cómo el fenómeno es muy similar al de Monterrey o al de la Ciudad de México, encontrándose los mismos elementos pero ahora potenciados por el hecho de ser una minoría al otro lado de la frontera. El más reconocido sonido neuyorkino se llama ‘Potencia Latina’, de Fausto Salazar quien era cocinero anteriormente. La población mexicana en N.Y. ha crecido exponencialmente en los últimos años por lo que los bailes sonideros han encontrado cada vez mayor público.

Para estas personas que, en su mayoría, pasan sus vidas de manera oculta en la parte trasera de negocios varios y restaurantes, el espectáculo de luces, música y saludos de los sonideros es muy significativo ya que en él encuentran un espacio donde ver y ser vistos, pueden expresar sus identidades y ser reconocidos por las mismas. Justo lo contrario de sus vidas diurnas cotidianas donde deben pasar desapercibidos, deben borrar su identidad lo más posible, algunos hasta ser casi invisibles para poder encajar, y así no ser sujetos a deportación, agresión, racismo, etc.

En las noches de fin de semana los jóvenes pagan 20 dólares para entrar en clubs como el Club Karate Center en Harlem, u otros más establecidos en Queens como el Club Melao en Astoria o el Club Casino en Woodside. Los sonidos favoritos son ‘Potencia Latina’, ‘Caluda’, ‘Kumbala’ y ‘Cóndor’. Los saludos se escriben en un papel o se le dicen al oído del sonidero, al día siguiente se venden los C.D’s del evento y los videos se hacen más populares cada día.

Luego estas grabaciones terminan siendo enviadas con las familias en México. Cathy Ragland etnomusicóloga estudiosa del fenómeno dice que “es como hacer una llamada a casa”. Para los jóvenes la casa está más cerca que

³⁶ Este fenómeno se da de igual manera con los grupos regio-colombianos de Monterrey, quienes venden el disco de ‘la tocada’, con los saludos, al final del evento.

³⁷ De igual manera que las ‘rebajadas’ de los sonideros de Monterrey es recurrente en el continente el hacer más lenta la música caribe colombiana.

nunca cuando tocan los mejores sonideros mexicanos como ‘La Changa’, junto a los sonidos locales. Rudy Vidals un joven sonidero de N.Y. dice que para ellos “cuando se menciona a La Changa es como hablar de Michael Jordan”.

Estos sonideros mexico-estadounidenses actúan como juglares, ellos sienten que ayudan a las personas a comunicar sus verdaderos sentimientos, sea entre grupos de amigos en la tocada, con familiares en Chicago o una novia en ciudad Neza. Ellos piensan que por intermedio del poder de sus sonidos los mensajes y sentimientos cruzan el espacio hasta llegar a México.

Uno de los gajes más complejos del oficio es manejar los mensajes que se envían las pandillas rivales entre ellas. Robert Smith, autor de *Mexican New York: Transnacional Worlds of New Immigrants* plantea cómo muchos sonidos son seguidos por jóvenes inmigrantes que crean a partir de éstos un muy buen pedazo de su identidad en N.Y..

Las pandillas siguen determinados sonidos, y por intermedio de éstos envían saludos y mensajes a otras pandillas. Muchos sonideros tienen miedo de tocar en Brooklyn o Queens porque podrían quedar en medio de una refriega entre pandillas rivales. (Lahiri, 2003)

Una vez más vemos tanto en la Ciudad de México, como en Monterrey, o en los espacios latinos de EE.UU., que una de las cosas más apreciadas por los jóvenes son los saludos³⁸ ya que por intermedio de éstos los grupos y las personas se sienten reconocidas, siguiendo las lógicas de las sociedades de prestigio antropológicas, donde ser un miembro reconocido, (un *big man* en términos de Sahlins) es el valor fundamental y último para los jóvenes. El saludo para los jóvenes muchas veces es más importante que el mismo baile, que la misma música, aun cuando en realidad hace parte de un todo, de un espacio complejo, denso, de identidad, música, rumba, baile.

Cathy Ragland (2003) dice que históricamente la religión, específicamente la iglesia católica, ha otorgado el espacio para la reunión y el mantenimiento de prácticas sociales y costumbres para los inmigrantes latinoamericanos en EE.UU.. En la medida que las comunidades de inmigrantes han crecido aparecen redes sociales alternativas, en comunidades locales, para poder adaptarse mejor a la vida fuera de México.

³⁸ Ahondo sobre este tema, al tratar la identidad de los jóvenes *colombias* de Monterrey, en el capítulo II.

El espacio de los bailes es una manera importante de observar cómo las comunidades de inmigrantes pueden transformar el paisaje cultural en EE.UU. En el caso de Nueva York y Nueva Jersey, los bailes de sonideros tienen lugar principalmente donde la población de origen mexicana abunda. Los bailes en Nueva York se realizan en clubs pequeños. En Queens y Brooklyn en espacios más amplios.

Los sonideros no son sólo las personas que coloca la música, sino también se encargan de muchos otros aspectos del evento. Algunas veces son organizadores y promotores del baile encargándose además del complejo sistema de luces y de las máquinas de humo y efectos especiales.

La característica más importante del sonidero es su voz que manipula con múltiples efectos de sonido (delays, reverberación, ecos, etc.) para crear un efecto de voz fuerte, envolvente, super humana (como el Mago de Oz). El sonidero descansa gran parte de su orgullo, a un punto fetichista, en su tecnología y en su habilidad de transportar sónicamente a su audiencia.

Como es apenas lógico tener la música adecuada es fundamental para estos sonideros y el género favorito es la cumbia, por lo que deben tener los últimos éxitos cumbieros de grupos como los 'Ángeles de Charley', 'Los Ángeles Azules' y 'Los socios del Ritmo'. Es interesante señalar que estas agrupaciones no son sonadas en el radio en México o EE.UU.. Estos grupos se consiguen predominantemente en los tianguis y en el mercado alternativo.

Estas cumbias sonideras poseen muchas variaciones electrónicas. Las canciones tienen un amplio uso del sintetizador, con distorsiones electrónicas en las letras y acentuando el pegajoso ritmo de cuatro tiempos. De igual manera, la duración de las canciones que van por encima de los 6 minutos, nos señala que son grabadas dirigidas a los bailes y no al radio. Aun cuando las letras de las canciones y las portadas hacen referencia al origen afro colombiano, los grupos son mexicanos. (Ragland, 2003)

Estos sonideros rechazan las cumbias grabadas en Monterrey por considerarlas 'nacas'. Aun cuando Ragland, siguiendo a sus informantes, plantea que la sonoridad regiomontana es más comercial, más eugenizada, con mayores transformaciones, en mi opinión se equivoca. Sus informantes, sonideros de la Ciudad de México y de EE.UU., voltean los argumentos. Ellos se proclaman 'auténticos', 'herederos del folclor', apegados al sonido 'original' y desechan a

los regiomontanos como ‘excesivamente comerciales’, ‘impuros’, ‘faltos de estilo’³⁹.

Aun cuando es claro que ningún estilo cumbiero es ‘puro’ los regiomontanos están más cerca de la sonoridad colombiana. Precisamente el apelativo naco que les dan los defeños es por que en la cumbia de Monterrey el acordeón se mantiene central ya que no es reemplazado (o degradado) por el sintetizador. En Monterrey se emula el uso del acordeón de botones –para poder mantener el ‘bajeo’ colombiano⁴⁰- y no se tienen tantos juegos y distorsiones electrónicas, como en sus hermanas de la Ciudad de México. Por esto son vistas como de mal gusto, porque se mantienen mucho más presentes su herencias afro e indígenas.

Dentro del baile el sonidero crea un medio ambiente socio-espacial, actuando como la voz de una comunidad desplazada, quienes trasladan sus emociones y atenciones constantemente en una realidad fragmentada del aquí y allá; en este caso EE.UU., México y la comunidad Latina de Nueva York. El sonidero es la voz autorizada, el piloto de este viaje, de este desplazamiento sonoro, él crea una esfera pública diaspórica.

En una presentación sonidera en esta ciudad el sonidero coloca al inicio varios géneros latinos como salsa, bachata, merengue, luego de un lapso suena un intro que dice “bienvenidos a México, bienvenidos a Nueva York”, es en este punto que el sonidero toca su primera cumbia y el baile realmente comienza. (Ragland, 2003) Este ejercicio de rompimiento simbólico, de entrada a un espacio liminal, (donde está bien marcada la entrada y la salida, donde el tiempo y el espacio se flexibilizan y relativizan) que la música logra tan bien, hace que la gente se sienta más cerca de su país.

Otro fenómeno relacionado y que viene creciendo en EE.UU. es la micro radio o radio pirata. En California en 1993 se fundó Free Radio Berkeley, la micro radio más conocida de la zona y dejó de operar cinco años después, tras una batalla con la Comisión Federal de Comunicaciones, mientras otras micro radios continúan peleando por mantenerse al aire. Wilson Barriga Posada

³⁹ Discusión muy común entre todos los géneros musicales y sus seguidores. Un excelente trabajo sobre esto lo realizó Ana María Ochoa (1998), mostrando cómo los diversos grupos musicales y sus seguidores se auto perciben desde lo auténtico; así el concepto de autenticidad se hace móvil, cambiante, además de relativo.

⁴⁰ En Colombia se usan prodigiosamente los dos lados del acordeón, el que marca la melodía y el que produce los bajos; para este singular bajeo se usa el acordeón de botones. En varios de los grupos de la Ciudad de México, el acordeón es reemplazado por sintetizadores y cuando no es el caso, el acordeón que usan es de teclas y no lleva la centralidad melódica, está acompañado siempre por los teclados electrónicos.

un antiguo DJ de Free Radio Berkeley fundó Radio Sonidera, con 20 watt de potencia y un público potencial de 60.000 mil personas, en Fruitvale, Oakland, una zona de amplia inmigración e influencia latina.

La idea es llevar el estilo sonidero, un género que se ha convertido en central en las identidades de los mexicanos al otro lado y que dentro la oferta musical radiofónica y comercial no existe. La emisora sólo sale al aire los fines de semana desde la calle, detrás de un puesto de tacos o sobre el platón de una camioneta, mientras las familias latinas lo rodean para observar.

Posada llegó a los veinte años a California desde la Ciudad de México, buscando la vanguardia del ambiente musical, finalmente se quedó con la ‘cumbia sonidera’ ya que, sobre una base de cumbia, puede mezclar múltiples ritmos como *hip-hop*, salsa y punk además mandar saludos y mensajes, hablar con el público, hacer chistes, comentarios políticos, todo en un mismo género musical. Mientras realiza el programa éste es grabado y quemado en CD’s, al terminar “se venden como tortillas, sólo que más caras”, dice Posada, a su vez los fans lo copian y re copian distribuyéndose así por redes de familiares y de amigos hasta llegar a México o a otras ciudades en EE.UU.

Esta es una subcultura que no entiende de derechos de autor, no depende de los medios masivos de comunicación para difundirse, se desarrolla en los márgenes de la cultura musical comercial. Además ayuda a la rápida difusión de la música y la comunicación transnacional, a un sonidero en México le dan un saludo para un familiar en California, y él después de enviar el saludo dice: “Este saludo va estilo mojado a través de la frontera” (Ballve, 2003).

El rompimiento del *underground* del movimiento *colombias* de Monterrey; la comercialización

Los medios de comunicación masivos de Monterrey han visto despectivamente el fenómeno *colombiano*, ignorándolo sistemáticamente. Aun cuando el mismo mueve una gran audiencia han realizado una labor de invisibilización como si al ignorarlos y bloquearlos pudieran desaparecerlos -al menos mediáticamente, dejándolos sin voz ni instrumentos de difusión-.

Las únicas excepciones a esta generalidad las encontramos en la caricaturización y la mofa, que buscan minar y erosionar su poder simbólico como elección identitaria válida y contestataria. A partir del reconocimiento del grave descuido (consecuencia del descubrimiento del amplio potencial comercial de esta parcela del mercado) se inicia una nueva etapa donde se

brindan ampliamente los productos a consumir por este sector olvidado por décadas.

Después de treinta años de la llegada de la música caribeña colombiana los circuitos comerciales de la música en Monterrey tuvieron que reconocer el gran mercado que venían desaprovechando con este género. De esta manera, en la actualidad, se pueden encontrar discos nacionales e importados de cumbia y vallenato en cualquier tienda de música aun cuando estos discos son más costosos que los de cualquier otro género.

En los últimos años se han creado tres estaciones radiales exclusivas del género y se comienza a programar por segmentos en muchas emisoras más. Encontramos una amplia comercialización de todos los productos relacionados con la misma, desde los discos hasta videos, camisetas, sombreros de vueltas, instrumentos, tanto el mercado formal como en el informal. Se traen músicos de Colombia para realizar conciertos, en sitios de alto estatus y costos elevados, donde los sectores sociales privilegiados pueden aparecer sin incomodidades y sin necesidad de mezclarse con los demás grupos sociales.

El fenómeno *colombiano* se ha extendido hacia Saltillo, Laredo, Monclova, León, y San Luis Potosí, y en general a la zona norte de México, ampliando su masa receptora.

Desde la segunda mitad de los noventa aparece en Monterrey, la primera estación radial comercial con programación netamente *colombiana*: la 'XEH'. Al percatarse del tremendo éxito de la misma surgen, en el año 1999, dos nuevas estaciones radiales con las mismas características: 'Radio 13' y 'La Guacharaca' (esta última renombrada recientemente el 'Bombazo Vallenato' que posteriormente fue sacada abruptamente del aire).

Aun cuando no son muchas las estaciones y están en AM, los paseos vallenatos comerciales son radiados constantemente, y cada vez en mayor medida, por las emisoras gruperas de FM que son las que dominan el dial.

El compositor colombiano de vallenato Iván Ovalle nos dice:

Con relación a México tenía un referente que era que yo me conocí con unos amigos mexicanos en el Festival Vallenato del año 2003. Después de compartir con ellos, me manifestaron la necesidad de tener una empresa en Colombia que los representara aquí, para llevar un grupo vallenato, ya que eso allá era muy apetecido. Fue así como les ofrecí mi empresa Ovalle Music, comenzamos a tener relaciones comerciales, yo les organizaba las agrupaciones aquí en Colombia, y

ellos las recibían en México, y cantaban todos, 'Los Inquietos', 'Los Valbuena', entonces cada vez llevábamos una agrupación. Por ejemplo, Iván Villazón, comencé a meter otras agrupaciones que no estaban pegadas allá, entonces comencé a sugerir varias de ellas.

Fue así como me dijeron que fuera con mi agrupación y cantara allá. Una de las cosas que más me asombró fue que la gente en Monterrey el día de llegué en el aeropuerto, la gente ya tenía camisetas esperándome, comencé a conocer a varios amigos, seguidores y entonces cuando llegó el concierto todo el mundo con la camiseta, mucha gente y me di cuenta que no sólo me conocía a mí, sino a mi familia, mis canciones, desde la primera hasta la última que grabé; he ido cada año a Monterrey a cantar mis canciones y a conocer un poco más de la cultura. Nos presentamos en La Fé y en El Volcán y he estado en bastantes fiestas privadas. (Entrevista; 2007)

En Monterrey, actualmente, está en su apogeo un debate donde encontramos dos bandos: por un lado los defensores del producto musical transformado, amalgamado, adaptado a la realidad sociocultural de la región, la *colombiana*, que es consumida principalmente por los grupos populares y los grupos juveniles *colombias*.

Por el otro estamos frente a un grupo de élite que promueve la entrada del vallenato, paseo romántico comercial, en nuevos grupos sociales para que sea escuchada por todo Monterrey. Este grupo está compuesto por profesionales, empresarios, músicos, locutores radiales, trabajadores sociales-culturales y algunos colombianos radicados en la ciudad.

Ellos han tenido la oportunidad de adquirir un amplio conocimiento del género vallenato vía Internet, libros, videos, discos y principalmente por intermedio de viajes al Festival de la Leyenda Vallenata. De esta manera han organizado cinco versiones propias del festival vallenato en Monterrey; con el apoyo de las directivas del festival de Valledupar que ha enviado en dos oportunidades a los reyes vallenatos colombianos a realizar presentaciones y conciertos. También se han realizado dos versiones de otro festival que no tiene el apoyo del Festival de Valledupar pero que tiene mayores recursos y se organiza en mejores sitios.

Desde hace algunos años la gente de Monterrey se organiza, arma grupos y excursiones para ir al Festival de la Leyenda Vallenata, cada año viaja un número mayor de aficionados. Hasta el año 2000 muy pocas personas de Monterrey habían viajado al Festival, pero en épocas recientes año con año el número aumenta; ya que para estos *colombianos* el ir a Valledupar es como llegar a la 'tierra prometida'.

En no pocos casos venden sus pocas pertenencias o se endeudan para poder cumplir con este sueño. De igual manera, ya han enviado en múltiples ocasiones grupos vallenatos regiomontanos a concursar, y realizar presentaciones a Valledupar en la categoría de acordeonero aficionado.⁴¹ La primera en el 2000 y la más reciente en 2008, también han concursado en canción inédita. Asimismo, se han presentado grupos femeninos como ‘Las Amantes Vallenatas’ en 2006.

Desde hace años hacen planes y arreglos con las directivas del Festival de la Leyenda Vallenata para asegurar su participación en los festivales venideros y seguir organizando festivales y presentaciones musicales en Monterrey⁴².

En Monterrey hasta hace muy poco, debido al bloqueo mediático, se seguía escuchando la misma música de hace cuarenta años. Se mantuvo un espacio de interpelación de la música producida en Colombia décadas atrás, que ya no se escuchaba en su país productor debido a que las tendencias se mantienen en continua transformación. Monterrey, por su lado, debido a la dificultad de consecución de la música mantuvo el consumo de las cumbias y vallenatos ‘clásicos’.

En los últimos años han ocurrido transformaciones de manera vertiginosa debido a la entrada del mercado, la llegada de los grupos vallenatos colombianos, las disqueras y el contacto constante con Colombia. La ciudad se ha ‘puesto al día’ en materia musical pero estas transformaciones del género, que Colombia vivió en treinta años, Monterrey las vivió de manera mucho más compacta, en menores tiempos. En este momento existe sincronía, si un disco sale hoy en Colombia, al día siguiente se consigue en Monterrey.

⁴¹ En estos grupos resaltan los hermanos Vásquez, Francisco (Kiko) guacharaquero y su grupo ‘Cuatro Vallenatos Mexicanos’ y Elio acordeonero.

⁴² En el 2007, se realizaron dos festivales en Monterrey. El primero es la cuarta versión del festival ‘Voz de Acordeones’ financiado por el municipio, presentándose reyes (profesional y juvenil) de Valledupar y una comitiva encabezada por el presidente y vicepresidente del Festival de la Leyenda Vallenata. Se realizó en los primeros días de agosto, con poca difusión y pobre asistencia. El ganador de este festival viaja al siguiente año a Valledupar a participar en acordeonero aficionado. El otro es la primera versión del ‘Festival Internacional Vallenato de Monterrey’ organizado por la ‘Asociación de colombianos de Monterrey’ en su mayoría profesionales y empresarios caribeños radicados en la ciudad, se realizó del 9 al 11 de noviembre, dentro del marco del FORUM. En los dos festivales ganó el grupo ‘Cuatro Vallenatos Mexicanos’ con el acordeón de John Iván Pérez y que también ganaron en el 2007 el Festival Vallenato de Nueva York. Existe competencia entre los dos festivales y la idea de un nuevo espacio es porque los colombianos no están conformes con la organización de las anteriores versiones de ‘Voz de Acordeones’ y la cabida que se la ha dado al fenómeno *colombias* y sus temáticas de violencia, entre otros aspectos. En este 2008, en el mes de septiembre, se realizó la V versión de Voz de Acordeones y en Octubre la II versión del ‘Festival Internacional Vallenato de Monterrey’, en el parque Fundidora, en el marco del Festival Santa Lucía, continuación del FORUM.

El desplazamiento de los músicos precursores *colombias* a EE.UU. Las consecuencias de la transnacionalización de la industria musical

En los últimos años, con la llegada de los músicos provenientes de Colombia, los regiomontanos son desplazados del escenario musical popular, dejándoles únicamente los circuitos de pequeños bares, que son muy competidos y mal remunerados. Anteriormente los grupos regio-colombianos eran los dueños y señores del escenario musical popular de la ciudad, al punto que en los inicios de ‘Celso Piña’ los bares y salones se lo peleaban, o lo compartían en una misma noche, para que tocara en sus establecimientos. Aun cuando la música *colombiana* nunca fue muy bien remunerada en Monterrey y las grandes ganancias se las llevaron los empresarios (los dueños de locales, las disqueras, nunca los músicos *colombias*), estos grupos vivieron una época de bonanza (de 1980 al 2000 aprox.).

Con la entrada de las grandes empresas de espectáculos al negocio y la traída constante de las agrupaciones vallenatas más importantes de Colombia, el escenario musical de la ciudad cambió radicalmente. Anteriormente los grupos se presentaban en grandes tocaditas en la periferia de la ciudad o trabajaban en grandes bares y salones, ubicados mayoritariamente en el centro o en la periferia. Hoy en día tocan en bares de poca capacidad, en el centro cerca de la antigua zona de tolerancia (la coyotera) zona percibida como insegura y como su público es gente popular, con pocos ingresos, no poseen mayor lujo⁴³.

Los grupos colombianos fueron traídos a los sitios de mayor capacidad de la ciudad como ‘La Expo’ en su momento, pero son espacios abiertos construidos con otros fines. Varios pequeños empresarios comenzaron a contratar a los grupos colombianos y presentarlos en cualquier espacio abierto, en la periferia de Monterrey, lo suficientemente grande como para armar el baile, logrando llenos totales e importantes ganancias.

Los grandes empresarios de la ciudad se dieron cuenta del fenómeno y pronto les fue claro que necesitaban espacios con gran capacidad pero construidos expresamente siguiendo las lógicas del negocio de la música y la fiesta nocturna. Así, el grupo ‘Multimedios Estrella de Oro, el conglomerado de medios más importante de la ciudad con influencia nacional, (posee radio, televisión, prensa) construye dos centros de espectáculos en la ciudad.

⁴³ En el capítulo III, ahondaré sobre estos territorios de lo *colombiano* y las dinámicas dentro de estos espacios de baile popular.

Uno de ellos, el más grande en su género, los dueños lo anuncian como la ‘discoteca más grande de Latinoamérica’ con capacidad para 25.000 personas. Lo que hicieron fue juntar la capacidad de un concierto, con las garantías sonoras y la infraestructura de una discoteca, que permite mayor control a los organizadores y seguridad a los asistentes que un espacio abierto. En un principio este espacio lo llenaron principalmente con grupos ‘norteños’ y ‘gruperos’ locales sin grandes éxitos, hasta que metieron los grupos vallenatos colombianos logrando llenos totales, y romerías afuera tratando de entrar. Desde entonces ‘La Fé Music Hall’ se instituyó como ‘el templo del vallenato’.



Izq. Un bar ‘típico’ de la Independencia. Der. Presentación de los villeros ‘Damas Gratis’ con su líder Pablo Lescano, en ‘La Fé Music Hall’, Monterrey, 2006.

Los seguidores de la música colombiana ahora tienen nuevas opciones. Actualmente saben que cada uno o dos meses vendrá un grupo importante de Colombia y prefieren ahorrar su dinero y ya no van asiduamente a escuchar a los grupos regio-colombianos a sitios y bares deslucidos. Ahora pueden ver los músicos ‘originales’ en un espacio mucho más agradable y seguro, incluso le permite a los crecientes seguidores de los paseos románticos comerciales de clases media y alta por primera vez asistir a los conciertos.

Este nuevo escenario erosiona completamente la estabilidad laboral y los ingresos a los grupos locales de Monterrey. En un principio les permitieron abrir los ‘conciertos’, ser ‘los teloneros’, de las agrupaciones vallenatas colombianas, pero hace unos años que ya ni esta opción les dan: sí los grupos regiomontanos lo solicitan les dicen que sí pero que no hay dinero para ellos o les pagan un sueldo irrisorio. Situación claramente injusta si se tiene en cuenta el peso local de los grupos, su trabajo y lucha de décadas por mantener el gusto *colombiano* vigente, además del gran negocio que hacen de la música los empresarios al vender 25.000 entradas (donde las generales valen unos 10

dólares y las preferenciales el doble), más todo el licor que se consume a precio de ‘discoteca’ unas tres veces más costoso que su precio en el supermercado.

Debido a esto las grandes agrupaciones pioneras del *colombiano* ahora son contratadas mayoritariamente en el noreste y en EE.UU. Para ellos es más rentable tocar al ‘otro lado’ donde existe una gran colonia mexicana y latinoamericana que conoce y disfruta de la sonoridad caribeña colombiana. En un principio los grupos, mayoritariamente, eran contratados por una empresa de representación que les ‘compraba las fechas’ y luego las ‘revendía’ con los bares, salones y discotecas de EE.UU.

Con los años algunos grupos regiomontanos han establecido los contactos con los dueños de los sitios y así actualmente realizan los contratos vía telefónica y ‘directamente’ siendo conveniente tanto para los músicos como para los dueños de los sitios.

Un grupo de Monterrey es económicamente muy rentable para estos sitios de EE.UU. porque cobran relativamente poco (comparado con un grupo de Colombia) y poseen una convocatoria parecida o más importante, por la gran cantidad de mexicanos migrantes y que conocen su música.

Los grupos regiomontanos logran ser económicamente muy competitivos porque viven en México, siendo el costo de vida menor pueden aceptar arreglos menos favorables que los músicos que viven en EE.UU.. Los costos de desplazamiento y alojamiento son mucho menores que los de grupos de cualquier otro país, los regiomontanos tienen sus propios vehículos, se desplazan por tierra desde la frontera y se quedan muchas veces con amigos y familiares.

Monterrey está a unas cuatro horas por tierra de la frontera con Texas y como el público para la música *colombiana* está mayoritariamente en este estado y California ellos pueden muchas veces viajar a las presentaciones ‘del fin de semana’ y regresar para estar ‘entre semana’ con sus familias. El único problema son las visas de trabajo que cada vez son más onerosas de tramitar y cuando estas se vencen y tienen que esperar la renovación, es cuando más se presentan en Monterrey.

Los protagonistas nos cuentan:

Sí, hemos ido a Houston, casi las mayores tocadas que hemos hecho son en Houston, en Houston, San Antonio, en Texas, Dallas, todas esas partes ¿verdad?,

hemos ido para Carolina del Norte, pa' Florida, para Kansas, para Chicago, para los Ángeles, para Denver, no pa' mucha partes, muchos lados

D- ¿Y tocan en qué sitios?

E- Salón, son discos, o sea salones, rodeos todo eso.

D- ¿Y llenan, cuanta gente le meten a eso?

E- Ahh, fíjate que no sabría decirte, más o menos, unos mil quinientos más o menos, ..., Si, hay tocadillas que van doscientas personas, o cien personas, así ya cuando está bien cabrón hasta cincuenta, veinte, ...

Sí, son, bueno la mayoría son mexicanos, son gente de León, del D.F., de Monterrey, de Monclova, de aquí de Tamaulipas, parte de aquí del norte y todo eso, es la gente que se va para allá que ha escuchado 'La Tropa Colombiana', y que ya la conocía con sus Caminos de la Vida⁴⁴, 'la Tropa Vallenata',...

Hay una compañía que es la promotora de, se llama Jaguar, esa tiene, 'La Tropa Vallenata' tiene, está firmado ahí, y ellos son los que le consiguen el trabajo a la Tropa, ...

Ellos ya nos hablan, ya nos dicen a tal lugar y ya llegamos nosotros a tocar, a la radio y luego a tocar, ...

Pues sí, igual que aquí pero bailan diferente, tu sabes que aquí hay mucho mariguano,...

Sí, yo lo veo más familiar allá, más familiar (EE.UU.), no acá (Mty.) están más locos, ...

No por lo mismo que allá tienen otro tipo de música y esta música llega para allá, la gente pos como es mexicanos y conocen los grupos de México, pues van a donde se escuche mexicano, claro, Tropa Vallenata, Celso Piña, van los mexicanos a ver a ellos porque pues ellos son aquí de México y siempre han sido de este genero *colombiano*, van y pues agarran otras costumbres pues es gente que ya tiene muchos años allá y comienzan a conocer lo que es el americano, y pues agarran otro tipo de género ya que Tejano y todo eso, y luego ya cuando saben que va a tocar un grupo *colombiano*, pues vámonos a ver lo nuestro, lo *colombiano* (Elio Vásquez, entrevista, 2005, uno de los acordeoneros más reconocidos de Monterrey)

Fíjate que no, no, pues a mi me gusta, a mi me gusta quizás porque yo ya no toco aquí en Monterrey,(risas) ...En nada, es más si me dices toca aquí o toca allá, pues mejor allá güey, neta! O sea ya viéndolo fríamente de la lana, "- ¿Oye te vas a Ciudad Juárez?", "-¿Oye pues cuánto vamos a ganar en Ciudad Juárez?", "-tanto", -"Oye y aquí en La Fe Music Hall te van a dar tanto, -no, no, lléguenle, mejor que traigan a 'Los Diablitos' o a Diomedes⁴⁵ (Díaz) o que traigan a quien sea, yo me voy mejor pa` allá". Ora en verdad yo lo siento por los que se quedan aquí güey, que los mandan a donde me mandaban a mí muchas veces güey, ...Sí, al acá, con Pancho Tripitas (risas) o cosas así ¿no?, con Lupe la Aguada y así puras mamadas (risas) si güey.

Entonces pues sí yo lo siento por los chavos esos que se quedan aquí a jalar güey porque los miras en unos antros que no güey, no, no, francamente no me atrevo a entrar bueno y sano, (risas) y, y necesito andar pedo para entrar, ¿ves?, pero, pero pues ¿qué le hacemos? Sí. La vez pasada yo pasé por acá por Dieciséis, en la Independencia, Dieciséis y es Querétaro, no este todo el pedo así: "La Tropa

⁴⁴ Esta canción es analizada en el Capítulo II.

⁴⁵ Famosas agrupaciones de vallenato en Colombia.

Vallenata”, “La Tropa Colombiana”, “Los Vallenatos de la cumbia”, “El grupo Amaya”, “La Misión Colombiana⁴⁶”, todos en un rato, oye güey ¿qué pedo?

Entonces ahorita a como hemos estado trabajando no , no, yo no veo, no le veo yo que volvamos a esos lugares, francamente, ¿por qué?..

Pero por eso hay que tener cuidado de no volver allí, pues si ya saliste de allí, oye, pues, y ves que está cabrón y ves que te haces garras con mil pesos pa’ ocho, nueve cabrones, más a parte el equipo, más aparte luego el sindicato que llega allí, oye móchate con el tanto por ciento. (Piña, entrevista, 2005)

Incluso yo fui una de las primeras de aquí de Monterrey que entre en pie a... gente de Colombia, o sea traje a ‘Luís Mateus’, traje este... a ‘Policarpo Calle’, traje un grupo de México que se llama ‘Los Meros Sabaneros’, al ‘Supergrupo Colombia’. ...

Pues empecé a buscar, como tengo varios amigos que son de televisión, de radio y televisión, empecé, tengo amigos que tienen estación de música vallenata, yo les empecé a pedir, como les llevan ‘los promos’ de discos y todos les dejan sus tarjetas, entonces le dije pásame las tarjetas. Y empecé yo a hablarles, empecé a traerlos, incluso empecé a meter, todos los grupos de aquí de Monterrey, ‘Los Vallenatos’ o sea ‘Paco Silva’, ‘La Tropa’ o sea todos los grupos, o sea yo te conozco a todos los grupos que hay aquí en todo Monterrey, todos me conocen a mí. Y hacia eventos semana tras semana y así, semana tras semana y así fue cómo conocí yo la música, incluso yo la música la traigo en las venas. ...

Yo paré, has de cuenta que cuando yo paré, fue porque este, empezó a trabajar ‘La Fé’ (Music Hall), empezó a traer los grupos, has de cuenta que te quitan, ya había más competencia. Has de cuenta que yo dije: “Pos que caso tiene, o sea, mejor este pos ellos que se hagan ricos ¿verdad?”. ...

Pero porque vieron que había dinero, o sea, vieron que había mucha gente y donde quiera que, yo hice eventos aquí y me fui hacer eventos también hasta Santa Catarina o sea, rentaba las plazas iba al municipio y llevaba a ‘La Tropa’ y todo llenaba!, oye o sea llenaba! ...

Allá en Santa llegué a meter como 5.000 mil gentes...has de cuenta que sí cambió, porque has de cuenta que sí viene gente, pero ya no como antes, has de cuenta que vienen 100, 200, 300 gentes es lo más que puede haber o sea ya no puede ir más gente ¿Por qué? Porque la gente se espera, pues porque va haber un baile en ‘La Fé’ entonces esperan, juntan, compran su reservado, más tranquilos, se van allá, se meten ahí a lo grande. Y pues ya has de cuenta que dejan los lugares donde “voy y me golpean” “¿O si voy y me asaltan?”, o “¿Si voy y me hacen algo?”. No va más allá la gente, van allá los más chiquillos, los más jovencitos que les gusta la juerga, y se van y se meten “pos” donde sea y ya!.

Pues de repente los músicos de Colombia si le han venido a quitar trabajo a los grupos de aquí de Monterrey. Porque nosotros vemos mal por ejemplo de los empresarios grandes vea, por ejemplo de ‘Multimedios’ que los esta trayendo, todos los grupos ven mal, y yo también, yo, o sea yo me incluyo por el grupo de las muchachas (‘Las Amazonas Vallenatas’). ¿Por qué no les dan trabajo a los grupos de aquí?, a los grupos locales que son los que han mantenido la música viva; son los que dieron a conocer la música de Colombia. Porque los grupos de aquí son los que tocaban los covers de las mejores agrupaciones de allá de Colombia. Entonces, ¿por qué?, ¿por qué los hacen a un lado?, ¿por qué no les dan a ganar de lo que agarran?, que alcancen un poquito de las migajitas que caen ahí de lo que se están ganado ellos, con los grupos que están trayendo de Colombia....

⁴⁶ Vio el pendón que anunciaba las agrupaciones regiomontanas que se iban a presentar en el bar esa noche.

No nos dan chance!, has de cuenta que por ejemplo, traen los grupos de Colombia y nada más, y nosotros hemos ido a hablar, oye danos chance de abrirte el baile!, por ejemplo, yo incluyo a las muchachas, Javier (López- Reyes Ballenatos) ha ido también, “bueno ven, pero no te voy a pagar, o te doy dos mil pesos” Y a aquellos les pagan millones, millones y millones y vienen y vienen, y a los grupos que los tienen arriba, que han mantenido a la música viva, y la seguimos manteniendo, “Ora” pues que nos parta el rayo!., Sigue prendida la llama!, aquí nosotros le damos vida a la música, todos lo grupos!. ¿Entonces por qué esa discriminación hacía nosotros si por nosotros ellos tienen la entrada, si por nosotros ellos están ganando dinero!. ¿Por qué no les dan la oportunidad a los grupos de aquí, de Monterrey de trabajar con las grandes agrupaciones de Colombia? (Laura Rojas, entrevista, 2006)

Colombia-México: dos caras de una misma moneda



Escenas tomadas durante el Festival Vallenato 2007 'Rey de Reyes', por Leticia Saucedo Villegas. Izq. cantante colombiana de 'norteñas' mexicanas, en la tarima 'Compai Chipuco' del Parque de la Leyenda Vallenata. Der. Escena de la tarima 'Francisco el Hombre' en la plaza Alfonso López durante la presentación del grupo 'Cuatro Vallenatos Mexicanos' oriundos de Monterrey y que participaron también en el concurso de acordeonero aficionado.

Aunque yo no soy del valle⁴⁷: (solos de caja, guacharaca y acordeón)

| | |
|---|--|
| Aunque yo no soy del valle, he venido a demostrar, que toco los cuatro aires, como manda el festival, que toco los cuatro aires, como manda el festival, Toco el paseo asentao, el merenguito sabroso, en el son soy muy calmao, y en la puya peligroso, en el son soy muy calmao, y en la puya peligroso, | Como todo un mexicano, a mi me gustan las rancheras, pero llevo el vallenato, como la sangre en mis venas, pero llevo el vallenato, como la sangre en mis venas, Vine en el 2000 pasado, y no pude dar pelea, pero hoy vuelvo preparaao, pa' medirmele al que sea, pero hoy vuelvo preparaao, pa' medirmele al que sea. |
|---|--|

El vallenato es una ranchera bailable, ¡rítmica! Gustavo Gutiérrez Cabello

México y Colombia son dos países que están hermanados por la música, pocos países como Colombia tan furibundamente fanáticos de la música mexicana, al punto de tener versiones propias, que serían la música guasca y carrilera, producidas principalmente en el centro del país. La influencia del cine Mexicano, como en el resto de Latinoamérica, fue determinante para la generación de los jóvenes de mitad del siglo XX.

No debe olvidarse que la llamada 'época de oro' del cine mexicano está asociada a la segunda guerra mundial y a la ausencia de producción de cine en Estados Unidos y Europa. Situación que le permitió fortalecer y consolidar una hegemonía en Latino América a la industria del cine mexicano, que sólo tenía una débil competencia por parte del cine argentino.

Toda una generación de colombianos creció bajo el modelo de haciendas, caballos, hombría, alcohol, mariachis, etc, creado por el cine, como el imaginario, el estereotipo mexicano, para proyectar al exterior y que a la fecha se mantiene. Figuras de actores-cantantes como Pedro Infante, Javier Solís, José Alfredo Jiménez, por sólo mencionar unos cuantos son los ídolos de Colombia desde esas fechas. Se tiene en cada ciudad de Colombia versiones propias del mariachi que continúan siendo muy apreciados para serenatas. En todos los eventos sociales de importancia se puede escuchar la música

⁴⁷ Puya con la que concursó, el grupo regiomontano de los hermanos Vásquez, en el festival de Valledupar, categoría acordeonero aficionado, en el 2004.

‘ranchera’ mexicana. Desde los XV años, pasando por las bodas y terminado en los cementerios.

En reciprocidad, México ha adoptado la música colombiana. En todo el país se escucha y baila la cumbia. En Yucatán los bambucos fueron un fenómeno con figuras como Guti Cárdenas y en el noreste del país se creó un mundo *colombiano* a partir de la música sinuano- sabanera, principalmente de acordeón, con porros y cumbias y más recientemente con paseos vallenatos. Es una retroalimentación continua, donde los dos países se están importando-exportando músicos, sonidos, imaginarios, generando versiones mestizas, en ambos lados, de la música del otro. Es un respeto y admiración mutua, una sintonía cultural, que se seguirá manteniendo y que nos permitirá gozar, continuamente, de nuevas sonoridades colombo-mexicanas.

El grupo vallenato que ha tenido más éxito en la historia de Colombia se llama ‘El Binomio de Oro’. Sobre los 1980 usan la estética y el gusto de las clases populares del país para reformular el género. La imagen del cantante ‘Rafael Orozco’ es tomada del estereotipo del cantante mexicano. Esta estrategia le otorga gran aceptación en las clases populares sumado a un ‘arranchemiento’ de su música. Rafael Orozco y su Binomio de Oro, inventan un nuevo tipo de vallenato, crean el vallenato-ranchera. Le dan letras muy románticas y la interpretación a su vez es melancólica –melodramática-. Israel Romero (2005) acordeonero del ‘Binomio de Oro’ nos cuenta:

D- Hace años, digamos lo que se decía de ustedes con Rafa, con Rafa Orozco, era que ustedes como que ‘arrancharon’ o ‘abolieron’ el vallenato, en algún momento era lo que se leía, o que se decía de Binomio, eh, usted cree que ese tipo de música que ustedes comenzaron a hacer, ya hace de años, pudiera tener que ver con la aceptación que tiene esta música del Binomio de Oro.

I- Sí lógicamente nosotros hicimos una música más universal, la sacamos más del contexto folclórico y la pusimos más en el tapete de lo que era, el contexto musical internacional y por eso tuvimos, la oportunidad de codearnos con lo más granado de la música latina.

D- ¿Pero usted piensa que haya ayudado aquí en Monterrey ese..?

I- Sí, sí, indudablemente porque el corte es sentimental y esas letras poderosas que nosotros le hicimos a las canciones lógicamente se complementaron mucho con el ritmo norteño y con todo el sentimiento mexicano.

D- ¿A usted qué opinión le merece, todo este, el gusto masivo de la música de la costa caribe colombiana aquí en Monterrey?

I- Es un fenómeno, es un fenómeno, porque no es sólo que les guste la música, es que les gusta nuestra idiosincrasia, es que les gusta el sombrero sabanero, les gustan nuestras mochilas, les gusta nuestra hamaca, es que les gusta nuestro ‘güepajé’ todo!. No solamente les gusta la música en sí, es que ellos viven como nosotros vivíamos anteriormente un sueño mexicano con las canciones, pensábamos que todo mundo era este, charro, eso era lo que pensábamos en la

Guajira y era lo que pensábamos nosotros allá. Y en realidad eso estamos nosotros haciendo, lo que ellos hicieron en una época con nosotros. (Entrevista; 2005)

El aclamado compositor Gustavo Gutiérrez Cabello quien ha sido parte fundamental del ‘arranchamiento’, ‘aboleramiento’, del vallenato. En el cambio las temáticas de las canciones de costumbristas campesinas a románticas y de dolor- despecho, -melodramáticas- asociado con el éxito de figuras como Alfredo Gutiérrez nos da su opinión:

El fervor que se ve, lloraban de la emoción (en Monterrey) porque estábamos cantando los vallenatos, ni en la Guajira, ni en la Costa se ve el fervor que se vio allá. Yo no sé, no tengo el conocimiento, será que como México nos invadió a nosotros, yo crecí y eso lo dijo Escalona también y Leandro Díaz⁴⁸, que nosotros tuvimos una gran influencia de la ranchera tanto que el vallenato al principio, todos los compositores, el ídolo de nosotros era José Alfredo Jiménez. Ahora se extrovertió esto porque cantamos, tenemos la misma temática, cantar al desamor. José Alfredo le cantaba a los corridos, aquí también estaba un merengue que le cantaba a las historias, creo que hay cierta similitud: el vallenato es una rancheraailable, ¡rítmica!, eso creo yo por lo que yo vi. Cuando yo escribí mis primeras canciones la guía mía era José Alfredo Jiménez, para mí el más grande compositor de música folclórica y para Leandro Díaz y para Escalona, que también decían que el mejor compositor de música folclórica del mundo era José Alfredo Jiménez. Entonces inconcientemente nosotros tratábamos de hacer los cantos como los hacía José Alfredo que las letras, con otra melodía, la ranchera era un corrido y aquí hacíamos merengue, yo creo por la temática, por que cantábamos nosotros al amor, al corrido de allá los merengues de acá. (Entrevista; 2007)

Como respuesta a la anterior declaración el compositor Félix Carrillo Hinojosa comenta. También él como uno de los artífices del logro de la categoría vallenato-cumbia⁴⁹ en los Grammys Latinos nos explica que la cumbia se colocó junto al vallenato debido a que el presidente de la organización era mexicano y quería que ‘la música de su país’ estuviera dentro de la categoría:

Así es, ese aporte de Gustavo (Gutiérrez) no es mentiroso, la gran ventaja que hemos tenido es que nosotros nos sacudimos de ese sometimiento mexicano y ahora nosotros le hemos devuelto a México, a Monterrey, para que ellos canten vallenatos y no rancheras. Acá nosotros con Antonio Aguilar, Pedro Infante, eran los referentes visuales que nosotros teníamos y se componía de manera imponente, con un machismo que no era machismo, porque la copla vallenata es muy amorosa, entonces a mi me parece que es cierto. Pero también logramos sacudirnos y mostrarnos al mundo, no nos parecemos a los mexicanos, ni ellos a nosotros, lo que hay es una hermandad!....

En un principio sí, la idea que tenía Gabriel Abaroa, que es el presidente de la Academia (Grammy Latino), que es mexicano, y pensaba que la cumbia era

⁴⁸ Tal vez los más importantes compositores vallenatos ‘clásicos’.

⁴⁹ Es por lo menos llamativa la combinación, de la categoría vallenato-cumbia, si se piensa que Colombia prácticamente no graba cumbia nueva hace unas tres décadas.

mexicana pero ya gracias a Dios él tiene una visión distinta y ya lo que se va a premiar es la cumbia vallenata y el vallenato hecho Colombia. (Entrevista; 2007)

En una entrevista de Yamit Amat a Carlos Vives⁵⁰ (s.f.) sobre la cumbia esto fue lo que dijo. Con Vives tendríamos la misma percepción; de que la cumbia es la música popular más producida y vendida, hoy por hoy, en el continente y como las disqueras colombianas no la producen, no la comercializan, aparece la paradoja de dejar la producción de la música más reconocida de Colombia en manos argentinas, peruanas y mexicanas exclusivamente.

Y: ¿Estamos perdiendo la cumbia y el vallenato?

V: En México, lo que ellos llaman cumbia es el vallenato nuestro. ¿Qué hemos hecho por la cumbia? Nada. Ha hecho más la cumbia por nosotros. México encontró esa cumbia que llamamos chucuchucu y ese fue el patrón que se quedó allá, ese es el patrón que trabajó Selena en todas sus canciones. Vea esto: hace dos años yo recibí una carta de un grupo mexicano en la que me decían que querían invitarme a la grabación de su disco porque habían oído que la música mía era hija de la cumbia y que ellos se sentían muy orgullosos de que yo quisiera tanto la música típica de ¡México! Me puse furioso. Es una cosa loca.

Y: ¿Cómo se explica el fenómeno?

V: Por una parte nuestro descuido. Por otra, la modernización musical. Hay gente como Los Lobos, un grupo de *rock* mexicano muy famoso, los de la película *La Bamba*, que cada vez que graban una cumbia tecno, gritan: "¡La cumbia de Colombia!" Pero es una excepción. La mayoría son grupos arrogantes que desconocen que la cumbia nace en el río Magdalena, que cruza nuestro país. Cuando voy a México, siempre lucho y peleo por nuestra cumbia. No para apartarlos de ella, porque aun cuando la cumbia es nuestra, hoy ya es del mundo, sino para que reconozcan que es colombiana. Es tan poderoso su espíritu como lo fue el blues en Estados Unidos como generador de corrientes musicales.

Y: ¿Existe el riesgo de perder la paternidad de la cumbia?

V: No, no; decir que la cumbia no nació en el Magdalena es como decir que el blues no nació en el Mississippi, cuando son los dos únicos ríos grandes que desembocan en el Caribe y generaron música y cultura. La diferencia entre blues y cumbia es lo andino...

La cumbia, el vallenato es un patrimonio de nuestro pueblo; los barranquilleros lo muestran con su carnaval, en el que la cumbia es el corazón de la fiesta. La cumbia es la matriz de nuestra música. Debería haber, de parte de la industria y del gobierno, un mecanismo que le diera divisas al país porque la cumbia es la música que más se graba en Latinoamérica y que más dinero produce. No sólo no recibimos un peso, sino que nuestros compositores y músicos se mueren de abandono.

Y: ¿A qué llama usted cumbia?

V: Nuestra música rítmica, mestiza, caribeña y andina y toda la música que se deriva de ella, como el vallenato. Lo que los mexicanos llaman cumbia no es la cumbia que nos gusta, pero se deriva de ella. El chucuchucu no es lo que nos gusta, pero es derivado de nuestra cumbia. Es una música que nació en Colombia y

⁵⁰ En el capítulo II hablo en profundidad del papel jugado por Carlos Vives en la expansión del vallenato en Colombia.

que hoy se hace en todas partes. Es un deber promulgar su colombianidad. ¿Quién desconoce lo mexicano de las rancheras?

Alfredo Gutiérrez opina sobre la relación de los dos países y el por qué actualmente se escuchan puros paseos románticos comerciales:

Dicen que es un intercambio de culturas desde los años 30, a través del cine mexicano, más que un drama era... ellos son los pioneros de los videos, se asentó esa cultura. Con el tiempo hacia los años 60, les trasportamos nuestra cultura en reciprocidad a través de la cumbia, el porro y posteriormente el vallenato; y son compatibles los dos ritmos vallenato y ranchera. Acá en Colombia al que le gusta el vallenato termina oyendo rancheras y a nosotros Dios nos ha dado otro Valledupar que es Monterrey y una tierra de cumbia como es el D.F. (Entrevista; 2007)

Estas fueron las impresiones que se llevó Rafael Romero -del 'Binomio de Oro'- en su viaje a Monterrey:

No, ha sido una sorpresa para uno, sobre todo escuchar a Celso Piña. En Monterrey, tú lo sabes, ocurre un fenómeno muy grande y es que la gente se cree colombiana. Entonces mucha gente le dice a uno que ellos no debieron nacer en México sino en Colombia, se sienten colombianos, tocan la música siendo un fenómeno tan raro....

Yo quedé sorprendido cuando viajé México, porque modestia aparte yo fui la primera persona que viajó a México, en Monterrey hace 7 u 8 años, a mi sorprendió la vegetación, los pajaritos, yo me sentía como en Villa Nueva, la comida, la similitud es grande, el ambiente es parecido a Valledupar. Ellos tocan acordeón y tienen las mismas rumbas que hacemos aquí, no se a qué se debe esa similitud, pero me siento como en mi casa!. (Entrevista; 2007)



Izq. Escena tomada en la plaza Alfonso López de Valledupar, durante el Festival Vallenato 'Rey de Reyes' 2007 por Leticia Saucedo Villegas. Der. Jóvenes *colombias* de Monterrey, en el pecho llevan una bandera de Colombia con el nombre de su banda y de los integrantes, foto de Dario Blanco Arboleda, 2006.

Conclusiones

En la actualidad el ideal moderno –evolucionista- del S. XIX y primera mitad del XX se ha resquebrajado. Los nacionalismos románticos donde el Estado-nación era rector y director para sus ciudadanos, en la mayoría de las esferas, brindando y alentando un ‘modelo nacional’ de ‘ser’ ya no son el más importante referente para los individuos. Con los años el modelo identitario nacional se quedó anquilosado y se convirtió poco a poco en inoperante.

La entrada de los medios masivos y la implementación de tecnologías que permitieron una mayor conexión con el mundo, una relativización y anulación del espacio-tiempo, permiten e incentivan el desarrollo de nuevos modelos de ‘ser’. Ya no hay un modelo hegemónico de ser mexicano, argentino o colombiano. El modelo de la primera modernidad que se encuentra organizado sobre un prototipo único, gestáltico y telúrico de la identidad cultural hoy en día se ha resquebrajado. Abriéndole paso a una idea de unificación planetaria, de superación de fronteras, con todas las consecuencias que un desplazamiento de esta magnitud puede traer. Se diluyen y desdibujan las fronteras culturales del Estado-nación pilar de la idea de modernización.

Es sumamente interesante escuchar cómo las músicas caribeñas desafían las concepciones y modelos de la modernidad de occidente; de igual manera por intermedio de los bailes populares se erosionan los marcos significantes de las sociedades hegemónicas Latinoamericanas. Los desafíos más decisivos que ha afrontado la música ‘sistematizada’ de la modernidad occidental se producen no desde el seno popular, obrero, de sus mismas sociedades, ni desde las culturas ‘tradicionales’, sino desde el ‘Nuevo Mundo’ donde se resquebraja la sistematización sonora occidental, complejizando mediante ritmos neoafricanos-americanos como el jazz, el *rock*, la música caribeña y brasileña, las maneras de vivir y concebir el tiempo-espacio. (Quintero, 1998: 60)

Es desde la vivencia de esta música, desde este baile, que los grupos populares subalternos, establecen una resistencia cultural, en términos de Scott. Desde la interpelación de la música caribeña colombiana, se rompen y se retan las normativas sociales, estéticas y kinésicas de los grupos hegemónicos Latinoamericanos; se trastorna la regulación temporal que busca optimizar el trabajo, la producción.

Los grupos campesinos provincianos Latinoamericanos al arribar a las ciudades, sobre mitad del siglo XX, inician una lucha por el reconocimiento y la apropiación de este nuevo espacio, las ciudades; donde son discriminados,

sujetos de marginación y explotación. Se inicia una lucha por los modelos válidos de representación nacional y estos grupos inmigrantes establecen una cultura popular, contra puesta a la cultura, eurófila y anglófila, hegemónica.

Con el desarrollo de esta cultura popular ya no dependían del modelo hegemónico de ser paraguayo, boliviano, peruano o mexicano y estuvieron en la posibilidad de recomponer su ser, sus identidades. Ya no desde el modelo romántico moderno sino desde el consumo, dándose una reconfiguración de las identidades, de quiénes somos y qué representamos. Así, aparecen las actuales sociedades del espectáculo.

Como plantea Lipovetsky en *La era del vacío* vivimos una conmoción de las costumbres de los individuos, donde se dan nuevas formas de socialización e individuación, se crean nuevos canales de expresión para los grupos subalternos.

La edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, la edad posmoderna lo está por la información y la expresión. Nos expresamos, se dice, en el trabajo, por los 'contactos', el deporte, el ocio, de tal modo que pronto no habrá ni una sola actividad que no esté marcada con la etiqueta 'cultural'. Ni tan sólo se trata de un discurso ideológico, es una aspiración de masa cuya última manifestación es la extraordinaria proliferación de radios libres. (...) ponga la FM, de inmediato le asalta una nube de música, de frases entrecortadas, entrevistas, confidencias, 'afirmaciones' culturales, regionales, locales de barrio, de escuela, de grupos restringidos. (Lipovetsky, 2002: 14)

Con el proceso de general de interculturalidad, propiciado por la cumbia en América, podemos observar como esta música le permite crear a los grupos populares del continente modelos propios de expresión, de movimiento corporal, de reunión y goce colectivo. Se logra una significación de los mundos de vida. Los grupos hegemónicos no pueden ver con buenos ojos la llegada masiva de estos grupos; la aparición de nuevas estéticas y éticas que desafían su poder.

En los discursos estigmatizantes sobre los grupos populares y sus estéticas de fondo se encuentra una clara lucha por el poder. Estas luchas por poder y posicionamientos preferentes se permean al establecimiento del gusto, en la definición de cuál es el gusto válido y digno de representar el colectivo. Es aquí donde podemos entender el por qué de la estigmatización de los grupos populares y sus gustos, el por qué del bloqueo y desarrollo subterráneo de los bailes de cumbia en el continente.

El análisis del gusto desde las lógicas de los grupos hegemónicos, que realiza Bourdieu, nos permite entender el punto de vista de las élites latinoamericanas que escuchaban como aparecían nuevas sonoridades y nuevos bailes acompañando a los inmigrantes en la llegada a sus ciudades. Cada gusto está tan interiorizado, tan asimilado por el aspecto cultural del individuo que con sorprendente facilidad se le toma como un aspecto natural, “cada gusto se siente fundado por naturaleza- y casi lo está, al ser *habitus*”. Al estar este gusto inscrito dentro de un campo específico, compartido por toda la sociedad, donde existen una serie de normas que definen el campo, que están dirigidas y dominadas por las clases privilegiadas, encontramos que el gusto es un indicador inequívoco de la verdadera nobleza. (1988: 9)

Ningún espacio está entonces mejor ejemplificado para Bourdieu que el de la música para evidenciar las estructuras cognitivas diferenciadoras,

“por ejemplo, no existe nada que permita tanto a uno afirmar su ‘clase’ como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado,... es aquí donde podemos encontrar más claramente la espiritualidad del individuo, al conmovirse frente a este arte espiritual, puro, primario, se logra demostrar una afinidad con estas características de la música que, por ende, se asocian a esta escucha. La reacción inversa, la de una no sensibilización frente a la misma, sólo puede ser leída como el más marcado barbarismo y falta de cultura. Así, se entiende que no exista una práctica más clasificadora, que sea más distintiva, y un signo de pertenencia más clara a la burguesía, que la música”. (1988: 16)

Al establecerse la cultura popular, por parte de los inmigrantes campesinos a las ciudades y el desarrollo de sus bailes populares, lo que se está desafiando es esta *doxa* y todo lo que ella representa, es un desafío del poder, un intento de revaluación de las estructuras cognitivas. De esta manera encuentra sentido el bloqueo y desestimo por la estética popular, la burla y estigmatización por parte de los grupos hegemónicos sobre la cumbia.

En este capítulo se muestra cómo la música caribeña colombiana, específicamente el genérico cumbia, se desplazó por el continente americano, donde adicionalmente ha tenido una relación ambigua y paradójica con los medios masivos. En las primeras etapas de expansión los *mass media* y las industrias culturales jugaron un papel fundamental, incorporando la música y difundiéndola, sin mayor comercialización pero con muy amplia divulgación.

En periodos posteriores, de establecimiento y mestizaje en versiones nacionales, ha sido desdeñada la cumbia, invisibilizándola, insonorizándola y hasta bloqueándola. En un tercer momento de expansión del género mestizo ya

establecido nacionalmente, nuevamente los medios masivos y la industria se hacen presentes. Son fundamentales en la expansión de clase social y en la superación de las fronteras nacionales, con un sentido completamente comercial de búsqueda de ganancias económicas, sin importar mayormente el 'producto cultural'. Algunos de los recurrentes, de las características comunes al fenómeno continental cumbiero que encuentro son:

-Se reemplazan o devalúan algunos de los instrumentos asociados a lo 'local' y se da paso a los que traen una idea global, cosmopolita: los instrumentos electrónicos (guitarra, bajo, sintetizador).

-Está asociado a la migración campo- ciudad.

-Es de clases sociales populares.

-Fue visto de manera despectiva por las sociedades hegemónicas de las ciudades, estigmatizado y bloqueado mediáticamente.

-En pocos años crean grupos propios que tocan cumbias mestizas nacionales por todo el continente.

-Fue un fenómeno subterráneo, *underground*, hasta recientes fechas donde las industrias musicales y de la fiesta lo apropian, lo masifican y lo venden.

-Crean canales alternativos de mantenimiento de la música, como la organización de bailes en las afueras de la ciudad y al aire libre, luego se fueron transformando en grandes sitios establecidos y con todas las garantías y comodidades de los negocios dedicados a la fiesta nocturna.

-Hay elementos de discriminación y racismo por parte de las sociedades hegemónicas sobre sus bailadores, los inmigrantes de provincia.

-En todos está muy presente la violencia.

-Hay un enfrentamiento estético entre los inmigrantes y las sociedades hegemónicas que lleva al rompimiento de las etiquetas de 'música nacional'. De fondo lo que se disputa es la estética válida para representar la nación, los grupos hegemónicos la poseían y antes de la inmigración no era desafiada. Desde ahí se puede entender el por qué de muchos de los conflictos y reivindicaciones que se dan con la cumbia y por qué ha sido tan rechazada y bloqueada por ciertos sectores sociales.

-Las reivindicaciones y respuestas en este enfrentamiento se presentan desde el cuerpo, en la relación que se produce entre la música y su interpelación desde el mismo. En el mensaje y desplazamientos que lleva la música, en la manera de mover el cuerpo, de manejarlo, de ataviarlo, en la vestimenta, el baile, en los fuertes colores utilizados.

-La música empieza desde nichos muy localizados, luego se posiciona como la música más representativa para las clases populares a nivel nacional y luego se internacionaliza. De esta manera genera intercambios, mestizajes,

fertilizaciones cruzadas, con sus análogas, que vigorizan el fenómeno a nivel continental.

Existen algunas explicaciones que se pueden encontrar tras estas recurrencias. La primera es el desplazamiento campo- ciudad que se llevó a cabo en toda Latinoamérica; iniciando en mitad del siglo XX y consolidándose un par de décadas después. Grupos provincianos, campesinos, pobres, en la mayoría de los casos con elemento étnicos, se desplazan hacia las ciudades capitales donde se encuentran establecidos los grupos hegemónicos, ‘blancos’, eurófilos y anglófilos.

Estos grupos al llegar a una zona nueva necesitan de un nuevo *sensorium* que les permita vivir dentro de las ciudades. Necesitan de elementos identitarios que les brinden cohesión y apoyo en la nueva geografía donde se establecen bajo condiciones de pobreza y hostilidad. Necesitan de la música para ser desplazados simbólicamente de sus mundos de pobreza y marginación a otras geografías posibles, deseables y soñadas.

La elección de la música caribeña colombiana está relacionada con sus temáticas, su instrumentación sencilla, su facilidad para ser tocada y bailada, la fuerte apelación al cuerpo, al baile, de su rítmica de cuatro tiempos. Las letras de las canciones, algunas de vivencias de campesinos en las ciudades con mucho humor y las otras basadas en el melodrama,⁵¹ han sido muy exitosas dentro de los grupos populares Latinoamericanos. Esto se debe a que desde la construcción de los Estados-nación los modelos de representación del ‘ser nacional’ han tenido este formato.

Las novelas románticas nacionales y los géneros musicales ‘folclóricos típicos’, basamento en la construcción de la identidad nacional en todo Latinoamérica son melodramáticos. Esta simplificación a ultranza del mundo de vida les permite inscribir a los otros, e inscribirse ellos, en alguna de las dualidades (bien –mal, amor -odio) que les brinda el género. Así, los inmigrantes pueden dar sentido a sus vidas construyendo un modelo propio de identidad de inmigrantes campesinos pobres en las ciudades, diferente al modelo hegemónico, pero bajo la misma matriz melodramática. Este ejercicio

⁵¹ El término *melodrama* ha sido aplicado a cualquier obra con trama romántica en la que se manipulan los hechos para influir las emociones del público sin tener en cuenta la lógica o el desarrollo del personaje. Su función primordial es divertir. En el melodrama los personajes viven con frenesí; su forma de sentir y mirar el mundo es exagerada. Se mueven en el mundo a partir de valores contrapuestos: amor/odio, bien/mal, amor/deber. El mundo presentado por el melodrama es simple y maniqueo.

les permite soportar las inequidades, logrando aliento dentro de la pobreza y la exclusión.

También es importante resaltar el papel jugado por el cine mexicano, en su época de oro -que coincide con la migración-, que fue altamente musicalizado y dio difusión por toda Latinoamérica, además de la música del país, a los géneros caribeños. Este cine que fue el precursor de los videos, con sus representaciones (escenas de bailes y serenatas) se encargó de difundir la música por el continente. Esta difusión de la cumbia dentro del cine mexicano la circunscribió en las lógicas de las nuevas sociedades del espectáculo, como escribe Ochoa:

“la espectacularización de los sonidos a través de su manipulabilidad lo cual los constituye en una esfera primordial de la esfera mediática. Esto tiene como consecuencia otra característica: su intermedialidad. Para comienzos del siglo XX, la música se podrá escuchar en la radio, cine, gramófono, en vivo. Se constituye en una mediación que atraviesa diferentes medios. Es la mediación que multiplica el potencial afectivo de la música al poder vincular el transporte de los sonidos con su efecto sobre el sensorium afectivo, a través de la relación entre sonidos y el cuerpo.” (2003: 39)

Los músicos populares latinoamericanos han visto como su mercado se ha transformado, inevitablemente, como consecuencia de la implementación de las nuevas tecnologías ya que éstas transforman la manera en que se comercializan los productos culturales. Actualmente, están más en la lógica de la economía de servicios que en la industrial.

Con la caída en la venta de los discos ‘legales’, consecuencia de la piratería y de la posibilidad del intercambio de canciones, entre pares, en los formatos electrónicos, ellos han redireccionado su negocio hacia las presentaciones en vivo. Es allí, en los conciertos y presentaciones, donde encuentran el sustento. Las relaciones con las disqueras y el radio se mantienen, pero ahora el objetivo no es tanto vender discos, sino vender entradas a los bailes.

Muchos músicos, de manera inteligente, han aprovechado la propia cultura popular, con sus cultos de reforzamiento del colectivo y la búsqueda de reconocimiento dentro la comunidad de pares, para enviar ‘saludos’ dentro de los bailes. Así, al final de la presentación venden los discos de la misma con los saludos incluidos. Estos saludos, que estarían enmarcados en las lógicas de las sociedades del prestigio antropológicas, son muy apreciados por los grupos populares por su poder simbólico.

La cumbia, sus desplazamientos y dinámicas nos muestra como los grupos populares están en capacidad de crear sus propios canales de comunicación, establecen espacios propios de reunión, fiesta y ritualidad, de manera subterránea, *underground*, como respuesta a los bloqueos y estigmatización de su cultura y prácticas por parte de las sociedades hegemónicas.

En estos bailes de cumbia, logran expresarse, reunirse y resemantizar sus mundos de vida; así sea por un breve espacio ritual, que les permite tomar aliento y establecer esperanzas a futuro. Estos nuevos rituales de encuentro y baile se establecen en circuitos subalternos, dado el bloqueo en los espacios hegemónicos. Estas ritualidades se mantienen dentro de la matriz cultural campesina y étnica del culto colectivo, de la preminencia de la comunidad sobre la individualidad. Son los nuevos espacios simbólicos, los nuevos rituales de reforzamiento de los lazos sociales y de mantenimiento de la idea de comunidad, bajo una lógica festiva.

En algunos casos, como en el de la cumbia villera, les permite incluso, por intermedio de las letras, realizar fuertes denuncias sociales. Las letras de las canciones les permiten escuchar sus vidas, creando así identidad, mientras se desplazan a tiempos y espacios deseados, necesitados. Es la constitución de un canal de comunicación propio, inédito, poderoso y sin restricciones, donde pueden comunicarse entre ellos o enviar mensajes a los otros sociales.

La cumbia en América es un fenómeno de sensibilización de los diferentes grupos populares de los diversos países con la cultura de los otros, en un intercambio y dinamismo sin precedentes, sin inicio ni destino establecido, en múltiples oleadas y diversas direcciones. De esta manera podemos hablar de un fenómeno continental, latinoamericano e intercultural a partir de la cumbia.

Capítulo II

Identidad

Música, sinestesia y virtualidad

Introducción

Este segundo capítulo se refiere al acto de construcción individual –grupal de un nosotros, contrapuesto a unos ‘otros’ significativos, a partir de la música caribe colombiana, en particular del genérico ‘cumbia’. Este fenómeno identitario latinoamericano en Monterrey, (Nuevo León- México), tomó el nombre de *colombias*: identidad juvenil de clase popular que irrumpe con gran fuerza hacia mitad de la década de 1980, en consonancia con las problemáticas sociales que vivía el mundo, México y por su puesto Monterrey.

A Monterrey podría considerársele la atalaya económica de México. Se dice que es un termómetro económico- social anticipado a lo que sucederá en el resto del país años después. Su temprana vanguardia en la conexión industrial con el exterior (S.XIX) y su hiper sensibilidad a los fenómenos económicos del extranjero hacen de ella el puntal de las problemáticas económico-sociales que se avecinan al país. (Zapata, 1993) Hacia mitad de los 1980 acaba de derrumbarse el modelo proteccionista del Estado y la crisis económica aparece. Los años de bonanza y protección social lograda por intermedio del modelo de sustitución de importaciones terminan.

Entre 1940 y 1980 México experimentó un acelerado proceso de industrialización y urbanización. Durante los años ochenta, “el agotamiento del modelo de desarrollo basado en la sustitución de importaciones derivó en una profunda crisis económica, que produjo un incremento marcado de la pobreza y redujo los niveles de bienestar de la población”. (Solís; 2007: 76)

Comienza una nueva etapa, con nuevas reglas que no serán amables, ni piadosas, para los colectivos sociales, especialmente para los grupos de clase media para abajo. El periodo llamado neoliberal, se inaugura exacerbando las directrices del individualismo y la competencia feroz entre pares, esto va en detrimento de los colectivos y los logros en bienestar social alcanzados en las décadas pasadas.

El crecimiento económico acelerado, junto con el deterioro de las condiciones de vida en los barrios pobres de la ciudad durante las crisis, generaron nuevos problemas sociales que hicieron evidente la creciente complejidad de la vida social regiomontana. Un ejemplo ilustrativo es el surgimiento de las ‘pandillas juveniles’, las cuales comenzaron a recibir atención por parte de los medios de

comunicación locales desde mediados de los ochenta, debido a las quejas de los vecinos acerca del comportamiento de los jóvenes. La carencia de oportunidades educativas y de empleo, la falta de espacios físicos e institucionales para la atención de las demandas de los jóvenes, y también la evidente fricción en valores y actitudes entre los adultos inmigrantes rurales que vivían en barrios pobres y los jóvenes que fueron criados ya en la ciudad, fueron factores que contribuyeron a la emergencia de las pandillas juveniles. Más allá de la discusión en torno a si estos grupos representaban una amenaza o no a la seguridad pública, lo que es importante resaltar es la manera como impactaron en el imaginario social. Ellos representaban la pérdida de control sobre los jóvenes: una evidencia de la explosión de problemas sociales debido a la urbanización 'excesiva', la pobreza y la 'pérdida' de valores; así como una súbita sensación de inseguridad pública y caos que eventualmente produjo comparaciones con otras metrópolis como la ciudad de México, en incluso Houston o Nueva York. (Solís, 2007^a: 70 y 71)

Las seguridades laborales y sociales se acaban, la capacidad de ahorro se degrada o extingue, y la consecución de los 'buenos' empleos se hace ardua para los que ya tienen experiencia y deja por fuera al resto. Dentro de este panorama social se contextualiza el surgimiento de las identidades y reivindicaciones de los jóvenes y las clases populares, en el continente americano, a partir de la música cumbia. Desentrañar este proceso es el propósito de este capítulo.

Inicio realizando una revisión teórica sobre el 'complejo' concepto de identidad. Busco mostrar su polisemia y amplia difusión como elementos que impiden acuerdos y concreción en lo que se quiere decir cuando nos referimos a la identidad. Después de una amplia revisión de textos, de diferentes disciplinas, el elemento común, de acuerdo, que encuentro en torno al concepto es la referencia a la 'relacionalidad' de la misma. Es decir se construye siempre en un esfuerzo de diferenciación de otros individuos o grupos. Esta idea sumada al concepto de identidades performativas de Goffman –el entender a los individuos 'actuando' diferentes papeles o roles en las diferentes temporalidades y contextos- son la base teórica de mi entendimiento y reflexión en torno a la identidad a lo largo y ancho de esta tesis.

Después de aclarados los presupuestos teóricos que tejen el presente texto avanzo hacia la estrecha relación que hay entre la música y la identidad. El objeto de este apartado es mostrar a la música como un elemento fundamental en la constitución de las identidades y entender cómo algunos teóricos han abordado el estudio de esta relación desde las ciencias sociales. La idea fundamental que se encuentra cimentando mi comprensión- reflexión en torno a esta relación música e identidad, en este capítulo en Colombia y Monterrey, sería que la música es un vehículo comunicativo muy complejo y poderoso, por

lo que se erige como ideal y se ha mantenido, a través de la historia, como elemento infaltable en la conformación de las identidades.

La música comunica desde la letra de la canción, pasando por la melodía y el ritmo. Esta comunicación múltiple afecta los sentidos, afecta el cuerpo, transforma la manera en que sentimos (los *sensoriums*). Gracias a estas características tiene la capacidad de trasportarnos de nuestras cotidianidades a ‘mundos de vida alternativos’. Debido a esta capacidad de transformación y desplazamiento es que la música siempre ha sido y seguirá siendo la expresión artística más importante para el ejercicio identitario.

Una vez establecidos y aclarados los conceptos teóricos relacionados con la identidad y la música, la manera como operan y cómo son utilizados por los colectivos sociales paso a las reflexiones puntuales. En este capítulo es mi interés revisar en primera instancia el caso colombiano. Colombia es paradigmática y paradójica ya que posee la situación de violencia e inseguridad social más crítica del continente. Es un país que ha llevado una larga y sangrienta guerra civil desde su independencia de España con breves periodos de paz. Sin embargo, la identidad colombiana posee una performatividad que se presenta como la más ‘alegre’ del continente y la tercera en el mundo, según diferentes estudios. Me esfuerzo por entender esta paradoja y cómo la música ha servido a los intereses políticos de las élites nacionales.

Después de abordar el caso colombiano paso al caso *colombias*. Entrando de lleno en lo que será el grueso del estudio de caso en esta tesis. La idea original era dar una descripción de la identidad *colombiana* de los jóvenes populares de Monterrey. Pero al ir escribiendo y retomando nuestro presupuesto teórico fundamental sobre la elaboración identitaria, entendí que me era imposible explicar los *colombias* sin por lo menos presentar a sus ‘otros’ significativos. Esos otros en el mundo de vida de Monterrey son los ‘vaqueros’. Así, para mostrarles el mundo de la identidad *colombiana* inicio por hacer una descripción de la ciudad y hacer una revisión de algunos de los más importantes textos escritos sobre la misma que, por cierto, se ha caracterizado por no tener demasiada reflexión sobre ella misma.

Posteriormente trato de explicar la gran pregunta que movió inicialmente esta investigación y que la formulan, de manera natural, todos los que se enteran del fenómeno: ¿por qué en una ciudad con las especificidades de Monterrey, la música más importante para los grupos populares es la caribeña colombiana? Para responderla realizo un humilde ejercicio de análisis discursivo utilizando como corpus un pequeño grupo de canciones señaladas por algunos

especialistas como fundamentales en los repertorios tanto de música regional norestense como de música colombiana. Comparo las letras de los dos géneros tratando de explicar el por qué la música colombiana es utilizada por estos grupos por encima de la que debería ser su ‘primera elección’: la música regional.

Inmediatamente trato de mostrar los dos grandes mundos de vida simbólicos de la ciudad, el tradicional vaquero y el *contracultural- colombias*. Para este fin presento al músico que fue la piedra angular del movimiento juvenil *colombias*: Celso Piña. Posteriormente reviso la relación que los *colombias* tuvieron con la radio que aparece como fundamental en la consolidación y difusión del movimiento juvenil. Finalmente concluyo con un acercamiento a las ‘bandas’ para entender por qué estos grupos de pares se convirtieron en fundamentales para los jóvenes populares y marginales de Monterrey y cómo la música *colombiana* jugó un rol fundamental en la cohesión de estos grupos.

Sin más preámbulos iniciemos este recorrido identitario.

¿Y qué es eso que todos llamamos identidad?

Soy anarquista, soy neonazista./ Soy un *skinhead* y soy ecologista./ Soy peronista, soy terrorista, capitalista / y también soy pacifista./ Me gusta andar de negro con los labios pintados./ pero guapo en la oficina siempre ando bien trajeado./ Me gusta aventar piedras, me gusta recogerlas,/ me gusta pintar bardas y después ir a lavarlas./ Y en las tocadas la neta es el *slam*/ pero en mi casa sí le meto al tropical... 'El Borrego'- Café Tacuba

Identidad es uno de esos conceptos que todos usamos coloquialmente sin mayor reflexión o conocimiento profundo sobre el mismo. Esto creo que se debe a su polisemia y a las largas e inconclusas reflexiones que la filosofía, principalmente, ha efectuado sobre su carácter (que se remontan a los primeros pensadores y filósofos y que por su naturaleza humana cambiante no tienen fin). Dicho de otro modo; la identidad siempre tiene cambios paralelamente con los desplazamientos en las dinámicas sociales.

La identidad se asocia a una gran variedad de significados, los más comunes son tres: a) La permanencia a través del tiempo de un sujeto inmune a los cambios medio ambientales bajo un cierto umbral. b) La noción de unidad que establece los límites de un sujeto que nos permite distinguirlo de todos los demás. c) La relación entre dos elementos que nos permiten reconocerlos como idénticos.

Podemos hablar de la identidad de una persona o de un grupo, pero en ambos casos hacemos referencia a esas tres características, llámense: Continuidad del sujeto sobre y más allá de las variaciones en el tiempo y sus adaptaciones al medio ambiente. La delimitación del sujeto con respecto a otros. La habilidad de reconocerse y ser reconocido.

Es muy complejo hablar de nuestra identidad sin hacer, al mismo tiempo, referencias a sus raíces relacionales y sociales. No existe un 'yo' sino en relación a un 'otro'; como no existe un 'nosotros' sino en contraste a 'los otros'. Es un problema que ha sido central en los recientes debates en las ciencias neurológicas y cognitivas examinando qué es innato al comportamiento humano y cuales son los elementos adquiridos. (Melucci; 1996: 28)

Los grupos se identifican de acuerdo al contexto histórico sobre el cual se esté desarrollando su entorno social. Este entorno se encuentra localizado y no implica que los grupos 'tengan' una identidad en común. La identidad se fundamenta en las relaciones que se establecen entre un 'nosotros', para definir

un 'ellos' que nos diferencie. Esto quiere decir que las relaciones sociales se construyen, bajo contextos de interacción, entre un 'nosotros' frente al 'otro' (Grimson; 2000: 29).

Siguiendo con Melucci, las investigaciones psicológicas y sociológicas confirman que la identidad individual se desarrolla en una relación circular dentro de un sistema de restricciones. La capacidad de auto identificarse se logra al poder distinguir el propio ser del medio ambiente que lo rodea. Los avances en teoría clínica y las teorías modernas de la comunicación han mostrado que mientras las relaciones estructuran la identidad, las rupturas relacionales la desestructuran.

De esta forma las ciencias sociales han avanzado hacia la idea de que el individuo y el sistema recíprocamente se construyen. Que el sujeto sólo se hace consciente de sí mismo, como sujeto, en la dinámica de sus intercambios activos con un medio ambiente externo por intermedio de los recursos y constricciones ofrecidas por él. Así, la identidad define nuestra capacidad de hablar y de actuar autónomamente, permite la diferenciación de nosotros de los otros mientras seguimos siendo la misma persona.

Sin embargo, la autoidentificación debe lograr el reconocimiento intersubjetivo para poder proveer las bases de la identidad. Nuestra habilidad de distinguirnos de los otros debe ser reconocida por esos mismos otros. De esta manera nuestra unidad personal, que es producida y mantenida por autoidentificación, descansa en nuestra membresía en un grupo y en nuestra habilidad para localizarnos dentro de un sistema de relaciones sociales. Nadie puede construir su identidad independientemente de su reconocimiento por parte de otros. Cada individuo debe asumir que su otredad y unicidad es constantemente reconocida por todos y que este reconocimiento está basado en la reciprocidad intersubjetiva. (Melucci, 1996: 29)

Cuando este reconocimiento, el de mi propia identidad, es negado por los otros entramos en el escenario del estigma, del desestimo identitario, como lo trabaja E. Goffman (2001). Este es el caso que vivieron los grupos populares de Latinoamérica y de Monterrey, al realizar la migración campo- ciudad, construyendo una identidad de campesinos pobres viviendo en urbes y utilizando para este fin la música caribe colombiana y siendo discriminados por las sociedades hegemónicas ciudadinas.

Estos conceptos permiten delimitar claramente que las adhesiones identitarias no están determinadas por naturaleza ni por el lugar de nacimiento.

Son construcciones resultantes de invenciones e imaginaciones grupales, como lo hace evidente Anderson en sus *Comunidades imaginadas*.

Maalouf nos hace un llamado a dejar de ver la identidad de manera “estrecha, exclusivista, beata y simplista” (1997: 15), donde se reduce todo un proceso identificador a una sola identidad ‘esencializada’. Nos señala que nunca hay una sola pertenencia que domine totalmente a las demás. Cuando esto parece ser el caso es debido a que esta identificación particular se encuentra amenazada por otros.

Así, la idea de identidad se encuentra mediada por jerarquías y continuas transformaciones que modifican de manera profunda los comportamientos. Por esto Maalouf nos insta a la elaboración de un nuevo concepto de identidad que no nos coloque a los habitantes de este planeta unos en contra de otros; ya que ésta es una concepción muy peligrosa si nos hallamos situados dentro de un proceso de globalización, que estrecha y que encoge el mundo vertiginosamente, amalgamándonos, mestizándonos. (1997: 24, 48)

Dentro del desarrollo del concepto de identidad Hall (1995: 597, 598) distingue tres diferentes concepciones de la misma: el sujeto ilustrado, el sujeto sociológico y el sujeto postmoderno. El sujeto ilustrado se basa en una concepción del individuo como completamente centrado, como un individuo unificado dotado con las capacidades de razón, conciencia y acción. Donde el centro esencial del individuo es su identidad personal. Esta identidad es la esencia que emerge con el nacimiento del sujeto y que se mantiene sin cambios, idéntica, a través de toda la vida del individuo.

El sujeto sociológico refleja la creciente complejidad de la modernidad. Se desplaza de la individualidad y autosuficiencia de la concepción anterior hacia otra más social. Esta nueva identidad se forma en relación con ‘otros sujetos significativos’ que le dan al sujeto los valores, significados, símbolos; es decir, la cultura del mundo donde habita. De esta manera la identidad se forma en la interacción entre el individuo y la sociedad.

Finalmente, el sujeto postmoderno surge de la fragmentación de la idea de identidad estable y unificada, que se daba anteriormente; así ya no está compuesto de una sola identidad sino de múltiples identidades muchas veces irresueltas y contradictorias entre sí.

Nos encontramos, de esta manera, que la identidad se convierte en un dispositivo móvil, formado y transformado continuamente, en relación a las

maneras en que nosotros nos representamos o nos adscribimos dentro de los sistemas culturales que nos rodean.

La identidad contemporánea se muestra como un proyecto –como un espacio de trabajo-. Más que lo que se es, se resalta lo que se desea -lo que se aspira a ser-, es una elaboración del individuo sobre sí mismo. De esta manera, la responsabilidad en cuanto a la elaboración de la identidad se desplaza del ámbito social al individual, con el inconveniente que dentro de un nuevo espacio, donde las directrices sociales se difuminan, “el individuo debe enfrentarse a multiplicidad de opciones en una sensación de avalancha, de supermercado identitario, donde es fácil verse abrumado y confundido”. (Gleizer: 1997: 18)

Lo anterior nos lleva a la problemática de lograr un equilibrio entre la consolidación de una seguridad ontológica e incrementar las experiencias de vida; estando los dos en relación inversamente proporcional. A mayor seguridad ontológica -se acerca a la identidad fundamentalista-, al incrementar las posibilidades de vida -se acerca peligrosamente la pérdida de sentido, la anomia, y el desarraigo-. La coherencia más que por intermedio de significados integradores, resulta de la legitimación de la coexistencia de significados dispares y de mundos de vida diversos y plurales.

Podemos entender la identidad como un proceso de aprendizaje que lleva a la consolidación de un sujeto autónomo al lograr independencia en la construcción de sus relaciones. El proceso de aprendizaje se cree que se consolida y termina en la juventud temprana pero en realidad éste continúa a través de las diferentes etapas de la vida. Especialmente en situaciones de cambio y crisis debemos reconstituir nuestras identidades.

Situaciones complejas en el plano identitario aparecen cuando somos sujetos de expectativas contradictorias; cuando nuestros referentes identitarios tradicionales se diluyen o cuando nos vemos incluidos en un nuevo sistema de normas. En estos escenarios podemos reestructurar nuestra acción o podemos seccionar el mundo de vida y manejar diferencialmente diferentes esferas de manera que podamos preservar algún grado de coherencia. Las crisis más serias pueden conllevar a la imposibilidad de actuar nuestras identidades con ciertos grados mínimos de coherencia o el caso contrario la esencialización identitaria, tan rígida que nos imposibilita a actuar otras identidades. (Melucci, 1996: 30)

En la actualidad existe, por un lado, un resurgimiento y vigorización de las múltiples identidades regionales y locales anteriores al surgimiento del

Estado-nación. Estas identidades claman por su derecho a la individualidad y a la autonomía ya que el Estado las aplastó y homogeneizó en pos de una ‘unidad nacional’. Por el otro lado, encontramos que la mayoría de la vida social se ha mediatizado por el mercadeo de estilos, lugares, por los viajes internacionales, por las imágenes mediáticas difundidas globalmente, por los sistemas de comunicaciones.

La mayoría de las identidades se deslindan, se liberan de tiempos, lugares, historias y tradiciones específicas. De esta manera aparecen como flotando libremente. Nos encontramos confrontados por un rango de diferentes identidades cada una recurriendo a nosotros, o mejor aún, a diferentes partes de nosotros. Es la difusión del consumismo que ha contribuido a este efecto de ‘supermercado cultural’. Junto con el discurso del consumismo global, de las diferencias y las distinciones culturales que han definido a la identidad, ésta se ha podido reducir a una especie de lengua franca internacional, u objeto de intercambio global, en las que todas las tradiciones específicas y las distintas identidades pueden ser traducidas. (Hall, 1995: 622)

Es por esto que hablar de un concepto de identidad es cada vez más difícil y un estudio sobre la misma estará determinado por un sin número de variables cruzadas, provenientes de los más diversos sitios del planeta, además de las locales y regionales, conformando una muy compleja ecuación que no puede ser resuelta con facilidad.

La progresiva pérdida de raíces de la personalidad que se señala como sintomática de la sociedad actual no apunta a una crisis sino que simultáneamente nos lleva a entender la identidad como auto reflexiva. El sujeto debe mantener la capacidad simultánea de sentirse individuo y parte de un colectivo. Adicionalmente, en una especie de juego de malabarismo del ser, se busca la continuidad entre pasado y presente; al mismo tiempo que se salvan las brechas que producen las tensiones de las diferentes orbitas sociales en las que nos manejamos. (Melucci, 1996: 36)

Estas teorizaciones más recientes sobre el tema han sido acusadas de presentar un cuadro de ‘esquizofrenia’ identitaria. No lo considero así, simplemente se manejan diferentes actuaciones o roles dependiendo de los escenarios donde se presente la persona. Esta conceptualización del *performance* identitario es central a mi investigación. Considero que las identidades que estudio se forjaron bajo la performatividad que implicaba la vivencia colectiva de la música caribeña colombiana. “Una ‘actuación’ (*performance*) puede definirse

como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes”. (Goffman, 2004: 27)

El concepto de ‘mundo de vida’ que será operacional en esta tesis, lo tomaremos de la fenomenología más específicamente de Schütz y Berger y Luckmann. Ellos proponen que dentro de una creciente complejidad social, que obliga a los sujetos a responder mediante las selecciones significativas tomadas de la multiplicidad de roles y funciones posibles a ellos; la identidad se convierte en imperiosa y angustiante. Apareciendo para cada actor la necesidad de escoger entre múltiples opciones y reducir la complejidad. La identidad se construiría a partir de la serie de elecciones personales que nos llevan a reducir la complejidad de nuestros mundos de vida, de nuestra cotidianidad.

Dentro de los nuevos esquemas de socialización se presentan aspectos efímeros, y de recomposición constante, estructurados a partir de lazos que permiten la pertenencia a una multiplicidad de comunidades emocionales, inestables y abiertas, donde nos vinculamos socialmente por intermedio de las convocatorias puntuales, la fluidez y la dispersión.

Así, las condiciones de complejidad nos llevan a desestimar las identidades a largo plazo y al predominio de relaciones sociales basadas en comunidades afectivas, con una lógica y estructura simbólica, que trabajan a partir de la cohesión iniciando desde los propios gustos individuales. (Berger y Luckmann, 1968: 105)

El mundo de vida cotidiana es definido dentro de la fenomenología como el “ámbito de realidad que el adulto alerta y normal simplemente presupone en la actitud de sentido común. Designamos por esta presuposición todo lo que experimentamos como incuestionable; para nosotros, todo estado de cosas es aporético hasta nuevo aviso”. (Schutz y Luckmann 1977: 25)

Cualquier mundo concreto de la vida social está constituido por los significados de quienes lo ‘habitan’, es decir, por sus definiciones de realidad. Las definiciones unidas constituyen el universo simbólico de una sociedad, formada por un cuerpo de tradición que integra un gran número de definiciones de la realidad y presenta el orden institucional del individuo como una totalidad simbólica.

De esta manera, la identidad y la biografía individual sólo adquieren significados en el universo simbólico. “La identidad se conforma de esta manera en la interrelación entre el mundo social, la subjetividad, y el universo

simbólico”. Es una dinámica entre la identidad objetiva y el significado subjetivo que se le atribuye. De esta forma, para que la identidad subjetiva adquiera realidad debe estar en relación con estructuras sociales, con una base social para su mantenimiento. (Berger y Luckmann, 1968: 106)

Para Schütz la estructura del mundo social se establece alrededor de mí, es en referencia a mí que las relaciones con otros toman el significado de nosotros, donde yo soy el centro. Aparecen otros como vosotros y en referencia a vosotros, que al mismo tiempo se refiere a mí, surgen terceros como ellos. En esta ínter subjetividad se representa, o constituye, el elemento básico en el cual se fundamenta la existencia, la validez del mundo de la vida cotidiana. Donde la interpretación de sentido y la comprensión del actuar de los otros constituyen los principios fundamentales de la actitud natural en lo que respecta a mis semejantes dentro del mundo de la vida cotidiana. (1974: 36, 45)

¿Y cómo se elabora la identidad por intermedio de la música?

La identidad, como lo venía diciendo, es uno de los conceptos más pensados, más escritos y más debatidos de las ciencias sociales. La música por su parte como inherente y esencial al ser humano ha servido, y lo seguirá haciendo, en la constitución de las identidades. Sin embargo, el papel de la música en este proceso se ha visto subordinado a otros fenómenos que han sido de mayor interés y catalogados como de mayor relevancia (p.e. la economía, la política, la religión).

Debido a esto, su estudio no ha sido tan ampliamente abordado. Aquí revisaremos algunos trabajos que han intentado desentrañar las lógicas de esta relación, mostrándonos cómo la música es un elemento esencial y muy complejo dentro del proceso de constitución de las identidades. Esta perspectiva muestra cómo la música resulta fundamental dentro del ejercicio de elaboración de mi subjetividad, cómo al sensibilizarme por la música estoy creando marcos interpretativos, estoy conformando *sensoriums*, y puedo establecer un mundo de vida.

De acuerdo con la escuela subculturalista inglesa existe una especie de relación circular entre música, capital y expectativas culturales. De esta premisa se desprende la noción de que a cada expresión musical le corresponde una cultura diferente y bien delimitada. Así, estaría subyacente la idea de que “la música refleja o representa a actores sociales particulares”. Esto conlleva una circularidad y nos encaminaría a una percepción cerrada y unívoca de la relación música e identidad.

Las carencias de esta aproximación teórica se evidencian al intentar explicar desplazamientos, en los gustos musicales, por parte de grupos humanos que se mantienen en su misma posición estructural en la sociedad, o de aquellos que usan diferentes estilos musicales -muchas veces contrapuestos unos con otros- en sus elaboraciones identitarias⁵² (Vila, 2000: 335). Descubrir estos vacíos dentro de la teoría hace que aparezcan nuevas propuestas.

Finnegan sugiere que, para los estudiosos de la música, existen dos posiciones de abordaje claras y contrapuestas entre ellas. Por un lado están los análisis funcionalistas, donde las personas ejecutan la música en un contexto social dirigido, de esta manera la creación musical se encuentra más cerca de las funciones sociales como las estabilizadoras o educacionales.

Por el otro lado se encuentra la idea de que la música es una expresión artística relacionada con la creatividad individual. Es la idea de la creación musical por parte de un 'genio' individual. Con este análisis nos encontramos susceptibles de caer en reduccionismos, en uno u otro sentido, el funcionalista grupal o el arte individual.

La propuesta de Finnegan para solucionar este problema se encuentra en no poner el énfasis del estudio en las obras musicales y sus exponentes individuales como tales "sino en los procesos, en la producción, la práctica, y la experimentación colectiva de la música". (1998: 21) Este enfoque permite deslindarse de los procesos funcionalistas, de tipo 'artístico' individual, para centrarse en el fenómeno colectivo. Éste sirve de mejor manera en la reconstrucción de todo el contexto, en el cual están inscritos, y desde donde se produce la música.

Vila, por su parte, propone manejar las ideas de interpelación y articulación de sentidos y se cuestiona "¿cómo funcionarían las interpelaciones en el nivel de la música popular y de qué manera explican la construcción de identidades sociales y culturales?". Esta postura nos lleva a pensar la música popular como una herramienta cultural, que otorga diferentes elementos para ser utilizados por los grupos sociales en la construcción de sus identidades. Así, "la música y su performatividad ofrecen modelos de comportamiento y de

⁵² Dentro de los *colombianos* de Monterrey podemos observar claramente este fenómeno. Aun cuando la categoría *colombiano* podría englobarlos a todos al interior de esta existen subgrupos que consumen otros géneros musicales -de amplio gusto entre los jóvenes, como *hip-hop*, rap, *ska*, etc-. Esto parecería una profunda contradicción entre las identidades, los gustos y los géneros, pero para ellos no lo es.

identidad, al mismo tiempo que modelos de satisfacción psíquica y emocional” (2000: 338, 339).

Simon Frith plantea que se deben replantear las preguntas académicas sobre la música y los procesos sociales. El meollo del asunto no está en cómo una pieza de música, o un texto, ‘refleja’ los valores populares sino en cómo dentro del *performance* los produce. (1998: 270) Una de las características más importantes de la música es que está compuesta por estratos y códigos múltiples que le permite ser utilizada e interpretada por distintos grupos sociales.

Nos alerta sobre los acentos que deben tenerse en cuenta en el estudio de la música popular. “Nuestra recepción de la música, nuestras expectativas respecto de ella, no son inherentes a la música misma, que es una de las razones por la cual muchos análisis musicológicos sobre la música popular pierden de vista lo principal: su objeto de estudio, el texto discursivo que construyen, no es el texto que la gente escucha”. (Frith, 1998: 26)

Así, la aparición de la cultura de masas significó nuevas formas de actividad social, nuevas formas de utilizar la experiencia estética para definir la identidad social. (Frith, 1998: 34) Esto nos llama la atención sobre la maleabilidad posible en la interpretación, por parte de los grupos culturales, de la música y de la importancia para los estudios sobre la misma de alejarse de una concepción rígida de la estructuración de este proceso. De esta manera lo que plantea Frith es que sería un error buscar el sentido de la música en el interior de los materiales musicales, marcando así que, éste debe ser buscado en los discursos contradictorios por intermedio de los cuales la gente vive la música.

Este planteamiento abre una nueva forma de acercamiento a la música como ‘construcción social’ al instituir la idea de ‘articulación’, contrapuesta a la inflexibilidad y univocidad que se derivaría si creemos que al interior de los materiales musicales encontraremos su sentido. Así, desaparece la idea de que los valores sociales son un acuerdo previo, que se plasma en la actividad cultural. “Las estéticas describen un tipo de auto conciencia, una conjunción de lo sensual, lo emocional y lo social como un *performance*. La música no representa valores los vive.” (Frith, 1998: 272).

En otro tipo de análisis, de mayor profundidad temporal, encontramos que para McClary, históricamente, a la música le han tratado de eliminar sus características que remiten al ‘cuerpo sensual’ para poder utilizarla en fines

pragmáticos. Esto es claramente ejemplificado por la canción folclórica política, donde se ha reproducido con frecuencia el miedo a todo lo opuesto al lado masculino o estructurante. Es por esta razón que se ha dado un continuo y marcado rechazo a los géneros musicales afro americanos, íntimamente relacionados con el cuerpo. Así, “la música que se relaciona con el cuerpo posee una característica desestructurante en el ámbito de la ‘subjetividad, género, y sexualidad’ y es en esta característica donde encontramos lo político de la música”. (1997: 15)

Se encuentra así McClary en una posición legitimante de la inclusión de la música, y su imaginario, dentro del proyecto de los estudios culturales. El “poder musical de los grupos subalternos se encuentra en su habilidad para manejar las diferentes maneras de construir el cuerpo”. Las claras reacciones en contra nos hablan de que estas músicas están moviendo o desestabilizando las fibras de algo profundamente político. Donde su poder reside, mayoritariamente, en la “habilidad de articular diferentes maneras de construir el cuerpo”. Estas distintas formas implican la articulación de diferentes mundos experienciales. (1997: 17)

La respuesta al por qué la música puede resultar tan efectiva en la construcción identificatoria la encontramos en la relación de cómo ésta es percibida por intermedio del cuerpo. Y la manera como se experimentan e interpretan múltiples mensajes por intermedio de elementos como el ritmo o la melodía. Para Ochoa la búsqueda de la subjetividad a través del espacio sonoro, se encuentra en el propio cuerpo accediendo a este espacio desde múltiples instancias como la melodía, el timbre, el ritmo y la armonía. En “las maneras en que la música permite vivir simultáneamente experiencias desde lo racional, lo emotivo, y lo corporal... la música se puede mediar de varias maneras... permitiendo vivencias múltiples alrededor de un mismo objeto sonoro”. (1998: 180)

De esta forma encontramos, por intermedio de las diferentes perspectivas de análisis teórico, que la música es un lugar ideal para el establecimiento de identidades. Esto se debe a que la música en su relación con el cuerpo, con las múltiples vivencias relacionadas con ella, en su articulación, elaboración y performatividad condensa multiplicidad de mensajes susceptibles de ser reelaborados y utilizados diferencialmente en la construcción identitaria, en el establecimiento de la subjetividad.

¡De melancólicos a rumberos!
La colombianidad y la música caribeña

El país se derrumba y nosotros de rumba
Graffiti anónimo que apareció en Bogotá hacia 1990.

Son harto conocidas las acciones de violencia que perpetran día con día, las diferentes facciones enfrentadas dentro del conflicto armado colombiano. Esta guerra civil que desangra al país, en mi opinión, ha llegado hasta semejante punto debido, entre otros muchos factores, a la incapacidad de los diferentes habitantes de verse como una unidad y trazar propósitos comunes. Colombia hasta la fecha, es más una conformación de diversas regiones que una unidad homogénea. Se integra por diversas zonas socioculturales que no han encontrado un punto de unión sólido. No se ha podido concebir históricamente como país, manteniéndose fuertes regionalismos, y desde la independencia de España, hasta la fecha, se libran cruentas guerras civiles sin poder encontrar una tregua.

Los dirigentes políticos, líderes diversos y los medios masivos de comunicación que han entendido esta carencia, han buscado un elemento de cohesión cultural. Desde hace décadas esta búsqueda de identidad se realiza por intermedio de diversos instrumentos, entre los que destacan el deporte, la música, las telenovelas y los reinados de belleza. De esta manera, por intermedio de los medios masivos de comunicación, es que se intenta unificar al país utilizando estos espectáculos como herramientas.

Turner (1969) entiende los espectáculos como uno de los muchos géneros representativos en que los individuos modernos, alegremente pero reflexivamente, simbolizan las normas, arrogaciones y los roles convencionales que gobiernan sus vidas ordinariamente. Asimismo, para Manning los espectáculos han sobrepasado al ritual religioso como el principal contexto en el cual las sociedades contemporáneas representan y comunican sus creencias guía, valores, preocupaciones y auto comprensiones. (1992: 291) Se podría plantear que las nuevas ritualidades de las sociedades modernas son los actuales espectáculos masivos, multimedios.

En el caso que nos ocupa la música caribe se comercializa hoy día como la música colombiana. Se escucha a lo largo y ancho del país e incluso se utiliza diplomáticamente como el sonido de Colombia para el mundo. Se buscan desde hace tiempo elementos de unión para los connacionales que les permita entenderse como semejantes y no como antagonistas. La manipulación del

poder simbólico que posee esta música se encuentra encaminada hacia esa dirección.

Este conflicto, en su generalidad, no es exclusivo de Colombia, por ejemplo, encontramos que Araujo (2000: 115) trabaja esta misma problemática, pero en el caso de Brasil. Se pregunta: ¿cómo se ha utilizado la música en la representación de identidades sociales? Brasil es una nación con una gran diversidad y grandes inequidades, que copta diferentes modelos culturales y jerarquías sociales, por lo cual es necesaria una continua búsqueda de unidad nacional dentro de la cual la música afro descendiente y el baile ha jugado un papel prominente al igual que en Colombia.

Durante el año 2002 el Ministerio de Cultura colombiano realizó 'La Gran Encuesta Nacional de Cultura', con un universo de 1000 personas de 28 diferentes municipios del país. Como 'sorpresa' la encuesta muestra que existe una hegemonía cultural de la costa Caribe aun cuando históricamente la zona central Andina (el llamado 'Interior') había ocupado este lugar preponderante en la cultura colombiana.

Las actividades artísticas o culturales consideradas más importantes son en este orden: 'el Reinado Nacional de la Belleza', 'el Carnaval de Barranquilla' y el 'Festival de la Leyenda Vallenata'. Los personajes más admirados son: Gabriel García Márquez, Shakira y Carlos Vives, (todos nacidos en la costa Caribe). Al mismo tiempo, la manifestación cultural que hace sentir más patriotas a los colombianos, que sirve de mejor manera como aglutinante nacional, resultó ser la música vallenata; con un tercer lugar para el bambuco la música del interior andino.

Otros datos relevantes: 13 de los 29 personajes más admirados son músicos, escuchar música es la principal actividad cultural pasiva del país, la 'danza' es la primera actividad que se les viene a la cabeza cuando piensan en la palabra 'cultura' y la música es la principal herencia cultural que se desea dejar a los hijos. También se considera a la radio como el principal motor de la cultura por encima de la prensa o la televisión. (Bejarano, 2002)

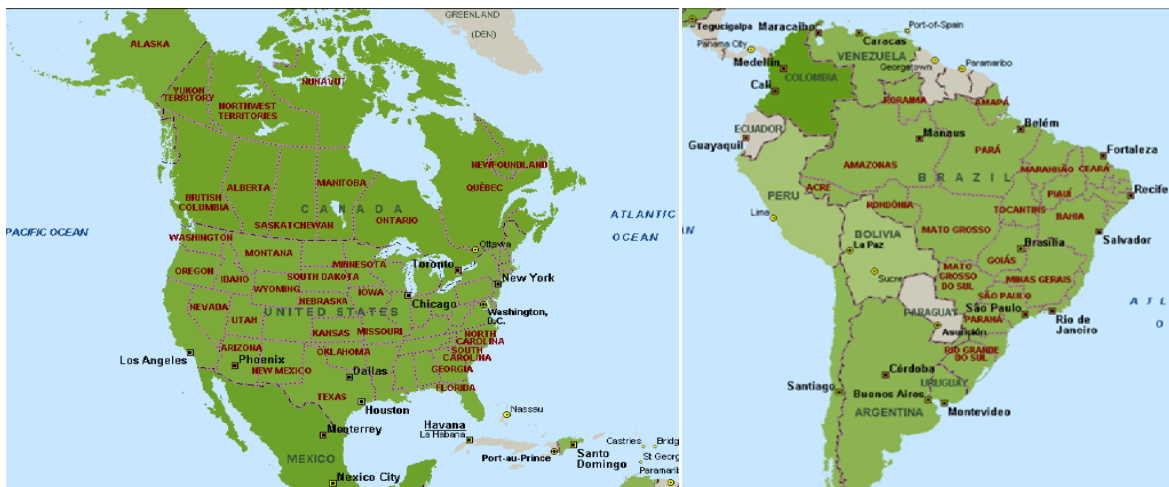
A partir de esta muestra infieren que los colombianos se aferran a la cultura como prueba de vida, como mecanismo de salvación, de convivencia, de entendimiento y se piensa en ella como una garantía de un futuro. (El Tiempo, 2002) Esta encuesta confirma la idea de que por intermedio de la música se busca, se intenta, unificar el país y lograr que la población se sienta parte del 'artefacto cultural de la comunidad política colombiana imaginada'.

(parafraseando a Anderson, 1993: 21) Ya que precisamente es esta idea de comunidad imaginada, la que se encuentra inoperante dentro del concepto de colombianidad.

Colombia el país más alegre del continente y el tercero en el mundo El performance identitario colombiano y su énfasis en la alegría

Colombia construye su identidad nacional –imaginada- desde la alegría, la rumba, la música, el baile. Colombia se define como ‘rumbera’⁵³ y resulta por lo menos sorprendente que un país embebido en una guerra civil que pareciera eterna, con el conflicto social abierto más largo y que ha derramado más sangre en el continente, se identifique de esta manera. La ‘Encuesta mundial de alegría’ confirma plenamente este hecho ubicando a Colombia durante los varios años que se ha realizado el estudio en los primeros lugares en el mundo.

La investigación titulada ‘Registro continuo de la investigación científica sobre la apreciación subjetiva de la vida’ ubica (en la consulta realizada en 2008) a Colombia como el segundo país más alegre con 8.1, en la escala, junto a Suiza y sólo por debajo de Dinamarca con 8.2. Algunos referentes regionales para contextualizar los datos. Otro país que históricamente ha elegido construir su imaginario nacional desde la alegría, como Brasil, tiene 6.8 en la escala. México tiene 7.6. Los datos más bajos los arrojan países de África, Tanzania con 3.2 y Zimbabwe con 3.3. (Vennhoven, 2008)



Mapa para América de la medición de la alegría (Veenhoven, *Average happiness in 95 nations 1995-2005*).

⁵³ El concepto de rumba es central para Colombia, donde se gasta buena parte del tiempo libre y del dinero. Se refiere a la fiesta, al baile y en general a la vida nocturna.

Es por lo menos sorprendente la consistencia de Colombia en este tipo de trabajos ya que en otro estudio publicado, por el Instituto de Investigación Social (ISR) de la Universidad de Michigan, que midió el grado de bienestar subjetivo en el 2007, ocupó el mismo lugar. El ISR viene analizando desde 1981 el nivel de satisfacción general con la vida en un número significativo de países. Ronald Inglehart director de esta encuesta mundial que reúne académicos de las universidades de Michigan, Harvard y Jacobs en Bremen, estableció que Dinamarca, Puerto Rico y Colombia son, en este orden, los países más felices del mundo.

Colombia es el tercer país más feliz del mundo y el primero de América Latina, región en la que le siguen El Salvador (11), Guatemala (17), México (18), Venezuela (23), Brasil (30) y Argentina (32). Perú se sitúa a la cola de los países latinoamericanos (61), junto con República Dominicana (42), Chile (41) y Uruguay (39). EE.UU es (16), el Reino Unido (21), Francia (37) y Japón (43). (Inglehart, 2008)

Aun cuando puede discutirse mucho sobre la validez de este tipo de datos arrojados por encuestas, son muy claros para la validación de mi argumento. Por supuesto que Colombia no debe ser la nación más feliz del continente, sufriendo rezagos sociales tan graves. Pero sí es un país que coloca un gran énfasis dentro de sus imaginarios colectivos en la alegría, la rumba, el baile. Así, la alegría se convierte en pieza fundamental dentro del mecano que es su identidad nacional.

Si analizamos históricamente este proceso, veremos que no resulta tan paradójico que la nación más asolada por la violencia del continente y una de las más violentas del mundo aparezca como 2 o 3 en las escalas mundiales. Colombia desde mitad del siglo XX decidió construirse y pensarse culturalmente desde el exotismo, erotismo y sensualidad de la costa Caribe, de sus músicas y bailes. Junto con el proceso de modernización y la salida de la guerra civil más cruenta del siglo XX, se relocalizaron, se centralizaron y nacionalizaron ciertos elementos culturales caribes antes estigmatizados. Así, se centralizan en el discurso 'nacional' los afro descendientes e indígenas, su música, su baile y en general su cultura. Se decide asociar la nación con la música caribeña, con el baile y la alegría y tratar de dejar atrás uno de los episodios más oscuros que vivió el país llamado época de 'La Violencia' (con mayúsculas, 1948- 1960).

En esta época tuvo lugar una confrontación de motivaciones políticas en la que se victimaron incontables colombianos (las cifras arrojadas varían entre

100 mil y 200 mil muertos en este periodo). Los bandos se dividieron por preferencia política: Liberales (centro izquierda) vs. Conservadores (derecha). El derramamiento de sangre se logró detener por intermedio de una alianza y pacto de no agresión llamado 'El Frente Nacional' (1958-1974). Donde decidieron turnarse La Presidencia de la República, de un partido otro, buscando aplacar el odio político pero dejando sin valor real las elecciones democráticas.

Es en este escenario que se busca reconfigurar la identidad colombiana. Hasta ese momento la etiqueta de 'lo nacional' la tenía el Interior del país (la zona andina). El Interior que fue plaza de La Violencia y sus masacres. En la búsqueda de reconfigurar la nación y sanar las heridas se desplaza la identidad cultural colombiana hacia la costa Caribe. Peter Wade plantea que podría pensarse que el desplazamiento de las representaciones de la identidad nacional colombiana del frío, distante y violento Interior, hacia imágenes de lo caribeño y lo tropical, la idea del colombiano 'rumbero', se deriva de un deseo de distanciar la nación y las personas de las subyugantes imágenes de violencia, impiedad y desconfianza. (2000: 229)

Un claro ejemplo del desplazamiento en los discursos de la identidad nacional, del bambuco del Interior a los ritmos caribes, lo vemos en la 'Encuesta nacional de música folclórica' de 1944, realizada por el Ministerio de Educación Nacional. En ésta los ritmos de las costas del país son unos de los grandes ausentes, en sintonía con la hegemonía cultural del Interior, Antonio Bruges Carmona defensor de la música costeña escribía sobre la mencionada encuesta:

Parece que según el criterio del jurado, sólo se admitirá como música nacional el bambuco, la guabina y otros aires del interior de la república y se excluirán en cambio todos aquellos del litoral Atlántico que suponen de influencia antillana y negroide...la música nacional debe dejar de mirarse a través de los lentes que suelen usar ciertas señoras para calificar lo que llaman 'buena familia'. ...Se ha excluido sin miramientos de ninguna clase todo aire musical que no se inspirara en los motivos melancólicos de los habitantes de los páramos, como si las regiones costaneras fueran menos colombianas que las del interior, o como si predominara alguna noción racista que repudie todo lo que tenga que tenga algún tinte de los abuelos negros que dieron su contribución herencial a los extensos núcleos de nuestra nacionalidad. (citado en Sánchez y Santos; 2003)

En concordancia y buscando su aceptación nacional, la música Caribe ha sido sometida a un proceso de 'blanqueamiento' ya que esta música con claras influencias 'afros', debe mimetizar las mismas con el fin de poder adquirir mayor aceptación. Esta es una música que ha sido utilizada como herramienta

identitaria, en diversas geografías y temporalidades en su historia por diversos grupos sociales. Ha tenido que transformarse, cambiando parte de sus elementos constitutivos en un proceso de ‘eugenesia cultural’ al que se ve sometida. Esto con el fin de poder ser aceptada en nuevos nichos sociales y desarrollarse en los mismos; después de que es resignificada de acuerdo a los propios parámetros de la cultura receptora.

La música caribeña actual, en su generalidad, es un producto comercial, que se ve regulado por las leyes del mercado y queda expuesto al juicio valorativo de los consumidores. Debido a esto cambia sus parámetros constantemente de acuerdo, en primera instancia a las exigencias comerciales impuestas por las disqueras y estaciones de radio. Estas homogenizan la sonoridad hacia los parámetros de moda, de éxito probado, afectando los procesos creativos de ‘originalidad’ y ‘evolución’ musical, al someterlos a una ‘receta’. En segunda instancia, esta misma música, que no tenía la posibilidad de emerger de su grupo productor incluso en la Costa, es la música que el mercado discográfico, que el imperio comercial ha instituido como la ‘música colombiana’⁵⁴.

Se encuentran en este proceso, claros intereses políticos tanto regionales como nacionales. Lo explicaré a continuación haciendo referencias: a) Dos músicos fundamentales en su transformación; b) Al surgimiento de un nuevo género que mezcla las músicas caribeñas y el *pop*; c) Al festival folclórico más importante que tiene el país.

| Música caribeña colombiana ⁵⁵ | 1920 | 1960 | 2000 |
|--|--------------|---------------------|---------------------|
| Local | Identidad | Identidad | Identidad |
| Regional | Estigma | Identidad | Identidad |
| Nacional | Bloqueo | Estigma | Identidad |
| Trasnacional | Sin difusión | Embajadora Cultural | Embajadora Cultural |

De la costa afro-campesina a las ciudades. La expansión de la música caribeña: Escalona y Vives

⁵⁴ Mientras el vallenato ha funcionado internamente como herramienta en la cohesión nacional, la cumbia y el porro han cumplido la función de ‘representantes’ en el extranjero, a manera de embajadores culturales.

⁵⁵ Cuadro que resume la expansión de la música de la costa Caribe en Colombia y el papel que jugó en los diferentes ámbitos geográficos.

Rafael Escalona es un personaje de gran tamaño dentro de la historia de Colombia y esto lo hace evidente Gabriel García Márquez cuando en honor a él dijo que: *Cien Años de Soledad* no era más que un vallenato de 350 páginas. Es uno de los compositores más prolíficos e influyentes y el primero en cambiar los patrones estéticos de la música de acordeón para convertirla en vallenato. Fue pieza fundamental en el proceso de aceptación de esta música dentro de las clases hegemónicas de la Costa y en sus primeras incursiones hacia el Interior. Toma, sobre los 1960, una música que era de campesinos afro descendientes y de clases populares y logra introducirla en los salones de baile de toda la costa Caribe.

Sólo a alguien como él, que provenía de una familia acomodada de Valledupar y que hacía parte de la élite, le fue posible la primera gran transformación de la música de acordeón introduciéndole nuevas temáticas a las canciones pero a grado tal que, los cultores y receptores de ésta, no sintieran que se había pervertido su ‘esencia misma’⁵⁶. Escalona compuso canciones que no hablaban de la ardua labor campesina, como hasta entonces; si no que hábilmente en sus canciones introdujo a las grandes personalidades de la región. Estas historias interesaban mayormente a las élites porque ellos eran sus protagonistas. También mantiene la costumbre de sus predecesores los ‘juglares’ de no inventar nada en sus canciones. Él va contando lo que va observando y lo hace con gracia, con espontaneidad.

La Custodia de Badillo **Rafael Escalona**

Me han dicho que el pueblo e' Badillo se ha puesto de malas,
de malas porque sus reliquias las quieren quitar;
primero fue con San Antonio, lo hizo Enrique Maya,
pero ahora la cosa es distinta les voy a explicar:
Allá en la casa de Gregorio, muy segura estaba,
una reliquia del pueblo, tipo colonial;
era una custodia linda, muy grande y pesada,
que ahora por otra liviana la quieren cambiar.
Se la llevaron, se la llevaron,
se la llevaron, ya se perdió;
lo que pasa es que la tiene un ratero honrado,
lo que ocurre es que un honrado se la robó.
Aunque digan que es calumnia del pueblo e' Badillo,
ellos con mucha razón presentaron sus pruebas:
no tiene el mismo tamaño ni pesa lo mismo,
no tiene el mismo color; entonces no es ella.

⁵⁶ Dentro de los parámetros de las expresiones musicales existe un ‘consenso’ de qué puede ser cambiado y hasta qué punto, sin que se traspase el límite del propio género musical y pasemos a hablar de un nuevo género. Este consenso sólo puede ser establecido por el mismo *campus*, en el sentido de Bourdieu, compuesto por los productores, críticos y consumidores del propio género.

Parece que el inspector como que tuvo miedo,
mucho miedo en este caso para proceder,
porque todavía no han dicho quien es el ratero,
aunque todo el mundo sabe ya quien pudo ser.
Seguramente que no fui yo
ni Alfonso López ni Pedro Castro;
ahora no fue Enrique Maya quien se la robó,
ahora no podrán decir que fue un vallenato.
Mi compadre Colás Guerra, cuando tenga fiesta,
debe de abrí mucho los ojos para vigilar:
con una cuarenta y cinco en la puerta e' la iglesia
todo el que tenga sotana no lo deje entrar;
y al terminar la misa que se pongan
del cura pa' bajo a requisá.

Logra lo que era imposible hasta su aparición la regionalización, a todo nivel social, de un fenómeno local de minorías relegadas y desdeñadas. Escalona crea una nueva estética dentro de la música de acordeón siendo parte primordial dentro de la creación del 'vallenato'⁵⁷, entendido como la apropiación musical de Valledupar de un folclor perteneciente a toda la costa Caribe, que es el que actualmente la sociedad colombiana consume. Influye en un personaje de tan radical importancia para la cultura colombiana como García Márquez, a la vez que su música es pieza fundamental dentro del segundo gran paso expansivo de este género.

Escalona representa el primer gran paso en la evolución de la música de acordeón; él le brinda una nueva estética ya no de afros, campesinos, iletrados, sino de un bachiller 'blanco' perteneciente a una de las más prestantes familias de la región. Es la figura que permite el nacimiento del vallenato como lo conocemos actualmente: la música más importante del país.

Posteriormente Carlos Vives es el segundo gran innovador y trasgresor de los parámetros establecidos. El es un artista que se tropieza con el éxito dentro de esta música, sin buscarlo y sin quererlo. Es un actor y cantante que se encontraba muy lejano a la música popular colombiana y trabajaba con el *pop* y el *rock* hasta cuando es llamado al papel protagónico de la serie televisiva sobre la vida, justamente, de Rafael Escalona. Donde debe cantar las composiciones del maestro y es ahí donde su carrera se une definitivamente a este género musical sobre los 1990.

⁵⁷ Más adelante cuando me refiera a El Festival de La Leyenda Vallenata se explicará cómo el 'vallenato' es una construcción de las élites de Valledupar que es hecha a partir de la expropiación de la música de acordeón de toda la región, renombrándola y designándola con su propio gentilicio.

Esto le da un giro radical a su vida, al mismo tiempo que cambia el mercado receptivo a la música vallenata en el país. Vives se convierte en un millonario vendedor de discos y por primera vez en la historia gente de toda la geografía colombiana, y de todas las clases sociales, se encontró escuchando y bailando vallenatos. Desde ese entonces se dedicó a cantar la música de acordeón tradicional, la de los grandes juglares, en nuevas versiones.

Dentro del discurso de Vives, y de la comercialización que se le ha dado a sus más recientes producciones, podemos observar como él va entrando a los parámetros del recientemente creado género de las músicas del mundo: *world music*. Donde en un doble desplazamiento se privilegia un regreso a lo primitivo, en una especie de labor de ‘etnología de rescate’, que busca preservar los últimos resquicios de lo exótico, creando una idealización por intermedio de su música del ‘mundo periférico’; para luego difundirlo de manera global. Es un rescate de lo regional, de minorías étnicas, para ser comercializado globalmente pero principalmente en el ‘mundo hegemónico’: Europa, Japón, y E.U.A.

En este caso lo exótico es representado por la ‘provincia’ que se refiere a las zonas rurales, con mayor ‘atraso’ y donde los procesos modernizadores han sido implementados con mayor inconsistencia. El discurso de Vives, sus composiciones y videos se remiten consistentemente a esta provincia (la costa Caribe colombiana), término que también denota a su grupo de músicos.

Trajo consigo un fenómeno sólo comparable con el de Escalona dadas las proporciones. Con Vives se da el segundo gran paso en el proceso expansivo del vallenato. Hace con toda la nación lo que Escalona hizo con toda la costa Caribe. Se da definitivamente, el salto de la aceptación regional a su nacionalización. Antes otros cantantes y grupos (de performatividad claramente popular) logran que el vallenato se escuche en gran parte del territorio nacional, e incluso en otros países de la región, pero al igual que le ocurría a la música de acordeón antes de Escalona, el vallenato era la música de las clases bajas del país -vigilantes, taxistas y empleadas del servicio doméstico eran el estereotipo de sus fanáticos-.

Vives toma el vallenato y lo transforma nuevamente con gran acierto en dos vías contrapuestas. Por un lado lo ‘moderniza’ introduciéndole instrumentos y ritmos ligados al *rock* y al *pop*; por el otro lo ‘tradicionaliza’ incorporando nuevamente la gaita indígena que había sido reemplazada a principios del siglo XX por el acordeón. Le da una nueva imagen al vallenato y logra que se acepte en todos los estratos sociales del país. Por esto, el paralelismo del fenómeno de Vives en lo nacional con el de Escalona en lo

regional debe resaltarse. No es ninguna coincidencia que Vives iniciara su vertiginoso ascenso con la música precisamente del maestro Escalona, ya que al igual que él es un hombre que no pertenece al grupo de los músicos de acordeón tradicionales.

Él es 'blanco', una estrella de la televisión, elegido varias veces el hombre más atractivo de Colombia, el ex-esposo de una muy importante actriz, un *rockero* que mantiene su imagen de pelo largo, camiseta y *jeans*. Utiliza esta imagen para lograr la aceptación de un grupo que jamás había sido atraído por el vallenato: los jóvenes de clase media y alta. Con la música del maestro Escalona, y catapultado por una serie televisiva, logra la aceptación dentro de las clases privilegiadas de todo el país en las diferentes generaciones.

Ochoa (1998: 111 y 112) plantea que el caso de Carlos Vives, es un clásico fenómeno de *cross-over* que podemos encontrar dentro de los géneros musicales que poseen elementos afro americanos. Una de las características de este fenómeno es el tránsito de un género musical afro americano, hacia la aceptación masiva y el auge nacional, cuando es liderado por un músico blanco. Ejemplos del *cross-over* los podemos encontrar en la historia del *blues* y del *rock*. Vives logra según esta teoría, una des-africanización del género musical mediante su imagen que es aceptable dentro de las clases medias y altas de la sociedad. El éxito no depende únicamente de sus fusiones musicales, sino también de minimizar las raíces populares y africanas del género al mismo tiempo que resalta otras como las indígenas, que poseen mayor aceptación y por ende un perfil más comercializable.

De esta manera 'blanquea' el vallenato y lo hace aceptable a un país que le cuesta aún aceptarse desde su pluralidad y sus tradiciones populares. Representa el segundo gran paso en la expansión de la música vallenata y gracias a él se establece una aceptación 'total' tanto en lo vertical, atravesando de lado a lado las clases sociales, como en lo horizontal, ampliando increíblemente la masa receptora. De igual manera, internacionaliza a gran escala el vallenato y pasa a ser reconocido como la música colombiana en las más diversas regiones del planeta.

Después de su éxito 'Clásicos de la Provincia' comenzó a trabajar con la disquera *major* EMI y se desplazó a Miami -ciudad centro de la industria del entretenimiento para Latinoamérica-. En Miami Vives se asoció con el productor Emilio Esteffan, como fruto de esto sus discos fueron nominados consistentemente para los premios Grammy y lograron un éxito en ventas por todo Latinoamérica. De esta forma él abre la puerta del mercado internacional

de la música para otros artistas jóvenes colombianos, como Shakira, Juanes o Cabas que hoy en día han alcanzado, de igual manera, importante reconocimiento internacional.

¡No queremos saber más de violencia! La nueva música colombiana: el ‘tropipop’

Quando me preguntó/ ¿De dónde es, quién es usted?/ Sentí una soledad/
Que hasta la sangre se me fue/ Se llega uno a asustar/ De lo que cuentan por ahí/
Rogué a mi corazón/ Que me inspirara la razón/ Y el corazón se me llenó/
De Lucho, Galán y Hernández/ De cumbia, guaracha y salsa picante/
De Matamoros, Escalona y Benny Moré/ De vallenato y de merengue puro/
De Juan Luis Guerra, de Billo Frómata y Rubén Blades/
Y entonces se me relleno la boca/ De puro orgullo y le contesté:/
Caribe soy, soy soy/ A mucho honor/ En donde dice señas particulares/
Ponga caribe soy/ A mucho honor/ El único lugar en donde aún/
Se puede vivir de una ilusión/ Abrió mi maletín/ Quería encontrar yo no se qué/
Sacó un disco de Songo/ Borondongo y Bernabé/ Una palmera, un son/
Y una estampita de la paz/ Doce cartas de amor/ Y Cien años de soledad...
‘Caribe Soy’- Andrés Cabas

Dentro de Colombia, después del 2000, se ha desarrollado una nueva tendencia, como resultado de la marcada influencia de las fusiones y el sonido de Carlos Vives. El denominado tropipop se ha erigido recientemente como la nueva sonoridad de Colombia. Es una fusión de *rock* y *pop* con cumbia, vallenato y otros ritmos caribeños. Es la misma fórmula de Vives, remozada musicalmente de manera mínima.

La gran crítica, de los especialistas musicales, a estos grupos de tropipop es ser clones, manteniendo una fórmula que Vives desarrolló hace ya cerca de 15 años. La novedad aparece sobre todo estéticamente: El prototipo serían cantantes, mujeres y hombres, con atractivo físico que vienen a otorgar nueva imagen a la ya antigua propuesta. Se buscan coptar los siempre ascendentes y renovados públicos juveniles para quien Vives ya es un clásico, perteneciente a una generación anterior.

Como es normativo en la industria de la música una sonoridad propositiva en los 1990, se hace exitosa y la industria musical refina la ‘fórmula’ y se dedica a sacar múltiples grupos bajo la misma. Se estandariza el sonido y el

concepto, comercializando y normativizando lo que otrora fuera innovador y trasgresor convirtiéndolo en un lugar común.

Las letras del tropipop, en términos generales, son fórmulas estereotipadas, comerciales, de amor-desamor y el sonido alegre yailable apela al cuerpo, a la sensualidad y al desenfado. Las preocupaciones sociales y las denuncias de orden político están completamente fuera de sus intereses.

Debido a estas características sería posible plantear que el tropipop comercializado masivamente, hoy en día, se ubica entre dos posiciones contrapuestas. Una adorniana: como vehículo alienante para la sociedad, difundido por la industria y los grupos hegemónicos en su deseo enajenante, de extrañamiento, a las graves problemáticas sociales de pobreza, violencia e inequidad.

Otra de orden más ‘posmoderno’ donde los públicos -bailadores y escuchas de esta música- escogen (con diversos grados de conciencia) esta fórmula alegre, edulcorada, comercial, que los distancia de las problemáticas y les permite entenderse y constituirse desde la alegría, el desenfado y el olvido. Bloqueando así las duras realidades cotidianas de violencia, secuestros, desplazamientos forzosos y masacres con las que tiene que lidiar la hastiada sociedad colombiana⁵⁸.

La música costeña fue marginalizada como símbolo nacional a finales del siglo XIX, luego hacia la mitad del siglo XX, dentro de un contexto de rápida modernización y el crecimiento de los mass media, fue aceptada en una versión eugenizada y adaptada como símbolo nacional y embajador cultural en el extranjero. Después, en los 1990, las versiones ‘clásicas’ son revividas para el consumo nostálgico.

Las diferencias culturales y raciales nunca fueron completamente negadas en ninguno de esos periodos, pero fueron localizadas diferencialmente según la instrumentalización requerida. Al principio, la música costeña fue básicamente vista como primitiva y salvaje; siendo relacionadas con África, su

⁵⁸ Un claro ejemplo de estos bloqueos y escapismos de la realidad se pueden observar en los noticieros de televisión. El formato de noticiero colombiano es único! Es una compilación equitativa de informes muy disímiles. El primer tercio del noticiero tendrá el estilo de un corresponsal de guerra en un noticiero tipo CNN o BBC. El segundo tercio del noticiero lo ocupan los deportes, que en términos prácticos se reduce a fútbol. El último tercio y tal vez el más importante está dirigido por una hermosa modelo, ligera de ropas, que se dedica a dar notas de farándula. Así, el noticiero colombiano es una síntesis equitativa entre “CNN, Fox Sports y E! Entertainment”.

exotismo y lejanía. Hacia la mitad del siglo XX, estos significados se mantuvieron como una posibilidad crucial pero el imaginario fue sobrepuesto con ideas sobre la música como moderna, excitante y liberadora, especialmente en el plano sexual. (Wade 2000: 234, 235)

El investigador Héctor Fernández plantea, en referencia a la música *rock* colombiana, que los grupos que tienen letras fuertes y denuncias con alta conciencia social encuentran mercados y públicos mayoritariamente fuera del país. Teniendo más seguidores en países como Argentina o México que en su natal Colombia. Esto encaja perfectamente con el impulso dado a la música tropipop actualmente. Las sonoridades relacionadas con el folclor, con los distanciamientos de las realidades actuales hacia espacios simbólicos alternos, son impulsadas por el Estado y sus organismos como el Ministerio de Cultura.

Éstos dan lineamientos sobre los ejes desde donde se debe construir la sonoridad del país: los auténticos sonidos que nos representan, (esto es a sus ojos el folclor nacional, con sus posibilidades de extrañamiento y distanciamiento del presente) dejando fuera las voces y sonoridades actuales, disidentes, contestatarias y con crítica social. Fernández encuentra que las propuestas musicales que buscan articular de manera diferencial y contestataria la colombianidad no tienen mayor eco ni apoyo por parte de los organismos culturales; viéndose obligados los artistas a un auto exilio. En casos paradigmáticos, como 'La pestilencia' tienen más seguidores fuera que dentro de Colombia.

Para Fernández, a muy grandes rasgos, en la música colombiana contemporánea existen dos grupos: el tropipop, con una sonoridad hija de Carlos Vives, donde se mezcla el folclor caribe, con electrónica. Y las otras músicas que no están interesadas en trabajar con los ritmos folclóricos, asociados a una colombianidad construida bajo la influencia de los aparatos culturales del Estado y los medios masivos. Dice de los grupos que urbanizan el sonido campesino –folclórico:

...su labor ha contribuido de manera creciente a fijar linderos flamantes: a cómo ha de actuarse la costeñidad, antioqueñidad, vallecaucanidad, o cualquier otra de las matrices identitarias periféricas colombianas, dentro de un cumulativo cerco de directrices apadrinadas por el gobierno; en síntesis, a validar nuevos entendimientos de la nacionalidad según pautas paraestatales, patrocinadas en su mayoría por el proceder interesado del Ministerio de Cultura, tan preocupado por una revaloración del folclor. Por ello, el riesgo más grave tal vez reside en esta placentera vinculación: el quehacer de las bandas, si bien es crítico de la intolerancia generalizada, escasamente llega a la detracción gubernamental,

pues se encamina en su lugar hacia una orientación lúdica. Entre la juerga y el ocio, apenas queda tiempo para lidiar con verdades incómodas. (2007)

Es mi parecer que el Estado colombiano, su Ministerio de Cultura y los medios masivos de comunicación incentivan y mantienen esta propuesta sonora asociada principalmente a la alegría caribeña. Donde no hay lugar para mayor reflexión, denuncia o simple enunciación del grave conflicto social. Se usa la música como un sedante, distanciador y velo sobre la dura realidad nacional. Por esto los grupos de *rock* con letras fuertes, con preocupaciones y denuncias sociales, no encuentran mayor eco en la ‘industria cultural’ nacional y se ven obligados a buscar nuevos públicos fuera de las fronteras.

Estas sonoridades contestatarias en Colombia no son promovidas. Tristemente parece que tampoco los grupos sociales tienen mayor interés en escucharlas. Los colectivos sociales, muy posiblemente por el cansancio y dolor de tener las heridas abiertas, buscan escapismos y tregua por intermedio de imaginarios de costa, mar, paz y alegría. En esta construcción idealizada de la identidad colombiana la música caribeña ha sido herramienta fundamental.

| La Pestilencia - Sector De Limpieza | La Pestilencia - Soldado Mutilado |
|--|---|
| No sólo han sido silenciados a tiros Los campesinos Y ahora el duelo está en las ciudades Intimidando por dinero La basura está en la calle Fue arrojada por el sistema Tengo el poder en mi barrio Y sólo lo pierdo con la muerte Sector de limpieza Sector de limpieza La muerte está en la esquina Esperando en el sector de limpieza Una amenaza a la ley, No había el delito, el poder es el miedo Limpian con una bala que penetra tu cerebro Sector de limpieza Sector de limpieza Y ahora todos siguen peleando, Para llamar la atención Y si no es atendido lo soluciona a tiros Este mundo es de sangre Y entre más alcances tiene tu alma... | Por las medallas de tu país soldado mutilado has sido condecorado sin un brazo estas deformado bendición te da la nación Se sienten orgullosos de ti que luchas por tu país, estúpido servil amor te quieren infundir amor por un fusil listos para morir En nuestro país hay el 89% de oportunidades para morir aquí hay 1000 decretos para defender los Derechos del Hombre en otras partes podrían ser unos pocos ¿en donde se violan más estos derechos? Retroceder es vivir, enfrentarse es morir Retroceder es vivir, enfrentarse es morir Por las medallas de tu país, soldado mutilado por las medallas de tu país, soldado mutilado |

‘Sector de Limpieza’ hace referencia a una realidad colombiana los ‘grupos de limpieza’: paramilitares que asesinan a los indeseados. En general, gente en condición de calle, delincuentes o críticos del Estado.

En este orden de ideas, el tropipop encaja perfectamente con el reciente nacimiento de un patriotismo y posturas políticas de derecha extrema

impulsadas por el Estado colombiano y especialmente por el actual presidente de la República, Álvaro Uribe Vélez. Los iconos nacionales que no funcionaban de manera eficaz hoy en día son de uso corriente.

Se impulsó, por intermedio de campañas en los medios de comunicación masiva, el uso de la bandera nacional y otros simbolismos, tanto en playeras, como en pulseras, ponchos, pines y en general múltiples prendas de vestir y accesorios. Además de las nuevas simbologías de la colombianidad, provenientes del Caribe, igualmente mediatizadas y comercializadas, como el sombrero de vueltas y múltiples productos de caña e' flecha y las mochilas Arhuacas. Uribe al establecer su exitosísima plataforma política de 'seguridad democrática'⁵⁹ debe reforzar este imaginario, esta identidad colombiana desde lo simbólico. Buscando este fin usa todo tipo de imágenes y símbolos que pasan a ser moneda corriente en la sociedad.

Uribe es un político brillante que ha sabido leer el cansancio y hastío generalizado del país hacia la guerrilla. En especial después de que este grupo insurgente se burlara y aprovechara del anterior Gobierno de Andrés Pastrana y su política de paz; donde se les dieron múltiples libertades. Rompiéndose así las ilusiones de los colombianos en una salida negociada al conflicto armado. Uribe haciendo caso de las nuevas sensibilidades sociales, urbanas de clase media, colombianas, grupos que se encontraban secuestrados en las ciudades debido a la expansión guerrillera; inicia su mandato con campañas mass mediáticas de gran inteligencia, exacerbando las brechas y el posicionamiento de nosotros vs. los otros. Donde nosotros somos los cansados y sufridos ciudadanos colombianos y los otros, según el discurso oficial, "son los bandidos, bandoleros y asesinos que se hacen llamar guerrilleros, causantes de todos los males que sufre el país".

Esta plataforma de gobierno polarizante, 'de seguridad democrática', ha sido tan exitosa que Uribe ha sido el único presidente que ha logrado ganar dos elecciones desde Alfonso López Pumarejo que gobernó en los periodos de 1934-1938 y 1942-1945 y desde ahora se perfila como el ganador de una segunda reelección y sería presidente en un tercer periodo. De igual manera es

⁵⁹ La política de seguridad democrática plantea que existe la necesidad de fortalecer las actividades y presencia de los órganos de seguridad a lo largo del territorio nacional, y que al mismo tiempo deben ser los ciudadanos civiles y no sólo los órganos de seguridad quien debe colaborar para obtener un éxito militar satisfactorio frente a los grupos armados al margen de la ley, que lleve a la desmovilización o rendición de sus miembros. Entre las propuestas mencionadas, se incluye la creación de redes de cooperantes civiles, el ofrecimiento de recompensas a informantes, la estimulación de las deserciones dentro de los grupos armados ilegales, la creación de unidades de soldados campesinos, y el aumento del presupuesto asignado a la defensa nacional. (República de Colombia, Ministerio de Defensa; 2004)

el presidente más popular del continente y del mundo con niveles de aceptación por encima del 80%, cuando la media del continente está en 44%. (Campos y Penna; 2008)

Pero las repercusiones van más allá, ya que la reelección en Colombia se encontraba prohibida constitucionalmente y él ha logrado una reforma para su segunda elección, y está en desarrollo un acalorado debate sobre la posibilidad de una segunda reforma a la constitución para lograr su tercer periodo. Se ha colocado el jefe del Ejecutivo por encima de La Constitución Nacional y se anula el principio democrático de relevo en el poder.

El tropipop encajaría perfectamente con las políticas nacionalistas del gobierno de derecha extrema de Uribe y su búsqueda de unión interna. Construyendo patriotismo por intermedio de símbolos, logrando distanciamiento de las inequidades y desigualdades. Logrando escapismos y enajenación a partir de configuraciones identitarias 'alegres', ausentes de crítica y reflexión, por parte de sus escuchas y bailadores; al respecto, la revista 'Cambio' nos dice sobre el nuevo fenómeno sonoro colombiano:

Pero la rumba tropipop no sólo se caracteriza por el sonido. También por la decoración que intenta destacar símbolos patrios y mucho de la iconografía popular. "Es un sentimiento que despertó Carlos Vives hace más de 10 años", asegura el crítico de música, Juan Carlos Garay-. Él es el verdadero creador del género pop tropical, un género que ha sido muy bien aprovechado para elaborar un tipo de nacionalismo en la rumba. Por eso hay tantos imitadores y tantos lugares que ofrecen esta fórmula". Las ciudades colombianas se llenaron de sitios que ofrecen esta fórmula...Un fenómeno que se ha extendido a lo largo y ancho del país. "Se trata de un sello criollo a la hora de la rumba que, de hecho, hasta los ecuatorianos y peruanos están imitando y han armado bandas similares -asegura el crítico musical Daniel Casas-. Los sitios son inmensos y muy parecidos, el público es homogéneo y las bandas que hacen este sonido se presentan en todo el país. Es un fenómeno que, nos guste o no, ha marcado toda una época". (Cambio 2007)

Imbricaciones entre el poder y la música

¿Cómo una música puede convertirse en el fortín político de una élite regional?

El Festival de la Leyenda Vallenata es creado (en 1968) por un grupo reducido de personalidades, que se apropian de un folclor de dimensiones regionales, instaurándolo y confiriéndole un concepto de identidad a una región nueva necesitada de esta construcción identitaria. El separarse del antiguo 'Magdalena Grande' obliga, al nuevo departamento del Cesar y a su primer gobernador

Alfonso López Michelsen, (posterior Presidente de la República) a una búsqueda imperiosa de un elemento que los uniera como departamento y los diferenciara de la antigua división política a la cual estaban adscritos.

Gilard (1993: 34) plantea que con el vallenato se buscó ocultar los orígenes del género claramente enraizados en la música afro. Es así que en el discurso el vallenato parece haber nacido de sí mismo, en una región bendecida por el destino, aun cuando es claro que existe un elemento común a este tipo de música (la poesía oral hispánica) que se da en toda América Latina. Esta unidad histórica ha sido ignorada por diversas modalidades de nacionalismo y de regionalismo. En este caso la música ‘costeña’ de acordeón se convirtió en el juego y fortín de la élite de Valledupar.

La música de acordeón como folclor hacía parte de toda la región de la costa Caribe pero con la necesidad de Valledupar, de crear un elemento cultural propio que los diferenciara de las demás regiones, se fue dibujando una nueva historia para apropiársela y desplazarla. Estos elementos distorsionan el origen de la música, para ser montada en un nuevo y definitivo epicentro. Es así que Valledupar con su festival comienza a ser el nuevo dueño del género musical. Como plantea Martín Barbero, (1998: 279): “...la apropiación y reelaboración musical se liga o responde a movimientos de constitución de nuevas identidades sociales”. En torno al vallenato se da identidad cultural y un elemento cohesionador a toda la cultura del Valle de Upar, construyendo y parcializando sus orígenes, haciéndole creer al país y a sus propios habitantes que son los dueños y creadores del vallenato.

Una prueba clara de este movimiento estratégico, de apropiación, es el hecho que Valledupar haya nombrado con su propio gentilicio a esta música. La llamaron vallenato es decir *nato del Valle -de Upar-*. Cuando es evidente que ésta es nata de toda la costa Caribe. Otras regiones de la Costa se rehusan a usar este nombre y la llaman ‘música de acordeón’ o sabanero (en alusión a las sabanas de Sucre y Córdoba) en una clara protesta en contra de la apropiación y hegemonización del folclor por parte de Valledupar.

Una de las personas más importantes dentro del proceso de desarraigo zonal de este folclor, para su posterior restablecimiento en Valledupar y la reinención de su historia, quien le da un carácter mítico, fue Gabriel García Márquez y su novela *Cien Años de Soledad*. Esta novela que se ha convertido en el paradigma de la cultura colombiana y fue gracias a ella que se le da una nueva historia a la música de acordeón.

Es importante resaltar cómo el primer gobernador del Cesar hace énfasis en la pertenencia de Márquez a Valledupar, donde según él Márquez logra su inspiración, de donde toma las historias y las recrea en su particular estilo literario. López Michelsen (1999: 2) plantea que es en Escalona, y no en ningún otro lugar, donde se debe buscar la fuente de donde bebe el Nobel para crear su más importante obra. Precisamente en Escalona quien es pieza fundamental en la creación del Festival de la Leyenda Vallenata.

Conjugados estos tres grandes personajes se consolida políticamente el Cesar como Departamento, se adopta un cohesionador cultural como lo es la música y a este montaje político-musical se le da fundamento donde asentarse y echar raíces por medio de la literatura garcía-marquiana, donde alcanza un hálito mítico ancestral inexistente. Sólo tres décadas después de la época de éxito musical de Rafael Escalona, de la aparición del festival de López y de *Cien Años de Soledad* (nótese la coincidencia de las fechas), el país entero cree que la música de acordeón es de Valledupar, que el Cesar es una región culturalmente distinta al resto del país y que todo esto viene de una historia remota.

Pero el éxito rotundo de la creación de estos tres hombres en particular, y de la élite valduparense en general, no paró en darle fuerza y cohesión cultural a una región como el Cesar. El constructo tomó dimensiones nacionales y hoy las diversas simbologías, performatividades y ritualidades, asociadas al mismo, son parte fundamental de la identidad nacional.

La música que mejor representa a Colombia actualmente es el vallenato. Es la más oída, la más vendida, la que mayor difusión comercial y de medios masivos de comunicación posee. Finalmente lo que ellos logran es “estabilizar una expresión musical de base popular como forma de conquistar un lenguaje que concilie el país en la horizontalidad del territorio y en la verticalidad de las clases sociales”. Esta labor es realmente admirable y de esfuerzos colosales si se tiene en cuenta la división cultural y política que mostraba Colombia antes de estos hechos: “Colombia podía llamarse antes de 1940 más un país de países que una nación”. (Barbero, 1998: 234 y 225)

Es innegable la audacia y la inteligencia demostrada por los artífices (García Márquez, López Michelsen y Rafael Escalona) que se encuentran detrás de esta ‘novela- política- cantada’, que en pocos años se convirtió en una verdad irrefutable para toda Colombia: El Festival de la Leyenda Vallenata. Que funge como un gran evento ritual donde se valida y renueva periódicamente esta construcción y hegemonía cultural y simbólica. (Blanco 2000)

En los años más recientes podemos rastrear un nuevo proceso. Una clara asociación entre los intereses políticos de los líderes regionales y nacionales y la música vallenata. Esto es evidente en el uso del Festival de La Leyenda Vallenata como brazo ‘armado- cultural’ de la familia Araujo Molina. Específicamente de ‘la Cacica’ Consuelo Araujo⁶⁰ y sus familiares.

Éstos se convirtieron en exitosos políticos, con múltiples nombramientos como ministros, senadores, gobernadores, cancilleres, embajadores. Son los directores y dueños todopoderosos de un Festival que maneja cientos de millones de pesos del presupuesto nacional y mucho más en patrocinios de empresas, de manera discrecional sin mayores controles. (Es colocar millones de pesos de dinero de impuestos nacionales en las manos de una sola familia⁶¹).

En Colombia hace años se denuncia un para-Estado, que ha crecido desde los 1990, junto a la figura central en la legalización de los grupos paramilitares el actual Presidente Álvaro Uribe. Los procesos y acusaciones sobre el uso de la fuerza paramilitar para matar y amedrentar a todos los grupos disidentes de los hegemónicos, son múltiples y los colaboradores más cercanos al Presidente y él mismo están siendo investigados por estas acusaciones.

Una de las grandes figuras políticas que están detenidas, sujetas a procesos judiciales, es el ex gobernador del Cesar Hernando Molina Araujo (hijo de la Cacica quien fue asesinada por las FARC en 2001) y ex –secretario del Festival. Es conocido que La Cacica usó el Festival para sus intereses políticos, durante la competencia por la gobernatura del Cesar en el año 1998, la cual perdió. Al siguiente año durante El Festival del año 1999 el gobernador Lucas Gnecco a sabiendas que el poder de Consuelo Araujo fue alcanzado por

⁶⁰ Consuelo Araujo Noguera ‘la cacica vallenata’ estuvo a cargo del Festival desde su inicio. Se convirtió en la presidenta de un evento que con los años se volvió el más importante del país. Donde asisten grandes personalidades y los políticos desde el Presidente para abajo. El Festival tiene un peso político- mediático inmenso en Colombia.

⁶¹ Para el festival del 2008 el Ministerio de Cultura les asignó 448 millones de pesos. (Sistema Nacional de Información Cultural; 2008) Según Evelio Daza, 22 de los 28 miembros de la Fundación de la Leyenda Vallenata son hermanos, primos, tíos o sobrinos entre sí. Y entre los 14 miembros del Consejo Directivo, 12 son igualmente miembros de la misma familia dominante, Molina Araujo. “El Parque de la Leyenda Vallenata fue construido por el Estado mediante inversión de diez y siete mil millones de pesos. Por mandato de la Ley 739, de 2002, se hizo una apropiación presupuestal de cinco mil millones de pesos para El Festival. Pese a que todos estos recursos han salido del erario público, los Araujo Molina manejan el Festival como si fuera de su propiedad. Adicionalmente un grupo de empresarios particulares puso en conocimiento del concejo de Valledupar las exigencias económicas que a manera de ‘tributo obligatorio’ les hacía el presidente de la Fundación, Rodolfo Molina Araujo”. (citado por Calderón 2008)

intermedio del vallenato y del Festival, instaló un festival alterno⁶². Para el 2000 La Cacica planeaba lanzar su nueva campaña a la gobernación en el marco del Festival pero antes de que se diera esta elección, y durante el gobierno de Andrés Pastrana, se crea el Ministerio de Cultura. Ella es elegida la primera ministra donde recibió duras críticas por el énfasis dado a eventos como su Festival y el descuido de otras formas culturales no hegemónicas.

Desde este posicionamiento político logra conseguirle los cargos de Cónsul en Guatemala, Costa Rica y Panamá a su hijo Hernando Molina Araujo. Posteriormente 'Nandito' Molina logra la gobernación del Cesar en una muy polémica elección. Donde se le acusa de recibir financiamiento y apoyo de su amigo de la infancia, el comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia en el Cesar, Rodrigo Tovar Pupo -alias 'Jorge 40'-.

Aun cuando él niega las acusaciones, resulta inobjetable el hecho de que fue elegido como candidato único después del retiro de los otros dos contendores bajo amenazas de los paramilitares. Se da una histórica votación 'en blanco' de 64.000 personas (el gobernador se eligió con 140.000 votos) como protesta de la población a esta 'sospechosa' candidatura única. Incluso se acusa a Hernando Molina de ser un comandante paramilitar activo, dentro del grupo de alias 'Jorge 40', y su alias era 'comandante mechón' o 'comandante 35'. (El Tiempo, 2007)

En un artículo del diario 'El Espectador' el sociólogo Alfredo Molano hace una denuncia sobre las prácticas políticas de la familia Araujo. La familia interpuso una demanda por calumnia y en consecuencia, en este momento, se desarrolla una intensa polémica sobre la real existencia de 'libertad de prensa' en el país y el inmenso poder político- económico que ejercen ciertas familias. Aquí un extracto del artículo que causó ámpula:

Los notables de Valledupar nacieron todos en la misma cuadra y se conocen los trapos íntimos desde niños. Han vivido del contrabando de café y ganado con Venezuela por Puerto López — el de Tite Socarrás⁶³ —; después, sin duda, contrabandearon maracachafa⁶⁴ por Bahía Portete; han escriturado, con parientes notarios, haciendas y predios urbanos a sus reconocidos nombres y

⁶² Ha causado extrañeza que la primera autoridad del departamento del Cesar, el mismísimo gobernador Lucas Gnecco, está, montándole una competencia al Festival de la Leyenda Vallenata, que este año cumple 32 años de promover y proyectar el vallenato a todos los rincones de Colombia y más allá de nuestras fronteras. Deja amargo sabor que el personaje que más debería contribuir al éxito y difusión de este certamen, por razones inexplicables, trate de sabotearlo. Insólito. (Nota de El Tiempo, 1999)

⁶³ Contrabandista nacido en Villa Nueva- Guajira- lanzado a la fama por Rafael Escalona al componerle un paseo.

⁶⁴ Marihuana.

les han quitado toda la tierra que pueden a los indígenas de la Sierra Nevada y sobre todo a los kankuamos. Las campañas electorales de estos prohombres son — hoy todavía — un espectáculo deprimente: suben sus delegados en camión a la Sierra, digamos a Atanquez, y llevan a los indígenas enchirinchados⁶⁵ a donde necesitan inclinar a su favor la votación. Una vez que, abrazo de por medio, los indígenas votan, los empujan en cualquier esquina para que amanezcan botados, vomitados y sin saber cómo devolverse a su tierra. El espectáculo se repite con la regularidad del Festival Vallenato. Con el mismo procedimiento los llevan a firmar escrituras. Lo que hace Jorge 40 no es más que repetir la historia. (2007)

Wade plantea en su libro sobre música tropical en Colombia que la ‘alegría’ de la música caribeña sería clave para entender su proceso evolutivo. Esta alegría daría un escenario, un trasfondo macabro, a las masacres de campesinos por parte de los paramilitares⁶⁶. Donde la música caribeña sería un velo establecido, por el poder instrumental hegemónico, sobre los brutales conflictos de clase y capital.

De igual manera podría argumentarse que los ciudadanos atormentados por décadas de violencia buscan refugio en la música ‘alegre’, especialmente en la música de una región con la reputación de ser menos violenta que el interior del país y que al mismo tiempo hace referencia nostálgica al pasado. Esto estaría fundamentado para Wade en la constante asociación que se hace de La Costa con alegría y paz, en contraste del Interior que se asocia a personas reservadas, distantes y con violencia a sangre fría. Sería una transformación de la autopercepción e imaginario corporal de potencial cadáver al de amante empoderado. (2000)

⁶⁵ Chirrinchi es un alcohol de caña de la Costa, muy burdo.

⁶⁶ Algunas cifras consecuencia de los paramilitares y las fuerzas Estatales: Cuatro millones de desplazados, 15 mil desaparecidos en más de tres mil fosas comunes, asesinados 1.700 indígenas, 2.550 sindicalistas, 5.000 miembros del partido de izquierda Unión Patriótica. Entre 1982 y 2005 perpetraron 3.500 masacres. Después de su ‘desmovilización’ en 2002 hasta la fecha asesinan a 600 personas por año. (datos del Movimiento Nacional de víctimas de Crímenes de Estado; 2008) El fenómeno del paramilitarismo, tiene origen en diversas organizaciones de ejércitos privados auspiciados por ganaderos que inicialmente se organizaron para ‘defenderse’ del acoso proveniente de los grupos guerrilleros, específicamente en las zonas del país donde era evidente la ausencia del Estado Colombiano. Hacia 1994, fueron legalizadas las organizaciones llamadas Convivir en el Departamento de Antioquia, por el entonces Gobernador Álvaro Uribe Vélez, quienes más adelante se convertirían en las AUC, (Autodefensas Unidas de Colombia). Con el financiamiento del narcotráfico y el crecimiento de alianzas entre los distintos grupos paramilitares del país y la clase dirigente, se añadió un elemento más al deteriorado conflicto colombiano, incrementándose la violencia contra la población, sometiéndola al desplazamiento forzado, desapariciones, juicios sumarios, que han arrojado cifras escalofriantes. Tras las masacres y éxodos campesinos están las apropiaciones de tierras por parte de los paramilitares, hoy grandes terratenientes. (Si hay mayor interés en el tema véase a Romero 2007)

Podemos ver cómo la música caribeña en Colombia ha sido utilizada de maneras contrapuestas. Por un lado ha servido al pueblo colombiano como espacio de comunión e identidad, como refugio a la cotidianidad de violencia y masacres. Por otro lado, los políticos la han aprovechado para validar su poder y hegemonía. La apropiación del festival folclórico más importante del país, el festival que es básicamente el ritual desde donde se actúa y renueva la 'colombianidad', y por tanto desde donde se validan políticamente del presidente de la República para abajo, no es más que un ejemplo.

Es importante resaltar que aun cuando las interpelaciones de los escuchas y bailadores en Colombia, México y América son prácticamente las mismas: lúdicas, festivas y de alegría que sirven para alejarse de las duras cotidianidades de las clases populares; en el resto de América y en Monterrey la cumbia es fundamentalmente un movimiento contracultural, sonoridades rebeldes, que erosionan los marcos significantes de la cultura que valida a las clases hegemónicas.

En Colombia el proceso no aparece así, es todo lo contrario, es la música que los grupos hegemónicos utilizaron para construir la idea de la comunidad colombiana imaginada y por tanto valida, y está aliada completamente, con el poder y la política.

Ahora desplazémonos, de igual manera que la cumbia, de Colombia a Monterrey y veamos cómo generó identidades y fue interpelada en esta nueva geografía.

¿Cómo se ven a sí mismos los regiomontanos?

El mundo de vida hegemónico: el club rodeado de no socios

La ciudad regiomontana comienza a contar como una unidad positiva hace menos de un siglo. Una recta administración, cuyos méritos nadie niega, la dotó de centros fabriles y educó a sus hijos en las intachables prácticas del trabajo, este nuevo honor que ha sustituido a las antiguas prerrogativas aristocráticas, allá siempre ignoradas. A través de nuestras turbulencias, su población conserva la brújula, porque ha hecho del deber una costumbre. Y aun en medio de las crisis que asuelan el país y asuelan el mundo, la ciudad sobrenada siempre con cierto ritmo de bienestar. Honesta fábrica de virtudes públicas, vivero de ciudadanos, escuela práctica del contrato en que los filósofos de todo tiempo han creído ver la explicación teórica de las sociedades humanas, es prueba evidente de la voluntad que se impone sobre la geografía, de la mente que se apodera de la materia y la pone a útiles rendimientos. Los mismos conflictos sociales tienden a resolverse de modo automático donde cada uno cumple a

conciencia el deber concreto que le toca. De aquel tono menor, de aquel pequeño insensible cumplimiento diario, va desprendiéndose poco a poco un enlazamiento de acciones, una energía generosa sin aparato y sin orgullo. El regiomontano, cuando no es hombre de saber, es hombre de sabiduría. Sin asomo de burla podría afirmarse que es un héroe en mangas de camisa, un paladín en blusa de obrero, un filósofo sin saberlo, un gran mexicano sin posturas estudiadas para el monumento, y hasta creo que un hombre feliz. ¡Finura y resistencia como el acero famoso de nuestras fundiciones! ¡Levedad y frescura como en la bebida efervescente de nuestras cervecerías famosas!

“Los regiomontanos” discurso pronunciado en 1942 por Alfonso Reyes

Este epígrafe nos muestra el ‘tipo ideal’, el imaginario, del regiomontano. Una construcción que ha sido celosamente reproducida por el imaginario social de la ciudad y por supuesto por algunos de sus académicos. Esta idea del regio como obrero, trabajador, embebido de una rígida ética laboral, con las características que nos mostraba Max Weber en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, ha sido la ‘comunidad imaginada’ de la sociedad regiomontana hegemónica a la fecha.

Juan Zapata reconocido sociólogo empresarial de Monterrey dice en su libro *Tercos y Triunfadores*: “Nuestra comunidad es un raro caso de sociedad decimonónica gestada y criada dentro del liberalismo europeo más puro, que no fue implantado por intelectuales o políticos, por el contrario fue resultado del ejemplo cotidiano de hombres trabajadores de ese continente. La sociedad industrial más antigua de América Latina también es cuna del liberalismo más auténtico del continente”. (1993: XI)

José Fuentes Mares (en otra apología, nótese los títulos de los libros) en *Monterrey una ciudad creadora y sus capitanes* hace una analogía entre el valor moral del trabajo en la sociedad de los EE.UU. que permea a la sociedad regiomontana. “El fenómeno persiste en todo el norte mexicano, y el hecho sugiere el tema, hasta hoy inexplorado, de la permeabilidad de nuestros hombres fronterizos a los valores éticos puritanos, causa concurrente tal vez que el norteño sea más emprendedor y ‘tecnificado’ que el resto de sus compatriotas”. (1976: 72)

Esta es una ciudad que en su mundo de vida hegemónico se piensa blanca- criolla, aun cuando también es una ciudad nutrida por inmigrantes del interior del país, ciudad de mundos paralelos, contrapuestos; que se tocan, se intersecan, apenas lo indispensable para la reproducción económica.

El imaginario social hegemónico reproduce una idea del regiomontano bastante homogénea, como blancos-criollos, Fuentes agrega al discurso de Reyes reproducido en el epígrafe: “Los paladines ‘en blusa de obrero’ fueron hombres blancos, españoles ya mexicanos como todos los creadores de nuestro norte. Tal vez no exista otro Estado con una población tan homogénea. Sangre blanca casi en su totalidad, que se explica por la falta de unión entre españoles e indios”. (1976: 52) Luego Juan Zapata maneja una idea similar al famoso modelo asimilatorio de la inmigración estadounidense -hoy muy discutido, incluso revaluado- del *melting pot*. Donde los inmigrantes que llegan asimilan la ‘cultura y el ethos’ local. Es decir se mezclan asimilándose a la cultura receptora y desdibujándose la cultura del inmigrante. Acá de fondo se encuentra el concepto teórico de la aculturación, legado evolucionista, donde un grupo superior impone su cultura al grupo inferior.

Monterrey es nuestro escenario de análisis, la comunidad industrial más antigua de Latinoamérica (1860). Una sociedad criolla que se nutrió de europeos quienes ocuparon los puestos técnicos que la revolución industrial local exigía y de modestos mexicanos del centro del país como trabajadores manuales. Generando todos ellos una cultura singular en el mosaico mexicano que se caracteriza por sus valores y orientaciones a la modernidad. ... Cuando una crisis es concebida por una sociedad como una oportunidad y la cultura premia a los que toman riesgos, se sientan las bases para una sociedad industrial moderna. La historia geoeconómica, la capacidad de asimilar a las personas y conductas extranjeras (básicamente europeas) y la adopción y aculturación de inmigrantes nacionales, generaron estos rasgos culturales, extendidos a todo el espectro social regiomontano”. (1993: XIV y 4)

La gran mayoría de los libros escritos sobre la ciudad y sus habitantes son abiertas apologías inscritas en este imaginario. Mi intención en este apartado es hacer un poco de contrapeso realizando el ‘contratipo ideal’ del regiomontano, que por ser ‘contra’ no deja de ser igualmente *regio*. Esto debido a que los análisis sobre la identidad y los imaginarios de los grupos populares de la ciudad no han sido tan abordados como los de su contraparte. Adicionalmente, la ciudad y su espectro social- económico ha cambiado mucho desde que Alfonso Reyes pronunció este discurso.

Cada día más las fábricas, como motores de la economía de la ciudad, ceden paso a la economía de servicios. Esta ‘honesta fábrica de virtudes públicas’ que logró vencer al aislamiento, al desierto, a la geografía, las crisis económicas, se alejó de luchas políticas, para convertirse en la ‘ciudad industrial de México’; hoy en día es morada y escondite de los narcotraficantes, es la ciudad con mayor desigualdad socio-espacial de México (González Arellano, cit. por Camero, 2005) y posiblemente de América Latina.

Es sitio incansable, e insaciable, de recepción de inmigrantes del centro y sur del país. Muchos de ellos indígenas, que llegan a cubrir vacantes en las más bajas escalas que no llena la población local, (hombres-construcción, mujeres servicio-doméstico) complejizando esta nueva urdimbre social regiomontana. Esto no quiere decir que el mundo de vida hegemónico del reinero como trabajador, moral, religioso, familiar, blanco, honrado, franco, etc. sea falso. Simplemente que es eso, sólo un modelo. Una idealización, un tipo ideal, una narración -desde cierta perspectiva- que se cumple o incumple en diversos grados y que de alguna manera comparte la ciudad, mientras niega ese mundo social paralelo, con los que no se ven representados por este modelo.

Aun cuando la misma ciudad y su historia son prueba de que los apologistas de Monterrey tienen mucho de razón al sentirse una sociedad exitosa, que se ha hecho a punta de trabajo y esfuerzo, en muchos casos a contra corriente -y a veces hasta en contra- del resto del país. También es una ciudad donde hay unos pocos extremadamente ricos y muchos pobres. Una ciudad con una geografía social excluyente⁶⁷, que niega en su imaginario social a las miles y miles de personas que han inmigrado a la ciudad y llegan a las barriadas populares, en las faldas de los cerros, sin servicios públicos, en condiciones de marginación y de pobreza extrema. Realidad que el Monterrey de las clases medias y altas no quiere ver.

Abraham Nuncio, en uno de los pocos textos críticos sobre la ciudad, hace un análisis sobre los cambios en Monterrey originados por las nuevas migraciones hacia finales del siglo XIX. Plantea que de estos inmigrantes, los norteamericanos fueron quienes mantuvieron el control sobre los mercados y la economía, dejando de lado al resto de la población. El autor denomina la ciudad como ‘un club rodeado de no socios’.

El ‘Área Metropolitana de Monterrey’, concentra casi el 90% de los recursos del estado de Nuevo León. Grandes movimientos de inmigración, en la búsqueda de mejor calidad de vida, se dirigieron hacia Monterrey desde estados con población mayoritariamente indígena, como Chiapas o Oaxaca. Población que traía consigo sus costumbres e idiosincrasia, llegando a ocupar la

⁶⁷ Esta idea es innegable si se piensa en el proyecto del Alcalde de San Nicolás de los Garza de realizar un muro que los separara de Guadalupe (municipio mucho más pobre). Esta acción se sustenta en el imaginario social de que los pobres de Guadalupe se ‘cruzan’ a San Nicolás (el municipio rico) a robar. “La idea del edil es colocar una malla metálica a lo largo de siete kilómetros del arroyo La Talaverna y cerrar seis puentes que lo cruzan desde las 23:00 horas hasta las seis de la mañana, pues considera que la inseguridad y los robos son causados por gente de Guadalupe”. (Casas: 2008) Desarrollo a profundidad esta idea en el apartado ‘espacio’ del capítulo III.

periferia que no tiene acceso al ‘club’, conservando también las mismas necesidades que los acompañan desde sus lugares de origen. (1997: 98-123)

La ciudad es el reino. Y quienes mandan son 10: un club rodeado de no socios. El reino de la ciudad: altas torres, palacios privados y públicos, jardines y perros a los que se da periódico atavío, colecciones de pinturas y joyas de las que se habrían podido jactar las antiguas repúblicas italianas, señores que disponen de todo y de todo disponen, una corte domiciliada en la casa de los espejos; pero también barracas pobres, mendigos privados de todo y analfabetas carentes de computadora conectada a la red internacional y sin página electrónica en su futuro; malos olores, mugre y epidemias coloniales. (Nuncio, 1997:122)

¿Cómo es la ciudad de Monterrey?

La ciudad de Monterrey es la capital del estado de Nuevo León. Cuenta con un 1' 138. 335 habitantes (INEGI-2006), y junto a los municipios que la circundan (San Pedro, Santa Catarina, Escobedo, San Nicolás, Apodaca, Guadalupe, Juárez, y García) cuentan con 3'664.334⁶⁸, lo que la coloca como la tercera ciudad más poblada de México. Tiene una densidad poblacional de 1.989 habitantes por Km². En total existen 738 mil residencias ocupando un espacio de 3.250 kilómetros cuadrados. (Campos; 2002) Monterrey tiene el 84% de la población total de Nuevo León que posee 51 municipios, la gran mayoría rurales, y uno en la frontera con Texas. La ciudad presenta un aspecto de modernismo y de industrialización.

Desde la distancia de las estadísticas parece la mejor ciudad para vivir en Latinoamérica, según el ranking de ciudades latinoamericanas realizado por la revista chilena América Economía, es la ciudad más segura, la única gran ciudad de México que ha abatido las tasas de criminalidad por debajo de la media nacional. Monterrey reporta 8.034 crímenes por cada 100.000 personas, en el 2004, cuando la media nacional reportó para el mismo periodo y número de personas 11.246. Es el complejo industrial más importante del país produciendo un PIB de 41.242 billones de dólares en 2005. El PIB per cápita de la ciudad en 2005 fue de 11.645 dólares, el más alto de Latino América. Es considerada la mejor ciudad para hacer negocios y la segunda en calidad de vida.

De igual forma la revista Fortune en 1999 la distinguió como la mejor ciudad latinoamericana para realizar negocios, por su infraestructura y la proximidad con EE.UU.. Monterrey fue ranqueada como la ciudad número 94 en el mundo en calidad de vida de acuerdo al Mercer Human Resource

⁶⁸ Según la proyección de crecimiento poblacional de la CONAPO (Consejo Nacional de Población), al 2008 se estima una población de 3'783,631 habitantes.

Consulting (2006). Monterrey es sede de varias de las más importantes empresas del país y de la zona: CEMEX (segunda cementera del mundo), FEMSA (segunda embotelladora de Coca Cola en el mundo), Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma. Otros grandes grupos son Alfa, Vitro, Gruma y Banorte -hoy el único banco nacional-.

Sin embargo, una mirada más cercana nos muestra otra faceta de la ciudad. Se generan diariamente 3 mil toneladas de desechos sólidos de las cuales una tercera parte no cuenta con servicio de recolección. Monterrey posee grandes contrastes, San Pedro es la ciudad modelo del desarrollo panista donde el 99% de las viviendas cuentan con los servicios básicos y es lugar de residencia de empresarios, políticos, y artistas. Donde el 18% de la población obtiene más de diez salarios mínimos como ingreso y es considerado el municipio más rico de Latinoamérica.

Por el otro lado, a 20 minutos de allí, en el municipio de García el 62% de la población carece de descargas sanitarias utilizando letrinas y sólo el 1% gana más de diez salarios mínimos. Uno de los problemas más agudos de la ciudad es el del narcotráfico, ya que por la misma dinámica de la urbe se ha convertido en el centro ideal para las operaciones financieras a gran escala. Los narcos se han ubicado en San Pedro y Monterrey lavando grandes cantidades de dinero por intermedio de empresas y corporativos⁶⁹. (Campos: 2002)

Aun cuando las condiciones de vida de los sectores populares, comparándolas con las del mismo sector poblacional al sur del país, son 'ventajosas', sí existen grandes deficiencias y unas de las más marcadas desigualdades sociales de Latinoamérica. Es en estas grandes zonas deprimidas de Monterrey, no visibles en los medios masivos y en las estadísticas, donde el universo *colombiano* encuentra su cuna, su apogeo y termina difundiéndose hacia otras zonas.

⁶⁹ A partir del año 2005 a la fecha, los hechos violentos ligados al narcotráfico en la entidad, han desatado grandes operativos policíacos y militares para garantizar la seguridad de la población. El año 2006 se consideraba el año más violento con 55 ejecuciones pero, según datos periodísticos, para el final del mes de marzo del año 2007 ya se habían perpetrado 42 ejecuciones. (Carrizales, 2007) Básicamente es un territorio disputado entre los carteles de Sinaloa y del Golfo. (El Universal, 2006) Según varios de mis informantes muchas dinámicas de la ciudad han sido influidas por el narcotráfico. En la fecha que escribo esta tesis, noviembre de 2008, el grupo llamado 'los Zetas' del cartel del Golfo, donde han sido implicados exmilitares con altos grados de organización y entrenamiento, parecen haber tomado el control de Monterrey al mejor estilo de las mafias en EE.UU. -durante la primera mitad del siglo XX-. Los comerciantes en general son extorsionados y los sitios nocturnos de la ciudad han sido invadidos por distribuidores de droga de este grupo. Incluso las actividades de 'comercio sexual' o los vendedores de música y películas 'piratas' igualmente deben pagar un 'impuesto' a los Zetas, los últimos vendiendo sólo los discos que ellos distribuyen.

Patricio Solís (2007) señala que posterior al acelerado proceso de industrialización vivido por el país hacia mediados del siglo XX, se derivó una crisis económica que incrementó la pobreza significativamente. Esto se explica porque aunque gran parte de la población en la ciudad, dejó de desempeñar labores manuales en las fábricas, logrando trabajos ‘mejor vistos socialmente’ en el sector de prestación de servicios (secretariado, ventas, etc.), las ganancias o remuneraciones derivadas del desempeño de estas actividades se equiparaban a lo que se ganaba con el trabajo manual.

Sumado a esto el acceso a las oportunidades laborales, con mejores remuneraciones, es limitado porque se ve influenciado por el origen social de la persona. En este periodo el crecimiento económico de la ciudad, a pesar de la crisis generalizada, se logró porque se mantuvo la producción en industrias que trabajaban el cemento y el vidrio. Así, como los trabajos en ‘bienes intermedios, bienes de capital y bienes de consumo duradero’.

Generacionalmente se dio un cambio porque quienes vinieron a ocupar los trabajos fuera de las fábricas fueron los descendientes de los trabajadores de las mismas; aunque no tuvieran entrenamiento específico para el desempeño de una labor, por ejemplo, de oficina. Sin embargo, la remuneración por el cumplimiento de estas funciones, no permitió que también se ascendiera ya no en el aspecto social sino en el económico.

En este tipo de trabajos no manuales los salarios se redujeron y llegaron a ser menores que los alcanzados en, el mismo tiempo de trabajo, las fábricas. Como única alternativa para alcanzar ingresos superiores, económicamente y socialmente hablando, se situó la formación profesional y los negocios propios. (Solís; 2007: 76- 116)

En la sociedad de Monterrey, según Solís, las redes sociales por intermedio del parentesco se han mantenido y fortalecido. En la conformación de las empresas y asociaciones, incluso desde la época de la gran depresión norteamericana de los años treinta, situación que se mantiene en la actualidad.

El crecimiento de la población y de la ciudad también tuvo relación con la diferenciación social. En la medida que se fueron abriendo nuevos espacios, en los sectores comerciales y de servicios, concentrados en una zona en particular. Este proceso alejó los lugares de vivienda hacia la periferia de la ciudad. Es esta periferia donde se asientan los migrantes de otros Estados

(población rural) que viene a trabajar en el reemplazo de la clase obrera que se desplaza a ocupar trabajos no manuales.

En este orden de crecimiento, la población se incrementó más de 10 veces, ya hacia 1940 se contaba con 190.000 habitantes y cuarenta años después fueron casi 2 millones. Situación en la que se fueron integrando a la gran ciudad, poblaciones como Guadalupe y San Nicolás, inicialmente, y luego Apodaca, San Pedro, Santa Catarina y General Escobedo.

La ciudad era conocida como la sede de las cinco corporaciones más importantes de América Latina (ALFA, CYDSA, CEMEX, VITRO), quienes daban empleo a la mayor parte de la población. Con el crecimiento poblacional y por la velocidad con que se dio, se originaron los asentamientos irregulares, con carencias importantes como los servicios públicos y viviendas adecuadas, en todos los municipios que se integraron al Área Metropolitana. La Loma Larga, fue un lugar en el que se originaron muchos asentamientos irregulares (Solís, 2007^a: 55-61).

“Durante casi todo el siglo XX, la viga que condujo el desarrollo industrial fue la que formaron la Cervecería Cuauhtémoc y la Fundidora de Fierro y Acero Monterrey. La fórmula: calor, altos hornos, sed, cerveza”. (Nuncio, 1997: 123)

Existe una relación entre el surgimiento del movimiento *colombiano*, entre los jóvenes populares de la ciudad, y la desestructuración económica y social que se vivió a mediados de los 1980 cuando surge el fenómeno. Para Hernández esta crisis está relacionada con el fin del modelo de desarrollo económico de sustitución de importaciones y la entrada del tratado de Libre Comercio de Norte América; que encamina los nuevos modelos de producción hacia la exportación.

Los grandes corporativos industriales de la ciudad respondieron a la crisis con la venta y el cierre de plantas bajando la producción y realizando despidos masivos. En la década de 1980 los empleos se redujeron en casi una cuarta parte, perdiéndose 40 mil puestos de trabajo. Es muy dicente que a finales de los 1990 no se había recuperado aun el número de empleos que se brindaban en los 1980.

Los rastreos que se hicieron a estos miles de empleados calificados que quedaron en la calle, mostró que algunos, como los soldadores, encontraron demanda en EE.UU, específicamente en Texas en las industrias de Houston,

reforzando este ya conocido eje Monterrey- Houston. De esta manera, las nuevas generaciones, los hijos de los trabajadores de las fábricas emblema de Monterrey, se enfrentan a un panorama laboral donde predominan los empleos en la industria de servicios y las maquiladoras.

Estas opciones no sólo ofrecen menores salarios sino que erosiona todo el sistema prestacional que gozaba la anterior generación de trabajadores. Sumado esto a la inestabilidad laboral, la imposibilidad de ascenso y el no poder hacer carrera dentro de un empresa, por los altos grados de movilidad y las políticas de recorte a las cargas prestacionales. “Contrástese lo anterior con los salarios ‘familiares’ que pagaban muchos de los conglomerados regiomontanos, sus paquetes de prestaciones directos e indirectos- servicios médicos privados, bonos vacacionales, fondos de ahorro y viviendas subsidiadas- y prácticas arraigadas tales como el empleo de por vida y el colocar a los hijos varones en la misma empresa que el padre”.

Los resultados que encuentra Hernández son que algunos de los jóvenes se terminan incorporando al mercado de trabajo binacional, en una interesante fórmula, entre el trabajo informal en EE.UU. y el formal en México. Pasan temporadas del ‘otro lado’ para capitalizarse económicamente y el resto de la temporada mantienen empleos mal pagos en Monterrey -escogidos bajo lógicas como el mejor horario y cercanía a la residencia- para no perder el servicio de salud, o poder acceder a las políticas de vivienda social. (Hernández, 2004)

¿Por qué la música colombiana en el noreste de México? Las canciones caribes como actos comunicativos completos

El vallenato tiene un sentimiento que no tiene cualquier cantante, los vallenatos cantan con el corazón, los de Monterrey cantan, pero son lagrimillas tontas, no olvidate les un mugrero para mí! (López Martínez, entrevista, 2006)

Esta es la pregunta constante a través de mis entrevistas, buscando entender por qué en una zona fronteriza, con una música regional muy fuerte e importante, centro de creación y difusión del género popular hegemónico en México, hoy en día, dentro de los medios masivos de comunicación (el grupero).

Esta elección musical se da en una ciudad con fuertes lazos e influencia de la música norteamericana, (*rock, pop, punk, metal, hip-hop, rap*) y con una identidad regional muy marcada. Adicionalmente no existe una colonia de colombianos en Monterrey, no existía distribución de la música en la ciudad, ni

en México. Teniendo a Colombia distante en unos 3.500 kilómetros y sin redes efectivas para la consecución de la música.

Y con todos estos elementos en contra, paradójicamente, deciden que la música que mejor puede representar la identidad urbana popular juvenil, es la música caribe colombiana. Esta tal vez es la pregunta del millón y como tal la formulé ininidad de veces y sin falta a cada uno de mis entrevistados. Las respuestas fueron similares y constantes en dos elementos. El ritmo, la invitación inapelable al baile; y la letra, de un romanticismo y con un mensaje especial para los escuchas.

Aun cuando prácticamente todas las músicas populares del mundo hablan de los mismos temas, amor-desengaño, alegrías- tristezas, etc, y en el repertorio de la música regional norestense estos temas se abordan profusamente, para ellos la calidad del mensaje y la manera en que se dice es muy superior en las canciones colombianas. Para los *colombias* estas letras son ‘poemas’ de altísima factura. Adicionalmente señalan que las nuevas temáticas de las canciones de su región, están ahora más relacionadas con: “la violencia y el narcotráfico y son cantadas en un lenguaje vulgar, de ‘maldiciones””. Debido a esto, prefieren las canciones caribes colombianas ya que éstas sí traen ‘mensajes’ positivos.

Aparece en las entrevistas como fundamental para entender el fenómeno, la semiótica de las canciones caribes, la manera de expresar los sentimientos de forma ‘poética’ pero sin pedanterías académicas, con lenguaje simple, entendible para los grupos populares. De igual manera, la utilización constante de referentes campesinos, topográficos y religiosos son otros de los motivos por los cuales los grupos populares regiomontanos de ascendente campesino, pero habiendo sufrido una migración y el posterior establecimiento urbano lograron identificarse con estas letras.

Adicionalmente otro elemento de las canciones caribes, que tienen en común con la matriz musical norestense, es la costumbre de narrar historias. En la música norestense esta función de narrativa musical la cumple el corrido. Famosas son las historias, sobre la revolución mexicana o sobre múltiples sucesos cotidianos de la vida rural y urbana del noreste, que se popularizaron por intermedio del género.

Las canciones caribes hacen lo mismo, cuentan una historia completa en cuatro minutos, donde el protagonista prototipo es un enamorado campesino que se mudó a la ciudad y usa estos referentes para contar su historia. Para

muchos de mis entrevistados en Monterrey estas canciones son como novelas, de cuatro minutos, con todos sus elementos (inicio, desarrollo y final).

El otro elemento fundamental, la rítmica, la apelación al cuerpo, la sensualidad musical, la invitación inapelable al baile, al movimiento, encarnada en la cumbia. Su ritmo muy sencillo, muy gustador, que hace que todo el mundo quiera bailar, pero además que tiene la gran facilidad que por su simpleza, pueda ser bailado por todos, no sólo por los virtuosos, que pueda ser bailado en pareja, en coreografías o completamente sueltos.

Para entender esta elección musical por parte de los grupos populares de Monterrey vamos a realizar un pequeño y simple ejercicio de análisis, a partir de las letras de las canciones. Para este fin pedí a varios de mis informantes especialistas, sobre la música colombiana de Monterrey, que me dieran títulos de canciones que fueran fundamentales para la matriz sonora *colombias* de la ciudad. Debo enfatizar que la selección de las canciones fue totalmente arbitraria y no tiene ningún afán de representatividad. Es un simple ejemplo donde busco mostrar algunos de los elementos significativos de las canciones que me fueron señalados por los entrevistados. Pudieron escogerse muchas otras canciones.

Canciones colombianas

Como el viento- famosa por Celso Piña- Autor: Antonio del Vilar-

| | |
|---|---|
| <p>Como el viento que baja volando, por las faldas de la gran montaña, así llegan a mí los recuerdos, cuando eras mi novia idolatrada. pero el tiempo ha corrido de prisa, y ha querido violar tu belleza, que me importa si tengo la dicha, de haber sido tu amante en primavera.</p> <p>una sola mirada nos bastó el primer día, para saber que seríamos amantes, no teníamos momento, para saciar nuestro fuego en el alma. pronto fuimos amigos, y después confidentes, y tú supiste que no eras feliz.</p> <p>yo también lo veía en tus ojos, me di cuenta que el amor te faltaba, y nos dimos con fuerza un beso, que por siempre uniría nuestras almas. A pesar de los años vividos, no ha cambiado el amor ni la dicha, y en tu pelo recién blanquecido, hay aromas de niña bonita.</p> | <p>Referencia topográfica fundamental para Monterrey, "ciudad de montañas" Referencia al pasado Transformaciones temporales, envejecimiento</p> <p>Vivencia del pasado, recuerdos atesorados</p> <p>Conquista</p> <p>Regreso temporal</p> <p>Paso de amistad a amor</p> <p>Consumación del amor</p> <p>Pasado</p> <p>Regreso al presente, vivido como si fuera pasado, negación del tiempo, Amor eterno, no afectado por el paso del tiempo</p> |
|---|---|

Mi novia y mi pueblo- famosa por 'El Binomio de Oro'- autor Octavio Daza

| | |
|--|---|
| <p>Nace en La Nevada, donde muere el sol, el lecho del río que baña a mi pueblo, se ven sus aguas bajar corriendo, vienen descalzas y no van sufriendo porque van alegres para la tierra mía, alegre llegué yo, como esas aguas de la serranía, a mi terruño que tanto quiero, donde dejé la novia mía. Pero noté que nada había cambiado en mi pueblo, todas las cosas que yo había dejado seguían: el mismo cerro lleno de tristeza, las mismas calles llenas de recuerdos, las mismas torres viejas de la iglesia, dándole bienvenida al forastero. Como es natural yo me pregunté ¿si el amor de mi novia como mi pueblo no había cambiado?, salí a buscarla pero no la encontré, la necesitaba desesperado; y una lavandera, que venía del río, me dijo, me dijo que en la orilla la había dejado, y una paloma voló, como mostrando el camino, y en laurel donde se posó, ella tenía su nido y yo encontré mi amor, mi nido de amor.</p> <p>La encontré en el río, muy entretenida,</p> | <p>Referencias topográficas constantes, asociación al campo. Sentimientos asociados a la naturaleza. Negación del paso del tiempo. Emigrante en su regreso a su comunidad.</p> <p>Asociación del amor de la novia con el pueblo y sus características.</p> <p>Relación entre naturaleza-sentimientos-topografía</p> <p>Relación naturaleza-</p> |
|--|---|

| | |
|--|--|
| <p>dibujando en la arena figuras de amor, cada figura que dibujaba, era como una pena que alejaba de su quinceañero corazón, radiante estaba el día, tan linda se veía mi amor, que una mariposa al ver su belleza, detuvo el vuelo y se volvió una flor. Y hasta los árboles por su presencia vencieron su orgullo, que se inclinaban como por encanto ante su hermosura, y un remolino formado en las aguas, la acariciaba mansamente, y yo fascinado con tanta belleza, me provocó fundirme en el ambiente. En ese momento sorprendida me miró, y su mirada reflejaba, la pureza de un gran amor, me decían sus ojos que todavía me amaban, que no me fuera más de su lado; con mucha alegría entonces comprendí, que el amor de mi novia como mi pueblo no había cambiado, y la paloma voló, con rumbo desconocido, y tal vez fue porque comprendió que la soledad quería yo con mi amor. En mi nido de amor.</p> | <p>sentimientos</p> <p>Rechazo a la emigración</p> <p>Negación del paso del tiempo</p> |
|--|--|

Los Caminos de la Vida- Famosa en Colombia por ‘Los Diablitos’, en México por ‘La Tropa Colombiana’, en Argentina por ‘Vicentico’- autor: Omar Geles-

| | |
|---|---|
| <p>Los caminos de la vida no son como yo pensaba como me los imaginaba no son como yo creía (Coro). Los caminos de la vida son muy difícil de andarlos Difícil de caminarlos y no encuentro la salida (Coro).</p> <p>Yo pensaba que la vida era distinta cuando estaba pequeñito yo creía Que las cosas eran fáciles como ayer. Que mi viejita buena se esmeraba por darme todo lo que necesitaba y hoy me doy cuenta que tanto así no es. Porque mi viejita ya esta cansada de trabajar pa’ mi hermano y pa’ mi Y ahora con gusto me toca ayudarla y por mi vieja luchare hasta el fin Por ella luchare hasta que me muera y por ella no me quiero morir Tampoco que se muera mi vieja pero que va si el destino es así “Ay mama” “ hay hombre” .</p> | <p>Rompimiento de una idealización, de un imaginario</p> <p>Dificultad ontológica</p> <p>Regreso al pasado ideal ‘encantado’</p> <p>Desengaño</p> <p>La mujer idealizada, santificada, en figura de la madre abnegada.</p> <p>Afán de lucha por la madre Relevo de las responsabilidades</p> <p>Creación de un ideal que por definición es imposible</p> |
|---|---|

| | |
|--|--|
| <p>uno sabe que la vida de repente a de acabarse y uno espera que sea tarde que llegue la despedida. Un amigo me decía recompensaré a mis viejos Por la crianza que me dieron y no le alcanzo la vida Por eso te pido a ti mi Dios del cielo Para que me guíes al camino correcto Para mi viejita linda compensar para que olvide ese mar de sufrimientos Y de ella se aparte ese mal de tormentos que para criarnos tuvo que pasar Viejita linda tienes que entenderme no te preocupes todo va a cambiar Yo sufro mucho madrecita al verte necesitaba y no te puedo dar . A veces lloro al sentirme impotente con tantas cosas que te quiero dar Y voy a luchar incansablemente porque tú no mereces sufrir más.</p> | <p>Dilatación de las penas, del dolor. Imposibilidad de la retribución Establecimiento de la paradoja Afán de compensación, de subsanar Búsqueda de apoyo en un ser superior, Dios. Sufrimiento por la incapacidad de compensación, sentido de la vida por intermedio de la lucha por la madre anciana.</p> |
|--|--|

EL Compae' Menejo –Famosa por ‘Los Corraleros del Majagual’ – autor: Calixto Ochoa.

| | |
|---|---|
| <p>El Compae Menejo nació en una montaña Y nunca había visto luz eléctrica en su vida, Y una vez salió del monte para Sampués. Y allí no hallaba qué hacer cuando vio la luz prendida... Resulta que el Compae Menejo nunca había salido al pueblo; Y una vez salió en su burro prieto a Sampués. Cuando llegó era de noche y los focos estaban prendidos. A él eso le causó admiración y le dijo a uno que venía por la calle: Mire ¿Dónde venden esos calabacitos alumbradores? Y el tipo le dijo... Ahí en frente. Él fue a la tienda y le dijo a la dueña de la tienda: Despácheme un calabacito que sea alumbrador... Despácheme un calabacito que sea alumbrador... ¿Calabacito alumbrador? Dijo la dueña de la tienda. ¿Y esos cuáles son? Hombre! esos que están alumbrando la calle. Ah bueno. Se los despachó y arranca Compae Menejo pa´ la montaña. Cuando llegó donde la mujer le dijo: Mujé te digo que ese Sampués ahora si está en adelante. Hay unos calabacitos alumbradores... Que aquí te traigo uno pa´ que le saques la semilla y la siembres. Y dice la mujér: ¡Uuso! pero es que son chiquitos. ¿Chiquitos? Dijo el Compae Menejo... No mujé lo que pasa es que están atropellaos del verano oíste. Ojalá vieras el bejuco pa´ que veas como</p> | <p>Topografía fundamental para Monterrey Desplazamiento, del campo a la ciudad Inestabilidad, fractura de los referentes del mundo de vida, rompimiento de los elementos cognoscitivos campesinos. Campo, aislamiento, naturaleza. Cambios en el mundo sensible Ante un elemento nuevo que causa anomia, se explica desde los referentes campesinos Recomposición de la fractura de los elementos cognoscitivos por intermedio de la creación de un ‘parche’ con los elementos y referentes campesinos. Elemento nuevo que no sabe clasificar, asociado a una planta (calabazo) -de esta planta salen las jícaras- y así los focos eléctricos son nombrados con elementos campesinos. Ejemplificación y reconstitución del orden comunicativo Regreso a su mundo Campo-montaña- atraso, retroceso- naturaleza Ciudad-modernidad-adelanto- cultura Asombro ante los nuevos referentes Reparación de la fractura cognoscitiva mediante un ‘parche’ desde los referentes campesinos.</p> |
|---|---|

| | |
|------------------------------------|--|
| está...Seco! no tiene ni una hoja. | |
|------------------------------------|--|

A simple vista podemos reconocer algunos elementos fundamentales, por una parte en la extensión. Las canciones colombianas son narraciones largas y cuentan historias con vividez y fino detalle. En la mejor tradición de la juglaría de la cual son herederas tanto el corrido como la música de acordeón de la costa Caribe colombiana. La otra diferencia marcada está en las temáticas. El género ‘regional’⁷⁰ (referido como “la música de acá”) lo señalan los entrevistados como canciones de violencia, droga, despecho, tristeza, desamor, traición, abandono y dolor.

Una hipótesis del por qué los jóvenes populares de la ciudad escogen la música colombiana para construir sus identidades está aquí. Sus vidas están llenas de estos elementos de dolor y tristeza, en sus ratos de esparcimiento no quieren seguir escuchando lo que tienen que sufrir en su cotidianidad, buscan en su música y en la interpelación de la misma exactamente lo opuesto. Encontramos aquí nuevamente la misma situación que analizábamos para el contexto colombiano. Se usan las interpelaciones con la música como un escapismo de las duras realidades cotidianas.

Cuando escuchamos la letra de una canción *pop* en realidad escuchamos tres cosas al tiempo según Simon Frith: Palabras, que parecen darle a la canción una fuente independiente de sentido semántico; retórica, palabras utilizadas especialmente, de manera musical, en un sentido que dirige la atención a características y problemas del discurso; y voces, palabras dichas o cantadas en tonos humanos, que son dicentes signos de las personas y las personalidades.

Se pregunta Frith por qué algunas clases de palabras son escuchadas como reales o irreales; para comprenderlo debemos entender cómo funcionan las palabras dentro de una canción. No dependen únicamente de lo dicho, del contenido verbal, sino también en cómo es dicho- el tipo de lenguaje usado y su significación retórica; en el tipo de voz en que fue dicho.

⁷⁰ En una valiosa aclaración, que agradezco ampliamente al sociólogo Víctor Zúñiga, se muestra que las temáticas de las canciones norestense no son de dolor-despecho -más relacionadas con el Bajío mexicano y a su exponente máximo José Alfredo Jiménez- sino, por el contrario, poseen un tipo de humor satírico, donde valores como la alegría, la libertad, la anti-solemnidad e incluso la igualdad en las relaciones humanas están muy presentes. Estas características agrupadas bajo el nombre de ‘Vacilón Norteño’ y que tiene como figura paradigmática al ‘Piporro’, serían las centrales en la música norestense. (Zúñiga, 1995) Una explicación al por qué no es utilizado, este Vacilón Norteño en el lugar de la música colombiana, podría estar en la distinción generacional. Este tipo de música al ser previa, pudo ser interpelado por la anterior generación de clase popular, bajo similares lógicas a las de los *colombias* actuales.

Para interpretar el significado de las canciones debemos separar las palabras de su uso como ‘actos de habla’. Así, las canciones no tratan de ideas tratan de su expresión. Las canciones no hacen que la gente se enamore, pero proveen los medios necesarios para articular los sentimientos asociados a estar enamorado⁷¹. (1998: 161- 164)

La relación que los *colombias* establecen al escuchar e interpelar las canciones es de apropiación. El escucha interioriza la canción, se deja permear, sensibilizar por la misma y se convierte en su protagonista. De esta manera pasa de ser un simple receptor a vivir la experiencia musical. El *colombias* siente las alegrías, se desplaza por la topografía, vive las vicisitudes que la canción narra.

El cuerpo del participante en esta comunicación es interpelado desde múltiples frentes, además de ser el protagonista de la historia y desplazarse al escenario recreado por la misma, está siendo sensibilizado por intermedio de la melodía y el ritmo. Debido a esto comienza a moverse, cede el manejo del cuerpo a la música. En esta múltiple afectación de los sentidos, en este desplazamiento de tiempo-espacio, el *colombias* vive nuevos escenarios.

Las canciones caribeñas colombianas son altamente proxémicas, dan detalladas descripciones del espacio y los desplazamientos. Por ejemplo en ‘mi novia y mi pueblo’ podemos perfectamente, como el protagonista, hacer el recorrido en el pueblo, desde que arriba hasta que se da el encuentro con la novia.

Hay un lujo de referentes espaciales y las interrelaciones de los mismos. De igual manera, aparecen en las canciones caribeñas colombianas los gestos, los movimientos, en general aparecen todos los sentidos, todas las sensibilidades. Podemos plantear que *la música caribeña colombiana brinda a los que la viven actos comunicativos completos*.

Como plantea Dorrá en relación a las músicas y su comunicación “en realidad lo que circula en este ámbito, sostenido por toda esta gama de signos y lenguajes, son las emociones y ello quiere decir, en última instancia, que lo que se dinamiza es el cuerpo en su potencialidad para producir y procesar mensajes,

⁷¹ Esta idea se nos hace evidente si pensamos en los rituales de cortejo de pareja y cómo es sistemático, desde el inicio del ritual, el ‘dedicarle’ canciones, grabarle discos especialmente compilados. Esto con el fin de otorgar los medios para que pueda articular los sentimientos asociados al amor. En términos *performativos* las canciones prepararían el escenario, montarían la escenografía necesaria, para poder actuar las escenas de amor.

pues el cuerpo es la sede de las emociones y también el punto desde el cual se focalizan las percepciones”. (2000: 66)

Al inicio del capítulo, cuando hablamos de la música y la identidad, encontrábamos que en las aproximaciones teóricas sobre el tema se ha tenido la problemática de la homología entre las músicas y sus productores. El argumento de fondo es que a cada grupo social corresponde una música. Los estudios académicos al centrarse en esta homología dejan por fuera la problemática del desplazamiento y el cambio musical y no explican el por qué de las elecciones específicas dentro de las múltiples ofertas.

En este caso no se trata de que los grupos juveniles populares de Monterrey se reunieran y lograran un acuerdo sobre hacerse *colombias*. Por el contrario, se inician las interacciones de pares, las performatividades en el barrio, en las esquinas, en los bailes y escuchaban múltiples músicas. Entre esas dominaban las anglos, como el *rock*, el *break dance*, *rap*, *hip-hop*, *ska*. De igual manera escuchaban las músicas regionales.

Por intermedio de estos *performances*, de estos ejercicios de interacción grupal, de vivencia e interpelación de la música se fueron construyendo como *colombianos*. Me explico, como resultado de estas performatividades aparece la música caribeña colombiana como aquella que los trasportaba a un espacio-tiempo mucho más acorde con sus ideales, sus expectativas sobre la vida y donde podían construir un mundo de vida significativo.

Por intermedio de este ejercicio performativo, por la interpelación, el desplazamiento y la recreación simbólica, lograron establecer un mundo de vida contrapuesto al de los ‘otros’ significativos; que por cierto utilizan para sus contrucciones identitarias la música regional norestense y el modelo cultural vaquero.

Otra razón más para explicar el por qué de la elección de los *colombias* y sus distanciamiento de la música regional. Como podemos leer en las letras de las canciones caribeñas colombianas, los jóvenes de las barriadas de Monterrey, que viven condiciones de pobreza y exclusión, pueden desplazarse a una nueva geografía moral. Al campo, al agua, a la naturaleza, estar con los animales, pasear por los pueblos, vivir noviazgos ‘puros’, estremecerse ante el ‘primer amor’ o el ‘amor eterno’.

De igual manera sentir el amor irrestricto de la madre, del padre, la importancia de la familia, los amigos. Asimismo, vivir con desenfado y mofa las

vicisitudes del campesino en la ciudad (experiencias que sus padres o ellos mismos vivieron). La recreación de las problemáticas de los nuevos ciudadanos de ascendente campesino, pero no en un montaje dramático, sino de comedia, alegre (El compae Menejo). Como si fueran pocas las razones, todos estos escenarios morales tienen formatos fácilmente bailables, sumamente alegres.

Así, los jóvenes populares de la ciudad encontraron una música que los transporta a la antitesis de sus mundos de vida cotidianos. Es el desplazamiento a un mundo mejor, idealizado y que al mismo tiempo los invita a mover el cuerpo de manera irrechazable. Se dejan sensibilizar por las rítmicas caribeñas de velocidad, fuerza, desplazamiento, ideales para la distinción de los 'otros' significativos. De esta manera una práctica estética se convierte en ética. La música es usada como un artefacto estético y por su intermedio nos creamos, nos descubrimos, dentro del proceso de interacción con los 'otros' significativos. (Frith, citado en Vila, 2000: 351)

José Juan Olvera, sociólogo, que ha estudiado el fenómeno nos dice:

Entonces, escuchar el acordeón en otro ambiente quizá no fuera tan importante si no tuviera el elemento que para mí es esencial y que es el que yo creo que ayuda a construir la identidad que son las letras y en donde todos los informantes terminan. Todos ellos se remiten como el argumento final de su elección.

Cuando están aquí las generaciones de sus padres migrantes y digamos la música tradicional, digamos en auge, la música se está formando entre los años 30-38, fines de los 30 y los años 60, se está construyendo lo que después se denominará como la música regional. Bueno, esa música es como que la música aceptada, que los padres pueden escuchar porque ya tienen toda una vida viviendo aquí. Los jóvenes van a buscar lo mismo, pero dicho de otro modo, y la única oferta que responde o satisface sus expectativas es la música colombiana.

¿Qué música habla del campo perdido, de las situaciones de la agricultura, de los animales, de la puerca, del burro, del pescado, de la palmera, ¿qué música habla de eso? La música colombiana!. Porque México como industria cultural, ya ha superado de algún modo, todo ese tipo de temáticas. La gente en la ciudad de México, desgraciadamente para esa época es el único centro fuerte productor de música, pues ya está industrializado. Por tanto los temas que se tocan van más hacia la dirección de los años 60-70 de las problemáticas o urbanas o a la problemática universal vendible por todos que es el amor. ...

Entonces la letra, la letra tiene no sólo la temática, sino en la forma de expresión, ¿qué tiene de particular esa forma de expresión?, es algo todavía por resolver, por investigar, pero lo que mí me dijeron es que les encanta la manera en como lo expresan, no sólo lo que expresan....Incluso cuando hablan de amor las melodías son bastante superiores a las que uno escucha en el radio.

Entonces no se trata sólo de la temática, sino del formato, de la forma, la forma que además incluye no sólo el modo de decir sino incluye también la

cantidad de lo que se dice. La música colombiana, las melodías que tú puedes recuperar, estas melodías tenían un tiempo de 3-5min y por lo visto a Discos Fuentes, o a esas discográficas de aquel tiempo, no les importaba tanto. Pero una vez que ya estás metido en el circuito comercial vas acoplándote al standard que son 3min., o sea, lo que puedas en 3 min. o menos bien.

Los colombianos van y van y platican como los corridos mexicanos y ahí viene el 3er. elemento, la música colombiana especialmente los vallenatos cuentan historias y el contar historias como yo lo entendí es uno de los elementos primordiales de la cultura migrante campesina mexicana. Por qué el corrido no ha perdido vigencia ni la perdió en ese momento, entonces para ellos es, para un joven, estoy pensando en los jóvenes, esa es mi hipótesis, los jóvenes son los que se aventuraron a ser sonideros, o sea, los papas eran sonideros pero ponían todo, ponían a Pérez Prado, ellos son sonideros pero ahora quieren poner sólo música colombiana, ¿por qué?

Porque se lanzan a la aventura de experimentar y de compartir su experimentación en la escucha al menos de nuevas alternativas de decir una historia, con los mismos instrumentos, pero en un formato diferente, ¿me entiendes? Entonces en realidad qué tanto te alejas del país cuando te siguen hablando del campo donde naciste y de las historias de muchachos que se pelearon por una muchacha, etc, cuando estás escuchándola con muchos de los mismos instrumentos, ¿qué tanto te alejas? (Entrevista; 2002)

Ahora nos brinda su reflexión sobre el tema ‘Cory Colombia’ un personaje que se convirtió en central a la *colombia* desde un programa de radio:

...entonces vivían en un medio muy violento y con muy pocos recursos, pocas oportunidades en la vida, un mundo muy triste. Y los chavos me decían que ellos viven en medio de tanta violencia en su espacio que no necesitan más. El *rock* es muy violento, -“el *rock* para nosotros es violento, la música colombiana nos trae otros mensajes, el amor, La Virgen, Dios, Cristo”. Cosas que ellos tenían que agarrarse para poder salir de donde estaban, o por lo menos tener un momento de tranquilidad y de descanso, un tiempo fuera de esa dura realidad. Los chavos me decían que las letras les gustaban mucho, las letras de las canciones era lo que más les gustaba, porque hablaban de amor, de la familia, de la mujer, situaciones que ellos hubieran querido vivir, o tener en su vida o expresarlas, y no podían. (Entrevista; 2006)

Javier López, cantante y dueño del grupo Los Reyes Ballenatos, uno de los grupos más queridos en La Independencia y de los más reconocidos de la música *colombiana*, al preguntarle el por qué de la apropiación de la música colombiana en una geografía lejana y con todas las dificultades de desplazamiento que presentó el fenómeno en Monterrey, se lo explica asociando las canciones colombianas a una novela, como lo explicaba en el primer capítulo, el melodrama está muy presente.

Cuando una música es bonita, entonces, las fronteras las pasa así como un rayo láser. La música colombiana es una música tan bonita que en toda su extensión, tanto musicalmente como escrita, es una obra completa de pies a cabeza,

empieza y termina. Pero tiene una terminada bonita. Es algo así como si estuvieras en una novela en esos minutos, o sea en 5 minutos de canción pueden hacer una novela grandísima y te la imaginas!. Entonces puede haber música en inglés, tenemos nuestra música mexicana, pero para mi gusto la música vallenata es la más completa que puede haber. (Entrevista; 2006)

Sergio Zías de otro de los grupos regiocolombianos más importantes ‘Los vallenatos de la cumbia’ responde a la misma pregunta.

Pues bien sencillo, porque la música colombiana es muy hermosa, es muy bonita, y es un poema. No es como ahorita, ¿sin agraviar verdad? la música norteña que habla de droga, que habla de pandillerismo, que habla de corridos que mataron aquel. La música colombiana no habla de eso. Habla de poemas, todo dirigido a la mujer, dirigido a los campos, le cantan a su tierra, le canta a los cultivos. Ya ves el señor Andrés Landeros que le canta mucho al cultivo. Binomio de Oro siempre ha cantado poesías, vivencias y la música norteña, corridos, ciertos grupos hablan de drogas, pos’ eso no está bien.

Entonces por eso les gusta la música colombiana de La Independencia que es música muy bonita y ahorita ya se extendió, ahorita tu vas a la Colonia del Valle, a las colonias altas y ya les gusta el vallenato. Porque ya se dieron cuenta el contenido que tiene la música. No es lo mismo que escuches una música de Binomio, que es un poema, a una música de Invasores (de Nuevo León), de aquí de México, de Monterrey, de Los Tigres del Norte, que hablan de drogas. Cuando una música de Binomio de Oro habla de puro amor; o sea así de fácil!. (Entrevista; 2006)

Juan Jesús Rivas, quien realiza trabajo social con chavos banda nos explica el por qué de esta elección musical entre los *colombias*.

... viendo grupos musicales colombianos y tú puedes ver que un grupo que nunca ha venido y tiene canciones que ahorita aquí están en primer lugar. Vas y ves a la primera fila de los chavos, que están con las músicas vallenatas de paseos y todo, y los ves que están llorando! o sea, están llorando y tu dices “!ay chingao’ esos cabrones están llorando!”. Es por el sentimiento de la música!. (Entrevista; 2002)

Los *colombias* por intermedio del lenguaje encarnan enfoques o teorías específicos de la realidad. Las diferencias de estilos de hablar expresan análisis y apreciaciones divergentes. La variación en los tipos de discursos es inseparable de ciertos factores sociales y políticos. Las variaciones lingüísticas reflejan y expresan activamente las diferencias sociales estructuradas que las provocan. Expresan significaciones sociales.

El uso del lenguaje no es un mero efecto o reflejo de los procesos y de la organización social: es parte del proceso social. Constituye significados sociales y por ende prácticas sociales. Usamos el lenguaje en contextos performativos. El lenguaje en su fuerte codificación de significaciones sociales, es entonces a la

vez un mediador de las relaciones interpersonales y una fuerza en la perpetuación de las relaciones sociales que subyacen en ellas. (Fowler y Hodge, 1983: 7, 8)

Las narraciones y la discursividad tienen la capacidad de producir sujetos y relaciones sociales. Goffman nos dice que por intermedio de la repetición de un performance, frente a la misma audiencia, se desarrollan relaciones sociales. (2004: 28) Austin y su trabajo de ‘filosofía del lenguaje ordinario’, nos muestra que algunos enunciados no reportan o describen algo, *hacen cosas*. En ciertas ocasiones y bajo ciertas condiciones, enunciar palabras es entonces realizarlas- *to perform*- un hecho. (1982: 9)

Así, el discurso tendría la capacidad de crear, de hacer, *to perform* lo que nombra; como dice desde el título de su libro *se hacen cosas con palabras*. Si sumamos las ideas de Goffman y de Austin podemos entender la erupción de sujetos sociales como los *colombias* que por intermedio de la repetición de *performances*, del uso de las narrativas y su repetición se establecen como sujetos sociales diferenciales. En la interpelación de la música, en su performatividad, se establecen los *colombias*.

¿Bajo qué contrastes se generan las identidades y los estigmas?: Los *colombias* y los vaqueros

Entender a los *colombias* es imposible sin referirnos a aquellos a los que se contraponen. Los *colombias* existen en contraposición a los grupos hegemónicos de Monterrey que, en términos de los grupos juveniles de la ciudad, serían a grandes rasgos los ‘vaqueros’. Richard Hoggart en su excelente análisis de la cultura obrera inglesa hacia finales de los años 1950, usa el clásico antagonismo identitario de ‘ellos y nosotros’ para lograr explicar muchos de los comportamientos y las características socio- culturales de la clase obrera. En ese caso Hoggart trata de analizar una sociedad urbana, de clase obrera, con migración y raíces rurales.

Al intentar entender Monterrey, y a su clase popular, encuentro las mismas características. Es fundamentalmente una sociedad obrera, urbana, pero con fuertes raíces y origen campesino. Al leer la descripción de Hoggart encuentro los mismos motivos, prevenciones, el mismo esquema estructural restrictivo que viven y señalan los *colombias*, medio siglo después del otro lado del Atlántico. En la clase obrera inglesa de los 1950 el ‘nosotros’ se funda en la importancia del hogar y del vecindario, elemento familiar-topográfico, que genera una endogamia un efecto restrictivo de guetto.

Dice “el mundo de ellos es el de los jefes, ya se trate de individuos del sector privado o de funcionarios...Ellos son los que ‘están arriba’, la ‘crema y nata’, los que te pagan la incapacidad, los que te multan, los que te mandan a la guerra, los que pueden más que tú...no son confiables, hablan sólo estupideces y ‘son todos doble cara’, están confabulados, te despreciarán siempre y te trataran como si fueras basura”. (1990: 79 y 80)

Estas ideas las podría recoger perfectamente en el Monterrey urbano-popular, medio siglo después. La idea del ‘ello’s y ‘nosotros’ (nosotros vs. ellos) parece ser uno de los pocos comunes denominadores en relación a la teorización sobre las identidades. El concepto de auto referenciación en relación opuesta a otro individuo, a una otredad social.

Los jóvenes populares regiomontanos se hacen *colombias* para no ser vaqueros; para distinguirse de esos otros que encarnan y representan todas las características de extrañeza y desconfianza que le señalaban los obreros ingleses a Hoggart en los 1950. Los otros, para un *colombias*, son los que te miran por encima, los que te no te dejan entrar a ‘sus lugares’, te restringen el acceso a ciertas zonas de la ciudad, los que te discriminan, los que te dicen ‘cholo’, la gente que tiene dinero, poder, buen coche.

Los otros son a quienes no les están vedadas las zonas ‘lindas’ de la ciudad, que no les ‘echan’ la granadera detrás cuando pasan por las mismas, que no los detiene la policía para realizarles cateos, los que se pueden emborrachar y drogar, en sus barrios y bares, sin el temor de ser detenidos y encarcelados o salir en las noticias sensacionalistas.

Describe Hoggart la relación de la clase obrera con los funcionarios de gobierno como mala, de mutua desconfianza. Saben que la policía no está para protegerlos sino para reprimirlos, existe el sentimiento de que la policía está más en su contra que a favor. Entre los *colombias*, de igual manera, su principal relación con los funcionarios del Estado es la que mal llevan con la policía, siempre sujeta a los peores adjetivos.

Es una relación represiva, donde los jóvenes *colombias* encarnan el papel de sospechosos de planta. Son estereotipados y estigmatizados como delincuentes, drogadictos y no se les dan más opciones. Así, la clase hegemónica logra la ‘profecía auto cumplida’, al tratarlos como tal, al aislarlos, al no darles las oportunidades, ellos, los *colombias*, terminan representado el papel que les fue asignado desde el principio por la sociedad reinera: encarnan

el estereotipo del ciudadano peligroso, consecuentemente son estigmatizados y luego reprimidos.

Los *colombias* se establecen desde una identidad diferencial que no es reconocida –o es ridiculizada- por los otros. En esta interacción se niega la posibilidad de relación y por esto al identificarse como *colombias* se colocan de inmediato en una posición susceptible de segregación. Las identidades diferenciales contestatarias son comunes a los jóvenes y los subalternos ya que el afán, de búsqueda y reconocimiento, de un universo propio lleva al choque y a la rebelión contra el mundo adulto hegemónico.

Este mismo fenómeno lo podemos hallar en la fase constitutiva de movimientos sociales, en contraculturas y en sectas. Cuando se tiene una identidad definida, pero que es negada por el ‘otro’, y ese otro fija unilateralmente nuestra identidad, estamos frente a una identidad estereotipada, etiquetada. Se usan las diferencias más evidentes como las sexuales, raciales y culturales, las de grupo social, las discapacidades físicas o comportamentales y se establecen como atributos no sociales. (Melucci, 1996: 34) De esta manera se establece un estigma y se complejiza, para los que lo sufren, el *performance* identitario. En otras palabras les es negada su identidad.

Pasando del estereotipo al estigma

Siguiendo a Cano (1993) la palabra ‘estereotipo’ es un neologismo formado en el siglo XVIII de las palabras (sólido y carácter, tipo o modelo), aplicada a todo lo “que parece salido de un molde, ya hecho, invariable”. El modelo de interacción con ‘el otro’ no se elabora cada vez que uno se enfrenta a la situación sino que se recurre a una estructura ya preparada de anteriores ocasiones. (2-13)

El concepto es introducido en la ciencia social por Walter Lippmann en 1922 buscando entender un producto de la percepción social “construido por los propios perceptores que queda congelado y que es recuperado para jugar un papel muy importante cada vez que se percibe un objeto similar”. (cit. en Cano) El estereotipo puede ser entendido como “la creencia errónea exagerada cuando menos asociada a una categoría y cuya función es la de racionalizar nuestro comportamiento respecto a esa categoría. Esto viene a ser lo mismo que concebirlo como la parte cognitiva del prejuicio”. (132-145)

Ahora bajo las ideas de Goffman y de su libro *Estigma*, como consecuencia de estos estereotipos la sociedad regiomontana estigmatiza a los

colombias, les impone cierto rotulo social negativo, los carga con imágenes de desconfianza y hacen que generen miedo. Para este fin los medios de comunicación masivos son fundamentales, en especial los noticieros de televisión⁷², la prensa⁷³ y el radio.

Como lo señala Torres en la introducción a Luhmann “los medios masivos son una de las maneras más importantes de construcción de la realidad, a partir de la información que genera un estado imaginario de lo social, donde se privilegia lo anormal y lo patológico, dejando fuera de foco la normalidad, el *Statu Quo*”. (2000: XXIV) Se construye un personaje que representará al ‘chivo expiatorio’ al cual se le temerá y se le culpará de las problemáticas sociales y de seguridad. Este personaje lo escenifica el ‘otro’ social que en este caso son los grupos más desfavorecidos y vulnerables: los grupos de niños y jóvenes, de clase popular, que padecen pobreza y exclusión.

Una nota del diario El Norte, el más leído de Monterrey, nos muestra como se construye el miedo y la desconfianza desde los medios masivos y se genera un problema en la auto percepción de seguridad por parte de la población:

Ahí su palabra es la ley y quien no está en una pandilla está a merced de todas. Es la Sierra Ventana, una de las zonas más conflictivas del área conurbada, donde hay por lo menos 38 pandillas, según cifras incluidas en el programa del DIF Nuevo León "¡Jóvenes jóvenes!". Estas se disputan el territorio, en el Cerro de la Campana, compuesto por calles y laberintos, que lo convierten en una fortaleza intransitable para los forasteros y la propia Policía. Como "gavillas" rivales, las pandillas han impuesto su propia división geográfica, sobre todo, las más fuertes: Los Dragones, Los Mafers y Las Pirañas, entre otras. La Dirección de Seguridad Pública considera el área como una de las de mayor incidencia delictiva, con un promedio de 400 delitos al año.

Medianoche en Sierra Ventana "Esos son balazos", comentó alguien al escuchar ruidos lejanos. Sin sorpresa dijo una vecina: "Es normal por aquí". Es medianoche en Sierra Ventana. En el sector que comprende a esta colonia, junto con la Revolución Proletaria y la Mártires de Tlatelolco, hay alrededor de 38 pandillas identificadas. Un reportero de EL NORTE pasó la noche en la zona de guerra. Durante el recorrido fue común ver a jóvenes agrupados en las esquinas, platicando o drogándose, "rebanándola" tranquilamente, aunque bajo las holgadas camisetas la mayoría oculta pistolas. Sin embargo, para los vecinos

⁷² Llama la atención el contenido de los noticieros transmitidos por la señal abierta de televisión en Monterrey. Se caracterizan por un exacerbado regionalismo, al punto de hacer caso omiso de las grandes discusiones políticas del centro del país y en particular de la capital. No hay mayor información nacional ni internacional, sin embargo llenan mayoritariamente el espacio informativo con notas locales de tipo amarillista, donde destacan violencia y robos –principalmente en los barrios populares-, fútbol y el pronóstico del clima.

⁷³ En el capítulo III aparece un apartado completo, en relación a la construcción de verdades mediáticas y estereotipos, sobre los jóvenes populares desde la prensa.

éste no es un lugar sitiado. Tranquilos, sacan sus mecedoras y sillas a la calle, y conviven con hijos y nietos a pocos metros de las pandillas. "Están tranquilos; sí se drogan, pero no se alocan mucho... cuando andan drogados como que se apaciguan, como que se quedan quietos", explicó una vecina. La mayor parte de la violencia se debe a problemas entre las bandas rivales.

Datos oficiales indican que el año pasado 18 jóvenes murieron en Monterrey en pleitos de este tipo. "Aquí no hay bronca, aquí somos chidos", dijo un miembro de un grupo. "Nomás que no se acerquen los pu... de aquel lado". La mayoría de los pandilleros tiene algún trabajo -en la construcción o como limpiavidrios en cruceros- y algunos estudian. Otros sí se dedican al crimen. Pero pertenecer a una banda es casi obligatorio. "Si no tienes quién te cuide, luego los de las otras bandas te quieren panchar nomás porque vives acá. Por eso te juntas con los compas, para agarrar onda chida y para que no te panchen solo", explicó un joven. Entre 15 y 19 años es la edad del común de los pandilleros. Los miembros más grandes están, por lo general, muertos o en la cárcel.

La parte baja del Cerro de la Campana está bien pavimentada e iluminada, pero arriba, el concreto poco a poco se pierde; aunque hay iluminación, no es completa. Ahí están "Los Dragones", que dicen no ser como los pintan. "No, le echan mucha crema en los periódicos", expresó uno. "Siempre que pasa algo dicen que fuimos nosotros". La Policía tiene mala fama, no sólo entre las bandas, sino entre los vecinos. "A veces pasan los granaderos y los ven vendiendo droga en la calle, y no les hacen nada", explicó una mujer. "En cambio, a veces ni andan haciendo nada y llegan, hasta los sacan de las casas, y eso no lo pueden hacer, pero ¿qué les hace uno?". Organizaciones religiosas y voluntarios realizan su trabajo en la zona. A base de esfuerzo, algunos han logrado la confianza de los muchachos, pero la labor constituye un simple paliativo en un problema que rebasa a la sociedad.

GUERRA EN EL SUR La zona de Sierra Ventana está formada por estrechos callejones y se extiende hasta la cima del Cerro de la Campana, desde donde la pandilla de "Los Dragones" domina el área y mantiene al sector en zona de guerra. TERRITORIOS Cerca de 38 pandillas se dividen el sector, donde una cuadra, una esquina, una escuela o al otro lado de cerro marcan los límites territoriales. Los Dragones Integrada por cerca de 40 miembros; la mayoría es menor de edad. Mantiene una rivalidad extrema con las pandillas vecinas y controlan la parte alta de la Sierra Ventana. Los Mafers Compuesta por elementos que en su mayor parte rebasan la mayoría de edad, este grupo de la Revolución Proletaria mantiene una disputa territorial con Los Dragones y con otras pandillas. Los Pirañas Este grupo de la Colonia 18 de Marzo está integrado por cerca de 30 miembros; sus dominios se extienden hasta la antena del cerro. Los Rebeldes Compuesta por casi 20 miembros, esta pandilla mantiene una rivalidad con los grupos a ambos lados de su territorio: Los Dragones y Los Pirañas. Varias Entre otras pandillas de Sierra Ventana están Los Calckos, Corsos, Mutantes, Panchitos, Ratts y Los Apaches, Bárbaros.

Las armas Los menores generalmente recurren al uso del "arma gris" (piedras) y las navajas, sin embargo, en los sectores más conflictivos utilizan armas de fuego. Drogas En esta área es común el uso de drogas, principalmente inhalantes, mariguana, tranquilizantes y cocaína, a partir de los 12 años. (Chávez, 1999)

Leamos ahora las declaraciones de especialistas de la *colombiana*, sobre su experiencia de vida en relación a la estigmatización sufrida debido a su gusto musical.

...yo llevo 18 años escuchando esa música, cuando estaba en la secundaria de pronto empecé a escuchar esa música vallenata, esa música colombiana, que narraba otras cosas diferentes de las que yo escuchaba aquí, la empecé a escuchar en esta colonia en donde yo vivo casi nadie escucha música colombiana. A diferencia de todos tenía que escucharla a escondidas, había nada más un programa, es en serio yo sé que eso también pasó en Colombia, entonces tenía que escucharla a escondidas para que mis amigos de la secundaria no me dijeran que era un “cholo” o un “mariguano” (López, entrevista: 2002)

Porque la mayoría de la gente que escucha es gente de bajos recursos, es gente pobre, gente humilde que le gusta la música y parte tienen también la culpa ellos, por el modo de hablar, el modo de vestirse, que ellos no tienen nada de malo, se vistan como se vistan, el modo de hablar y los ven así. Por ejemplo yo en mi caso este yo abiertamente les digo que a mí me gusta la música vallenata, ahí tengo discos y los saco y los pongo, los escucho aquí, aquí, llega gente, ingenieros, arquitectos, aquí por mi puesto y -“ahh chingao ¿a ti te gusta esa eso?” -“Sí, si me gusta, ¿qué tiene de malo?” -“Noo, ¿a poco tú también eres *colombiano*?” o sea despectivamente!, les digo -“No, es que no tiene nada de malo la música, ¿a ti qué música te gusta? -“no pues ésta” -“pues mira a aquel que está allá tirado afuera que no trabaja, también a él le gusta la música que te gusta a ti, no tiene nada que ver la música” (Escontrillas, entrevista; 2002)

El estigma puede definirse como la situación del individuo inhabilitado para una plena aceptación social. Las sociedades establecen su normativa y así construyen las diferentes categorizaciones de los individuos. De esta manera se puede establecer el intercambio social ‘rutinario’ que nos permite la interacción sin dedicar una atención especial. (p.e. los rituales de saludo y despedida) Esto nos permite prever al encontrarnos frente a un extraño en qué categoría se encuadra, es decir su ‘identidad social’. (Goffman, 2001: 7-13)

Así, las personas anormales son aquellas despojadas de los clamores y los soportes institucionales de la identidad ‘normal’ que son tomadas como un hecho por la mayoría de la sociedad. En este caso los jóvenes populares que sufren de exclusión en Monterrey. De igual manera los estigmatizados tienen problemas para sostener la seguridad, confianza y predecibilidad de sus vidas cotidianas. Ellos la mayoría de las veces comparten las creencias en la normalidad de los normales con quienes se enfrentan. En el proceso de socialización la persona estigmatizada aprende e incorpora los estándares de lo normal, adquiriendo de esta manera las creencias de identidad de la sociedad en general.

El rol de lo normal y el del estigmatizado son parte del mismo complejo y de esta manera los estigmatizados operan necesariamente de acuerdo con las mismas reglas sociales como los normales. Todas las personas son estigmatizadas en referencia a las mismas 'normas identitarias'. En un sentido los estigmas son estigmas porque ellos comparten el mismo marco como estándar normal.

La sociedad dominante espera que los 'otros' asuman y representen su papel de inferiores. También se espera de ellos que ayuden a los normales a reducir cualquier tensión en sus encuentros mutuos. Sin pisar el campo reservado para los normales, las personas estigmatizadas deben seguir las reglas sociales para 'un buen ajuste', que requiere que ellos amable e inconscientemente se acepten a sí mismos como esencialmente iguales a los normales. El esfuerzo para un buen ajuste resulta en la aceptación condicional del estigmatizado en el mantenimiento del orden social y en el desarrollo de la cooperación tácita entre los normales y estigmatizados. (Misztal, 2001)

En las situaciones de contactos 'mixtos' donde los estigmatizados y normales se hallan en una misma situación social de interacción. El individuo estigmatizado en estos casos se siente inseguro de la manera en que los 'normales' vayan a recibirlo, debido a la incertidumbre de la categoría donde será inscrito, a la situación de exhibición a la que está expuesto. (Goffman, 2001: 23, 26) Esta concepción lleva en el largo plazo al levantamiento de barreras sociales y topográficas. Los 'otros' estigmatizados no deben cruzar las fronteras simbólicas y cuando lo hacen en la interacción reciben un estímulo negativo.

Son sujetos a burla, miradas de reprobación por su equivocación de lugar. Por esto el estigmatizado no necesita de varias visitas para darse cuenta que no es bienvenido y rápidamente interioriza el rechazo y se auto excluye de estos espacios. Situación ideal para los grupos hegemónicos que pueden vanagloriarse de que sus espacios son democráticos y abiertos a 'todo el mundo': 'si los otros no vienen es porque no quieren', 'será que no se sienten a gusto les debe gustar más estar allá entre ellos'⁷⁴.

El estigmatizado por una parte se define como igual a cualquier otro ser humano, pero al mismo tiempo es definido por él o por otros como individuo marginal, esto lleva a una autocontradicción que encamina al individuo a

⁷⁴ En el capítulo III, en el apartado sobre 'espacio', trabajo profusamente este tema.

realizar grandes esfuerzos para encontrar una solución a este conflicto. Por otra parte la sociedad le dice que es un miembro de un grupo más amplio, lo cual significa que es un ser humano normal y por otra, que hasta cierto punto es diferente y que sería disparatado negar esa diferencia. El individuo estigmatizado se encuentra, por consiguiente, en la arena de discusiones y debates pormenorizados, relativos a lo que debe pensar de sí mismo, es decir sobre su identidad. (Goffman, 2001: 129-147)

Así, el manejo del estigma es un rasgo general de la sociedad, los mismos rasgos están implícitos sea que se trate de una diferencia muy grande o una insignificante. Se puede sospechar por consiguiente que el rol del estigmatizado y del normal, son parte del mismo complejo. El estigma implica no tanto un conjunto de individuos concretos separables en dos grupos (los estigmatizados y los normales) como un imbricado proceso social de dos roles en el cual cada individuo participa en ambos, al menos en ciertos contextos y en algunas fases de la vida. El normal y el estigmatizado no son individuos sino, más bien perspectivas. Dentro de estas desviaciones, el autor incluye a los grupos étnicos y raciales minoritarios y a miembros de subculturas que resultan ser ciudadanos de segunda clase. (Goffman, 2001, 152- 168)

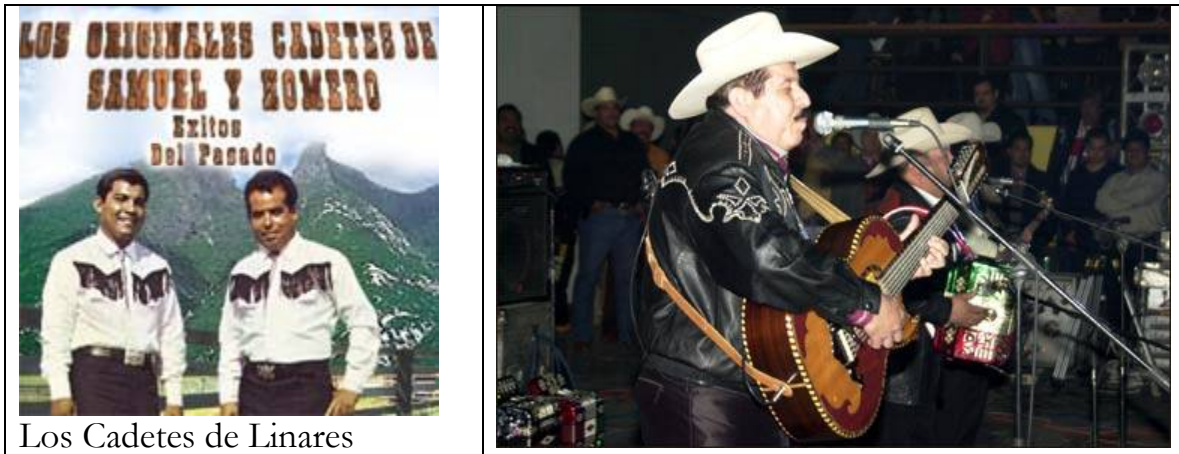
Como ejemplo del estigma y la represión podemos ver como en Monterrey ser joven popular es sinónimo de ‘sospechoso’ para los cuerpos policiales. Así, hacen continuas redadas y cateos por el ‘delito’ de ser joven y pobre. En algunos municipios del área metropolitana los menores de edad tienen ‘toque de queda’ y no se les permite circular por la vía pública sin sus padres⁷⁵.

Adicionalmente el gusto, la música, se utiliza como un mecanismo de validación del estigma, de la dominación y la represión. La ‘alta cultura’ se utiliza como mecanismo de distinción en la lógica bourdiana, el no poseer y manejar estos códigos culturales te delatan, te segregan, ‘nada desnuda tanto tu

⁷⁵ “Además, esta ilegalidad cometida por las autoridades municipales de San Nicolás tiene un fuerte sesgo clasista y discriminatorio, ya que va dirigido contra las personas de menos recursos económicos, específicamente contra los jóvenes. El encargado de la seguridad del ayuntamiento nicolaíta ha presumido que más del 80 por ciento de los detenidos son menores de edad, sin explicar que en su mayoría, estos menores no estaban cometiendo ningún crimen. Aparte de la ilegalidad implícita en la detención de estos menores, las autoridades están dejando totalmente de lado la compleja problemática de falta de espacios en la que viven los jóvenes de las colonias populares, así como el grave atraso en materia de educación y oportunidades de desarrollo, ya que, en cifras dadas a conocer por el Banco Mundial el 25 de junio de este año, el 78 por ciento de los jóvenes mexicanos no tiene acceso a la educación superior, y el 16 por ciento de los mexicanos entre 15 y 19 años no estudia ni trabaja, siendo ésta una de las tasas más altas de América Latina. “Comunicado de la Sociedad Civil, rechazando el toque de queda y el proceso de criminalización de la juventud popular”. (Ciudadanos en apoyo a los derechos humanos, 2007)

posición social como tus gustos musicales’. Por esto como plantea Monsivaís “la alta cultura se agrega a las instituciones represivas que, a quién no goza de sus beneficios, le ratifican a diario la noticia aplastante: tu ignorancia es el principio y el fin de tu inmovilidad social.” (1978: 105)

¿Qué es un *colombia*? – ¡No es un vaquero! El mundo de vida tradicional de Monterrey



Antes de convertirse en el emporio industrial y de servicios de la actualidad Monterrey fue, hasta finales del siglo XIX, una sociedad básicamente de ganaderos, ubicados en una zona árida, por lo que el pastoreo fue una de las actividades más importantes para la economía regional y la ocupación mayoritaria de los varones. Debido a esto no es vano plantear que el mundo de vida tradicional en la ciudad es el del ‘vaquero’.

Se nota en la vestimenta donde las botas, el sombrero, la camioneta o troca –como sustituto del caballo- son un referente inmediato en los mundos de vida de la ciudad y de igual manera en su estructura simbólica. En una reflexión sobre los imaginarios culturales del norte de México, que son sintetizados por la imagen de botas y sombrero, Edgar Morín (2000: 9) plantea: “...son el narcotráfico, virilidad asociada a juventud, así como la frontera norte conocida o re-conocida a través del cine y la televisión”

Los regiomontanos festejan, comparten, conviven, con la familia y los compañeros de trabajo alrededor de una carne asada, comida predominante y simbólica en la ciudad. En Monterrey el amplio consumo de la misma es muy notorio, tanto en las casas como en los restaurantes.

El sociólogo Víctor Zúñiga (1988) habla en un texto sobre la sociedad, la cultura y el trabajo en Vallecillo -Nuevo León-, del trabajo pastoril como uno de los fundamentales en la configuración de la sociedad neolonesa: “Detrás del ganado en busca de pastos y de agua, en busca de crías para iniciar su comercialización, moviéndose al ritmo de los animales para hacer puntual entrega en Sabinas, o en Monterrey, o en alguna ciudad de Texas, así se fue formando una forma de sociedad y una forma cultural”.

Regresando al concepto de ellos y nosotros, en las elaboraciones identitarias, para los *colombias*, ‘los otros’ serían los vaqueros, el modelo cultural frente al cual, y en contraste, se constituyen. Así, crean un mundo de vida simbólico *colombiano* lleno de referentes contrapuestos al modelo hegemónico. Dentro de este universo *colombiano*, los jóvenes vuelcan sus construcciones generadoras de auto-comprensión y cohesión, como son los grupos juveniles, las bandas, bailes y pasos inéditos, gestualidades, vestimentas y accesorios, léxico, lenguajes sociolectales y de grupo de edad.

De esta manera logran generar un espacio socio-cultural propio dentro de una ciudad de impronta norteamericana, con una marcada coerción sobre los individuos a partir de un discurso moralista, con un control social - familiar fuerte. Para este fin la sociedad hegemónica utiliza como modelo un tipo ideal de los regiomontanos, que ya veíamos, como gente trabajadora, de familia, liberal, religiosa, honrada, franca, ‘bien’ vestida, ‘limpia’, ‘guapa’, ‘blanca’, etc. Goffman dice:

Según el consenso general, en Estados Unidos, el único hombre que no tiene que avergonzarse de nada es un joven casado, padre de familia, blanco, urbano, norteno, heterosexual, protestante, que recibió educación superior, tiene un buen empleo, aspecto, peso y altura adecuados y un reciente triunfo en los deportes... Todo hombre que no consiga llenar cualquiera de estos requisitos se considerará probablemente –por lo menos en algunos momentos- indigno, incompleto e inferior. (2001: 150)

Así, este mundo de vida *colombiano* se encuentra en contraste, y presenta una posición beligerante llena de reivindicaciones, siendo así estigmatizados, reprimidos y aislados. Para la ‘norma’ reinera el estereotipo creado para el *colombiano* se establece como un grupo violento, consumidor de drogas, ladrón, pobre, de mal gusto, ‘feo’, ‘cholo’, ‘prieto’, etc. Ser *colombias* implica cargar con un pesado estigma, por lo que muchos se han visto obligados a cambiar su estética para no tener que sufrir la represión de la policía y el rechazo social.

El precursor del movimiento juvenil *colombiano*

...sí esta música les gusta tanto a la gente, escuchada en disco güey,
dije, '¿tocada en vivo?' tocada en vivo puta madre!

Los *colombias* crean un mundo simbólico usando su bien máspreciado: la música. A partir de la misma se construyen vestimentas, peinados, bailes, lenguajes, sociolectos, todos con el referente simbólico *colombiano*. Es una búsqueda de diferenciación de los otros, de los hegemónicos. Nosotros los *colombias* vs. Los otros, que serían en el contexto de Monterrey, los jóvenes de clase media que son representados, mayoritariamente, por los vaqueros. En una ciudad que los relega y los estigmatiza se crean un mundo de vida que les permite vivir en situaciones de desigualdad, marginación y pobreza.

El precursor y símbolo del movimiento juvenil *colombiano* es el músico Celso Piña. Él era un joven de barrio, como cualquier otro, que ha vivido toda su vida en el cerro de la Loma Larga, (la zona popular tradicional de Monterrey) específicamente en el barrio La Campana. Mantiene este vínculo territorial, también como espacio de validación artística, buscando mantener su imagen de autenticidad.

El no desplazarse, por lo menos en teoría, del barrio popular original, el mantener este hilo de unión simbólica con sus seguidores le permite mantener la imagen de artista auténtico, como parte de la 'raza'. Y así se aleja del peligro de ser visto, tras su éxito comercial, como 'vendido' o 'fresa'. Estas últimas etiquetas podrían constarle el retiro de su 'base' de seguidores, los primeros que lo apoyaron: los jóvenes populares.

Haciendo esta reflexión sobre el *rock* Ochoa dice que la autenticidad es un elemento central a las músicas contestatarias, por esto es tan difícil para estos músicos cuando tienen éxito comercial ya que quedan atrapados en una fuerte tensión. El problema de fondo, como lo veíamos en el caso de Carlos Vives al 'tropipop', es que la industria tiene el gran poder de asimilar posicionamientos, pueden hacer que la rebeldía se convierta en fetiche. (1998: 173)

Un buen ejemplo es el de la música punk que se inicia con una ideología relacionada con ser la 'basura social' y de esta forma tomaban de los desechos de otros, de la basura, los elementos para elaborar sus vestimentas. Con los años encontramos costosas marcas de ropa y calzado punk, además de tiendas especializadas (tipo boutique) de esta indumentaria en las zonas elegantes de las ciudades.

Como cualquier artista ‘exitoso’ Celso logró ‘sintonizarse’ con su generación, entendió las necesidades, los gustos, los desplazamientos y reubicaciones sociales de la nueva generación de jóvenes en los 1980 y 90. Entendió el cambio en los *sensoriums* de los jóvenes populares, como consecuencia de las profundas transformaciones sociales. Una generación sin empleos, desacoplados de la realidad social de sus padres y abuelos (los migrantes campesinos, que encontraron trabajo en las fábricas y se hicieron obreros).

Estas nuevas generaciones de jóvenes mantienen el aprecio y vínculo con las generaciones previas, y la matriz cultural campesina, del centro del país, pero les tocó vivir realidades muy diferentes, complejas en los aspectos económicos y laborales. Al quedarse en los intersticios sociales se van convirtiendo progresivamente en personajes que generan desconfianza y miedo a la sociedad regiomontana.

La manera que encuentran los jóvenes para conciliar estas contradicciones –las expectativas sobre ellos y la imposibilidad de cumplirlas– fue por intermedio de la música. Escuchan y bailan una música de referentes campesinos que los unía a sus padres, pero crearon un mundo de vida con todos los elementos físicos y simbólicos que les permitió crear el ‘nosotros’, que los aglutinaba, les daba fuerza, palabra, discurso, cuerpo, para resistir y confrontar a los ‘otros’ que los relegan y estigmatizan.

...como cuando empecé con la música colombiana, -“Oye no, no, ¿qué es eso?, no!, tú debes de tocar lo nuestro güey, lo de aquí!”, -“Le digo, es que lo nuestro ya está bien tocado!, neta güey!, vete a las pinches cantinas y todo el mundo te toca lo mismo, otra cosa, dale al pueblo otra cosa”, -“No bueno, sí pero, bueno con eso no vas a llegar a ninguna parte!”, -“Le digo es que yo no quiero llegar a ninguna parte,... Entonces de ahí digo bueno, bueno, si esta música les gusta tanto a la gente, escuchada en disco güey, dije ‘¿tocada en vivo?’, tocada en vivo puta madre! yo creo que se debe oír más padrote!, por eso ahí fue donde yo también agarré la onda y dije ándale güey, pues deja me aviento a ver ¿qué onda?, y a batallar, y a batallar como te digo. (Piña, entrevista; 2005)

Celso Piña y su Ronda Bogotá, con un repertorio básicamente de cumbias colombianas adaptadas a la cultura regiomontana, se convirtió en el gran ídolo popular de Monterrey. Es elemento fundamental en la creación de un universo *colombias*, entre los grupos populares, nutrido de un imaginario donde encontramos elementos como la alegría, el colorido, un culto al cuerpo y al movimiento del mismo, bailes cadenciosos, vestimentas, peinados, accesorios

llamativos, todo en contravía a la norma social regiomontana, erigiendo símbolos identitarios- contestatarios.

Piña es sin duda el más carismático de los músicos *colombianos* de Monterrey, además de ser el precursor, se mantuvo más apegado a la sonoridad colombiana. Por este motivo tuvo que verse restringido dentro del ámbito local de la producción musical, mientras que grupos que surgen posteriormente como 'Los Vallenatos de la Cumbia' lograron penetrar el mercado internacional principalmente el Cono Sur y Estados Unidos. Gracias a su firme compromiso con la música regio-colombiana, luchando contra la adversidad y las dificultades, para surgir en la escena musical con un ritmo estigmatizado además de inédito (tocado por mexicanos) fue como se ganó el mote de 'El rebelde del acordeón'.



Celso Piña y sus famosas camisas tropicales

En el cerro de la Loma Larga ya se venía escuchando música 'tropical' proveniente de Colombia, pero era arreglada al 'estilo mexicano' para que encontrara más gusto entre sus consumidores. Celso es el primero que hace música colombiana en vivo, pero sin los 'arreglos', tratando de apegarse al estilo 'original' colombiano. El mismo nos cuenta un poco de su historia:

"Mira ese es Celso, güey, es colombiano güey!" (risas) si neta!, y luego -"No hombre yo soy de aquí!", -"No no es cierto, güey, lo que pasa es que tienes miedo que te vayan a aventar pa' allá. Tocas con madre!, tu, morro, tocas con madre morro⁷⁶!" -"Y yo bueno sí, bueno sí". Y hasta eso me sentía orgulloso güey!, de que me dijeran que era colombiano, y como que era un punto a mi favor, no allí de que -"Tráete al colombiano güey!", -"Ahh chinga! ¿Pues cuál colombiano?", -"El de La Campana güey! Ahí vive", -"¿Quién güey?", -"pues tú güey", -"Chingue! ¿cómo que yo?". (risas). Pero hazlos entender, cuando la gente se pone en algo así está bien cabrón que los hagas entender. Solos con el tiempo ya se dieron cuenta de que, tantas entrevistas en la tele y tantos, periodicos y todo, pues ya, ya, yo soy de la Nueva Repueblo cabrón, ahí nací y luego ya me desplazé para allá, anduve de ambulante pa' acá, pá allá, y todo eso y ahora en ahí, ya saben. Pero, este como te digo, al principio como te digo

⁷⁶ Tocas muy bien

mucha raza esa idea tenían, y hasta cierto punto me la llegué a creer que no! De que ahh ya soy colombiano!, ...

Y luego este no pues bueno total ahí anduvimos, ahí anduvimos y como te digo yo creo que toda la gente, que todos los músicos que salieron detrás de mi, fueron los que se encargaron de hacer grande este movimiento, ¿verdad?.. Entonces gracias a toda esa gente que pues, pero que si también vieron en mí como un ejemplo a seguir güey, pues este se aventaron, se aventaron y hicieron sus agrupaciones. Y luego y luego un cuñado que andaba conmigo se, se, hizo su grupo, igual con el mismo, con la misma escuela, o sea y con raza de mi grupo, de Ronda Bogotá, hicieron La 'Tropa Colombiana'. Y luego se fue así como la célula que se va dividiendo güey, se va como que se va haciendo y se fue haciendo así y de ahí ya que 'Los Vallenatos', que 'El Amaya', que 'La Misión', que 'La Demanda', que 'La Herencia' y chingo de grupos. Y claro ahorita ya hay miles y miles de grupos, ¿ves?..

Pero si como te digo al principio tuve muchas, muchas dificultades, y todavía tengo fíjate, todavía tengo, pero te voy a decir una cosa, ya después de tanto y de tanto, y de tanto batallar y batallar y batallar y, y que te pongan trabas y todo eso, y que ya como que ya es parte de tí mismo. O sea, no es fácil nada, para mí nunca ha sido fácil nada, nada, los, los del radio me vetaban, -"No ¿qué es esto?", Y se sacaban la onda de que estaba muy larga la rola güey, -"Pues por eso, ¿qué quieres que la tronche o qué?", -"No pues es que, es que...". Esas cositas, Y en los salones de baile -"Oye no, pues aquí, sabes qué, necesitamos que traigas un disco, porque aquí pues todos los que vienen son profesionales, y, y, y traen un disco," -"Le digo fíjate que ironías güey, profesionales y no te llenan el local güey, y yo no soy profesional y te lo pongo hasta el pinche culo!, ¿qué onda?", -"No este..ehh....", -"no pues me pides mucho, ahorita no puedo grabar un disco, me sale muy caro y no tengo lana para grabar un disco, no tengo compañía disquera, no tengo nada, nada, ni agencia representativa, es más no tengo ni vergüenza, pa' que veas con eso te digo todo!" ...

Pues me empezó a gustar la onda de 'Los Corraleros del Majagual', que para mí ha sido la orquesta más famosa y más popular que ha tenido Colombia, ...entonces empecé a oír y ahí fue cuando me empieza a gustar el sonido del, o sea que no se oía la guitarra (pin, pin, pin, pin) o que la batería acá, no se oía así como una cumbita padrota y la guacharaquita, o sea, y un cencerrito, (paz, paz, paz) como más sencilla, más sencilla, pero al mismo tiempo a mi me parecía mucho más alegre, que toda la música tropical mexicana. La música tropical mexicana se me hacía muy de pinche aburrida, muy desabrida, el mismo (pin, pin, tum, tum, paa), lo mismo y lo mismo, y, y comparaba ¿no?.. Era lo que yo hacía, con la música, ponía un disco de Rigo Tovar o de Javier Pasos, o de X y ponía un disco de Alfredo, de Aníbal, güey, de Aniceto y oía el pedo, no pues que bárbaro, y ahí fue donde me fui más interesando por el folclor de Colombia ¿no?, y luego ya que cuando entró el vallenato con 'El Binomio de Oro'. ...

Estuvimos reinando como unos cinco o seis años güey, solos, no más siendo nosotros, se peleaba la gente, los organizadores de bailes se peleaban por nosotros, tanto que íbamos y tocábamos aquí y luego a unas siete u ocho cuerdas íbamos a tocar de vuelta allá. (Piña, entrevista, 2005)

Los seguidores de esta música reconocen en Celso a la persona que asumió un liderazgo faltante dentro de una generación de jóvenes de Monterrey. Fue el pionero en la introducción de la música colombiana sin mayores

transformaciones en vivo y logró que se diera un movimiento organizado en torno a él, construyendo una gran empatía con los jóvenes de su generación.

Lo reconocen como el gestor del movimiento musical regio-colombiano. Celso logra sintonizarse con una nueva generación de regiomontanos de la clase popular que crecieron escuchando la música caribeña colombiana por intermedio de los sonideros pero que deseaban escucharla tocada en vivo, tener los artistas más cerca, poderlos escuchar en un bar, poder verlos, tocarlos.

Hasta ese momento la única interacción del público con la música era por intermedio de los discos, la gran mayoría de seguidores, que no podían comprar los discos, ni siquiera sabían cómo era la cara, la fisonomía de sus artistas favoritos. Piña reconoce esta inquietud en el ambiente y se dispone a crear el primer grupo de música caribeña colombiana tocada por regiomontanos, el resultado como era de esperarse (aun cuando ellos trataron de apegarse al sonido de los acetatos caribeños colombianos) fue un producto musical nuevo, un mestizaje, un sincretismo entre la cultura del noreste de México y la del caribe colombiano. Así, se crea la música y posteriormente la cultura *colombiana* de Monterrey, tan arraigada y diseminada hoy en día.

Otro elemento que resultó fundamental a la empatía de los jóvenes con Piña y que adicionalmente fue definitorio, brindo características, al movimiento juvenil *colombiano*, fue su personalidad. Su *performance* rebelde, desenfadado y un cierto desapego a las normas. Existen innumerables narraciones sobre tocadas de Celso donde éste, incluso sobre el escenario, estaba tomando, con la camisa abierta, hablándole al público no como lo haría un presentador o un sonidero, sino como habla la banda en sus interacciones lúdicas, de manera altisonante, sin ningún cuidado del lenguaje.

Este *performance* de Celso como uno más de la banda, que dice las ‘netas’, que se viste desarreglado, que se emborracha, que consume drogas, fue definitivo en su aceptación y constitución como ídolo popular y definitorio de ciertas características de la cultura juvenil *colombias*.

Acá una nota del el periódico El Norte donde se evidencia el papel jugado por Piña, su influencia en los jóvenes, las bandas y la tensión entre las identidades normales y las estigmatizadas:

Son casi las once de la noche. La primera intervención de Celso Piña en el baile ha terminado. La segunda y última está contemplada para cerrar el programa en La Bodega. Una pareja de chavos colombianos sale de la disco. Van abrazados y riendo por la calle. De pronto, unos policías les salen al frente y sujetan a uno

de ellos. Lo someten, hasta que se dan cuenta de que no es el sospechoso. Lo dejan libre, suben a los vehículos en busca del verdadero delincuente, pero el episodio ilustra la asociación que hay entre delincuencia y colombianos, según los ojos de la autoridad.

"Es una cultura, la colombiana, que está estigmatizada. Está ligada a la violencia, a las drogas. Un colombiano, ante todo, es un sospechoso para la autoridad", dice Genaro Saúl Reyes, investigador de la UANL. A pesar de esfuerzos como el Programa *Haciendo Esquina*, creado en la administración nicolaíta anterior, que incluso logró abrir Casa Colombia como instancia para atender a las bandas juveniles de ese municipio, la mirada del Gobierno y el trato hacia estas manifestaciones culturales no han cambiado mucho. "Esto de los concursos y bailes colombianos, promovidos por el Gobierno, no son organizados por un interés a esta manifestación cultural, sino más bien como un botín político. Una especie de anzuelo con fines electorales", señala el sociólogo Gregorio Cruz, quien junto con su colega Benito Torres encabezaron el Programa *Haciendo Esquina*.

Cosa rara: la hostilidad policíaca, la represión y manipulación por parte del aparato gubernamental, la marginación económica y el rechazo social que sufre la comunidad vallenata no se reflejan en las líricas de la música colombiana en Monterrey. "Son canciones sencillas, letras sencillas. Nos dedicamos más al cotorreo, a la parranda, cantarle al amor, a la alegría, al amigo que se ha muerto. Creo que por eso pegó entre la gente pobre... por la sencillez", explica Celso. -¿Por qué no hay muchas canciones del género colombiano de protesta? "Esas cosas no son de nuestro gusto. No queremos problemas con personas que quizás en algún momento podamos criticar".

Tony y "Campa", de El Gran Silencio, señalan que en Colombia se produce la mejor música y las mejores letras, aunque muchas veces la gente en Monterrey cree que son composiciones locales: el colombiano Omar Geles escribió "Los Caminos de la Vida" y la versión original es de sus paisanos Los Diablitos, pero en México los "autores" son Los Vallenatos. Las letras vallenatas no son profundos tratados filosóficos ni ofrecen "la neta" para salvar la vida, sino que narran cuestiones sencillas y humanas, indican. Claro que también existen letras repetitivas y sin creatividad, añaden, igual que hay letras estúpidas de Ozzy Osbourne o Led Zeppelin.

Rating y rechazo- Joel Luna López es un colombiano que trabaja en el piso 20 del Edificio Latino, dirigiendo la XEH, estación de radio ubicada en el 1420 de amplitud modulada que transmite música colombiana las 24 horas del día. Es la estación líder en Monterrey en su género, dice él, encima de Radio 13 y La Guacharaca, que también sintonizan en la A.M. Originario de San Luis Potosí, vecino de la Colonia Independencia, este hombre de 43 años ha pasado la mayor parte de su vida ligado a la música colombiana, primero trabajando con un sonido (equipo de cintas) y luego en varias emisoras de la Ciudad. Su pasión por la música colombiana es obvia. Compone canciones, laboró alguna vez en un estudio de grabación, diseñó portadas de discos y hasta ha sido director artístico de Celso Piña. Es un experto que ensalza las cualidades de los vallenatos y cumbias, pero no se tiente el corazón para señalar los "errores" que mantienen a la música colombiana sumergida en el fango social.

"No se ha podido difundir más la música colombiana porque si va a un baile y siempre ve ese tipo de gente con los 'pantalonesones' así, feos; las cachuchas por un lado y, ¡drogados!; y una forma de bailar que los ve y no sabe si darle risa o darle miedo". La imagen que proyectan los "chavos colombiana" que

asisten a los bailes, reitera, es muy dañina y limita la cantidad de público. "Un ejemplo: si usted tiene una hija, y le dice su hija 'oye, papá, voy a ir a un baile, van a tocar Los Vallenatos', usted no la va a dejar ir. "Por el tipo de gente (los papás), tienen miedo de que les hagan algo, o que les den drogas, o que a lo mejor se hagan como ellos".

Desde mediados de los 80, los medios han vinculado la música colombiana con jóvenes de colonias populares que perpetran actos delictivos y antisociales. La generalización, por supuesto, resulta injusta. Es obvio que no todos los colombianos se drogan y delinquen, ni todos los delincuentes y drogadictos gustan el ritmo colombiano. Tony, de El Gran Silencio, recuerda cómo le afectó ingresar a la Preparatoria 2 de la UANL y manifestar sus preferencias musicales, que a él le parecían muy normales y tan respetables como las de cualquier persona. "Yo traía mis casetes, íbamos en un carro de un amigo que estaba en el salón y los ponía, y empezaban a decirme que yo era corriente, malviviente y no sé cuántas otras cosas. Me tachaban hasta de drogadicto y pandillero". Tony admite que durante esa época se alejó de la música vallenata, empujado por la inercia del compañerismo escolar.

Por eso es lógico suponer que muchas personas que gustan de la onda colombiana y de alguna forma se sienten identificadas con ella se abstienen de expresar sus preferencias. La XEH se ubica en el quinto puesto de rating, dice Luna López. Pero el alto nivel de audiencia no se refleja en la venta de publicidad, principalmente por el bajo poder adquisitivo de los radioescuchas. "Lo que pasa es que en la comercialización, si usted sabe que la música colombiana casi la escucha pura gente, pss, popular, ¿no?, por decirle, de la Independencia, los Fomerrey; entonces, sí tiene alto rating, pero en mis años de trabajar en radio sí noto una cosa: mucha publicidad no tiene".

Como el Cerro de la Silla- Celso Piña es más culto de lo que aparenta a simple vista. Cursó hasta la secundaria, pero es de esos tipos aguzados, que han aprendido más cosas en la vida que las que una escuela puede ofrecer. Es hoy quien más cree en sí mismo. "Donde toca Celso hay desmadre, euforia, ganas de pelear... Ganas de matar", advierte. -¿Es peligroso ir a un baile de Celso? "Sería peligroso para los niños y las niñas, pero para la raza no lo creo". Propios y extraños reconocen su impacto... aunque sus debilidades son evidentes. "Es todo un caso, Celso Piña", expresa Tony, el de El Gran Silencio. "Podríamos achacarle toda la grandiosidad del vallenato regiomontano, pero también muchos aspectos negativos que obtuvo la banda, por la misma actitud que veían en Celso". El desmadre, el valemadrismo de muchos chavos colombianos, incluso el coqueteo con las drogas, opina Tony, surgió como imitación espontánea de su ídolo, Celso Piña, equivalente a Alex Lora en el rocanrol.

Luna López coloca a Celso como el líder y pionero indiscutible del género en Monterrey, aunque advierte que otros grupos locales tienen mayor reconocimiento internacional y más dinero que Celso porque éste no ha sabido administrarse ni cuidarse en muchos sentidos. Pero a Celso se le perdona todo, afirma el antropólogo social y cronista de la onda vallenata Lorenzo Encinas, mejor identificado como Nicho Colombia.

Dos vidas colombianas en Monterrey- Elías y Karla son pareja de baile. El, de 19 años, trabaja en un taller mecánico y vive en la Carmen Romano y ella, de 17, en una maquiladora de Apodaca, cerca de su casa, allá por El Mezquitil. Se conocieron hace seis meses aquí en La Bodega, donde ahorita bailan muy movidos "La Florecita", de Celso Piña. El viste pantalones de mezclilla azules

como cuatro tallas más grandes que amenazan con desplomarse de su cuerpo. Lleva una camisa extra grande de Los Toros de Chicago, una gorra de beisbol del equipo de Jordan, tan ajustada que le obliga a levantar la vista para mirar, además de arracadas en las orejas. Le gusta bailar sin dejar el cigarro. "Se siente chido", dice Elías.

Karla le hace competencia a su novio con lo de los pantalones. Son tan largos, que se arrastran en el piso, sin dejar ver sus tenis americanos, también inmensos, que contrastan con la cinturita que se asoma por debajo del top negro, que lleva ajustado a su cuerpo, y que permite ver la perforación en su ombligo. A veces le gusta ponerse gorra, pero esta noche trae descubierta esa melena rubia, con flequito al frente.-¿Qué grupos les gustan? -Celso en primer lugar. Luego La Tropa, pero también la música matona, contesta Elías. La música "matona" es la rebajada: la canción original se re-graba, se le disminuyen sus revoluciones, para escucharla como si la grabadora estuviera con baterías bajas. -¿Le ponen a la mota? Elías calla y Karla se anima a contestar: "Yo la he fumado, pero la neta que no me gustó. A veces le pongo al pomo, pero sólo a veces". Los primeros tonos de "La Florecita" en el acordeón de Celso Piña se escuchan, y otra vez Elías y Karla se toman de los brazos de tal forma que sus frentes se juntan en una sola, y giran y giran en el mismo lugar de la pista como si fuera lo último que harán en esta vida. (Cepeda y Padilla; 1998)

Es precisamente el disco 'Barrio Bravo' (2001) el que catapulta a Piña al mercado internacional y que le da su merecido lugar dentro de la escena musical. Antes de éste, como habíamos dicho, se mantenía relegado a giras por el norte de México sin saberse de él fuera de esta región. Esta producción musical que conmemoraba su veinteavo aniversario de carrera musical intenta introducir a Piña al mercado de las músicas globales, (*world music*)⁷⁷ de la misma manera en que Carlos Vives realizó este desplazamiento anteriormente.

Se busca un sonido más 'mundial' que pueda ser consumido en múltiples latitudes, por diferentes grupos sociales y generacionales de públicos. Debido a esto, se esconden las raíces étnicas y populares de la música, mezclándola con diferentes ritmos de mayor aceptación y de más fácil comercialización.

Barrio Bravo dice en su contra-carátula: "(Piña)...ha sido influencia y modelo para generaciones enteras de músicos de vanguardia en su región. Emergiendo gradualmente del *underground*, ha llegado a constituirse como una figura simbólica del músico globalizado: de lo regional pasa a lo universal sin aparente esfuerzo, con su particular y bravío donaire. ...Barrio Bravo

⁷⁷ Para Carvalho (2002) la *World music* se inscribe en dinámicas de fetichización transnacional y canibalización de las culturas del Sur. Plantea que las sociedades del Norte al verse 'desencantadas' buscan elementos en el mundo 'exótico' y por intermedio de "proyectos de canibalización estetizada" intentan que se reponga, en forma de fetiche, esa ilusión de comunicación inter-cultural, que no poseen al verse inscritos dentro de un capitalismo rampante que impone sus propias lógicas del mercado sobre todos los demás espacios de la vida.

celebra...ofreciendo un renacimiento espiritual y un mensaje de armonía universal”. Discurso típico de los desplazamientos y reformulaciones que buscan mayor comercialización y ampliar los mercados a ciertos tipos de música, las etiquetas y géneros comerciales como ‘músicas del mundo’ o ‘*new age*’.

Cumbia sobre el río (secciones habladas)

Pero esta música ¿por qué no se toca en vivo?, no pues ¿quién la va a tocar en vivo?, Pues yo la voy a tocar compadre!
Y en el nuevo milenio sigue cabalgando mi cuate, el rebelde del acordeón...y desde Monterrey pura cumbia colombiana para todo el mundo!....
¿Qué pensará la gente de Colombia?, Pues yo pienso que .todos, toda la gente de Colombia que me ha conocido a mí, cómo te diré, por tenerle tanta fe a su música.....
¿Qué pasa Sierra Ventana? Baila con el Rebelde y a buen paso
(secciones habladas en los intersticios musicales)..

Si mañana (introducción hablada)

Y digo, no, no, música es música compadre!
¿Tú qué tocas?, no que puro *rock* acá ¿y qué?, música es música!, no tú a ver échate ahí dos tres rockanrolazos, ahí te voy a acoplar esto, ahí está yo digo!
Lo que pasa es que aquí uno mismo se aparta de la música, tu ahh, ¡ eres *colombiano*, no esto es pa’ acá, no que eres norteño no esto pa’ allá, vete con aquellos, eh primerito esto!
O sea digo yo, pienso que no debe ser eso, esto es música solamente, no suena nada mal, lo estás diciendo y pronto lo van a escuchar todos; y pues quiero que sean muy sinceros conmigo y me digan si francamente valió la pena hacer todo este esfuerzo!

Las letras y conversaciones grabadas en esta producción, nos ilustran ampliamente el papel jugado por la música *colombiana* en Monterrey y de Piña como su intérprete. En ‘Cumbia sobre el río’ nos habla de como él se atreve a tocar en vivo esta música; se refiere a su colonia La Campana y se asocia a los grandes gestores de esta música ‘los sonideros’ otorgándose este título a nivel nacional.

En la introducción hablada de ‘Si mañana’ hace evidente la división y segregación que sufre esta música y la larga lucha que ha afrontado para tratar de llevarla a públicos más amplios. Desde el lugar más evidente, el título de la producción –Barrio Bravo-, está haciendo referencia a estas barriadas populares que han sido su fiel fanaticada, durante estos veinte años.

Es claro que su gran éxito se debió a que dejó por primera vez de lado su ‘tradicionalismo colombiano’, y realizó mezclas con otros géneros y con artistas de gran aceptación entre los jóvenes de clase media y alta de todo el país. Logrando, una vez más, mimetizar el género dándole una nueva imagen, que puede ser aceptada ampliamente en el país y fuera de él, cuando antes sólo era escuchado por sectores marginados y populares de Monterrey y zonas cercanas en el noreste de México. Es una vez más la misma historia de la música caribeña

en Colombia, repetida en una nueva latitud, una consecuencia clara de la interculturalidad en la expansión, transformación y reapropiación de los productos culturales.

Mira, Barrio Bravo es para mí, es como que ahí fue que me abrieron las puertas nacional e internacionalmente, porque yo estaba muy local güey aquí, aun con todos mis quince discos que tenía ya antes de llegar a ese disco, yo era muy local, a lo mucho que salía era a Saltillo güey, era a Monclova, a Ramos Ariste, a Laredo, a Reynosa. Pero no como ahora güey, ahora llevo en la explanada y va el alcalde y me recibe y me da las llaves de Saltillo. No antes era vete en camión y en bicicleta y la chingada y ahí como sea llégale... Ahora ya es diferente, pero sí desde Barrio Bravo, este ahí como que se hizo a nivel nacional de volada e internacional también porque nunca habíamos ido a EE.UU. ...Entonces esas cosas se conjugaron, se hizo el disco, y como te digo, y pues para mí, como te digo, no es el mejor disco que he hecho, sí el más famoso se puede decir, porque gracias a ese disco me hablaron de España güey, me hablaron inclusive de Colombia, me hablaron de Ecuador, de Bolivia, de Argentina, o sea ahí está, lo cual ni por aquí yo pensaba que llegara mi música hasta por allá, con ese disco. (Piña, entrevista; 2005)

¿Cómo se conocen y se consolida una comunidad imaginada de *colombias* en toda el área metropolitana de Monterrey? -¡La radio!

Ya vimos como Celso Piña da inicio al movimiento juvenil, y le otorga ciertos elementos de su personalidad y estética, pero ¿cómo logran comunicarse los jóvenes populares de la ciudad y establecer así una comunidad *colombiana* que abarcara todo Monterrey? La respuesta la encontramos en la radio. Los jóvenes la utilizan de diferentes maneras pero de manera predominante se encuentra la socialización vía escucha, envío de saludos. Donde el reconocimiento más importante se logra por intermedio de las listas de saludos y la aparición continua de los nombres, las bandas y los territorios en la radio.

Siguiendo las ideas de Mata en su análisis de la radio y su uso en la construcción identitaria, hay una marcada centralidad de los medios masivos dentro de la vida pública y privada de los individuos lo que los convierte en un espacio privilegiado para el establecimiento de las identidades. Se debe entender el radio como un espacio desde donde se libran luchas comunicativas. “Donde están presentes aunque de manera desigual las ofertas de sentido realizadas desde el poder y las demandas provenientes de los sectores subalternos”.

Visto de esta manera el análisis de las relaciones de la difusión radial y el consumo de los radio escuchas adquiere relevancia analítica ya que además de ser un medio de alto consumo a nivel popular, en su competencia por la atención del público con la televisión, se transformó en un medio que se

“acomoda al oyente, la del medio que se deja regir por la cotidianeidad de sus receptores definiéndose como acompañante y servidor”. Al realizar este desplazamiento la radio logra mostrar “modos populares de sentir y pensar, de expresarse y reconocerse, de actuar entre sí y frente a los demás...”. (1999: 298)

La radiodifusión de música colombiana estaba prácticamente bloqueada en Monterrey. Los pioneros denuncian que como era una labor ardua mantener un programa de música colombiana al aire ya que no había apoyo de las directivas ni de los patrocinadores de los programas. El pionero y figura reconocida en toda la ciudad por su trabajo y esfuerzo, por posicionar la música colombiana en la radio, fue Joel Luna López quién se inicia como sonidero y posteriormente se vincula con la radio. Es el más importante difusor de la música colombiana en este medio. En la actualidad, dirige la más importante emisora de música colombiana en Monterrey y nos cuenta:

En Monterrey en la colonia Nuevo Repueblo, entonces a mí me invitaron y yo vi el disco y les pregunté que quiénes eran, ¿qué onda con este disco? ¿de dónde es?, ¿quiénes son ‘Los Corraleros’? entonces ya dije, no, vamos a ponerlo y me llamó mucho la atención la música de ‘Los Corraleros’ y le dije: -“Oye pero ¿cómo le hiciste o qué?”, -“No pues yo lo tengo aquí, pero si quieres te lo regalo”, entonces me lo regaló él y ya me fue gustando la música y ya empecé a buscar ya más música de ese género.....

Ya tenía el sonido y ya sobre ese disco empecé ya a buscar más música. Entonces este, en un aniversario de una estación que se llamaba XCG Radio Melodía era un aniversario e iban a hacer un baile, entonces me contrataron a mí con el sonido, pero no para tocar sino nada más para, como instalar micrófonos y bocinas y en el lapso de que llegaban los músicos y todo 4-5 horas, yo empecé a tocar música colombiana, pero todavía no había gente. No más estaban los que estábamos arreglando el salón y todo. Entonces ahí el dueño él me preguntó que ¿cómo le hacía yo para conseguir esa música? y yo: -“No le puedo decir” -era mi trabajo-, dijo: -“Es que sabes qué, que te parece si al terminar, otro día o mañana, vas a las oficinas y platicamos y te ofrezco trabajo”.

Entonces me ofrecieron como operador de audio, después de tener el sonido fui operador de audio 10 años y a los 10 años me dieron la programación de la estación que ya empezaba a tocar música de la ‘Sonora Dinamita’, ‘Los Corraleros’, ‘Alfredo Gutiérrez’ y ‘Aniceto Molina’. Entonces ya se empezó a radiar todo el día y fue llegando ‘El Binomio de Oro’, ‘Los Diablitos’ y hasta ahorita lo actual que es el vallenato.....

Pues gusto, gusto por la música las estaciones colombianas no, es un interés de rating o sea que al ver que la XEH los lugares que está, surgieron las demás estaciones, pero no tanto, porque, por la cuestión de la música colombiana sino por el rating de audiencia, está buscando simplemente un rating. ... O sea yo fui el iniciador y durante veintitantos años yo luché por la música, o sea, nadie la tocaba porque no la querían.....

Este en XST Radio Melodía, ahí era colombiano y teníamos por ejemplo de 12-2pm. ‘La hora de los Corraleros de Majagual’. Dos horas puros Corraleros

y de 6-7 teníamos la hora de 'Alfredo Gutiérrez'... Y era vallenato pero haga de cuenta que la estación, esa estación casi no marcaba rating y con una hora que yo tenía, haga de cuenta que la estación comenzó a subir, y se empezó a oír, y ya la gente la empezó a conocer la XOK, la XOK.....tocaba 'Celso Piña', 'La Tropa Colombiana', 'Los Vallenatos', 'Octubre 82'.....Locales, y de ahí este a los 3-4 años, los que pagaban el programa ya no lo pagaron, entonces de ahí fue cuando me ofrecieron la XEH, pero me la ofrecieron con 2 horas nada más.....

Hace 7 años, aquí en la que estamos ahorita la XEH, pero nada más 2 horas de 12-2 pm y el programa igual como el nombre yo lo tengo registrado, me traje el nombre e igual se seguía llamando 'Antología Vallenata'... Entonces toda la gente me la traje yo para acá ¿usted sabe cuanta gente? que con 2 horas no servía para nada se quedaban miles de peticiones entonces...pero al ver este las hojas de peticiones y se quedaba mucha música pedida, haga de cuenta que el programa duró como 2 semanas nada más 2 horas, y luego ya el gerente me ordenó, todo el día a partir, me ordenó todo el día de 6am-12 pm y después ya lo hicimos las 24 horas. (Luna, entrevista; 2002)

Posicionar una sola emisora fue un trabajo arduo, pero posteriormente el mercado se da cuenta del desaprovechamiento del nicho, y comienza a explotarlo, así aparecieron dos emisoras más. En la actualidad se mantienen dos exclusivas del género en AM y se programa por segmentos en las emisoras 'gruperas' de FM.

Los empresarios aquí de Monterrey se dieron cuenta de la capacidad de convocatoria que tenía la música colombiana, había la XEH de Joel Luna una estación que tenía 20 años o más de tocar música colombiana, de repente hace te estoy hablando hace tres años, cuando empezaron los festivales aquí, dos grandes empresas, Núcleo Radio México y Multimedios Estrella de Oro, meten una estación cada una de música colombiana 24 horas, entonces, ..fui a entrevistarme con ellos y la pregunta fue muy sencilla, ¿no? ¿Por qué colombiana? Y la respuesta también fue muy sencilla e impresionante, ¿no?, me dicen "Mira es que en un estudio de mercadeo que hicimos, que se hizo aquí en la empresa, nos dimos cuenta en Multimedios Estrella de Oro, que había una estación de A.M. en Monterrey que supera en rating a la mitad de las de F.M.". ¿Qué música tocan? música colombiana y lo mismo exactamente, lo mismo, me dijeron en Núcleo Radio México. Entonces ahí había un importante mercado, para eso ellos desarrollaron su estación de música colombiana, entonces ya tienen tres años tocando. (López, entrevista; 2002)

Las emisoras mantenían sistemas 'normales' de locución y programación hasta que llega la radio estatal 'Radio Nuevo León' y crea el programa de música colombiana 'De Colombia con Amor'. La importancia de este espacio radica en su no-perfil comercial y la apertura al universo juvenil. Las otras emisoras comerciales, aun cuando radiaban la música colombiana, estaban diseñados los programas, y el estilo era, para un público adulto. De Colombia con Amor, en sintonización con la realidad juvenil de la ciudad, diseña los programas hacia los jóvenes. Esto en la práctica se evidenció en la participación

telefónica masiva de los oyentes dentro del programa y la apertura del espacio ‘mediático radial’ para la creación de una comunidad virtual imaginada de *colombianos*.

Antes de este espacio radial los jóvenes *colombias* se reunían en sus esquinas con grabadoras, en las fiestas de barrio que eran abiertas a todos los vecinos o en las ocasiones que habían tocadas o conciertos. De esta manera, las interacciones y el reconocimiento mutuo se mantuvo muy restringido. La estrategia metodológica De Colombia con Amor de alianza con los movimientos juveniles *colombias* no tardó en rendir frutos. De esta manera se crea por primera vez una comunidad *colombiana* en el ámbito de toda la ciudad.

El instrumento de comunicación masiva permite que jóvenes *colombias* de los más alejados puntos de la zona conurbada de Monterrey se integraran a nivel simbólico. Así, como nos explica Benedict Anderson que las conciencias nacionales, por primera vez, se pueden unificar y convertir en una realidad simbólica por intermedio de la prensa y de las novelas y que gracias a los medios masivos comienzan a existir comunidades “secularmente horizontales y transversales en el tiempo”. (1993: 41)

La herramienta de análisis que nos brinda la reflexión sobre la nación de Anderson, es su concepto de ‘comunidad imaginada’, que podría extrapolarse a cualquier comunidad donde, dado su tamaño, la posibilidad de conocimiento en copresencia de todos sus miembros no exista. Así, la comunidad se erige por intermedio de prácticas que les permiten ‘imaginarse’ haciendo parte de un colectivo, que es tan amplio que nunca podrían conocerse todos con todos, por eso es imaginada.

La radio lo que logra, en su escucha e interpelación, es que los jóvenes en su adscripción identitaria superen las fronteras de sus barrios y zonas de interacción y se imaginen dentro de una comunidad metropolitana. Dentro de una radio estatal, sin intereses comerciales, como Radio Nuevo León, se creó un programa que les permitió ‘conocerse’ virtualmente, vía los saludos, en las interacciones vía telefónica masificadas, en la sensibilización conjunta al escuchar estas canciones fuertemente influidas por el melodrama -que poseen estructuras de novelas-. Le permitió a muchos chavos y bandas darse cuenta del real tamaño de la *colombia* y sentirse parte de una gran comunidad que se vivía en toda el Área Metropolitana (antes sólo se veían y conocían en las propias zonas).

En este caso los *colombianos* se constituyen, de manera metropolitana, gracias al radio. Por intermedio de la radio difusión se crean nuevos grandes bloques de *colombianos* que ya no necesitan de la copresencia para constituir sus comunidades.

El personaje más recordado y querido dentro del programa 'De Colombia con Amor', fue 'Cory Colombia' ella nos cuenta sobre su experiencia dentro de este proyecto:

¿cómo pueden amar tanto una música de un país que ni si quiera conocen, que nadie les habla de él, que no saben ni sus costumbres? Yo creo que debemos hacer algo, no sólo por la cuestión cultural sino también por la cuestión social... en ese tiempo yo tenía 31 años, los chavitos que me hablaban el mayor era de 25 pero todos eran de 18, 17, 12 imagínate!. Entonces creamos ese personaje que fuera alguien más cercano y que la identificación fuera mas fuerte, ¿para qué? para que los mensajes que yo les iba a dar les llegaran más, no vas a escuchar a cualquier persona, escuchas alguien a quien sientes cerca o comprometido contigo o que es parte de la raza, entonces vamos a crear ese personaje y salió Cory Colombia...

Y empezamos a trabajar en el área de todo lo que era la violencia. Hicimos bailes en el Puente del Papa, dos versiones de ese baile, la primera nos salió muy bien... de empezar a platicar con los líderes de las bandas, dos grupos de bandas muy grandes, o sea eran dos grupos pero en este grupo había como 60 bandas juntas, se armaron como que en dos bloques... Hablamos con los líderes de los grupos y les dijimos "¿Saben qué? en el baile nada de broncas, el que me dé problemas olvídese sale del programa, no lo vuelo a mencionar pero jamás en la vida!, y no vuelven a tener un baile -y me decían ok. -Vamos a tratar de respetar los lugares que nos den porque por eso es que no nos dan cualquier parte, no nos quieren en todos lados". Y yo hablaba no sólo por ellos sino por la música y por nosotros. Y nos llevaron al Puente, fue increíble fueron 5 mil personas sin ninguna promoción más que la del programa...

En el río Santa Catarina, ahí en el río, ahí estuvimos, ahí armamos todo, íbamos como unos 4 ó 5 grupos, todos jalaban contigo y jalaban gratis. Porque armamos muy bien con 'Celso', con todos ellos, 'Vallenatos', armamos muy buena relación, entonces créeme que se terminó el baile y en quince minutos ya veías todo solo ...Y al otro día me entero que sí se pelearon pero que se fueron allá por el mercado y allá sí se agarraron a trompazos y entonces les digo yo "- ¿se pelearon? -pero tú dijiste que ahí no, te respetamos". Y ahí nos dimos cuenta el grado de compromiso que ellos tenían con nosotros, lo que ellos se comprometieron nos lo cumplieron, y ahí dijimos "órale este es el momento". Y armamos grupos de educación abierta para que terminaran la primaria, se hicieron concursos de baile, se hicieron concursos de música y no solos, no trabajos solos, trabajos con la gente de '*Haciendo Esquina*', ellos tenían los recursos, nosotros la fuerza. Entonces hicimos muy bien, teníamos la fuerza con los grupos, teníamos la fuerza con los alcaldes y ellos también, se armaron unos reventones muy padres ahí en San Nicolás... y ahí nos dimos cuenta de todo lo que podíamos hacer con ellos, de esos concursos, de hacer trasmisiones en un lugar donde pintaban las mismas bardas que ellos habían rayado, llevábamos

pinturas y las volvía a dejar como estaban porque realmente eran muy problemáticos. ...

Yo sabía que eran chavos que tenían problemas muy fuertes pero que en ese momento como que todo se les hubiera....podíamos platicar de otras cosas, de qué tenían ganas, de por qué no iban a la escuela, podíamos hablar de otras cosas que a lo mejor no tenían chance de hablar con otros o que no los escuchaban simplemente, ni si quiera en sus casas. Entonces te digo que hicimos todo eso y ese fue el aliciente para nosotros de 'Colombia con Amor' que nos acercó mucho a ellos. ...Yo aquí siento que *la Colombia* está para eso, es su salvavidas, su manera de...no de evadirse porque no, creo para evadirse están otras cosas, la droga y otras cosas. Yo siento que era como el sentirnos parte de un grupo y que somos importantes para alguien. Entonces a mi lo que me gustaba es que mi programa todo lo que nosotros les queríamos dar se lo dábamos, íbamos a sus casas, íbamos a donde ellos se encontraban, nos llevaban hasta arriba del cerro y allí platicábamos. ...

Y te lo voy a decir yo, y te lo van a decir otras personas, y no es presunción, se constituyó en el programa más importante de la estación, tan importante que de pronto quisieron hacer la estación colombiana toda!. ...Yo decía bueno ¿por qué no *rockeros*?, ¿por qué no el *rock*?, ¿qué pasó en el D.F?, las bandas eran *rockeras* verdad! ¿por qué aquí *colombiano*? yo me pregunto mucho porque bueno estás en esto y le pregunto a los chavos en las fogatas que hacíamos y todo y a lo que llegábamos de conclusión, y por todo lo que ellos nos decían, era que la música colombiana ...ellos estaban inmersos en un mundo muy violento, ¿si? si no eras banda no valías nada, cualquiera te podía poner, tenías que pertenecer a una banda. Y estos llevaron a sus hermanitos y los que no se morían estaban en el bote. Sus mismas familias eran muy desintegradas, madres alcohólicas, padres alcohólicos o drogadictos, mujeres solas, no iban a la escuela, en fin, un mundo muy diverso, muy triste.

Tú crees, qué atención puede tener un chavo que su padre es drogadicto que su mamá trabaja en la noche, que es prostituta o también hombres y mujeres con poca preparación. ... surge es el fenómeno del pandillerismo y ellos la toman como banda grande, ellos lo toman como su identidad lo que los identifica, el pandillero que no oye música *colombiana* no es de la banda, es apretado, es un tonto, es con lo que se identificaban. Yo siento que fue así como que lo que nos va a identificar de los demás, de los otros, de los que no son nuestros...de los que no son como nosotros...

Estaba la XEH, que esa es la de toda la vida, esa es la Joel, es la número uno, lo malo de la XEH era que ellos estaban muy en contra de las pandillas, fue un rechazo siempre. A mi me decían los muchachos que por ejemplo les decían "no más apodos, aquí no te manejes con apodos, me das tu nombre y no tantos saludos y no digas esto y..." entonces los chavos ah!, o sea ahí no me dejas ser!, creo que eso fue lo que a nosotros....de ahí nos agarramos, entonces para nosotros si eran 'el pelos' y era 'el tripas' y se aventaban como 20 saludos y hablaban como ellos querían, claro maldecían, pero hablaban como ellos querían.

D: ¿Y por qué el radio bloqueaba toda esta música?

M: Porque no creían en ella, porque no les daba dinero, la verdad es que, por ejemplo tú en ese tiempo quienes lo oían pos' no era un público al que se le podía sacar, o sea se oía más otra música, la grupera y ahí si sacas una lanotototota con los bailes, con la cerveza y los cigarros, patrocinios y todo eso y pos ese era el negocio. La música *colombiana* no era negocio para ellos, pero

empieza a sonar con tanta fuerza y empieza a jalar el programa este que empezamos a hacer bailes en todos lados. Veían que nosotros sin cerveza, porque nunca podíamos vender cerveza, llenábamos los lugares, gimnasios, el Puente, en todas partes llenábamos. Empiezan a desplazar y empiezan a venir los grupos y empiezan a amarrarse con los grupos y empiezan a ver que eso les va a dejar, que sí les puede dejar dinero y ahí si le abrieron las puertas, fue el dinero más, que nada la ganancia! (Entrevista; 2006)

Plantea Mata que la radio brinda “servicio y cooperación de naturaleza simbólica cuya concreción importa menos que su virtualidad y que remite a las relaciones de intercambio y ayuda mutua que entablan los sectores populares y que no sólo se establecen para obtener o brindar un aporte material sino para promover, recrear e intensificar la relación con los pares: familiares, vecinos, amigos”. (1999: 299)

La radio popular se mantiene debido a que crea un espacio de intercambio igualitario donde los grupos pueden expresarse y manifestar su identidad. Este tipo de espacios mediáticos incluyentes son muy escasos para los grupos populares por lo que la radio adquiere preponderancia en su consumo.

En la escena radial virtual *colombiana* de Monterrey se crean grupos de amigos, interacciones entre bandas y alianzas, que eran imposibles anteriormente. Esto se logra por intermedio de las listas de saludos. En las listas de saludos los jóvenes *colombias* colocan los nombres de hombres y mujeres con los que quieren ‘cotorrear’. Con los que quieren establecer amistad y como un signo de respeto y conocimiento.

Adicionalmente como es común en el universo *colombias*, el nombre no dice nada por sí solo, siempre va acompañado de la banda y de la adscripción geográfica. Esto le permite a todos los jóvenes de la ciudad ubicar rápidamente a una persona. Entre más te reconozcan, más te saluden, adquieres mayor prestancia dentro de la sociedad del prestigio *colombias*.

Acá la narración, sobre los saludos, de un especialista de música colombiana de Monterrey:

“Ilévense sus pancartas de saludos, llévense sus listas de saludos” yo que soy radio-escucha a la raza no les pueden dar un saludo porque se demoran como 5 minutos en mandarlos! ¿verdad? y luego son los mismos! y cada estación tiene su público entonces a esta estación hablan las de las “Pocas Locas” no sé qué otra pandilla a otra estación hablan los de la pandilla...exclusivamente y a la otra estación...total que cuando se hacen los bailes por eso se arman las broncas “qué ¿quién es mejor? y que ¿no se qué?”.

Entonces eso pa' mi es una mala imagen cuando 'Antología Vallenata' empezó, comenzó que eran programas de una hora diaria de música colombiana o cuando estaba radio melodía: "no que para el Gonzo -no, nombres, saluda con nombres" y los chavos pues si no les gustaba le colgaban, si no pues "-para Juan para Pedro, para Carlos -muy bien muy bien". Empieza la de Nuevo León cuando entró Cory y no, "-sabes que vamos a hacer una política de abrir las puertas ¿verdad? para que la raza se identifique, -no que pa'l Navajas, que pa'l Cholo que no se qué" y así quedó. Pero luego ese programa por falta de patrocinio y cambio de gente que gobernaba esa estación, ese gobierno pues, se quitó el programa.

Entonces volvió a seguir Antología Vallenata igual con la misma política pero... que empieza la competencia, la competencia para traer más gente. Pues vuelven a abrir las puertas ¿verdad? "Oigan chavos hablen como quieran como les dé su regalada gana" entonces ¿qué pasa? la XEH también tiene que abrir las puertas porque la gente se le va, se ve obligado, la XEH. Yo me acuerdo que antes yo podía poner la estación a gusto ¿por qué?, porque mandaban saludos para Juan, para Pedro, entonces estaba mi familia si yo quería presumir de que la música colombiana estaba cambiando les decía "pon la XEH para que veas que habla que la raza que habla es raza bien!"

Pero cuando se abre la competencia tienen que 'acorrientarse' yo le he llamado siempre, ¿verdad? entonces, eso fue es otro medio de propaganda a lo negativo de la música colombiana ¿verdad? Y ahorita tú puedes escuchar programas en la radio de música colombiana y ya hasta se dicen maldiciones... los locutores de esa línea de esa estación tienen esa política ¿verdad? de ser más abiertos con la gente y casi casi !te la rayan en frente!.

Pero es algo que ellos mismos abrieron y ahora no se pueden zafar y ya quedó en ese estilo esa estación, esa estación no la puedo poner en mi casa ¿por qué? pues se están refrescando la mamá a cada rato o este albureando lo que tu quieras, no la puedo poner. Y la otra tampoco la puedo poner porque son como 10 minutos de saludos y puros apodos. Y la otra estación ahorita la que está un poquito más decente porque la otra es la XEH porque has de cuenta que empieza la raza "blublublu"(imitando la manera como los chavos dan los saludos de manera rápida) -si está bien" y les cuelgan ¿verdad? Como que ya les están tomando el tiempo y este y le cuelgan. (Rodríguez, entrevista; 2002)

De esta manera los jóvenes *colombias* en toda la ciudad pueden identificar a sus pares. El ser saludado en el radio es una cuestión altamente simbólica relacionada al prestigio, entre más saludos recibes más prestigioso eres, eres más importante dentro del espacio simbólico *colombias*. De hecho pude observar en ciertos eventos *colombianos* que los jóvenes más prestigiosos y poderosos dentro de la interacción eran jóvenes que eran famosos en toda la ciudad gracias a que eran saludados continuamente en el radio. Ellos debido a este reconocimiento mediático de su valía, tenían roles principales al interior de las bandas y de la fiesta.

Franklin Olivares, director de Radio 13, cuenta su versión:

Nuestra apertura hacia el léxico de los jóvenes, sus saludos, con apodos, a la mejor este, sus saludos un poquito más largo de lo común se hicieron característicos de la estación. Y le gustó a los jóvenes que obviamente estaban involucrados en escuchar esta música y te hablo de que llegó incluso la emisora a tener el tercer lugar de popularidad de las cincuenta y tantas emisoras que hay en Monterrey, en cuanto a rating. ...

Hay dos, dos emisoras dedicadas completas al vallenato, había tres, sin embargo quitaron una, pero lo que hicieron fue distribuir las horas, o la música vallenata durante todo el día en tres, en dos Fm entonces en total hay tres Fm que tocan vallenato durante el día, a cualquier hora del día y tienen programas especiales de vallenato y dos radios de Am... Sí, bueno ya la gente, a los muchachos se les sigue viendo despectivamente porque se les cataloga de problemáticos, pero curiosamente a la música no. La música ya se escucha, gracias a que se escucha en la radio, que ha sido uno de los medios de difusión más importantes, que penetra cualquier hogar, la oficina, donde quiera, entonces gracias a eso te digo que llegó a oficinas, llegó a ser del gusto de las secretarías. Y de que si gustó a las amas de casa, o que si gustó a los empleados, o a la gente que pues normalmente no la escuchaba independientemente de eso, pues descubrieron que la música vallenata también es una fuente de negocio.

A raíz de que resulta ser un negocio, de que se traen grupos de Colombia, pues los empresarios mismos empezaron a apoyar la música en las estaciones de radio, pues de repente llegó el fenómeno que aquí, el espacio más grande que tenemos que es la Expo Guadalupe, perdón que teníamos, este llegó a saturarse con grupos colombianos más que los mismísimos 'Tigres del Norte', que es lo más destacado que ahí aquí para nosotros en el Norte, el grupo que más mete, los 'Tigres del Norte'. Pues llegaron los colombianos, 'Binomio', 'Chiches, y metieron más gente, en aquel buen de años, serán seis, siete años, metieron más gente que los 'Tigres del Norte'. Entonces ya la gente volteó, prendió las luces y dijo aquí, hay un buen negocio, a raíz de que también es un buen negocio pues los mismos empresarios, la misma gente de la radio pues, empresarios que son dueños de radio, que abrieron locales de baile, empezaron a difundirlo en sus estaciones también. (Entrevista; 2006)

Acá la opinión de un ex chavo banda:

Inclusive en esa época era la época, sale la música de las estaciones comerciales y la retoma la estación del Estado a través de "De Colombia con Amor", primeramente con Lacho Pedraza y después con Cory Colombia. ... Pues imagínate el impacto que se dio, si aquí ¿quién chingados escuchaba radio Nuevo León?, y la banda lo empieza a escuchar güey, claro eso si es un impacto, y la banda lo escuchaba porque, porque de alguna manera, se empieza a convertir en el primer canal ¿no?, 'ora' si que en el primer canal de intercambio, con esa cuestión de los saludos ¿no?...

No han cambiado mucho esta cuestión de los saludos. Creo que se convierten en otro canal de conocimiento y reconocimiento para la misma banda, entonces es cuando te empiezas a dar cuenta de que 'ay güey!', pues sí, que hay bandas que existen, no sé en qué parte y la madre ¿no? Y como era una época, así un poco obscura, por esta cuestión de la violencia, solamente las bandas que más se conocían eran las que salían en los periódicos o las bandas

que rayaban más y más paredes, pero muchas bandas sus pintas eran solamente locales, solamente dentro de las colonias, y es a través del radio como se dan a conocer. (Kolly Adem, entrevista, 2006)

Los jóvenes *colombias* de Monterrey a partir de la radio escucha perfilan - o recrean- sus identidades. A partir de los programas de radio *colombianos* logran establecer relaciones efectivas, de amistad y disputa, por primera vez más allá del intercambio de copresencia, de esta manera se consolida una comunidad *colombias* imaginada en toda la ciudad. La escucha de estas emisoras los inscribe dentro de un campo cultural específico de la ciudad y les permite ubicarse, conocerse, establecer disputas, adquirir habilidades discursivas, adquirir el conocimiento válido dentro del mundo de vida *colombias*.

Las bandas *colombianas* como mundos de vida alternativos



Las Comanchilokas de la Fomerrey 20



Los Dickies de la Nuevo Almaguer

En los años 1980 sobreviene la explosión de las bandas juveniles en Monterrey. En sintonía con los movimientos juveniles en el mundo, las bandas aparecen en México. Los *rockeros* y los *punks* son dos de los tipos de bandas más representativos y que emergieron a nivel nacional. En Monterrey de manera paradójica, y a contra corriente al fenómeno nacional y mundial, se construye un movimiento juvenil utilizando una música que -de origen- no tiene ninguna relación con movimientos juveniles, ni con contraculturas, ni posee elementos de protesta. La música caribe colombiana utilizada por los *colombias* de Monterrey tiene sus énfasis en la rítmica y sus letras lejos de estar alineadas con la protesta social se encuentran encuadradas más por las corrientes folclóricas y las sensibilidades campesinas.

Esta nueva generación de jóvenes se toma las calles, las esquinas y sus barrios. Inician la apropiación simbólica del espacio convirtiéndolo en

territorio, establecen nuevos imaginarios, como una respuesta a la desestructuración social que experimentan. Estos nuevos grupos de *colombias*, son formados por jóvenes que no tienen acceso a un trabajo digno, que son tempranamente expulsados por el sistema educativo y que como reacción a esta situación de desestructuración social y de marginalidad crean estas nuevas comunidades de autoreferencia. Este mundo *colombia* posee valores propios, en contraposición a los valores del mundo adulto hegemónico que los relega, ataca y estigmatiza.

Los *colombias* son un fenómeno juvenil que tiene su gran auge entre mitad de los 1980 y principios de los 90 y que se mantiene vivo, hoy en día, sin embargo ya mezclado con otras tendencias musicales, situación que no ocurría de igual forma en su época de auge, cuando el fenómeno era más 'puro'. Quiero decir con puro, que se escuchaban únicamente canciones colombianas, en la generalidad de los grupos y era mal visto mezclarlas con otros géneros.

A los jóvenes de Monterrey, como a los de muchas otras ciudades de Latinoamérica, les toca vivir el desmoronamiento del modelo de substitución de importaciones, que le permitió al estado mexicano y neoleonés, mantener políticas sociales favorables y de protección. Adicionalmente, la entrada en la época de crisis económica no permitió que, los grandes bloques de nuevos jóvenes, se incorporaran al mercado laboral ni siquiera en sus más bajas escalas. Esto da como resultado la proliferación de bandas y pandillas de jóvenes, que se tomaron la ciudad con sus manifestaciones evidentes como los graffitis, el esquineo y los bailes.

Los jóvenes, las bandas y sus múltiples manifestaciones, sumado a la incapacidad de la economía para incorporarlos apropiadamente al mercado laboral, se convirtió por esta época en una preocupación central de la sociedad y del Estado por intermedio de la política pública. De esta manera se crean numerosos programas de investigación e intervención sobre los mismos. En los 90 se da un auge, tanto a nivel nacional (se crea en 1999 el Instituto Mexicano de la Juventud) como regional⁷⁸.

Lamentablemente muchos de estos programas se concentraron en abatir las manifestaciones visibles e irritantes para amplios sectores de la sociedad, como son el esquineo, el graffiti y el robo a transeúntes. Una vez aplacadas

⁷⁸ En el caso de Monterrey surgieron programas que buscaban 'atender' a los jóvenes y sus problemáticas. Algunos de los más recordados son '*Qué pedro?*' (en referencia a 'qué pedo?') y *Haciendo Esquina*. Los dos tuvieron importantes logros, pero desafortunadamente una vez aplacadas las manifestaciones socialmente molestas, se les redujeron drásticamente los presupuestos y terminaron desapareciendo.

estas manifestaciones el miedo y el interés social hacia los jóvenes decreció y en consecuencia el grueso de los programas desaparecieron. Los que quedaron se redujeron a buscar la invisibilización del fenómeno juvenil. Por ejemplo darles pintura para que quitaran las rayas, los apañes, graffitis de las bardas y sitios públicos.

Acá la opinión de un ex chavo banda, grafitero y hoy trabajador social:

Sigue, sigue habiendo esa política no, en este tiempo de los noventas, mediados de los noventas, como que fue también el “boom” de los programas. Porque en todas partes estaban trabajando con... y todo el mundo quería hacer algo no, con los jóvenes, hay pobrecitos jóvenes tan... es que están tan descarriados no, hay que acercarlos a, a la realidad ó al menos el principio de la realidad no, te digo, *Haciendo Esquina*, pues estoy siendo de lo más honesto no, ya después acaba siendo una mierda güey... Fue un manoseo político que en los noventas se volvió importante estar ahí...la problemática que habían generado los jóvenes... la tensión social de Monterrey, que se había generado esa cuestión de la violencia....Cuando se necesita sacar una nota donde se demuestre otra cosa bueno y que mejor nota que decir, por ejemplo, a nivel municipal ‘es un baile de la hermandad entre las bandas’, y eh y ahí va el alcalde y se toma la foto y no están haciendo trabajo con las bandas, aunque al final del baile todo sea una bronca. (Kolly Adem, entrevista, 2006)

Ahora la opinión de dos sociólogos que trabajaron con bandas, en los 1990, dentro de un programa piloto en San Pedro:

C: El asunto es que el problema no es un problema para la comunidad, sino que es un problema para los mismos jóvenes. Entonces, en lugar digamos de que las actividades juveniles sean un problema para los vecinos de que los asalten, de que les rompan los vidrios etcetera, el tema se hace un problema para los chavos porque la policía se va sobre de ellos. Ese es el gran problema. Al principio el problema básicamente no existía, sólo porque eran jóvenes pobres pues. La banda nunca ha sido ni hasta la fecha una organización para delinquir.

E: nosotros tenemos los datos estadísticos. Puros problemas administrativos.

C: nosotros nos daban la base de datos de la Policía de San Pedro. Así, la mata de delitos eran cometidos por mayores de edad. Y pues si, los vatos te ponían la estadística así. Mira siete mil jóvenes menores de edad y así de adultos. Pues sí güey! pero a éstos los detuviste porque estaban meando en la calle, porque se estaban ocupando una caguama. O sea faltas administrativas.

E: que sigue siendo así.

C: que sigue siendo igual. Y yo estoy seguro de que donde hagas un sondeo ahora va a salir igual, porque la banda es el momento del ocio del joven que sí trabaja. Esa es otra, la mayoría de la banda trabaja.

E: pero están los circuitos pobres y los de los empleos intermitentes, entonces son circuitos en los que entras a trabajar una semana sí y una no.

C: son empleos muy desesperados.

E: es empleo de miseria güey. Entonces el asunto de la gente que no estaba tan metida en el trabajo de nosotros, de los mismos funcionarios, te decían que los chavos se la pasan sin hacer nada. Pero es lo que yo te digo es que primero es que son jóvenes. Que son de trece, catorce años que estaban tirando la güeva como cualquier joven. Y la otra es que sí tienen empleos, pero tienen empleos pero muchas interrupciones. De que el tío los lleva a trabajar una semana en la obra, luego lo dejan parado, luego para una semana, luego para comprarse los tenis y cosas así, es otra lógica del empleo...sin pretender eso sí se volvió un modelo, de eso y de otras experiencias que surgieron luego, surgió como que un modelito. Luego cada municipio, el gobierno del Estado, todos tenían ya su programa de pandillas y casi todos se limitaban a hacer concursos de murales, se volvió ya el lugar común. Pero era la justificación de que se está haciendo algo, algo no represivo. Y hasta la fecha es así, son programas ya sin ningún contenido, ya no profesionales o sea ya no meten, ya no se intenta por su puesto hacer investigación.

C: Por cuestión política, porque en los medios, creció la población de chavos, entonces, el pedo es que se volvió mediático... aquí así funciona: si 'El Norte' lo saca existe, si no no existe. Entonces empezó aquí a ser un problema para los medios: pandilleros violan, pandilleros matan y la chingada. ...yo me imagino que por cuestión natural, por cuestión numérica no, de se hizo más compleja la sociedad, hubo más chavos banda, si, este ve tu a saber no sé. Pero la presencia en medios si creció en los 1990. Había un discurso de criminalización de los jóvenes pobres bien cabrón. Entonces ya fue un momento en que las organizaciones públicas digamos, ya estamos haciendo algo, miren: un concurso de murales aquí después vino el rollo y ya no hay nada. Acá en San Pedro y en San Nicolás fue algo así extraordinario, porque la gente que estaba ahí estaba interesada.

E: Fíjate que también creo que en mucho, pero creo que tiene que ver mucho con la cuestión de la legitimidad, de la lucha de las élites de los municipios. Y qué es lo que estoy haciendo yo con jóvenes. Entonces si San Pedro digamos hizo mucho por jóvenes, yo me imagino que las mismas élites por ejemplo panistas, bueno yo qué puedo hacer ¿no? O cosas así no, yo puedo mejorarlo.

C: Sigue el estigma. Pero ya como que en ese momento yo siento que se veía mal, como ya existían opciones, ya se veía mal que se dijera. Antes de *Haciendo Esquina*, el director de la policía de San Nicolás, presumía haber 'exterminado' a ciento cuarenta pandillas. ¿Qué era eso? ¿Quién sabe?, yo decía que ¿cómo lo hicieron, para 'exterminarlas'?

E: Haz de cuenta que después de varios años empiezan otra vez igual con lo mismo, que tenían una visión cien por ciento policial sobre los jóvenes, de la delincuencia juvenil y el Estado quiere ahora sí una cuestión de digamos aproximación social, del problema juvenil, y de alguna manera pues empieza a suponer que se cree un programa amplio que atienda a jóvenes. ...De que había una cartografía del delito, el Luís le pidió los documentos a todas las dependencias para ver cómo están trabajando con jóvenes, entonces los documentos decían que los pandilleros son pandilleros porque se orinaban en la cama.

C: una explicación así psicológica. / E: pseudo psicológica. / C: Pero así de primer semestre de psicología (risas). /E: Entonces así con explicaciones policíacas no, psicológicas del asunto juvenil, entonces aquí el gobierno del Estado impulsó digamos un programa así.

C: Ya luego yo también tuve una experiencia con los de Seguridad Pública de aquí mismo, no tengo los datos pero estaría bien interesante que alguien se metiera a eso porque está de risa. Seguridad Pública del Estado dice: Hay ochocientas cincuenta pandillas en el Área Metropolitana. El director de Seguridad Pública de Guadalupe dice: hay mil seiscientas en Guadalupe solamente y son muy peligrosas..y que la chingada. El otro dice, o sea. Y luego pues este Lorenzo Encinas es uno de los pilares en todo esto, toda esta visión. Si entonces el vato puede decirle cualquier disparate a los funcionarios y a los otros les vale madres y lo usan. Ah este especialista dijo y chingue su madre. Entonces sin ningún estudio serio, están relocos. O sea no hay interés genuino pues. Pero entonces ya ahora el funcionario va y se toma la foto cuando los chavos están pintando el mural.

E: ya no existe el discurso de que vamos a meter al ejército. / C: ya va el funcionario y se toma la foto pateando el balón. /E: un poco de programas sociales. / C: Entonces ya se quedó la formulita sin el contenido. / E: Exacto, en otros he visto de chavos sobre chavos haciendo murales. / C: Y de ahí no salen. / E: no han pasado de murales.

C: ...Antes no había muertos a balazos, era rarísimo, era muy raro, muy raro si acaso los... ¿cómo se llamaban aquellos de la Independencia? Los Dragones, Dragones del Mar, si los de la Sierra Ventana, si acaso en ella, porque es más violenta, pero había que ver porque también se inventó mucho. Ya y también había una incomprensión total de las instituciones. Y las instituciones ni siquiera entienden la gravedad del problema. Las instituciones, las drogas, como si la mota y la piedra fueran lo mismo, cuando es radicalmente distinto.

E: ...Y depende también de los niveles no, por ejemplo a nivel policíaco, la pinche relación sigue siendo igual de jodida. / C: Es peor, te digo es más violenta, porque ahora también este componente de la coca, ha vuelto más violenta la relación. / E: A nivel de autoridades pues tú ves al idiota del alcalde de San Nicolás sacando una reforma para el graffiti castigado de cinco o seis años de cárcel. / C: es delito!. / E: Ahora es delito seis años de cárcel por rayar una pared, gracias a la nueva ley que salió en el congreso del estado, como es panista, seis años, al ex-gobernador de Quintana Roo, salió libre y a él lo agarraron como narcotraficante!. O el idiota del alcalde de San Nicolás metiendo los chavos al toque de queda.

C: Toque de queda, ahorita en general se ha ido todo a la derecha, como en todo el mundo ¿no? En San Nicolás y ya varios municipios más. A las once de la noche tú ya no puedes estar en la calle porque te llevan, al que sea, a criterio del oficial de policía, al que esté escandalizando o pueda cometer delitos. Te sales a la una y media que es cuando los chavos salen al parque y a nadie molestan. Ahí en San Nicolás. Están los vatos acá, echándose unas caguamas frente a su casa, no molestan a nadie, o sea no hay pedo, no tendrían por qué llevarse los pero no se aplica ahí el toque de queda en San Nicolás ¿por qué? / E: Este discurso de Felipe Calderón, rescatar los espacios del narcotráfico, recuperar los espacios también de los parques de los chavos banda.

C: Es otra vez la onda esta de criminalización de la pobreza, pues lo que se decía en los ochenta. Pero que es cierto, chingao, o sea es cierto. Como decían antes, de aquella gente que hacía el teatro popular, que les decían negro y ñango... y ya siguen con lo mismo güey, pues la realidad sigue igual güey. Nosotros seguimos con lo mismo (risas). en el buscador del Norte.com, pon pandillas y vas a ver si hay estigma nada más güey, así te la pongo. Para que

veas la Biblia del regio, el ¿cómo dicen? el 'I Ching' de los regios que es el diario El Norte güey. Cuando son benévolos, o sea cuando a nosotros nos sacaban las crónicas de los eventos eran: "los pandilleros dejaron sus armas, sus cuchillos y sus pistolas y agarraron el pincel, para plasmar sus ideas" o sea, no hay estigma, no mames, ¡no mames!. (César Valdez y Eleocadio Silva, entrevista; 2007)

El apañe⁷⁹ como forma de expresión grafitera propia de los *colombias* es un fenómeno significativo y en estrecha relación con las bandas y la apropiación del territorio. Según el periodista Luís Salazar quien se ha interesado por este fenómeno, los apañes poseen una caligrafía y alfabeto propio por lo que no bastaría con nombrarlos como graffitis, al ser una expresión propia de los jóvenes populares de Monterrey.

Así, los *colombias* desde mitad de los 1980 comienzan a rayar, a apañar, paredes por toda la ciudad. La influencia viene de las 'firmas' cholas aun cuando el estilo de caligrafía chola no duró mucho al adaptarse y convertirse en los apañes. El apañe como fenómeno interrelacionado con los *colombias* se diferenció del graffiti de los demás grupos juveniles (quienes no firmaban sino dibujaban a colores), en su amplísimo número en los 1980 y 90, y ser escritura breve, bajo una caligrafía especial *colombiana*, signo de identidad personal o de banda.

Se convirtió con los años en un medio de reconocimiento, al apañar lo más lejos posible los territorios, como símbolo de hombría, de saber 'jugársela' en una clara afrenta contra la policía y sobre todo contra las otras bandas *colombianas* 'poseedoras' del territorio apañado. "Era un estandarte de guerra, firma personal hostil y en siglas de mi pandilla. Aquel *colombia* que tuviera más firmas de sí mismo y de su pandilla tachonadas por todo el Centro y los municipios aledaños sería el más famoso y respetado en el colectivo imaginario".

Así, algunos *colombias* se hicieron famosos en la época y presumían de haber apañado incluso fuera del Área Metropolitana de Monterrey. Algunos de los nombres de pandillas más vistos en las paredes de la ciudad fueron Los Cumbiamberos, Los Diablitos, Los Vallenatos, Los Sonideros, y el símbolo infaltable de lo *colombiano*, dos palmeras sobre islotes, sobre un mar, bajo un brillante sol, como marco de la palabra 'Colombia'. Con los años la caligrafía cambió y se paso de 'los apañes' a 'los ganchos'. El gancho se distingue

⁷⁹ En su acepción de tomar algo o apoderarse de ello capciosa e ilícitamente.

principalmente por su tamaño, debe tener unos 8 a 10 metros de longitud y uno y medio de alto aproximadamente.

Lo interesante aquí es que, igual a otras atribuciones propias del *Colombia* como su vestimenta, nuevos pasos de baile o argot particular en neologismos y fonética, en el caso del apañe, tanto la caligrafía, la gramática e incluso la semántica de su discurso gráfico, parecía obedecer a un distanciamiento premeditado por una evolución que condujera cada vez más a ser un lenguaje abstracto e incomprensible para los otros grupos y la sociedad. Se trataba de códigos propios entre *colombias* que, intencional y progresivamente, dejaban más y más fuera de toda comprensión a la otredad hasta el moderno apañe: el gancho. (Salazar, 2008)



Los jóvenes en sus culturas redefinen los espacios, los tiempos. La memoria colectiva de ellos se asocia a lugares determinados como el barrio, la esquina de la banda, algunos centros nocturnos, esta acción de apropiación de lugares tiene la consecuencia del redescubrimiento de lugares olvidados, temidos, se resignifican zonas cargadas de marginalidad u olvido. Por

intermedio de su presencia en esas zonas, su uso socializante y recreativo logran esto. (Feixa, 1998a: 90)

Otra importante forma de resignificación de apropiación es por intermedio del graffiti, en el caso *colombias* del apañe, que justo significa eso, apropiarse, tomar, identificar. Se marca la esquina donde pertenece la banda, como signo de propiedad, como el letrero de un negocio, esta esquina pertenece a:..... informa y ahuyenta a las bandas rivales. Se apañan zonas centrales anónimas, paredes del centro de la ciudad, puentes, grandes bardas sobre las avenidas principales, los no-lugares en términos de Marc Augé (2002).

Estos no-lugares son territorializados, convertidos en lugar, por intermedio de estas firmas sobre la pared que sirve como lienzo, como anuncio espectacular, informando a la ciudad, a la sociedad, a los adultos, a la policía, a otros jóvenes, de la existencia de un grupo, de un individuo. La frecuencia y densidad de estas firmas también indica poder, capacidad, prestigio, agencia; sirven como medio de reconocimiento, como los comerciales mediáticos de la banda. También cuando son colocadas en los territorios enemigos sirven como afrenta a las otredades sociales, invasión a los territorios de otros grupos, injuria a las bandas rivales, esto denota valentía, emprendimiento, capacidad, poder, saber rifársela.

El programa *Haciendo Esquina* realizó en 1997 una encuesta, en San Nicolás, entre 29 bandas escogidas de las 94 con las que desarrollaron trabajo comunitario durante esos años. El objetivo final de la encuesta era establecer un perfil del 'joven esquinero y su grupo'. Algunos de los resultados arrojados fueron que las bandas eran predominantemente masculinas, con integrantes entre los 14 y 19 años de edad, solteros, con deserción escolar temprana y alta participación laboral.

De igual manera, identificaron que su identidad cultural está determinada principalmente por la música *colombiana* y las actividades grupales recreativas como los bailes y el esquineo. A la mitad de ellos los detuvo la policía por lo menos en una ocasión. Se observó que la entrada a la banda se daba sobre los 13 años y la jubilación a los 20, edades relacionadas la primera con la deserción escolar y la segunda con la entrada al mundo laboral. Entre el 73% y el 82% de los jóvenes invierten su tiempo libre con la banda, en las esquinas, las fiestas y los bailes.

Plantean que sus inquietudes e identidad prácticamente se pueden resumir en una sola: el gusto musical. El 87% de los entrevistados preferían la

colombiana como primera opción y el 45% el *rap* como segunda. El 41% estudian y el 51% trabajan. El principal motivo para dejar de estudiar era la necesidad o la elección de iniciar con la vida laboral. El 65% a los 15 años de edad ya trabajaban y el 62% desertó de la secundaria, en clara correlación. Los trabajos a los que podían acceder están en la más baja escala, los principales como obreros de fábrica, ayudantes en talleres, fábricas y en la construcción, con un 64% de los jóvenes trabajadores. El otro 36% trabaja principalmente de manera informal.

La gran mayoría 65% percibe entre uno y dos salarios mínimos, y un 14% menos de uno. El 44% no tiene seguro social y el 37% tuvo por lo menos dos trabajos en el mismo año. La relación principal con el Estado se da por intermedio de la policía, la mitad de ellos fueron detenidos y el 23% ingresó al Consejo Tutelar de Menores. Los principales motivos de detención, riñas 35%, consumo de alcohol y drogas en vía pública 13% y robo 12%. (Cruz y Torres; 1997: 85-101)

En un trabajo, en Monterrey de 1998, Bertha Rodríguez busca la percepción de los habitantes en relación a las pandillas y las problemáticas asociadas a las mismas. Entrevista a pobladores de dos colonias⁸⁰, una que tiene pandillas y otra que no, buscando las percepciones frente al fenómeno. Ante la pregunta de cuál es el problema más importante de la colonia, la que posee pandillas lo señala en un 54%, en segundo lugar el robo y alcoholismo con 11%. Las colonias sin pandillas señalan igual a las pandillas como su mayor problema con 32% y el robo con 28%.

Otros problemas que consideran relevantes en ambas colonias es el de la luz pública y la seguridad. Las definiciones dadas a los jóvenes tildados de pandilleros fueron, “el que se reúne para hacer desordenes” 24% colonia con pandillas y 31% colonia sin pandillas. “Se juntan en las esquinas” 23% con pandillas y 16% sin pandillas. “Vagos y ociosos” 9% con y 13% sin pandillas. A la pregunta ¿por qué del fenómeno? los habitantes de la colonia con pandillas respondieron que por falta de orientación de los padres en un 39%, falta de ocupación 23%, incompreensión de los padres 11%. En la colonia sin pandillas opinaron que la falta de orientación parental es el principal motivo con 28%, falta de ocupación con 21%, problemas en su casa con 15%.

Los problemas que asocian los pobladores de las colonias con las pandillas son en primer lugar las riñas con un 27%, tomar en vía pública 21% y

⁸⁰ La muestra es de 800 personas, mayores de 15 años de ambos sexos, 400 en cada colonia.

robo con 21%, en las colonias sin pandillas son riñas con 34%, daño en propiedad ajena 26% y robo con 24%. A la pregunta sobre la percepción de seguridad en su colonia, la mitad de los entrevistados en la colonia con pandillas se siente seguro y el 77% en la colonia sin este fenómeno. (Rodríguez; 1998)

La banda de 'Los Panchitos' de Guadalupe, conformado por jóvenes entre 13 y 19 años, en una entrevista grupal con siete de sus miembros, nos cuentan un poco sobre sus vidas:

Te pones unos *Converse*, te pones unos pantalones tumbados y te los metes por dentro, y bailas la cumbia, eso es ser *colombiano*... Se escucha sólo *colombia*, ya no se escucha lo rapero, muy de vez en cuando... Te diferencias de las otras bandas como te vistes, es como tú te diferencias de otras bandas, que son raperos o fresas. Cuando hablan "ey güey, ¿qué onda güey?" esos son fresas. Cuando hablan "¿qué hay puñetas?, pendejo!", se es *colombia* y los raperos empiezan... ¿cómo empiezan los raperos?... rapiando y dan mucha 'cagada', por decir si es puto o puta. Tirar cagada es presumir las cosas, los raperos y fresas son los que les presumen a los *colombia*. Por ejemplo te presumen un pantalón, "éste me costó más dinero que todo lo que traes tú", los pantalones, ellos si sacan originales y los pinches raperos igual...

Para bailar puro Celso Piña, más la cumbia. Para meditar el vallenato, es por las letras, es más romántico el vallenato y también por lo que te dice, las letras te dicen lo que te puede pasar o lo que te ha pasado. Lo que pasa es que las *colombianas* son de romanticismo así y las raperas son como de sexo y violencia. Ellos te dicen que son superiores a ti, se creen mucho. Pero nosotros también los vemos como una bola de nada...

Vamos a algunos bailes no a todos, nos juntamos y ya nos vamos juntos, de a 20, 30 mas o menos. Para juntar la lana toca trabajando, se ponen a trabajar, a trabajar, o se ponen de rodilleras, él trabaja en la obra, y otros no trabajamos, vivimos de la renta. Para el baile necesitas unos 200 pesos, mínimo 200 pesos, para pistear unos 400 pesos ó 500. O sea vas y te juntas con los que ya conoces porque como aquí le llaman 'Símbolo 1' y 'Símbolo Star', el Star está en una parte y tú el Símbolo 1 acá. Los Unos entran donde está el Star y pero le sacan la vuelta a su zona. En 'La Fe' es llegar y pelear y que te saquen, por eso entras junto, entras en grupo por eso. Cuando hay cumbia se empiezan a hacer las señas. Se hace el círculo y los vas calentando, los vas humillando, los humillas hablándole a su morra, "No, está buena tu morra, porque no me das un cachito, mejor no, porque me gusta toda!"...

También hay símbolos de 13 y 14, nosotros aquí somos 13 y símbolo 1... En emisoras 1420, La Vallenata, es complaciente ahí, tu hablas "oye ponme esta canción" y te la ponen. Nosotros hablamos en las dos, pero cuando hablas en la 1340 te dan más tiempo de hablar, en la 1420 te cortan. Por ejemplo aquí haces una lista de saludos, apuntas a él, apuntas a todos, a las chavas, de otras partes y les hablas de otras partes. El hablar con los nombres es decir que es un camarada. Si te mencionan en el radio te hace conocido, es popular, te dan a conocer ya en otras partes. Se hacen conocidos llamando. Unas morras de aquí hablaban 3 veces al día, diario, diario y mandaban saludos a todas partes...

Nosotros nos cansamos de las broncas por los símbolos, por lo mismo ya nunca rayamos...antes sí cuando rayaba se hacía la bronca, es raro el que raye y ponga el símbolo aquí y nosotros ya no queremos broncas. Como que el símbolo te da más respeto...es más popular a no tener el símbolo. Si eres un símbolo o si alguien te quiere poner (golpear), aunque no los conozca, pero eres el mismo símbolo entonces ya no te ponen. (Entrevista; 2006)

De igual manera un chavo *colombias* nos explica cómo son las dinámicas y las distribuciones territoriales de los dos grandes bloques de bandas de la ciudad:

Son bastantes bandas, son muchas bandas, donde se reúnen, o sea más que nada para que... es para que... has de cuenta es como una paz entre las bandas, para... porque anteriormente pos tu ibas a otro lado, Guadalupe o Escobedo o El Mirador, y no podías entrar porque estabas con el temor de que te fueran a poner, porque pues... eres de otro lado, eres de otro barrio y...Si, aunque no te conocieran te podían pegar, no más porque... no más porque ellos eran del Mirador y porque tu eres de la Vicente, pues te vamos a poner o te vamos a robar o a algo, y este, y pues anteriormente así sucedía mucho verdad, y ahora no, ahora con lo del Símbolo Uno pos tú puedes ir a Escobedo a Guadalupe, al Mirador, a donde se juntan las bandas esas y tú puedes entrar como si nada, porque se reúnen las bandas y platicas con muchas bandas tú, tú entras como si nada a esos lugares.

Sí, o sea que no tienes mucha... aunque si hay broncas, porque hay otra banda que se llama Símbolo Star y son... es igual que el Símbolo Uno, pero o sea es como una pelea entre varias bandas... entre una sola banda se pelean uno, el Star... o sea es otro problema. Nosotros no podemos entrar donde se junta el Símbolo Star, porque nos ponen, o sea se hace la bronca y ellos tampoco pueden entrar a donde se junta el Símbolo Uno. No se pueden ver. O sea, sí, en Guadalupe hay Símbolo Uno y hay Símbolo Star, en Escobedo, donde quiera hay, pero hay ciertas...ciertos lugares, verdad. A veces si están juntos, a veces uno está en una esquina y el otro está en otra esquina, pero no... es pedo de ellos ya... se pelean ellos ahí, cuando viven en otros lados. (Picas, entrevista; 2003)

El individuo está relacionado y definido en términos de categorías sociales y roles definidos, así un rechazo al modelo definido para los jóvenes es un rechazo a su mismo ser, a la identidad predefinida por la sociedad. Cuando los jóvenes populares rechazan este modelo entran en un conflicto identitario, ya que se están negando a aceptar el modelo prefabricado para ellos por el 'otro significativo'. De esta manera construyen su propio modelo de ser joven, urbano, popular: el *colombias*. Pero el 'otro significativo' no reconoce esta identidad como válida, por lo que se establece un conflicto.

Para Brake esta situación es una paradoja que puede ser resuelta desde dos planos. El individual con el riesgo de la atomización y el aislamiento; o en

lo colectivo redefiniendo las reglas de interacción por intermedio del establecimiento de una subcultura. Así, los actores establecen un nuevo status jerárquico de auto-imágenes, que les permiten lidiar con el mundo hegemónico por intermedio de estrategias interpersonales.

Establecen un nuevo orden cognitivo que se impone en el escenario social para validar la actuación del individuo. Las contradicciones estructurales persistentes, que usualmente se experimentan como problemas de clase, son el principal escenario generador de subculturas. (1980: 3) Redefiniendo las directrices sociales que les son adversas, los *colombias* crean un nuevo escenario donde pueden lidiar con las problemáticas establecidas por el mundo social externo.

La identidad conlleva una brecha entre la autoidentificación y la hetero identificación. Cuando nos encontramos envueltos en un intercambio, la discrepancia y la tensión provocadas están parcialmente controladas por un cierto nivel de reciprocidad y reconocimiento. El intercambio está basado en el reconocimiento en nosotros mismos de eso que reconocemos en el otro (sea igualdad o diferencia) y viceversa, al menos dentro de ciertos límites que nunca implican una total reciprocidad y transparencia. Sin embargo existen situaciones donde esto parece imposible.

Las diferencias individuales, la diversidad o inequidad de las posiciones sociales, las temporalidades del dar y recibir en las relaciones de intercambio, pueden incrementar la distancia entre nosotros y los otros. La reciprocidad se hace imposible, la competencia por recursos escasos inicia, y la situación de conflicto aparece. La tensión entre la auto- identificación y la hetero- identificación por los otros aparece como conflictiva cuando ambos sujetos envueltos se niegan sus identidades. Cada uno es parte de una relación pero se rehúsa a darle al otro el reconocimiento que demanda.

Durante el conflicto aseguramos solidaridad de los otros, cuando nos sentimos como parte de un grupo, la identidad está reforzada y garantizada. Sentimos un lazo con otros no tanto porque compartamos los mismos intereses, sino porque necesitamos ese lazo en la idea de hacer sentido en lo que hacemos. La solidaridad que nos une a los otros nos permite afirmarnos como sujetos de nuestra acción y resistir la propensión a la ruptura en las relaciones sociales inducida por el conflicto. Más aun, aprendemos como unirnos y centrar nuestros recursos en orden de reapropiarnos de lo que reconocemos como nuestro. (Melucci, 1996: 32)

En un trabajo realizado a mediados de los 1990 en relación a las pandillas y las dinámicas de autoridad por Patricio Solís, coloca el énfasis de las conflictividades al interior de las propias familias, en una lógica de lucha intergeneracional. Donde chocan los patrones rígidos de autoridad de los adultos inmigrantes rurales con las adaptaciones culturales de los jóvenes a el medio hostil.

Las pandillas serían para el sociólogo expresiones de los jóvenes en relación a un medio urbano hostil de manera doble, por un lado como inmigrantes pobres y segundo como jóvenes en espacios que favorecen a los adultos. Por lo que las pandillas no sólo tienen conflictos con la policía sino también con los adultos de sus comunidades que los perciben como amenazas sociales al no respetar 'la autoridad' preestablecida de los adultos.

En entrevistas con madres de jóvenes populares encuentra que la 'obediencia' es una cualidad fundamental y un deseo extendido. Así, concluye que la acción represiva sobre los grupos de jóvenes no se genera únicamente desde arriba, como producto de la clase hegemónica que intenta subordinar, sino que "es producto de una necesidad mutua entre los adultos y el Estado en sus respectivas posiciones de poder". Evidenciado esto en el hallazgo de que los cuerpos policiales actuaban sobre los jóvenes mayoritariamente bajo petición de las propias madres. (Solís; 1995: 122 y 138)



Las Cumbiamberas



Los Diablitos Arboledas

Las bandas en Monterrey aparecen en los 1980 como una solución anómica a problemas sociales de pobreza extrema, desintegración social, falta de empleo, violencia intrafamiliar, alcoholismo, drogadicción, marginación, etc. Esta nueva unidad social juvenil ayuda a solucionar y resistir las problemáticas

al crear un nuevo grupo de referencia de pares, con nuevas reglas donde no son excluidos.

Establecen una nueva familia, donde pueden ser escuchados, queridos, respetados. Las bandas al cumplir esta función de solucionar las brechas y contradicciones pasan de ser anómicas a estructurales dentro del contexto de los mundos de vida de los jóvenes populares. Hoy en día las bandas hacen parte de los barrios y se legan de generación en generación.

Un joven en Monterrey por el simple hecho de haber nacido en determinada colonia popular ya tendrá una adscripción de banda. Las mismas bandas poseen un sistema de relevo generacional, están los minis (niños-cumbiamberitos) los cumbiamberos juniors y la banda propiamente dicha (14-25 años, los cumbiamberos). También existe el ala femenina de la banda (las cumbiamberas) que participan de igual manera en las dinámicas y tienen pleitos con otras bandas femeninas e inclusive participan de la violencia al par de los hombres contra las bandas rivales.

Cuando los jóvenes empiezan a trabajar tiempo completo (fábricas y manejando turnos) y crean sus propios núcleos familiares (pareja e hijos) se retiran, pero siguen haciendo parte de la comunidad, quedan como los 'graduados' o 'jubilados' de la banda. Sin embargo no se deslindan completamente; la banda del barrio seguirá siendo un referente importante y se la legaran e interiorizarán desde pequeños a sus hijos.

Un ex chavo banda, hoy especialista en bandas de Monterrey que trabaja en Guadalupe, nos da sus impresiones:

Y así empezó el trabajo con los jóvenes y empecé a encontrar y a desmitificar las ideas de que los líderes de las pandillas y...muchos conceptos erróneos que la T.V. y el periódico malamente en Monterrey han sacado y por eso mismos los queman y ¿qué crean? Crean unas crisis de seguridad colectiva entre la población, lo que tú ves en la televisión aquí en Nuevo León es mentira y comienzan a fabricar las cifras de 1.200 pandillas cuando esa no es la realidad. Entonces ¿qué está pasando? y como yo soy bien realista conmigo mismo y no me da miedo perder la chamba porque nadie quiere esta chamba, nadie la quiere, los policías que te digo que anda conmigo tiene miedo, a parte no hay billetes, no vas a robar y te pueden robar, ¿entonces? ...

No las broncas, dejé la banda, sigo juntándome con la banda una vez a la semana, dejé la banda, esos güeyes seguían en la loquera. Yo más que nada la dejé porque me puse a trabajar más tiempo, estudiaba y trabajaba. Sí los veía el fin de semana, una cheve, un cotorreo, y empezaban a entrar a la loquera y se sacaban de onda y me iba a la chingada, no controlaban los problemas y te veían como enemigo, ya loqueando. ...La bronca con los padres porque no

querías jalar pero también aparte no era que no quisieras jalar, tenías 15 años!!! ¿Que chico va a trabajar?, eras paleta!! y nadie te daba jale porque eras menor de edad y si te daban jale te explotaban, de hecho me explotaron muchas veces. Sé lo que es ser una pinche bomba andando, pinches gatos gachos, todo el mundo paga la cuota....

Los jóvenes siguieron loqueando y peleándose por el territorio, te partían la madre porque una banda llega y te decía “ey....”. Las morras siempre llevaban los pinches chismes, se agarraban con una vieja, siempre las piches viejas, siempre las morras eran las del pedo y siguen siendo las morras las del pinche pedo. Porque tú corres a tu vieja o la cortas y la morra se peina con otra pandilla “ey están hablando mal de ti” y vienen y te parten la madre. A mí me pasó varias veces por culpa de morras, que ni siquiera me agarraré, me fueron a partir la madre como 30 cabrones de ‘Los Intocables’. ...

Es que como antes no existían símbolos, empezó todo esto por la radio, por Radio 13 y la 14, la música colombiana empezó a crear símbolos. La raza empieza a mandar saludos y empieza un güey a decir “no pos acá los número uno, sí somos la número uno”, y un güey empieza a decir “somos el símbolo uno, los compa, un saludo pa’ los símbolos”. Y ahí fue el pedo, aquí era la época de ‘Fórmula Uno’ en la radio, la música *colombiana* y un buey empezó a decir que éramos la número uno, y empezó montar la banda ahí ‘Símbolo Uno’. En el radio te mandan saludos, consignas, mensaje gachos, “tumbando números” después un güey salió que la estrella, “pura pinche estrella”, me imagino que por los *Converse*, por la estrella *All Star* y “ey pos acá pura estrella”.

Porque se mandan saludos y por la radio hacen las tocadas en tal parte y ahí se ven las pandillas contrarias y se refuerza lo que es el simbolismo, comunidades afectivas. Por la misma dinámica de los bailes, encontrarse una banda y qué “onda cómo vas” y empiezan las llamadas, una tribu urbana “ey conoce la banda” y empiezan a mandarles saludos y se saben los nombres de todos los cabrones, no se saben las tablas, pero se saben todos los datos, los apodos de chingo de banda. Y así empiezan los saludos, entre más saludos mandes más chingones, significa que le estoy diciendo que tengo un chingo de banda a otros güeyes sin decírselo directamente. Los otros escuchan y dicen esa pinche banda es peligrosa, ¿me entiendes? Si, la banda es un empuje, es presión, aguantar lo que tienes que hacer: no eres marinero y estás en el pinche barco, de esos marineros que se hacen a güevo!, es una especie instinto de salvarte, ¿no? ...

Cuando voy con una pandilla lo que hago es negociar con ellos, es bien difícil porque de repente estas en medio de una pandilla que son raperos y además puro *colombiano*, entrar a ver esa pandilla para mí es fácil, salir para ellos es bien difícil y viven con el pinche constante miedo de que....siempre viven con miedo y siempre que se ven a solas, un güey con otro güey, nunca se van a agarrar a chingadazos, siempre se van a decir “tírame a león⁸¹” porque tienen miedo. Siempre dependen de los demás cabrones para evitarse un tiro, porque saben que no se van a aventar limpio, a puras pedradas. En cambio de frente “tírame a león, tírame a león”, yo los he visto, los he topado, los he juntado y “tírame a león” he juntado hasta 500 cabrones, 15 pandillas y *colombianos*, raperos, punketos y no se pelearon, chingón me quedé asustado yo.

Igual, sigue igual, el mismo proceso, la esquina es el lugar del cotorreo, el segundo hogar, es el cotorreo, es la esquina de los secretos, porque se

⁸¹ No existe una traducción literal, pero sería algo como ‘no me hagas caso’ o ‘haz como si no me vieras’.

escuchan los secretos de los compañeros, es la esquina de la observación porque a veces el puto pasa, pero principalmente la morrita. Nadie sale de la esquina bañado para enseñarle a otros putos su cara sino a las morritas y pasa una morra y chingaste y sino pasan viejas las buscas; tienes que moverte con otras bandas por eso lo que pasa con los cotorreos. Si fueran puros cotorreos entre puros cabrones hombre!, yo se los he dicho a los morros, “¿y si no llega sino puro cabrón a ‘La Fe Music Hall’, no van a ir!!! porque no hay morras, ¿a qué vas? – a ver morras Ventura, tienen que haber morritas Ventura a huevo!”.

Hay bandas *colombianas*, si es banda *colombiana* encuentras un güey rapero nada más, si son raperos encuentras 2, 3 *colombianos* que se resisten a ser raperos y viceversa. ...yo les dije también “oye por qué se juntan las pandillas”, no hay que preguntarnos qué es lo que hace que una pandilla se junte, hay que preguntarnos qué es lo que está pasando en la casa para que la pandilla acepte....un chavo acepte a la pandilla como su segunda familia, qué es lo que se cuestiona este chavo, entonces yo me puse a pensar que eran lo síntomas de afectividad, comunidades afectivas funcionan con madres, tienen sus valores, el valor de no te peinaras, tiene el valor de las morritas....

Hay un rollo que dicen en la televisión, en el periódico, pinches mentiras yo estoy....que dicen que tienes que matar a un cabrón, golpear a un cabrón, es mentira, para entra a la banda, es mentira, no es cierto, no existe, lo hace la pinche televisión y un güey que se llama Lorenzo Encinas que es puro pedo. Trata de decir cosas que no son verdad, quiere crear un mito alrededor de él mismo y de las pandillas, es mentira, es puro pedo, no hay reglas para ese tipo, entrar a la pandilla no más, es cotorreo, cotorreo y se acabó. Si como lo que es la afectividad “¿qué símbolo eres?, -soy símbolo uno, -ah vente pa’ca compadre”, igual entre mujeres, hay ciertas reglas que son fuertes. Primero que nada el barrio, inician cinco en una pandilla y empiezan a meterse más cabrones y los güeyes tienen que aceptar la historia de esa banda como origen, sabemos que están en esa esquina porque es la banda, son ‘Los Huérfanos’, yo también soy Huérfano pero como te digo me hago parte de una pandilla por necesidad gregaria, por necesidad social...

Pero siguen siendo igual Pachecos, Pachecotes, Pachecos, mini Pachecos y súper mini Pachecos de 11, 12 años, todos son pandillas, somos Pachequillos!. Hay un elemento ahí importante, las pandillas tienen hijos, se van casando, van cotorreando y asimismo les vienen diciendo lo mismo, lo del morrillo que viene viendo en la casa el mural, en la esquina que dice Pachecos y los morrillos se empiezan inventar Pachecos, que ven a los papás Pachecos o Huérfanos y empiezan a hacer lo mismo porque dicen que son modelos significativos para ellos y ser Pacheco....

Ser de una pandilla nombre o apellido es algo chingón, todos tienen un elemento que son orgullosos de su nombre sin importar qué signifique. Pero más que nada es identidad, más que nada grupal, reforzada por la comunidad afectiva entre los mismos pares que se va repitiendo este pedo, esta loquera, todo este rollo. Y lo que más que nada le da integración a esta pandilla es que desde morros practican ritos, ya de grande el señor siguen practicando ritos con los chavos o sea los bailes, la vestimenta se sigue repitiendo, los vas heredando y los vas cotorreando, hay morritos que tiene ahorita 5 años tú los ves *colombianos* porque el papá lo esta vistiendo de *colombiano*, mi cuñado es uno de ellos le ponen ropa en la mañana de *colombiano*. Él no es *colombiano*, le gusta *La colombia* pero no se viste *colombiano*, pero le pone la ropa al chavillo de *colombia*, es la moda, se ve bonito!, tiene 5 años, ese es el rollo. ...

Los chavos son así, son muy ritualistas, que el paño negro, cuando voy con una pandilla me dicen “ey ponte el pinche paño” el paño negro, yo usaba el paño rojo que es chicano ya no lo uso y los morros “ey, ven te reglamos el paño azul”, sin necesidad que tenga de ampliar los grupos de poder, ver que Ventura conoce muchas pandillas y decir “este güey queremos que use el paño azul”. (Adrián Salazar –Ventura-, entrevista; 2006)

Como vimos, en el capítulo anterior, existe una fuerte interrelación entre las interpelaciones dadas a la música caribe colombiana en Monterrey, Argentina y Colombia. De igual manera ocurre con los fenómenos juveniles asociados. Por ejemplo, en un trabajo sobre La champeta⁸² en Cartagena de Indias, Bohórquez evidencia cómo se da la interrelación entre esta música y las prácticas juveniles. La palabra champeta viene de cuchillo o machete pequeño, de ahí se deriva champetudo. Este vocablo es usado para designar todo lo de mal gusto, designa a los jóvenes populares del Caribe colombiano; jóvenes con vestimentas coloridas, estrafalarias, asociados a delincuentes.

Los bailes de champeta los realizaban las *pick ups*, análogos de los sonideros mexicanos, y a estos bailes llegaban los jóvenes pandilleros armados con champetas, creando riñas que causaban graves heridas e incluso la muerte de los rivales. De esta forma se da la asociación, de los jóvenes populares, la violencia, su música y estética todo enmarcado, bajo la lógica metonímica de la parte por el todo y viceversa, bajo la idea de champeta. De igual manera que en Monterrey y Argentina se da una campaña de desprestigio sobre la música ya que esta ‘incita a la violencia, tiene letras vulgares de doble sentido y la inmoralidad de sus bailes’. (2000)

La socióloga Leticia Saucedo Villegas, quien trabajo durante años con bandas dentro del programa *Haciendo Esquina* y posteriormente continuó investigando sobre la violencia física entre los jóvenes nos dice:

Pues encontré que, que para muchos es parte del proceso de socialización como hombre, en su formación, porque el que no es violento son sacones, son putos, otro por solidaridad, si están madreando a mi amigo yo tengo que ir o sea no te voy a dejar morir y se meten ahí, aunque ellos saben que broncas es más broncas, de pronto puede ser haber iniciado el espiral de violencia, ya me bronqué con éste ya siempre van a estar detrás de mi y cuando nos encontremos pelea segura pero como que nada mas hasta cierta edad están así en esa espiral, hay unos que si son violentos y siguen siendo violentos...

⁸² La champeta es un tipo de música que aparece, recientemente, en la costa caribe colombiana como un mestizaje de las nuevas sonoridades africanas con las locales. Su baile y letras están completamente estigmatizados por su corporalidad a ultranza. Tanto en el baile como en las letras se recrean actos sexuales.

Pues que se involucra en ese proceso de socialización con la cuestión de la identidad, que tampoco es propio de ese grupo, o sea yo veo a otros chavos que quizás en el acto no son violentos físicamente, así que se estén peleando con todo el mundo, pero son violentos, son agresivos y consumen muchas cosas que son violentas entonces no es así como exclusivo de ellos. Es a nivel mundial que hay gente que les gusta consumir cosas de violencia o sea simplemente las películas, las caricaturas que hay en cine que yo no puedo ni ver de violencia. ..

Si, entonces en una de las conclusiones era que los chavos tienen una lógica de violencia que para ellos no es mala, como para mucha gente, que es una forma de sacar esa intensidad que te decía. Que tienen de vivir ese momento y de sacar las cosas y vivirlas también ¿no? Y que también es una cuestión social más que individual, que si las hay ¿no? pero igual violentos hay en todos los niveles y que en ese mundo de la inmediatez tampoco tiene otros, no sé si elementos, perspectivas o canales de buscar esa fuerza que tienen así, que tú la sientes! y entonces en ese vivir entra un elemento más que es la violencia y bueno que muchas veces tiene que ver que extienden su espacio hacia la calle ¿no? Que nosotros, yo en mi casa, creo que no saldría a la banqueta a sentarme a tomar y ellos sí. Pero pues también a veces tu veías las casas y tú decías “yo si me saldría de mi casa”.

O la gente que trabaja en la obra yo digo “es que si fuera hombre y tuviera que trabajar en la obra cuando yo llegara a la casa yo me tomaría tres caguamas y me saldría a la calle y quizá también hacerla de pedoporque el calor, no sé, son condiciones que a veces son mas difíciles ¿no? la cuestión del desgaste físico que pues como quiera no es igual que estar en frente de tu computadora....

Pues serían los chavos, si son chavos de colonias populares, generalmente, no porque sean *colombias*, igual si tú vas a una de ‘vaqueros’ también se van dando en la madre, lo que pasa es que ellos se dan en la madre en grupo entonces se hace un chingo. Pero tu vas a una de vaqueros y anda un vaquerito con otro y el otro también. Allí hay una grupalidad, una grupalidad muy fuerte, entonces si uno se va a embriagar ahí van todos a embriagarse. Si son más gregarios y simplemente se ven más. Y les encanta la violencia física; porque te subes a los carros a manejar y la gente que trae esos carros son bien violentos, son agresivos, te insultan, te molestan, pero es otra violencia!. Entonces ahí ya no me pude meter más, me hubiera gustado acercarme a la cuestión corporal ‘el mostrar que resisto físicamente las broncas, aguanto el madrazo y me levanto y sigo acá peleando.... (Entrevista; 2005)

Según el especialista en culturas juveniles Carles Feixa éstas son las experiencias expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos localizados en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional. Son ‘microsociedades juveniles’ con diferentes grados de autonomía respecto de las ‘instituciones adultas’ creando espacios y tiempos propios.

Están íntimamente relacionadas con grandes procesos de cambio social en el terreno económico, educativo, laboral e ideológico. “Lo que marca la diferencia de la condición juvenil con otras condiciones sociales subalternas es

que se trata de una condición transitoria: los jóvenes pasan a ser adultos pero nuevas cohortes jóvenes los reemplazan” (1998: 60).

Esta concepción de la juventud = enfermedad es utilizada a menudo para menospreciar los discursos culturales de los jóvenes. El término ‘contracultura’ se refiere a situaciones en que “algunos sectores juveniles expresan de manera explícita una voluntad impugnadora de la cultura hegemónica... Por ello es posible analizarlas como una metáfora de los procesos de transición cultural, la imagen condensada de una sociedad cambiante, en términos de sus formas de vida, régimen político y valores básicos”. (Feixa, 1998: 61-63)

Pesa sobre los estudios juveniles el desestimo social sobre sus mundos de vida. El otorgarles una muy limitada importancia. Aun se mantiene la vieja asociación de la juventud, “con un mal pasajero”, “una enfermedad que se cura con los años”. No se puede olvidar que lo anómico de hoy será lo canónico del mañana.

Los jóvenes reaccionan ante la inestabilidad estructural de sus sociedades, que no están en capacidad de incorporarlos, que les transmite mensajes paradójicos, incongruentes. Les pide alargar la educación y la especialización para darse cuenta que al final de ese largo y costoso camino no hay un trabajo ‘estable’ o ‘bien remunerado’. Les pide ser ciudadanos plenos, mientras les imposibilita las vías de acceso a este tipo de ciudadanía.

En un trabajo con tres pandillas de la ciudad, hacia mitad de los 1980, Hernández plantea que los medios de comunicación colocaron, en ese momento, su foco de atención y ayudaron a crear ‘la problemática del pandillerismo’. La imagen presentada era de jóvenes y colonias populares, drogas, vandalismo y robo a transeúntes. La percepción generada así, en los otros grupos sociales, era de jóvenes faltos de cultura y educación, agresivos e incontrolables, vistos como peligrosos y de esta forma generadores de miedo.

Se acerca a tres bandas de la ciudad, para confrontar esta percepción creada por los medios masivos de comunicación. Encontrando que los miembros son hijos de los migrantes provenientes de Coahuila, San Luis Potosí, Zacatecas y Tamaulipas que llegan a Monterrey en la década de los 1960. Estos jóvenes son trabajadores, que están ubicados en la más baja escala, desempeñándose como peones albañiles, vendedores de frutas, trabajadoras domésticas, pepenadores de basura, etc. (1990: 245- 254)

Si bien los jóvenes aceptan su destino como trabajadores, rechazan la actividad que sintetiza para sus padres la vida en la ciudad: la albañilería, en el lenguaje de los jóvenes 'la costrosa'. La 'costra' resume la biografía de sus padres, así ellos saben que tienen que trabajar pero buscan que no sea de obrero, en sus trabajos ideales nunca están aquellos que implican desgaste físico. Esta experiencia que los pandilleros llaman la 'costrosa'. Cemento, arena, yeso y tierra, forman encima de la piel una 'costra', una segunda piel. Las huellas que deja la obra no se quitan con agua y jabón: crean una identidad que no se completa porque no acaba de ser asumida por carniceros y reos.

La 'costra' hace las veces de estigma, una evidencia tan visible que de inmediato los delata como ayudantes de albañilería, hijos de peones y 'maistros' albañiles. Pero también como habitantes de los barrios marginados, alledaños a los basureros, sin drenaje y con unas cuantas horas de agua al día. Un futuro en la costrosa remite, inevitablemente, al pasado de sus padres, y con ello al desgaste físico, la incertidumbre laboral y salarial, e inclusive a algunos hechos que vienen a la memoria porque son piezas del mismo rompecabezas: el alcoholismo de los mayores, las peleas familiares, etc. En una radiografía estratificada de las clases populares desde su propia óptica, los peones albañiles ocupan el lugar más bajo de una escala social que remata, en el punto más alto, con una capa aristocrática compuesta por los obreros calificados. El contar con seguro social, préstamos, aguinaldo y contrato, los coloca en la punta del espectro. (Hernández; 1990: 265)

Esta idea de 'la costrosa', tan bien expresada por Hernández, es un referente básico para los jóvenes populares, para los *colombias*. En mis entrevistas aparece sin falta cuando los jóvenes se refieren al trabajo. El saber que ese es su destino, un destino duro, que ven en sus padres, amigos y familiares hace que por intermedio de la *colombia*, en el 'andar de cumbia',⁸³ busquen prolongar lo más posible esta entrada a este su 'inevitable' destino.

Las bandas *colombianas*, en contra de los múltiples imaginarios creados sobre ellas, no son agrupaciones delictivas. Son colectivos de jóvenes que encuentran junto a sus pares, y en las calles, una sensación de pertenencia y de identidad, sumamente importante para ellos ya que se encuentran, en términos generales, en condiciones precarias de vida.

Debido a la etapa de juventud que atraviesan y en muchos casos a los conflictos que tienen con sus padres, como consecuencia de la incapacidad de llenar las expectativas que se generan sobre ellos, es que la banda se convierte en el espacio privilegiado y el referente más importante para el joven, por encima de la familia.

⁸³ La traducción sería como irse de pinta, de 'rol', andar de paseo, de fiesta, de descanso.

Estas bandas son constituidas por jóvenes desde muy tempranas edades, en estrecha correlación con la deserción escolar. Son vistos sus miembros como anómalos, vagos y delincuentes, en parte por sus prácticas de esquileo y el consumo de alcohol y drogas en la calle. También porque aun cuando una gran parte de la banda trabaja, estos trabajos no son estables y quedan largos periodos desempleados, generando roces y conflictos con los adultos. Las bandas también son inercias territoriales y legados generacionales, que buscan la identidad y la protección de la violencia en la grupalidad.

Así, la *colombia* les sirve, como herramienta, para prolongar su juventud lo más posible. Les sirve a los jóvenes, para huir temporalmente de las responsabilidades de la vida adulta, que saben de sobra implican una dura vida de desgaste físico, bajo el rayo del sol (en una ciudad que puede llegar a más de 40 grados centígrados), por sueldos mínimos. Se mantienen en la banda hasta que establecen sus propias familias, con pareja e hijos, y logran un trabajo estable.

Es aquí donde podemos entender, parcialmente, el por qué los jóvenes viven con tanta fuerza este mundo *colombiano*, por qué es un referente tan marcado en sus vidas. Saben que es un muy breve paréntesis lúdico, un momento que hay que gozar con frenesí, antes de incorporarse a su inevitable destino como trabajadores en las más bajas escalas, en 'la costra', en Monterrey.

Conclusiones

En este capítulo traté de entender las relaciones que se establecen entre la identidad y la música. Abordé dos estudios de caso intentando interrelacionar las teorías y de lo que tratan: las personas, los grupos sociales. Estos casos fueron el de la identidad musical en Colombia y el de los *colombias* de Monterrey.

Es importante mostrar cómo la música y los grupos humanos que construyen su identidad, por intermedio de su interpelación, se relacionan de manera compleja. Los estudios sobre este tema habían colocado su énfasis en mostrar cómo a cada grupo humano, que manifestaba una identidad, le correspondía una determinada música. Esta posición ha sido superada, tras la búsqueda de comprensión de los desplazamientos y transformaciones en el gusto musical, problematizando esta fórmula homológica.

La perspectiva que utilicé dentro de esta tesis es la de ver la música como un vehículo comunicativo múltiple y complejo. *La música caribeña colombiana brinda a quienes la viven actos comunicativos completos.*

En esta tesis entiendo las identidades como múltiples, con diferentes actuaciones, *performances*, que se desarrollan discriminadamente según el tiempo y el escenario. No tenemos una única identidad, gestáltica, que nos atraviesa, definiéndonos de una vez y para siempre. Manejamos múltiples performatividades identitarias que aparecen en concordancia al escenario en el que nos corresponda actuarlas.

Las identidades se constituyen en contextos relacionales, de un yo frente al otro, de un nosotros contrapuestos a los otros. Se crean socialmente bajo contextos de interacción. Cuando los otros le niegan el reconocimiento a mi identidad estamos entrando en el escenario del estigma. En este escenario se puede reaccionar haciendo alarde del mismo estigma, establecido por los otros, esencializándose las identidades.

Este fue el caso de los *colombias* de Monterrey. Un elemento identitario que en condiciones ‘normales’, de interacción y aceptación, no representaría más allá de una simple preferencia, un gusto, una elección estética, se convierte en elemento esencial de la identidad y a partir del mismo, como piedra angular, se constituyen mundos de vida.

La música afecta, sensibiliza, al que la vive desde múltiples sentidos. Tiene la capacidad de emitir mensajes desde su melodía, desde la rítmica que invita al movimiento del cuerpo; y simultáneamente desde las letras de las canciones. Esas letras no deben ser entendidas como simples textos ya que están encuadrados dentro del formato musical.

Así, que además del mensaje emitido desde el texto, está su interrelación con la melodía- el ritmo, y simultáneamente el sentido que le imprime el cantante o grupo. La manera como éste dice las cosas, los tonos usados al cantar y sobre todo el sentimiento con que vive la canción mientras la interpreta; y cómo los comparte con quien la escucha. Debido a esta multiplicidad de canales y de mensajes, por las sinestesias que produce, es por lo que la música ha sido siempre elemento fundamental en las construcciones identitarias.

En el caso de Colombia podemos ver cómo una nación asolada por la violencia y el fratricidio decidió utilizar estas poderosas características de la música para desplazarse, simbólica y virtualmente, del frío y violento Interior, cuna de las luchas políticas y de las guerras, a la distante, tropical, pacífica e idealizada Costa.

Dentro de este desplazamiento identitario de la nación podemos ver marcados intereses políticos y económicos. Asimismo, la música y los múltiples efectos sinestésicos que produce, sirve y ha servido para que los grupos hegemónicos monten un velo sobre la dura realidad cotidiana y los manejos amañados que han dado al país.

Simultáneamente la población para distanciarse de estos mundos de vida tan grises y difíciles de sobrellevar, busca alejarse a nuevos escenarios alegres, festivos y rumberos. Reposicionamiento virtual-simbólico desde donde los colombianos pueden pensarse de manera más positiva y buscar esperanza hacia el futuro.

No deja de ser llamativo y paradójico que una las naciones con más problemas de orden público e injusticia social, del continente y del mundo, se auto defina, constituya su identidad nacional, desde la alegría. Este proceso se evidencia en la gran importancia que se le da al concepto de 'rumba' en Colombia.

Esta 'identidad nacional alegre' aparece, de alguna manera, reflejada en los estudios estadísticos sobre la 'percepción de la alegría y el bienestar de vida' realizados por prestigiosas universidades. Íntimamente relacionado con este

proceso de constitución identitaria alegre por parte de los colombianos se encuentra la música caribeña que ha sido utilizada de maneras diferenciales. Se le ha dado un uso ‘adorniano’ por parte del Estado y los grupos hegemónicos y otro de orden más ‘posmoderno’ por parte de los colectivos interpeladores de la misma en el país.

Monterrey es una ciudad de vanguardia en México, puntal en múltiples procesos modernizadores, económicos y sociales. Ha sido catalogada como la mejor ciudad para vivir en Latinoamérica. Sin embargo, a partir de la crisis económica desatada por los modelos neoliberales y la apertura de mercados, la ciudad ha permitido y acumulado graves rezagos sociales dejando fuera del bienestar a un grueso bloque de su población en condiciones de pobreza extrema y marginalidad. Es en estas zonas periféricas, donde el movimiento juvenil, el mundo de vida, *colombiano* encuentra cuna y apogeo.

El caso de los *colombias* de Monterrey y del por qué escogen la música caribeña, por encima de las múltiples ofertas provenientes de EE.UU. y por encima de su propia música regional, resulta sorprendente. Los dos procesos son muy similares; el de Colombia y Monterrey. Los *colombias* utilizan la música caribeña debido a que les permite alejarse de la dura realidad de sus barriadas y de sus mundos de vida como grupos marginales.

Por intermedio de la interpelación de la música, los *colombias* generan, construyen, un mundo de vida virtual, idealizado; donde vierten todos sus deseos y sentimientos reprimidos. La música caribeña colombiana con sus profusos y vívidos mensajes de amor, familiaridad, fraternidad, campo, naturaleza, animales, alegría, baile, desenfado; y por intermedio de la elaboración de estas geografías morales, le permite a estos *colombias* desplazarse a un escenario donde se pueden alejar, abrigar, de la dura cotidianidad y de su realidad social-económica. Al mismo tiempo, les permitió crear una gran comunidad de pares *colombianos* que desembocaron en elementos de contracultura.

Esta gran comunidad *colombias* les permitió en primera instancia resistir el rechazo y el estigma que les impuso la sociedad hegemónica. Posteriormente logran empoderarse y establecer un mundo de vida paralelo, bajo nuevas lógicas más acordes y sensibles a sus realidades. Por intermedio de la vivencia de la música caribeña colombiana, de su interpelación, se constituyen como sujetos diferenciales, como *colombianos*.

Crean el mundo de vida que por un lado les permite levantar una línea de distinción frente a los otros significativos (los grupos hegemónicos) y por el otro situarse en escenarios virtuales e idealizados que les brindan cobijo, satisfacción y esperanza.

Ante las incongruencias, paradojas y fracturas sociales los jóvenes reaccionan desde el consumo, la consumación y la corporalidad. Es la lógica del despilfarro, del presentismo, del hoy y ahora, sin pasado ni futuro. Las leyes económicas no los rigen. Hay despilfarro de emociones, afectos, consumo, sensualidad, corporalidad.

Los jóvenes crean burbujas sociales donde buscan reencantar el mundo, por intermedio de cohesión de pares, imaginarios, músicas, vestimentas, ideologías. Entender este espacio juvenil, estas identidades, captar cómo se relacionan entre ellas y con el resto de la sociedad, es realizar un mapeo y una prospectiva social.

Podemos pensar a la música de la costa caribe colombiana y las interpelaciones que le dan sus seguidores, desde Colombia, México o Latino América, como una relación *sinestésica-simbólica-virtual*. Permite a estos grupos que la viven, utilizar los sentimientos que les genera la sinestesia de sus mensajes de amor-campo, dentro del formatoailable alegre y con éstos elaborar mundos de vida ideales, simbólicos- virtuales.

Capítulo III

Espacio y Cuerpo

El mundo de vida *colombiano* de Monterrey permeado en su territorialidad y en sus manejos corporales

Introducción

Este capítulo busca explicar por intermedio del espacio, del territorio, y de los usos corporales algunas características relacionadas a la *colombia* de Monterrey. El capítulo tiene dos grandes preocupaciones temáticas evidenciadas en el título y que se manejan en dos grandes bloques dentro del texto.

En la primera sección muestro la profunda determinación de la relación entre el territorio y la clase social; junto con el marcado proceso de exclusión geográfica que sufren los jóvenes *colombias* y los grupos populares en general. En la segunda sección discuto y ejemplifico la importancia de la comunicación corporal en las elaboraciones identitarias de los *colombias*.

En el capítulo sobre interculturalidad, cuando realicé la descripción de la labor de los sonideros en el establecimiento de la música colombiana, marqué la relación entre ésta, el cerro de la Loma Larga y la colonia Independencia. Esta asociación no es vana ya que es la zona receptora, y posteriormente difusora, de la música colombiana en Monterrey. En la actualidad La Independencia mantiene esta asociación, esta identidad, que le otorga la música *colombiana* y sus interpelaciones. Es la banda sonora de este territorio y símbolo de su identidad alegre y festiva.

Inicio el capítulo abordando la problemática de la territorialidad, la identidad asociada a ésta, el proceso de estigmatización y segregación espacial de los grupos populares de Monterrey. Por intermedio de la descripción de La Independencia y su historia, del proceso colonizador del cerro de la Loma Larga, busco delinear el escenario donde se escenificó el movimiento *colombias*.

Realizar esta tarea no es para nada superflua, ya que además de haber cumplido con esta función, nos estamos refiriendo al barrio popular la ciudad por excelencia. Esta geografía popular muestra y refleja los procesos de crecimiento del área metropolitana de Monterrey, las dinámicas migratorias, las transformaciones y problemáticas vividas en la ciudad.

Por otro lado, es importante evidenciar el proceso de segregación urbana y de marginalización de que son sujetos los grupos populares. Cuando

se camina por La Independencia y se va ascendiendo el cerro, los paisajes observados son reflejo, síntesis, de la evolución y problemáticas de la ciudad. El observar estos paisajes⁸⁴ fue determinante y me permitió comprender las dinámicas bajo las cuales el mundo de vida *colombiano* tuvo nacimiento y sentido.

Cuando se va ascendiendo por la colonia, su parte más baja, cercana al río, se percibe muy parecida a otras zonas de la ciudad, es eminentemente comercial, con tráfico de autos, pocas personas caminando, bien trazada y establecida. Pero a medida que se asciende cambia el ambiente, se siente más el ‘barrio popular’. Las personas están mucho en la calle, en el frente de sus casas.

De igual manera, las construcciones van cambiando y se hacen menos uniformes, en una lógica de barrio de ‘invasión’, erigido mediante auto construcción. Algunas casas han sido arregladas y poseen varios pisos y terminaciones lujosas. Otras son más sencillas, de un solo nivel. A medida que se continúa el ascenso las calles se hacen más angostas y la percepción de seguridad personal disminuye. Se siente, y te hacen sentir, (mediante las miradas, actitudes y el lenguaje corporal) como un extranjero en el barrio.

Las casas muy arregladas, donde se nota la fuerte inversión monetaria en ellas, disminuyen. En un punto, las calles desaparecen y se convierten en andadores de escalones. Aquí el paisaje es radicalmente diferente, las casas comienzan a reflejar la pobreza y la marginación de sus habitantes, de manera más marcada entre más se asciende. Al punto que en la parte más alta ya muchas de ellas ya no son sólo de ladrillos y cemento, sino que aparecen múltiples materiales reciclados como madera, plástico, cartón y techos de zinc.

¡Un dato curioso! Al no existir calles, los habitantes de la parte alta del cerro, para poder subir sus alimentos, agua y demás bienes necesarios para la vida cotidiana, tienen que hacerlo a pie o en burro. El burro como medio de transporte funciona, hoy en día, dentro de la ciudad que podría considerarse más ‘moderna’ de México.

⁸⁴ No debe olvidarse que los paisajes como los territorios son construidos, es una intervención sobre el mundo físico. La función primordial del paisaje es servir como figura metonímica del territorio, el paisaje representa, como parte de él, a la totalidad del territorio. La otra función importante del paisaje es otorgarle identidad al territorio, diferenciándolo de otros; por lo que se enfatiza la diversidad y unicidad de los paisajes. (Giménez; 2005: 14 y 15)

Una vez que se llega a la cima se tienen dos paisajes contrapuestos, cortados como por un cuchillo por el propio cerro. De frente del lado de La Independencia se ve la pobreza extrema, las construcciones de bricolaje, se escucha lejana y cortada la música colombiana proveniente de alguna casa. Al fondo, se ven los majestuosos edificios y el trazado de la Macro Plaza, separada de los barrios populares por la perfectamente perceptible línea que traza el río Santa Catarina. Este río nuevamente corta, como con un cuchillo, las geografías sociales, separando ricos de pobres, hegemónicos de subalternos. Como mediador, físico y simbólico, como pivote entre los dos mundos, las dos realidades, se encuentra el puente del Papa y a sus pies su mercado, utilizado y transitado por unos y otros.

De espaldas a La Independencia, del otro lado del Cerro, ya no se ven tugurios ni el gris paisaje, estamos frente al ‘municipio más rico de Latinoamérica’- San Pedro Garza y García-. Se aprecia el verde inexistente del otro lado del cerro, como consecuencia del hacinamiento de las casas, colocadas, como se pudo, sobre las pendientes.

En la parte baja, en la falda del cerro, se puede observar cómo comienzan a construir nuevos y ordenados conjuntos residenciales, con todo el urbanismo necesario, para acoger clases medias y medias altas. Del otro lado de la avenida que corre paralela al cerro, y al paisaje, se ve un inmenso centro comercial –como símbolo y reflejo de los valores del propio paisaje-. Más atrás las casas y construcciones que se perciben son amplias, lujosas, con zonas verdes. Es la antítesis del panorama observable del otro lado del cerro.

La contraposición (geográfica y social) de estos dos paisajes realmente me impactó. Muestra, hace evidente, la realidad social y urbana de la ciudad. Una ciudad donde de manera tan marcada, sin traslaparse, sin intersectarse, viven los ricos más ricos de Latinoamérica y otros grupos marginados de este pujante desarrollo y bienestar en condiciones de pobreza extrema.

Esta profunda contraposición y desigualdad que denuncian estos paisajes, perceptibles desde la cima del cerro de la Loma Larga, es lo que busco mostrar en el primer apartado ‘La espacialidad urbana como determinante social’.

Posteriormente, en el siguiente apartado, doy inicio a la segunda temática de interés en este capítulo: el cuerpo y sus interpelaciones; su uso en la constitución del mundo de vida *colombiano* de Monterrey. El objeto de este bloque temático es revisar algunas aproximaciones teóricas alternativas -a la

doxa sociológica- que nos permiten entender, de otra manera, a sujetos sociales como los jóvenes y a los grupos subalternos.

Aun cuando éstos poseen posiciones alternativas claras -y propuestas identitarias contestatarias- pasan muchas veces desapercibidos, menospreciados o desatendidos por la ciencia social. Esto debido a su incapacidad de una exposición clara desde la posición oral-racional-discursiva, encontrándose sus acentos en la parte emotiva-performativa-corporal.

En consecuencia establezco un posicionamiento en, y vuelta la mirada hacia, el lado corporal no verbal; una búsqueda de su integración con el lado racional- verbal sobre representado por la ciencia social. Deseo proponer el volver la mirada hacia los cuerpos y sus mensajes, entender la comunicación no verbal, el manejo corporal, la kinésica, la proxémica, el baile, la vestimenta y accesorios, como fuentes densas de comunicación y sentido; como tales dignas de estudio y reflexión seria.

El estudio de estas formas comunicativas aparece casi a la par con la sociología y tienen de novedoso lo mismo que la disciplina, sin embargo continúan siendo marginales, secundarias, frente a temas como la economía, la familia, el trabajo o la religión.

La sociología y las ciencias sociales en general se han centrado en la discursividad de los individuos y de los grupos sociales, dejando como marginales o complementarios otros tipos de comunicación. A partir de mi experiencia investigativa con los jóvenes y músicos *colombianos* de Monterrey - en general grupos subalternos- investigando sus elaboraciones identitarias puedo notar que poseen gran claridad y propuestas alternativas, en algunos casos rebeldes, de confrontación, frente a su sociedad y los marcos estructurales que los restringen y controlan. Sin embargo, estas propuestas e ideas no trascienden necesariamente al plano verbal, les cuesta mucho elaborar una discursividad sobre lo que significa su propuesta de vida, sus identidades.

Esta incapacidad de verbalización es acentuada, seguramente, por su bajo nivel escolar (un capital cultural insuficiente para ser un interlocutor válido en términos de Bourdieu) y también a su desinterés en elaboraciones 'intelectuales' sobre algo que es tan evidente -tan claro para ellos- y que parece críptico sólo al investigador.

De esta manera, es muy fácil para el científico social que no posee la sensibilidad, el tiempo o el interés en estas formas de comunicación no

verbalizadas, darlas por inexistentes o anodinas. Validando, de cierta manera, la visión hegemónica de la sociedad que tilda a sus representantes de vacíos, inmaduros, rebeldes sin causa, pueriles, inconstantes, intrascendentes, de no saber qué quieren en la vida ni para dónde van.

Cuando en realidad el ejercicio de comunicación tiene otro sentido, a final de cuentas, los jóvenes y los subalternos buscan diferenciarse del mundo adulto-hegemónico, de los parámetros que los rigen; el ser interpretados de esta manera no es más que un triunfo. En cierto sentido, la comunicación se ha mantenido secreta, la rebeldía se expresa, la erosión a los marcos significantes del mundo adulto-hegemónico funciona y éstos no lo comprenden en su complejidad.

Los jóvenes en la construcción identitaria se encuentran, por definición, enfrentados a las elaboraciones correspondientes del mundo adulto⁸⁵ ya que éstas los excluyen. Ellos que en su generalidad no poseen bienes materiales y no tienen mayor poder más allá de sí mismos, recurren a su único capital real: su persona, es decir su cuerpo.

Hacen continuos derroches de energía, vitalidad, fuerza, descomplicación, sensualidad, sexualidad. Los pocos valores que ellos poseen sin medida y a los que los adultos no tienen igual acceso; deseándolos, envidiando esta faceta de la juventud. Los jóvenes, y los subalternos, apelan al movimiento corporal, al juego con las estéticas, con las normas, y su rompimiento.

Es la creación, como en *collage*, de su propia identidad por intermedio de la indumentaria, accesorios, vestidos, bailes y música; en el uso del cuerpo y las interpelaciones que logran con él. Establecen mundos de vida (que aglutinen iguales y los diferencie de los otros) a partir de estos símbolos estéticos y de sus propios canales de comunicación, sus propios lenguajes.

Buscando sustentar las anteriores afirmaciones el texto, en relación al cuerpo y su comunicación, se divide de manera general en cuatro apartados; éstos nos dan un recorrido por diferentes autores preocupados temas como la identidad, la comunicación y el cuerpo.

⁸⁵ Bourdieu nos muestra cómo las categorías de edad son construidas en función del cuidado del poder por parte de los 'adultos' y el mantenimiento del control -y la exclusión- sobre generaciones anteriores y posteriores. Se establecen límites que se interiorizan y de esta manera se evitan los conflictos, se conserva la estructura de poder generacional. (ver, 'La juventud no es más que una palabra', 1990: 163-173)

Iniciando doy cuenta de la aparición de ‘un nuevo modelo comunicativo’ hacia la mitad del siglo XX. Este nuevo modelo de la comunicación buscaba aprehender en toda su riqueza este ejercicio de intercambio simbólico; anteriormente el modelo estaba centrado en la verbalidad desatendiendo la comunicación corporal y el papel del emisor como actor-espectador dentro del sistema. Este nuevo modelo comunicativo está mucho más preocupado en el cuerpo y sus mensajes independientes del habla, estando el intercambio enmarcado en un contexto- significante específico.

En un segundo apartado ‘el cuerpo comunicativo’ intento dar un vistazo general a las aproximaciones de la sociología y las ciencias sociales sobre el cuerpo. Se trata de entender cómo somos cuerpos, cómo se construyen socialmente los cuerpos, cómo nuestras identidades- subjetividades están ligadas a nuestros cuerpos y evidenciar las comunicaciones que por intermedio de ellos enviamos a los demás

En consecuencia, y posteriormente, abordo la teoría del *performance* que ha sido central en toda la tesis y que busca entender las relaciones sociales como una ‘presentación’, como una ‘puesta en escena’. Estos conceptos se delinearon en el capítulo sobre identidad y en este encuentran un mayor desarrollo. Aquí se plantea que por intermedio de nuestros cuerpos y de una interacción crítica con las estructuras sociales manejamos, actuamos, nuestras identidades.

Finalmente, concluyendo este capítulo, en los dos siguientes apartados - buscando dar continuidad al concepto de performatividad- resalto la importancia de los actos del vestir y del baile dentro este proceso general de comunicación y construcción identitaria. Para este fin, además de teóricos que han trabajado el tema, muestro las prácticas de los *colombias* de Monterrey - quienes me inspiraron esta idea al permitirme entrar a sus mundos vida-. Después de esta larga introducción demos inicio con las reflexiones sobre el espacio y el cuerpo entre los *colombias*.

La espacialidad urbana como determinante social La Independencia como el arquetipo de barrio popular regiomontano

Si te queda lejos la Risca (palinodia literal del cogelón Alfonso Reyes), demos entonces un volteón por la Coyotera, alias la Garza Nieto, cuna de inspiración del buen Aristeo, fotógrafo de las estrellas. Calles que con cráteres, cuevas que son el paraíso del mordelón y el teporocho. Jacales que son el imperio conquistado para que las reinitas luzcan sus vestidos de novia apañados de las pacas de ropa de medio uso. Y con tan tremendos ajuares las verás subir a las mesas del Partenón, a justificar su muy natural vocación por la felicidad, ese insaciable cocodrilo de la entropierna. Valores regios: rapiña y agandalle como divisa y religión. Usted agarre por Reforma, éntrele por Juárez o Cuauhtémoc. Si en ese mercado de maravillas no encuentra lo que busca es que no trae suficiente marmaja. Es un Wall archirrecontranaco.... ¿Se acuerdan de las escenas decadentes de alta tecnología y miseria humana de Blade Runner? Pues le viene guanga la comparación....¡Ni su tiempo perdido! Se yergue cuan alto y espigado, le da vuelo a la pierna y justo en el hocico del finadito deja caer el patadón. Luego sigue su vereda, toda ella llena de gracia, tarareando una cumbia de Selena. Monterrey no sabe de piedad, sólo de chinga. No te perdona habitarla, horadarla, gozarla impunemente. Es una ciudad siempre despedazándose a sí misma. Cotidianamente devorándose. La revienta el orden y la armonía. Esto es la paz del estereo a todo volumen, porque el tex mex es todo su horizonte. Y la fusca en el pubis. Su destino comienza el sábado al mediodía, cuando el albañil suelta la cuchara y se da un baño vaquero. A partir de este acto fundacional, Monterrey se queda en ascuas, indeterminadamente, perdida, prendida de los alfileres de la historia universal de la náusea. Flotando en su nata de smog y caca pulverizada. Lo que sigue depende de cuál pesera tome usted, porque todas van al mismo destino, y todas a ningún lado. Pero eso a nadie le importa. - **De a cien sín... Joaquín Hurtado-**

Monterrey, en consonancia con las grandes urbes del mundo, ha generado un proceso acelerado de división social diferenciadora del espacio urbano; que se ha visto de manera muy marcada en los últimos lustros. Hoy en día, más que nunca, puede decirse que la espacialidad geográfica, el lugar que se ocupa en la ciudad, es una determinante social.

Aun cuando bien se podría argumentar que esta es una verdad de Perogrullo, ya que las élites sociales siempre han buscado vivir separadas del resto, y los asentamientos urbanos históricamente se han diferenciado socialmente; lo novedoso está en las marcadas dinámicas de exclusión geográfica del otro. La construcción de todo tipo de barreras físicas, la erección de muros y bardas, cada vez más altos, para mantener a raya al otro, al indeseable.

Los grupos de élite actualmente viven en un escenario donde el miedo y la paranoia están a la orden del día. Para reencantar sus mundos de vida con

percepciones de seguridad se recluyen progresivamente en enclaves protegidos de la intrusión del otro social. Como lo plantea de manera tan gráfica Abraham Nuncio: *Monterrey es un club de 10 familias, rodeado de no socios.*

El mejor e indiscutible ejemplo de estas dinámicas excluyentes del espacio urbano, es que haya sido justo en esta ciudad donde haya progresado la iniciativa de construir un muro que dividiera, e impidiera el paso, entre un municipio de altos ingresos y uno popular. Es muy dicente que se haya sometido a votación la iniciativa (entre los habitantes de las colonias afectadas) y que el muro fuera refrendado por el plebiscito. (Rodríguez y Cepeda; 2008)

En este apartado busco evidenciar la exclusión social, el proceso de guetización de los grupos populares reineros, por intermedio del espacio. El concepto de espacio, y las relaciones sociales que derivan de la relación con el mismo, es fundamental para comprender a los grupos humanos.

Para Giménez un territorio es “el espacio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas”. Este proceso de apropiación “supone productores, actores y ‘consumidores’ del espacio, como son entre otros el Estado, las colectividades locales, las empresas, los individuos, etc”. De esta manera la transformación del espacio al territorio implica un ejercicio de apropiación que está enmarcado dentro de ejercicios de poder.

Cuando hablamos de un proceso de identidad socio-territorial, (como el que la generalidad de los habitantes de La Independencia ha desarrollado) los sujetos asimilan el espacio donde viven integrándolo a su propio sistema cultural. Esto se logra cuando el espacio hace parte de su construcción personal y grupal, cuando el territorio vivido sirve para establecer diferencias con otros grupos humanos y con otras regiones. (2005: 9 y 18)

El arquetipo del barrio popular regiomontano es el barrio de San Luisito, llamado posteriormente colonia Independencia, epicentro y cuna del fenómeno *colombias*, desde donde se da su expansión al resto de la ciudad. El barrio de San Luisito, fue el primer asentamiento popular de la ciudad. Ubicado al otro lado del río Santa Catarina, se establecieron sus primeros pobladores, básicamente grupos étnicos prehispánicos traídos del centro del país; el primer nombre que se le dio a este asentamiento fue ‘Repueblo del Sur’ ya que fue ligeramente posterior al ‘Repueblo del Norte’ que pobló el centro de la ciudad.

El río, desde un inicio, ha servido como divisor de los grupos sociales. El puente sobre el río Santa Catarina siempre ha sido el hilo de unión entre los dos mundos. Los primeros construidos en madera, fueron arrasados sistemáticamente por las crecidas del río o los incendios; ya que encima del mismo se generaba un mercado (hoy el mercado está abajo sobre el lecho). Se construyeron puentes en 1887, 1890, 1903, 1909, el último en concreto es de 1970 y es conocido como el puente del Papa, por la histórica misa realizada por Juan Pablo Segundo desde este ‘altar’ en 1979 y que reunió en el lecho del río a más de 300.000 personas.

Según Alejandro García García, antropólogo, que ha trabajado la interrelación de los habitantes con sus territorios, en sus inicios lo que hoy conocemos como la colonia Independencia, fue un pueblo de tlaxcaltecas – establecido del otro lado del río que cortaba la ciudad- “casi todos fuera del contacto del blanco durante la noche, pero sirviéndolo irremediamente durante el día, todos los días”. (2003: 237)

Para José Juan Olvera “Cruzar el puente de San Luisito desde la Indepe –como la llaman su moradores- hacia el centro de Monterrey es partir de barrios populares y marginales (depende de la altura del cerro de la que hablemos) y llegar a la modernidad de la Macroplaza y sus museos, de sus bancos, sus hoteles, del Consulado de Estados Unidos, es llegar a la posmodernidad del Barrio Antiguo. Éste conforma la parte más vieja de la ciudad, y sus históricas casas albergan bares y cafés para los jóvenes de clase media- alta y alta”. (2005: 46)



Izq.El puente del Papa, al fondo el cerro de la Loma Larga y la colonia Independencia. Der. el Mercado del puente, al fondo los edificios del centro.

El barrio de San Luísito está determinado por la construcción del Palacio de Gobierno en 1895. Bernardo Reyes hace traer cinceladores de San Luis Potosí para trabajar la cantera rosa de esta edificación. Aun cuando esta migración bien determinada, se dio a fines de siglo XIX, puebla la parte baja del cerro de la Loma Larga; parece que el proceso es por lo menos medio siglo anterior. Según el historiador de La Independencia Daniel Cifuentes (2006) que afirma la existencia de un documento de 1842 donde se refieren ya al Barrio de San Luís. En 1910 por la celebración del primer centenario de La Independencia de México, se le cambia el nombre de barrio San Luís a colonia Independencia, en una idea de mayor urbanidad y modernismo.

La Independencia fue el primer poblamiento popular de Monterrey y forma actualmente parte de un conjunto de colonias apiñadas en las faldas del cerro de la Loma Larga. Anterior a la canalización del río Santa Catarina, al pie de sus aguas, se realizaban múltiples festejos y actividades.

La fama de La Independencia de alegre y fiestera está relacionada con el ‘carácter ribereño’ que tuvo la colonia. Además de su carácter festivo -hoy asociado con los sonideros y la música colombiana- la ha marcado la religiosidad, el culto Guadalupano y el ambiente comercial, tanto en el mercado del puente, que siempre ha estado presente, como en los tianguis presentes en toda la colonia. (García, 2003: 239 y Cifuentes, 2006)

En 1895 se inicia la construcción del santuario de Guadalupe, en un terreno donado en frente a la plaza de la Independencia, pero debido a la inundación de 1909 y a la Revolución Mexicana no logra terminarse sino hasta 1924. Este espacio conformado por el atrio del santuario y la plaza Independencia fue y es el más importante referente geográfico dentro de la colonia.

Es lugar de visita y peregrinaje de habitantes de toda la ciudad y de la región. Es el punto más importante del territorio y el único que es visitado por gente de toda la ciudad. Incluso actúa como referente simbólico de seguridad dentro de una zona percibida ampliamente como peligrosa. Cuando una persona nueva visita La Independencia, le recomiendan llegar hasta La Basílica, “un par de cuadras más arriba es peligroso, ahí te roban”.

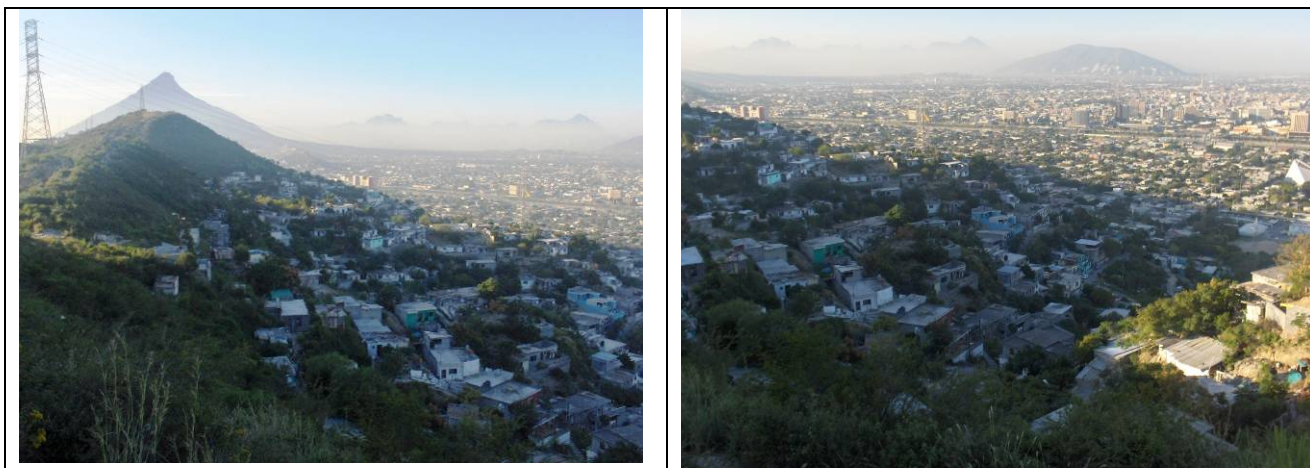
Un hecho que es señalado como determinante a las problemáticas juveniles de la colonia por Cifuentes (2006) es la construcción de la Basílica que se inicia en 1978 y se termina en 1982. Esta se erige al lado del Santuario, ante la negativa de La Iglesia y de algunos devotos de derrumbarlo y construir

sobre el mismo terreno. La Basílica fue construida sobre la calle Castelar y la antigua plaza Independencia, luego plaza Díaz Mirón. (Galván, 1987)

Esta apropiación del espacio público, de la única plaza abierta de la colonia, rompe múltiples dinámicas que eran características de la misma. Éste era el único sitio amplio de reunión y de recreo. La plaza contaba con una fuente de agua, que escurría hasta un pozo, tenía una explanada que era utilizada para jugar fútbol –donde se juntaban hasta quince equipos esperando un turno de juego-. Era un lugar de encuentro para los jóvenes y de recreo dominical para todos ya que al salir de la iglesia, los domingos, las personas se dirigían de manera natural a la plaza, donde había vendedores de antojitos, dulces y bebidas.

La religiosidad de la colonia se sumaba a la alegría y ambiente festivo durante las fiestas de carácter religioso que duraban más de un mes. En esta época la plaza se hacía un carnaval, se instalaban juegos de lotería, ventas y diversiones varias, además las calles eran inundadas por los matachines y los flagelantes. Todas estas prácticas que fueron características de La Independencia se perdieron ante la ausencia de una plaza pública donde alojarlas.

La consecuencia lógica fue el desplazamiento de los jóvenes de la plaza a las esquinas que se erigieron como los nuevos espacios de juego, encuentro e interacción. Este desplazamiento a las esquinas es catalizado por el alto grado de hacinamiento que se vive en buena parte de las casas del barrio, donde predominan familias extensas y los espacios multiusos (un mismo cuarto puede servir para dormir, comer y para algún negocio).



Vista de La Independencia desde la cima del Cerro.

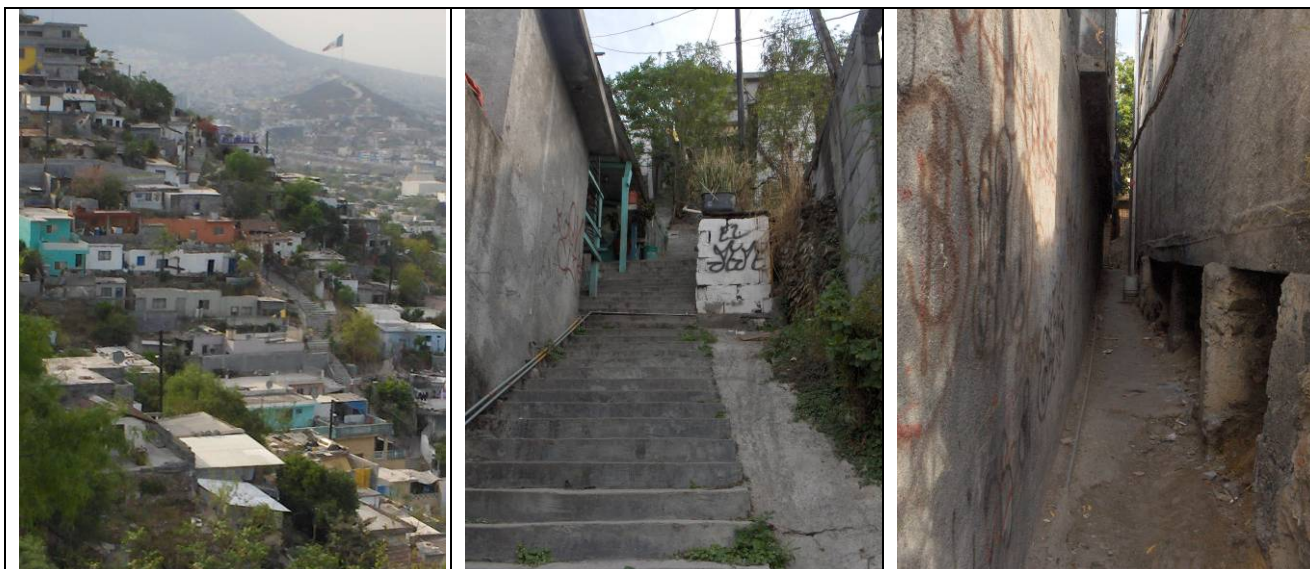
Las casas son en general producto de la autoconstrucción, en adaptaciones de bricolaje a la difícil geografía de loma de la colonia. Existe una diferencia muy marcada entre la parte baja (poblada definitivamente a principio del siglo XX y hoy bastante ordenada y regularizada) y la parte alta de migraciones mucho más recientes, bajo dinámicas de invasión de terrenos y ‘paracaidismo’.

Debido a esto, la parte alta carece de obras de urbanismo, de servicios públicos básicos, de ordenamiento territorial, todo esto desembocando en arduas vidas ‘colonizando’ el espacio y múltiples conflictos por parte de los vecinos. Lo que fueron en un principio las calles de la colonia eran las antiguas veredas que llevaban hacia la parte alta del cerro y los propios caminos que abría el agua en su ruta descendente en épocas de lluvia.

La colonia se pobló de manera ascendente por la falda del cerro, algunas oleadas colonizadoras, bien registradas, están relacionadas con la construcción del Palacio de Gobierno, con la Revolución mexicana y la segunda Guerra Mundial relacionada con la demanda de ‘braceros’ mexicanos para trabajar del ‘otro lado’; los rechazados se establecían en Monterrey. (García, 2003: 243)

La territorialidad de los jóvenes se ve incrementada en la parte alta de la colonia, constituida por callejones, con estrechos pasos entre las casas. En general, conjuntos de telarañas de empinados andadores de escalones, donde no hay paso vehicular y durante muchos años ningún servicio público. En muchos de estos lugares la iluminación es más que deficiente y la fuerza pública nula, por lo que se convirtieron en lugares apropiados por los jóvenes y luego por las bandas.

Estos grupos crean sus propias normas y restringen el acceso, por lo que se da inicio a una espiral de violencia sobre mitad de los 1980, en marcada relación con estas variables: jóvenes, pobreza extrema, marginación, estigmatización, falta de trabajos, ausencia de parques y plazas públicas, hacinamiento, apropiación del espacio público, bandas y pandillas, altos consumos de alcohol y drogas.



Aspectos de la parte alta de La Independencia, andadores y pasos entre las casas.

Por ejemplo La Risca, zona emblemática en el ámbito de influencia de La Independencia, en su inicio era un pedazo de montaña que fue excavada como cantera, hasta que se formó una pared enorme de piedra y de ahí tomaron su nombre. Posteriormente en relación con líderes políticos corruptos que organizaban tomas de tierra, se fue poblando en ausencia de orden y planeación.

Se convierte así en una zona de muy difícil acceso, adonde se llega únicamente a pie. Los posesionarios, que debieron usar la fuerza y violencia para mantener sus terrenos, se fortifican sobre esta pendiente al punto que la policía no hace presencia y se instaura la ley del más fuerte. Ante esta ausencia de autoridades la zona se convierte en guarida de delincuentes, se da la venta y consumo de drogas y como consecuencia de estas dinámicas de exclusión aparecen la violencia generalizada y eventualmente los asesinatos. (Cifuentes 2006)

Una investigación realizada en la Ciudad de México, en relación a las maneras en que los habitantes se apropian los espacios dentro de un barrio obrero, nos puede dar luz y matiz al mismo fenómeno de apropiación del espacio público en La Independencia; que es igualmente un barrio obrero con similares características al de este barrio en Tlalpan.

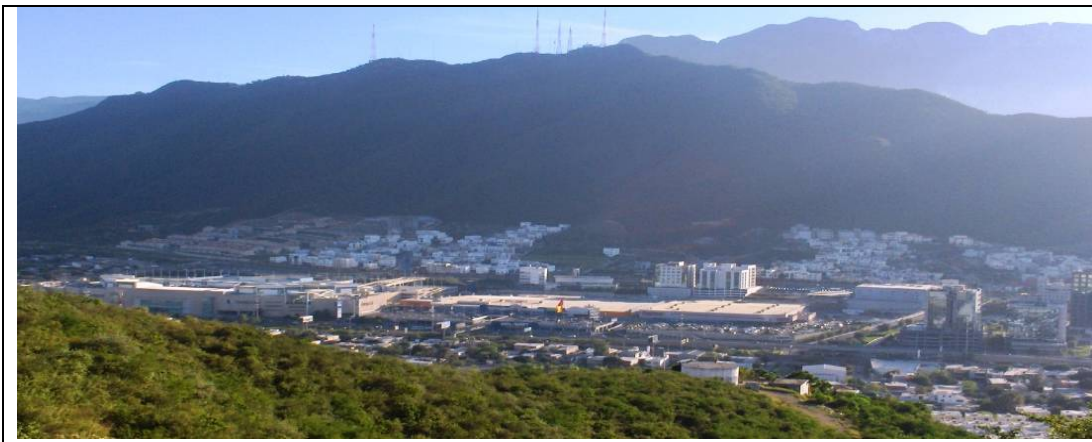
La primera conclusión evidente es que éste no es un fenómeno exclusivo de jóvenes o de pandillas y no tiene como único marco explicativo directrices delincuenciales, como se han sido las respuestas dadas al acto en La Independencia. Mario Camarena muestra que los espacios principales del

barrio en Tlalpan son considerados de su pertenencia por los pobladores por dos razones principales, el haber nacido y vivido ahí y como el barrio fue construido por la fábrica, el haber trabajado en la misma les refuerza este sentido de propiedad.

Para ellos “las calles son parte o extensión de sus casas; así ubican a las calles como de su propiedad, y no como un territorio que cualquiera pueda usar. La mayoría de las personas considera como suya la acera o la calle a la que da la puerta de acceso a su vivienda”. (2007: 100)

Es común instalarse en la calle, frente a la casa y realizar vida social en este lugar. De esta manera, los frentes de las casas y las calles son utilizados como salas públicas. En La Independencia, ocurre el mismo fenómeno, sus habitantes utilizan estos espacios, que serían considerados públicos, de maneras consideradas privadas. Es muy común que las personas saquen sus sillas al frente de la casa y allí entablen conversaciones entre la propia familia o con los vecinos.

Mucho más en horas de la tarde donde los habitantes buscan ‘el aire fresco’ de la calle y huyen del calor de la vivienda acumulado en las losas durante el día e irradiado al interior en la tarde. En la parte alta del cerro a estas razones se les suman otras como la suave y refrescante brisa que corre cruzando la montaña en la tarde y la hermosa vista que se tiene de toda la ciudad; paisaje del cual están sumamente orgullosos sus colonizadores.



Vista de San Pedro Garza desde la cima del Cerro de la Loma Larga. Lo que se aprecia extendido, en un primer plano, es un centro comercial. Más atrás conjuntos Residenciales



Vista desde la parte alta de La Independencia, de frente al fondo se nota la línea que marca el río Santa Catarina y más atrás los edificios de la Macro Plaza y las casas del Barrio Antiguo. En medio de la colonia a la derecha La Basílica de Guadalupe.

Esta relación de los obreros con su barrio en Tlalpan lleva a Camarena a varias reflexiones. La primera es entender las relaciones de los habitantes con sus territorios de manera compleja; “ya que cada grupo social tiene su propia concepción de apropiación sobre los espacios que habita”. Otro elemento que debe ser tenido en cuenta es la dinámica particular de desarrollo que se inicia cuando se llega a determinado espacio y por intermedio de la apropiación del mismo se convierte en territorio, en muchos casos este proceso se lleva a cabo de manera conflictiva. Finalmente establece como una limitación el mantener el marco analítico de “la dicotomía público/ privado como categoría de análisis, ya que nos acota el estudio de los grupos sociales que se mueven bajo la concepción de apropiación”. (2007: 101)

En este caso en particular las nociones de barrio, y del espacio público y privado, están permeadas por otros conceptos como el trabajo colectivo y corporativo llevado a cabo durante medio siglo en el territorio. Los espacios más representativos del mismo son para sus habitantes referentes simbólicos, donde se refuerza la idea de pertenencia mediada por su herencia obrera.

De esta manera generan la idea de que grupos específicos del barrio poseen derechos particulares sobre estos espacios ‘públicos’; generándose una fuerte tensión entre las concepciones de público y privado, conflictos con otros habitantes del barrio, y con las autoridades. Al ser inicialmente dada la propiedad del espacio a un colectivo de obreros, sin distinciones particulares, en el transcurso de los años los cambios, del original colectivo a la actual propiedad privada, no se dan sin múltiples conflictos. “De esta forma, los espacios se constituyen en construcciones sociales que se encuentran en constante cambio”. (2007: 116)

En La Independencia encontramos muchas situaciones similares a las del caso en Tlalpan y algunas otras que pueden explicar esta idea amplia de propiedad. El primero es el origen obrero que le da cierta identidad a través del tiempo a la colonia y a sus habitantes. Esta identificación de los habitantes con su colonia y el proceso de conversión conjunta de un espacio en territorio da a estos 'habitantes originales' y a sus descendientes una idea muy amplia de la propiedad del territorio y sus espacios simbólicos.

En las inmigraciones más recientes a estas razones se les suma lo que vengo llamando el *proceso colonizador*. En éste, la identidad y el sentido de pertenencia vienen de haber atravesado de manera conjunta grandes penurias para poder convertir el espacio en territorio. La transformación de los terrenos baldíos en sus casas y la sección del cerro de la Loma Larga en su colonia.

Estos arduos trabajos en la colonización del espacio son determinantes en sus vidas, en muchos casos el levantar sus familias y de manera paralela sus casas⁸⁶ es el motivo de orgullo más grande en sus vidas. Este proceso colonizador, de transformación del espacio en territorio, les otorga una identidad asociada a la colonia. Esto gracias a que pasaron de manera conjunta por grandes vicisitudes.

Algunas características del proceso colonizador son:

-La construcción de sus viviendas primero de materiales de reciclaje como cartón y madera y luego de 'material'. -El trazado y construcción de las calles y andadores. -El llevar una vida sin servicios públicos; donde se carece de luz, se tiene que acarrear agua en cubetas y a pie. No se tiene drenaje y se llegan a inundar las casas. No hay transporte público y se debe caminar largos trechos. No hay pavimentación por lo que sus calles y andadores son caminos sobre la tierra que se hacen barriales resbalosos con la lluvia. -La posterior lucha colectiva por la consecución de cada uno de estos servicios públicos. -El logro de cada uno de estos servicios que es vivido con infinito júbilo y como un éxito colectivo. -Las peleas legales y físicas que tienen que establecer con las autoridades para mantenerse en sus terrenos.

⁸⁶ Nótese que la figura lingüística, la palabra utilizada, para referirse a los dos procesos es la misma. Se levantan las casas y las familias.

Todo lo anterior los lleva a sentir cada palmo de la colonia como propia, ya que fueron ellos quienes literalmente la construyeron, la colonizaron y la hicieron su territorio.

De esta forma vemos que el uso particular del espacio considerado público no es privativo de los jóvenes o de las bandas; todos los grupos de edad de La Independencia lo realizan. De manera más evidente entre más arriba se encuentren, lo que cambia es la valoración de esta apropiación espacial. Nadie critica que los niños jueguen en las calles, ni que los adultos mayores saquen una mecedora al frente de la casa, igual sucede con los adultos que también sacan sus sillas e incluso consumen alcohol enfrente de sus casas. Estas conductas no están tipificadas socialmente como perturbadoras.

En cambio, cuando los jóvenes se apropian de las esquinas, de los andadores o escalinatas sí es visto con cierto repudio. En algunos casos porque efectivamente ejercen violencia contra las personas que pasan, pero en otros el rechazo es simplemente porque son jóvenes y para los adultos no es correcto que ellos realicen estas acciones. En el caso del consumo de alcohol son igualmente realizadas por los adultos⁸⁷ pero no son tan mal vistas.

En La Independencia la reflexión es que los procesos específicos de conversión del espacio en territorio, la propia geografía escarpada, su difícil acceso, la ausencia de servicios y fuerza pública, el proceso colonizador, la identidad histórica de colonia obrera popular, lleva a sus habitantes a desarrollar concepciones de propiedad del territorio que van más allá de las que se manejan en los espacios habitados por otros grupos sociales bajo muy diferentes dinámicas.

Para García en La Independencia, hoy en día, el espacio más importante de las relaciones entre los habitantes se actúan en sus “calles y banquetas, en los espacios de interacción pública donde entrelazan los recorridos, los itinerarios de todos. La clase obrera actúa en la calle de frente y en la clase media se hacen detrás”. (2003: 246)

En términos generales, los espacios públicos pueden convertirse en zonas de uso privado, en La Independencia existe un sentido muy alto de convivencia y de reunión por intermedio principalmente de las fiestas. Antes de la época de violencia las fiestas privadas se hacían públicas y para este fin se

⁸⁷ En el capítulo II, en el apartado sobre las bandas veíamos, en un trabajo de Solís de 1995, que en muchas ocasiones los conflictos son intergeneracionales. Ya que la policía era llamada, para que retirara a los jóvenes de las calles, por los propios vecinos.

utilizaba el espacio común: la calle, el cerro, el espacio aéreo barrial, que era adueñada y usada como espacio de socialización e interacción vecinal.

Acá los recuerdos sobre La Independencia de dos de sus moradores:

Mira yo me acuerdo de morrillo, estaba repleto todo el cerro de sonideros, se veía bien bonito. Todas las noches a estas horas estaban, se venían hasta acá, el aire se traía el sonido. Todos los días, era todos los días, desde viernes, sábado y domingo pero entre semana también, rolas de todas, vallenatas nada, ¡pura *colombia!*, Andrés Landeros, Corraleros, Lisandro Meza. Pura *colombia*, y no se diga... ah! cuando le cambiaban era cuando eran los 10 de mayo, puras canciones de los 10 de mayo, pero era toda la noche, no un ruidazo porque se oía bien bonito era como un tradición, ya no hay eso ahorita, ya se acabó eso. Ponían una canción, eso sí como el disco vale oro, lo tocaban, lo guardaban a la carpeta, lo limpiaban y luego ya venía la otra en camino, una tras otra, era el famoso sonido...

Es aquí en La Indepe pero está como a unas 10 cuadras de aquí ahí ya cumplí los 10 años, yo empecé a pegármele a... tocaban chavos ahí en las esquina con guitarras de caja y eran de preparatoria ellos, yo estaba en la primaria todavía, entonces a mi me gustaba pegármeles porque me gustaba como tocaban la guitarra, tocaban canciones de 'Los Beatles' y yo me les pegaba siempre, estaba sentado ahí viéndolos a ellos, entonces "ey Toro ¿te gusta la guitarra? -sí me gusta". Ahí me empecé a enseñarme con ellos, ya pa' los 12 años que nos vinimos pa'ca yo mas o menos le rascaba la guitarra y aquí en la esquina empezamos dando serenatas como todo el mundo, como muchos así empiezan y ya "hagamos un grupito pos a lo mejor..."

Y aquí pos vimos que varios chavos les gustó, porque aquí en realidad los que nos juntamos en la esquina nadie tocaba, entonces nos juntábamos acá en la esquina, aquí en La Indepe y "eh a mi también me gusta la guitarra y otro no pos a mi me gustan los timbales" y entonces hicimos un grupo, ahí fue cuando empezamos. No, pos ahí donde vivíamos era una cuadra de diferencia, donde vivíamos nosotros se oían las que te digo de colombianas la hora de Los Corraleros y subiendo una cuadra pa'rriba era otro tipo de música, si era los rockanrolillos que le decían y nosotros nos juntábamos con todos y en otro barrio que tocaban a una cuadra de distancia esos eran bien románticos con guitarras también, los de la Nazarena, también tocaban con guitarras era otra onda, antes en las esquinas había mucho guitarrero yo me acuerdo pero yo me les pegaba a los que vivían a una cuadra de la casa y ahí empezamos. (Héctor –el Toro- Amaya, entrevista; 2006, del Grupo Amaya)

Bueno el barrio siempre se caracterizó por muy dominguero, y el sábado; porque se hacían muchos bailes estee... con sonido, con la bocina arriba en la casa y el fonógrafo poniendo discos y poniendo música colombiana. Me acuerdo que la primera vez que vine a un baile, fue un poquito más pa'rriba de donde vivo yo, y fue la primera vez que me empezó a gustar la música colombiana porque escuché temas muy románticos y a la vez temas bailables y aun después de ser bailables traían mensajes muy bonitos...

Era el sonidero que tenía aquí se llamaba Sonido Álvarez y posteriormente había más, estaba por ejemplo el Sonido Duéñez que aún sigue todavía, el Sonido Murillo, el Sonido Tres Perlas, el Sonido Colombia, el Sonido

Tropicana y esteee.... y realmente pos era una cosa tan maravillosa porque donde quiera y hasta la fecha donde vayas por la colonia Independencia siempre escucharás en sus callejones, en las calles, siempre escucharás la música colombiana a través de la grabadora o a través de la radio....

Pues me empapé de mucha música de todo tipo pero cuando yo empecé ya con la secundaria empecé a acudir aquí a los bailes de mi barrio, empecé a bailar también con los muchachos, a bailar y empezamos a....cada semana había bailes. Nosotros llegábamos porque esa siempre fue la costumbre que ponían el sonido y la bocina y te hacían la invitación "siga damita, caballero, la invitación es cordial para que venga, asista, concurra, venga y se divierta a esta fiesta musical" así decía el sonidero, "ya que está amenizando la unidad práctica numero 1 del Sonido Álvarez" y esa era la invitación para nosotros.

Ya con eso veníamos todos. Era en la calle o hasta en la misma casa de aquella persona que hacía baile o que estaba cumpliendo años, o quinceañera o que había boda. Normalmente las bodas se hacía en las casas y se juntaban el maratón, como se dice de gente, y empezamos a bailar y a escuchar música. (Javier López, entrevista, 2006 - grupo Los Reyes Ballenatos)



Aspectos de La Independencia, izq. casa-negocio, con mensajes para los vecinos, dentro del conocido fanatismo de los regiomontanos por el fútbol y la rivalidad Tigres vs. Rayados. Der. El vehículo de la 'parte alta' de la Colonia.

Este concepto de cómo la clase popular pone sobre el escenario público (en términos de Goffman) la mayor parte de su vida, es determinante para entender la estigmatización que se crea sobre ellos. Acciones como el consumo de alcohol y drogas, además de la violencia de todo tipo, se dan en todos los grupos sociales. Pero sólo los grupos populares lo hacen público por lo que éstos son los que terminan siendo asociados a estas acciones.

En La Independencia el conflicto aparece cuando diferentes grupos -los adultos jefes de familia vs. jóvenes, conflicto entre diferentes grupos de jóvenes o bandas, bandas vs. Policía- esgrimen diferentes concepciones sobre la propiedad del espacio. Se generan conflictos cuando un determinado grupo se adueña de un área de tránsito o cruce, (García, 2003: 248) o cuando un

grupo determina que otro no debe estar en esas áreas. Así, muchos de estos conflictos al tratarse de percepciones y no existir un ente superior o válido (que negocie o dirima) se termina en violencia física. Entre una otredad y los grupos locales, entre los mismos habitantes del barrio o entre la gente de la colonia o bandas, vs. la policía.

Actualmente, el punto de identidad localizable es el rechazo a la acción represiva de los elementos policíacos, ellos son el enemigo común para la mayoría de los jóvenes que deambulan por la Indepe... La violencia callejera ha estado presente desde los años 40 no está ligada sólo a las diversas maneras de apropiarse del espacio público por parte de los grupos sociales, sino además de su extrema pobreza, su falta de educación, el probable resentimiento social, etc. En las calles de la indepe se ven enfrentamientos entre diversas concepciones grupales sobre lo que es propio y lo ajeno, sobre lo privado y lo público. (García, 2003: 251 y 253)

En La Risca, y en La Independencia en general, por intermedio de los medios masivos de comunicación, se enfoca la atención de la sociedad regiomontana y se presenta como una 'zona de guerra'; epicentro de desastres morales y sociales, un espacio ajeno y a temer. La Risca, es el nombre popular de la colonia Alfonso Reyes, (como una ironía de esas de la vida, no sabemos si quién la nombró lo hizo con saña y dolo o con una profunda inocencia) y como lo señala Joaquín Hurtado, en su crónica del bajo mundo reinero, se convierte en la literal panilodia de Alfonso Reyes y su texto 'Los regiomontanos'. Los medios masivos espectacularizan esta anormalidad estableciéndose una sensación de inseguridad pública, de crisis social generalizada y erigen a los jóvenes populares como sus protagonistas.

Los medios de masivos de comunicación en especial la televisión, la prensa y el radio, hacen su parte en la espectacularización y sobre dimensionamiento de las problemáticas de los barrios populares. El proceso de construcción de estas verdades mediáticas se inicia sobre la mitad de los 1980 y tiene su apogeo a principios de los 1990, donde se da un profuso seguimiento mediático a los barrios populares, a las bandas y pandillas que allí viven. Se recrea en los medios masivos de comunicación un imaginario del barrio popular, en especial de La Independencia y zonas cercanas como La Risca, como las cunas y guaridas de malhechores, maleantes, ladrones, drogadictos e incluso potenciales asesinos.

En el caso de la violencia entre los jóvenes populares de Monterrey, se construye una definición sobre ellos usando el mecanismo de estereotipación y la difusión del mismo. Una vez el evento y el enfoque moral sobre el mismo se establecen como noticia: "Las problemáticas de violencia entre los jóvenes

populares; como consecuencia de la desintegración familiar; como consecuencia del alcoholismo de los padres y la prostitución de las mujeres; como consecuencia de la migración y la ‘incapacidad de adaptación’ de los inmigrantes”, los medios masivos de comunicación deben mantener su atención sobre la misma, recreándola, difundiéndola, manteniendo el interés de los receptores⁸⁸.

Cuando el interés de la sociedad y de los lectores desaparece, (pasado el año 2000) por el mismo proceso de erosión de los temas por parte del sistema mediático, los encuadramientos geográficos y sistemáticos de los jóvenes como anómalos dejan de ser difundidos como noticia central.

Sin embargo, el estereotipo ya se creó y se difundió, logrando que se incorporara al sentido común de la sociedad, por lo que no se desactiva. Por el contrario, en cualquier interacción inter clases, ante el desconocimiento del otro, se activa el estereotipo y se asocia al joven popular con delincuente, drogadicto y potencial asesino.

Para poner en perspectiva esta amplia difusión mediática que se dio sobre ‘la problemática juvenil’ veamos una encuesta realizada en las colonias populares de San Nicolás y Apodaca⁸⁹ realizada en 1992, referente a la participación de los pobladores en las problemáticas sociales. Encuentra Rodríguez que para los pobladores de estas colonias el problema más importante es la falta de servicios públicos con un 52%, y sólo hasta el segundo lugar los problemas sociales (pandillas, droga, robos) con un 20%.

⁸⁸ Para llegar a estas conclusiones usé como corpus a analizar una selección de notas sobre las pandillas y la colonia Independencia que aparecieron en el diario El Norte, el más influyente y leído de Monterrey. El corpus se obtiene de la búsqueda en la versión de Internet del diario El Norte, www.elnorte.com. En este caso introduje las palabras pandillas y La Independencia siendo arrojados de la base de datos del diario cientos de artículos, donde aparecía la fecha de publicación, el título del artículo y los autores. Con esta información procedí a leer los artículos seleccionando los que efectivamente hablaban sobre La Independencia y los jóvenes populares. Los artículos finalmente seleccionados, fueron los que tenían mayor relación e interés con las bandas juveniles y pandillas, la colonia Independencia y zonas de influencia. El corpus no tiene ninguna pretensión de representatividad en términos estadísticos. Está integrado por 11 artículos publicados entre el 1 de febrero de 1988 y el 27 de enero del 2000. Las fechas coinciden con el apogeo del fenómeno *colombias* y con la preocupación social por los jóvenes populares. Estos son: *Ocupa Monterrey tercer lugar por delitos menores* (01-Feb-1988) por Fernando Martínez. *Infractores hoy, criminales mañana*, (09-Oct-1988) por Alejandra Flores. *Aumenta número de pandillas* (31-Mar-1989) por Francisco Betancourt. *Harán padrón de delincuentes* (05-Jun-1989) por Humberto Castro. *Remozan Independencia por visita del Presidente* (11-Jul-1990) por Angélica Ulate. *Cambiarán la ‘cara’ de la Independencia* (14-Jul-1990) por Patricia Esquer y Guillermina García. *Forman un frente contra pandillas* (08-Nov-1990) por Humberto Castro. *Piden al Ejército en la Independencia* (19-Jun-1992) por Guillermina García. *Muestra el otro yo del pandillero* (09-May-1995) Por Marcela García Machuca. *En estado de guerra* (28-Jul-1998) Por Lorenzo Encinas. *Una riña sin fin* (27-Ene-2000) Por Lorenzo Encinas.

⁸⁹ Con una muestra de 4.535 entrevistados.

El otro dato importante arrojado por la encuesta es el rompimiento del colectivo y su fuerza- que se manifiesta en el desinterés, la pasividad, el individualismo que se traduce en falta de trabajo comunitario en busca de abatir estos problemas. Las razones aducidas para esta apatía son la falta de tiempo para asistir a las reuniones y de igual manera el haber participado anteriormente y no haber visto resultados a las gestiones. También resalta que las mujeres son las que más participan y se preocupan por estas acciones colectivas en busca de las mejoras en la calidad de vida en las colonias populares. (Rodríguez, 2000)

La Independencia, que fue la zona campestre y de paseo dominical para los habitantes de Monterrey sufrió un proceso de marginación urbana, de insularización, de guetización progresiva, que toca fondo a inicios de la década de 1990, con el fenómeno de las bandas juveniles. Hacia 1930 el tranvía deja de llegar a la colonia. En 1940 se canaliza el río Santa Catarina, creando una barrera permanente, una línea divisoria entre la colonia y el centro de la ciudad; afectando ampliamente la movilidad de los habitantes. Sobre los 1950, se establecen los rastros de la ciudad en la colonia por lo que en esta época, sumado a la pobreza y progresiva marginación, aparece el primer personaje público mediático, el primer estereotipo del habitante de 'la Indepe'.

Un hombre que trabaja en el rastro y al terminar su jornada (cargando sus cuchillos) se va a tomar alcohol y luego se pelea en la cantina con sus pares. Así, este estereotipo del violento de la Independencia que se tranza a cuchilladas se difunde por la ciudad en los 1950, muy en el tenor de las narraciones de los duelos entre los gauchos argentinos, un 'Don Segundo Sombra regiomontano'. Plantea García "El personaje violento de los 50' es el antepasado del hecho evidente de que la gente de la colonia se siente marginada, no es parte del centro de la ciudad, la línea del río va tendiendo una frontera real e imaginaria entre la población que funciona como hecho discriminatorio." (2003: 241)

De igual manera las rivalidades entre los barrios de la Loma Larga son bastante antiguas, esto lo sabemos gracias a la música, la folclorista Marilú Treviño encuentra un corrido que fue prohibido hacia 1915 por su letra agresiva que desembocaba en conflictos. (cit. en Flores, 1991: 46, 47)

Y amigos de mi camada
Yo les digo a todos juntos
La cárcel es pa' los hombres
Y el panteón pa' los difuntos.

Anchas se me hacen las calles
Y angostos los callejones.
Esos de la Cuesta Blanca
son puros pollos pelones.

Ahora que ando de parranda
Yo les voy a echar un grito:
Soy de Monterrey nacido
del Barrio San Luisito.

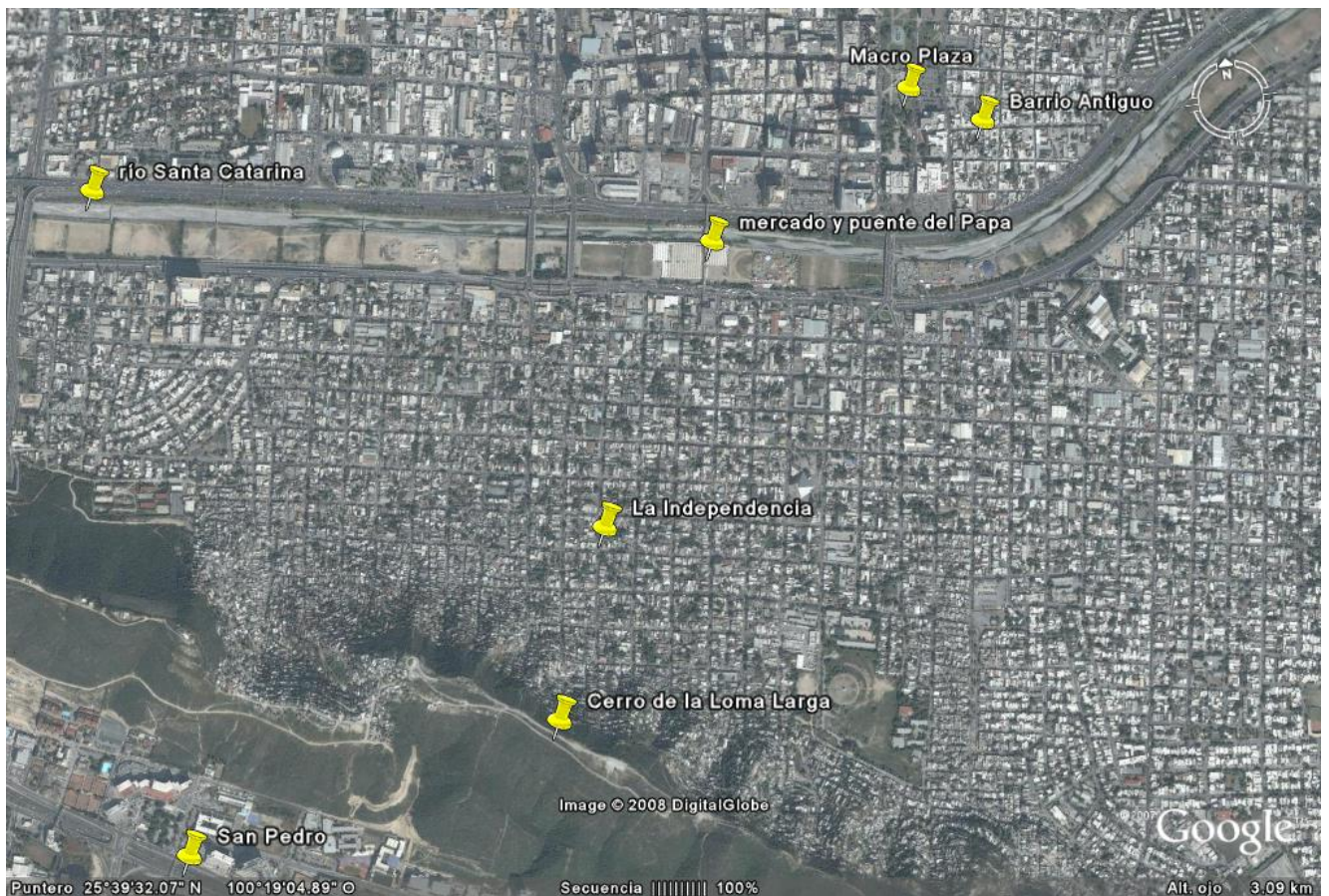
Desde San Luisito vengo
Vengo a ver a mi guerita.
Éntrenle si tienen ganas
barrio de Matehualita.

Me dicen que soy el diablo
Y que cargan brujería.
Aquí les traigo su santo
barrio de las Tenerías.

Y al que no le guste el fuste
que lo tire y monte en pelo.
A esta mula yo le brinco
no le hace aunque sea sin freno.

A mí no me quiere nadie
porque soy muy parrandero.
No vengo a pedirles fiado
vengo a gastar mi dinero.

Hay que gozar la vida
mientras haya buena suerte.
al cabo nadie se salva
Cuando Dios manda la muerte.



La imagen (que vale más que mil palabras) nos evidencia el proceso de marginación urbana y de división social del territorio que vengo explicando. Podemos ver los límites 'naturales' que contienen el asentamiento popular. Podemos ver la gran diferencia en el espacio del lado del Cerro que corresponde a San Pedro y pasando el río Santa Catarina. De igual manera se puede observar como la planeación urbana y los trazados se van perdiendo en la medida que asciende el cerro, notándose el hacinamiento de las casas.

Un trabajo en la zona de Loma Larga y que nos puede iluminar cómo ha sido el proceso de poblamiento más reciente, de creación de colonias cercanas

a La Independencia y que luego son anexadas a la misma, fue realizado en la colonia Sierra Ventana por Hilda Neira en la década de 1980. Ella muestra que los asentamientos irregulares en la ciudad no son nuevos.

Algunos como 'La Coyotera' o el caso de La Independencia son bastante antiguos y por esta razón se dieron traspasos de derechos de propiedad entre familias aun sin documentación de por medio. Dentro de este tipo de asentamientos irregulares, que están en la zona de influencia de La Independencia, encontramos a La Nueva Repueblo, La Altamira, La Campana, Las Canteras, 18 de Marzo y Sierra Ventana entre otras. (1990: 157, 161)

En el caso específico de Sierra Ventana el traspaso de lotes entre personas sin ninguna documentación generó problemáticas jurídicas, es apenas en la década de 1980 que comienzan a regularizarse los primeros predios. El barrio tuvo sus inicios hacia 1946, con la llegada de inmigrantes de diversas partes del país y que no tenían un lugar dónde vivir.

Dentro del barrio no eran nada comunes las personas nacidas en Monterrey, por lo que eran claramente asentamientos de inmigrantes. La ruta de éstos era llegar a casas en el centro (tipo vecindad) donde se alojaban múltiples familias que venían de diferentes estados y quienes se enteraban de la posibilidad de adquirir terrenos por la Loma Larga. (Neira; 1990: 164)

El municipio en un intento de regularizar estas tomas de tierras concedía comodatos de los terrenos para custodia y usufructo, pero no propiedad, por lo que no otorgaban documentos. Con esta política la zona se pobló en su totalidad. En un inicio los inmigrantes intentaron mantener su estilo de vida rural, creando huertos y criando cerdos, gallinas, corderos, etc.

La ausencia de cualquier servicio público hacia ardua la vida en los terrenos, dificultándose entre más arriba del cerro se encontraran. Las problemáticas provenían de la ausencia de una delimitación precisa, la inexistencia de calles y veredas para el paso de las personas. Así, los vecinos tenían que usar los terrenos de otros para llegar a los propios, generando conflictos.

Debido a lo escabroso del terreno no se podía incorporar la colonia al sistema de drenaje, el agua por su baja presión no llegaba a las partes altas y la falta de delimitación de las casas y calles impedía generar contratos para que les brindaran servicio de luz. Las primeras construcciones sobre el terreno hechas

de cualquier material a la mano como madera, lámina, cartón, con los años fueron reemplazadas por las del ‘material’ standard. (Neira; 1990: 165, 167)

Sin embargo, aun cuando ya pueden estar construidas con los materiales ‘adecuados’, las casas no dejan de ser arquitectónica y estéticamente disruptivas para la media social, esto debido principalmente al proceso de autoconstrucción, al bricolaje y a los tiempos de construcción. Donde se hace primero un cuarto multipropósito y luego de acuerdo a las posibilidades económicas y a las a las dinámicas de crecimiento de las familias se van ampliando las viviendas.

De igual forma al multiuso de los espacios donde se comparte la residencia con cualquier tipo de negocio o taller. Generando así casas tipo ‘mosaico’ que no encajan con los modelos estéticos del resto de la sociedad, pero que tienen su propia lógica dentro del proceso colonizador (y a las duras vidas que conlleva) de estas abruptas y empinadas geografías, como La Independencia y zonas aledañas.

En un estudio que se realizó en la década de los 1990, en la ciudad sobre la marginación y la pobreza, se encontró una fuerte interrelación de éstas con la inmigración. María de los Ángeles Pozas nos cuenta que la población de Monterrey desde los 1950 aumentó 10 puntos porcentuales por década. Así, en términos absolutos la población inmigrada ha venido representando entre un 25 y un 30% de la población total de Monterrey desde 1940.

Monterrey creció a tasas muy superiores del resto del país (casi tres veces mayores) por lo que la inmigración “determina la ciudad, en 1978, de las poco más de 200.000 familias que habitaban la ciudad sólo el 32% de sus jefes de familia habían nacido en el área metropolitana, el resto venían del estado de Nuevo León 16%, San Luis Potosí 13%, Coahuila 5.6%, Tamaulipas 5.6% y de otros estados 18.7%.” (1990: 19, 20)

Este proceso de expansión y centralización de la ciudad generó segregación, con altos contrastes entre las zonas de los grupos hegemónicos y las barriadas periféricas. Esta inmigración y crecimiento masivo derivó en un colapsamiento del sistema de vivienda y servicios públicos en Monterrey. En los 1970, se genera el mayor número de invasiones masivas de tierra, se vive una profunda crisis por falta de servicios como el agua o el transporte público. (Pozas; 1990: 21)

Como consecuencia se generaliza en la ciudad la autoconstrucción, las organizaciones de poseionarios (paracaidistas que en su inicio generaron gran recelo y temor) y las colonias de urbanización progresiva. Como respuesta a esta realidad la ciudad, con inteligencia, en lugar de combatir con fuerza pública a estas familias o las organizaciones como Tierra y Libertad, que fomentaban las tomas de terrenos, crean en 1973 el Fomento Metropolitano de Monterrey (FOMERREY) con el fin de construir vivienda de función social.

Es en este momento que muchas familias hacinadas en La Independencia, y zonas aledañas, se esparcen por toda la ciudad en las Fomerreyes, llevando consigo la cultura musical *colombiana* y expandiendo así el fenómeno.

El censo que levanta FOMERREY en el año de su creación arroja una cifra de 35.000 familias en terrenos ilegales y que correspondían a unas 200.000 personas, en 180 asentamientos irregulares... Los estudios que ha realizado indican que la mayoría de los autoconstructores son jóvenes con pocos años de casados que vivían antes con sus padres o parientes, muchos de ellos nacidos en la ciudad pero de padres migrantes. La vida en estos lugares, sin el desarrollo de relaciones comunitarias, se vuelve no sólo difícil, sino conflictiva. La proximidad de las viviendas, la competencia por la utilización del agua en las llaves colectivas, la falta de espacios adecuados para que jueguen los niños, entre otras muchas cosas, producen con frecuencia roces y conflictos. En este sentido, las fiestas de todo tipo (bautizos, comuniones, quinceaños, bodas, etc) que además de formar otras formas de parentesco como el compadrazgo, juegan un papel esencial a la hora de dirimir diferencias. Relaciones que además son fundamentales para la construcción de vivienda y de la colonia. (Pozas, 1990: 28 y 45)

Ayudándonos a completar la radiografía de estos grupos marginados de la ciudad, que a la postre terminarán siendo los interpeladores de la música colombiana y los que generarán el mundo *colombias*, Víctor Zúñiga nos muestra que el 70% de los padres de familia de estos grupos inmigrantes provienen de las zonas con menores grados de 'desarrollo' como el Bajío, Nuevo León, San Luís Potosí y Zacatecas. El 65% tenía antes de migrar una ocupación agrícola. El 85% de los padres y el 80% de las madres tienen una baja o nula escolaridad. Estos se instalan en la ciudad entre 1940 y 1972 y se incorporan en los 'sectores informales' de la economía. (1990: 112 y 115)

En la actualidad aun cuando La Independencia ha bajado sus niveles de violencia y crímenes de su máximo nivel a la mitad de los 1980 y principios de los 1990, se mantiene el imaginario en la ciudad. Un ejemplo es que los taxis de la ciudad no circulan tarde en la noche dentro de la colonia y existe una compañía de carros de La Independencia que hacen de taxis. Una de las

acciones que más influyó en la ‘pacificación’ de la colonia fue la instalación de una estación de policía en la zona, ya que “anteriormente los policías no subían”. (Cifuentes, 2006)

Lo actual del fenómeno que intento describir está en la intensidad y las nuevas dinámicas excluyentes. Anteriormente los espacios de los ‘señores’ y los ‘trabajadores’ se comunicaban y se compartían en determinados momentos. Los grupos trabajadores se descolgaban del cerro en la mañana, cruzaban el río y realizaban las diversas labores en la zona centro, y en casas de sus patrones, al caer la noche emprendían el camino de regreso.

A su vez, durante los fines de semana, y épocas de descanso, las élites se desplazaban hacia el cerro de la Loma Larga, al Barrio de San Luisito. Primero asistían a la misa en la basílica de Guadalupe y luego realizaban un día de campo ya que su parte alta, era zona campestre utilizada para el descanso. De hecho el barrio estuvo conectado con el centro de la ciudad por intermedio del tranvía que tenía una de sus estaciones allí. Así, los dos espacios sociales aun cuando bien demarcados, se conectaban y se compartían.

Las dinámicas actuales han cambiado y el libre tránsito, de unos y otros grupos, por los espacios del otro se ha interrumpido. Cada grupo restringe el acceso a sus zonas de acuerdo a sus capacidades y posibilidades. Al antiguo proceso de expulsión simbólica se le suman hoy los dispositivos físicos. Las élites abandonan los que fueran sus lugares de residencia cercanos al centro de la ciudad accesibles a todos, incluso caminando, y se recluyen en zonas alejadas, físicamente inaccesibles para los otros.

La zona de élite por excelencia es hoy el municipio de San Pedro Garza y García, el municipio ‘más rico de Latinoamérica’. Allí los grupos hegemónicos se han establecido y han fundado su ‘club’. El no acceso a los otros se da de varias maneras, el primero es hacerlo geográficamente inaccesible, esto se logra aumentando las distancias a recorrer y por la ubicación lograda.

San Pedro está de espaldas del cerro de la Loma Larga, de su lado ya no se encuentra habitado, por lo que la propia montaña se erige como la primera barrera geográfica. Para que los grupos populares residentes en la Loma Larga puedan acceder deben bajar de su lado del cerro, para llegar a la avenida principal que corre paralela al río Santa Catarina y dar un largo bordeo para así poder pasar del otro lado, por alguno de los limitados puntos que lo permiten, como el Puente Atirantado o el Túnel de la Loma Larga.

Adicionalmente, a esta distancia puesta de por medio, que obliga a los otros a tomar el transporte público; en las zonas alejadas de las élites se establecen dispositivos tipo ‘country club’. Complejos residenciales cerrados, completamente bardeados por altos muros, con entradas vigiladas las 24 horas por personal armado, con todos los dispositivos tecnológicos de vigilancia, como cámaras y alarmas, sumados a otros veteranos en la tarea como alambres de púas y electrificados. Las entradas y salidas de los otros sociales que deben tener acceso para labores de limpieza y mantenimiento deben ser autorizados y no están exentos de requisas.



Izquierda, en la parte superior de la imagen San Pedro Garza, en la baja apiñada sobre el cerro la parte alta de La Independencia. Derecha, la Macroplaza y a la derecha de ésta el Barrio Antiguo

En el otro lado de la moneda, los grupos populares, se ven expuestos al proceso de guetización; los desplazamientos fuera del gueto son desestimados física y simbólicamente. En el caso de los jóvenes *colombias* cuando se bajaban del cerro y se paseaban por la Macro Plaza o -incluso y más grave aun- el Barrio Antiguo eran en muchas ocasiones seguidos y levantados por las granaderas y/o eran sujetos a cateos, como manera de marcar su no pertenencia, su des-ubicación.

Por otra parte con la emergencia en mitad de los 1980, y el desarrollo pleno a principios de los 1990, de las bandas y pandillas los jóvenes populares se toman las esquinas, las calles y las hacen sus territorios; restringiendo el acceso únicamente a los vecinos. Es una respuesta que aparece como lógica si pensamos en términos físicos de acción y reacción; es la manera como los jóvenes populares viven y resisten la exclusión y rechazo de la cual son sujetos.

Este accionar de apropiación del espacio público es facilitado por la geografía del cerro en su parte alta, por su difícil acceso, por la ausencia de calles, por la presencia de callejones y andadores de sinuosas y empinadas escaleras, por la nula o escasa iluminación de noche, por la ausencia de fuerza pública.

Según Salomón González, quien ha trabajado la discriminación socio espacial en la ciudad, el concepto de convivencia en Monterrey es irreal. Por un lado, comparten la misma ciudad grupos con la mayor brecha socioeconómica. Esto se manifiesta en la concentración de propiedades de lujo extremo en zonas alejadas, así la convivencia entre ambos grupos se va tornando hostil, dificultándose cada vez más.

Esta creación de espacios exclusivos para los grupos hegemónicos y claramente excluyentes para los grupos populares tiene como consecuencia el establecimiento de una ignorancia del Otro. La negación de la posibilidad de existencia de personas y estilos de vida diferentes a los hegemónicos. Se generan, de esta forma, procesos de exclusión a los otros, grupos marginados del desarrollo quienes no tienen acceso a la distribución de servicios y riqueza.

Las consecuencias a largo plazo son el deterioro de la convivencia social, la generación de inconformidad que puede desembocar estallidos sociales y hasta en violencia. (cit. en Treviño, 2006)

En la geografía cultural es donde se evidencian las representaciones sociales de las fronteras, lo que permite el entendimiento de los mundos de vida de las personas en relación a sus territorios y las fronteras que marca sobre ellos. Los espacios compartidos y los evitados, los espacios sagrados y profanos, las separaciones realizadas entre el dominio público y el privado. González y García, en esta idea, realizaron un estudio en Monterrey donde buscaban las “rupturas significativas en el espacio social de la ciudad”, buscaban grupos con proximidad geográfica pero con gran distancia social.

Como resultado, nada sorprendente, no encuentran muchas de estas proximidades geográficas entre los grupos socialmente disímiles. En San Pedro Garza, arquetipo de la zona de grupos hegemónicos, el no encontrar estas discontinuidades socioeconómicas les evidenció la creación de un “cinturón protector” que hace extraña la presencia de los otros sociales, de los indeseados, logrando así el mantenimiento de la norma y “ayudando esto a sostener los altos valores de los inmuebles”. (2007: 119)

En las grandes y actuales urbes se viene desarrollando desde hace unos lustros, un proceso de fragmentación y uso diferencial del espacio metropolitano, del cual Monterrey no está exenta. Alejadas de los centros, instauradas en zonas periféricas de élite, se crean nuevas citadelas donde la exclusividad y la exclusión son las premisas. Se establecen espacios de cuidadoso urbanismo, con amplias zonas verdes y aire limpio, para profesionales y empresarios de éxito.

Quienes desean huir del caos y el stress citadino y de los otros, estas nuevas zonas buscan la homogenización social por la vía de los altos ingresos y la capacidad de consumo. Se crean viviendas hechas a la medida y conectadas rápidamente (por vías expresas y telemáticas) con las zonas de trabajo. “Entre los intersticios de la ciudad fordista, emerge la ciudad posindustrial de la diferenciación social y la segmentación”. (Bruno et.al, 2005: 96)

Las antiguas ciudades industriales ven como el espacio se transforma de las lógicas de las fábricas, las líneas de producción y los barrios obreros cercanos a las mismas, a una reconfiguración donde las empresas, su economía de servicios y las telecomunicaciones, son los nuevos regidores de la geografía.

Las antiguas dinámicas industriales de dominación sobre los individuos abren paso a las nuevas post-disciplinarias donde, la pesada autoridad, se traslada a un control vía consumo, fomentando el consumismo. Se establecen citadelas de élite, con altísimos grados de intercomunicación con sus pares en el mundo, pero de espaldas a los grupos excluidos de las mismas.

Las nuevas ciudades y sus espacios hegemónicos se encuentran en intensa comunicación y atención con sus pares mundiales con quienes comparte información, flujo de capitales, pero no sólo no ven, incluso esconden la realidad de los grupos humanos excluidos dentro de su propio espacio metropolitano.

“La reestructuración de los servicios o las innovaciones tecnológicas que matriculan a ciertas personas y lugares a status de excelencia, regularmente trabajan sistemáticamente, de manera simultánea, en marginalizar y excluir a los otros al acceso de incluso los servicios básicos”. (Graham y Marvin, 2003: 288)

Las nuevas sociedades hacen más marcada la exclusión del otro, ese otro que representa un latente peligro y al que se le debe temer. De esta manera se busca encerrarlo intentando la reducción de la alteridad. Para poder entender las nuevas dinámicas espaciales de las ciudades se debe resaltar la construcción

de unas verdades discursivas difundidas mediáticamente sobre la violencia y la inseguridad.

Como respuesta a estos discursos, hechos verdades mediáticamente, los grupos de élite se desplazan a nuevas zonas en las periferias donde no están en co-presencia del otro. Se levantan las murallas, se crean comunidades de iguales que comulgan en su alta capacidad de consumo y en su miedo a los que no lo tienen. “El miedo se convierte en la otra cara de la cultura del deseo, estableciéndose aquel como generador de la paranoia posmoderna”.

El consumo es la nueva fórmula discriminadora, son bienvenidos los que tengan la posibilidad de comprar en los mega centros comerciales, en sus tiendas exclusivas, en los hipermercados. Estas dinámicas se reflejan en el espacio urbano, en las colonias de las clases medias y altas que privatizan el espacio público y se aíslan bajo lógicas defensivas motivadas por el temor. Este proceso de fragmentación del espacio lleva a la larga a un desconocimiento de los mundos de vida de los otros de quienes se están retrayendo.

Así, se logra dar la espalda a la dura realidad que se vive fuera de las murallas de las citadelas, donde la población sobrevive en condiciones de miseria, sin servicios públicos, los padres sin empleos, los hijos expulsados tempranamente del sistema escolar. Así, estos otros “son construidos discursivamente a través de enunciados que circulan por la sociedad (como verdades- evidencia) constituyendo una asociación naturalizada entre el par marginalidad- delincuencia”. (Bruno et.al, 2005: 99)

Estas nuevas ciudades se definen y jerarquizan en relación a los grados de interconexión con la economía global ya que “concentran funciones de dirección, producción, gestión del planeta, poder político, control de medios de comunicación, capacidad simbólica de creación y difusión de los mensajes dominantes”.

Al mismo tiempo que están en profunda relación y conocimiento con sus pares mundiales dan la espalda al proceso de marginación en su propia área metropolitana. Estos territorios de los otros que dentro de sus lógicas son inservibles, sobrantes e intimidantes, llevando la radical polarización que se evidencia en las barriadas marginales, aisladas, invisibilizadas y separadas por abismos del resto de la sociedad. (Motto, 2005: 163)

Estas dinámicas excluyentes del espacio, las zonas residenciales tipo ‘country club’ y las citadelas de negocios, están relacionadas con el modelo

económico neoliberal implementado en los 1990, donde el modelo de sustitución de importaciones se quiebra, el Estado proteccionista se acaba, el tratado de libre comercio con EE.UU y Canadá se implementa sin protecciones a los sectores más débiles, (quebrando fábricas y diversos productores) se pierden los beneficios laborales ganados en las décadas pasadas y se ‘flexibiliza’ el mercado laboral trayendo inestabilidad a las familias.

La respuesta del Estado para las personas afectadas por este proceso y que se quedaron en las márgenes económicas y sociales es la criminalización y la represión. “Este dispositivo de poder esencializa, en el actual momento histórico, al asocial –pobre-desocupado convirtiéndolo en el equivalente del criminal que roba, secuestra y mata”. Al construir este ‘chivo expiatorio’, del Otro como criminal, se logran ocultar las razones estructurales de la pobreza, la marginación, la desigualdad y la fragmentación. (Bruno et.al, 2005: 100)

Acá las opiniones de dos jóvenes *colombias*:

Sí, sí porque o sea mucha gente porque nos vestimos así, o escuchamos esta música, bailamos esta música, nos catalogan como drogadictos, mal aspecto somos pa’ ellos o sea drogadictos. O sea estos chavos son esto, son lo otro, y no han de trabajar y somos mal aspecto para varios de la sociedad. Como ahorita salimos por aquí, estamos en la zona del centro, salimos, aquí hay mucho turista y nos miran y o sea se quedan acá... o sea se asustan por uno, ah, porque uno se viste acá *colombiano*. Y a veces hay mucha raza, que...pues nosotros no ¿verdad? nosotros siempre hemos traído el pelo corto, pero hay mucha raza que trae sus pelos largos y la gente pues si ¿verdad? Y igual con todos aquí o sea la policía aquí nos ve aquí muy *colombianos* y x cosa y nos paran “y una revisión” y no más por ellos, a ver si traemos algo o no traemos nada, muchas investigaciones, mucha interrogación. Pero sí aquí somos mal aspecto pa’ muchos, no todos ¿verdad? pa’ muchas personas sí.(González, entrevista, 2002)

Siempre, siempre son mal vistos, este ya cuando te ven, igual y se cruzan de calle y te hacen mala cara. La policía siempre te va a parar, siempre va llegar a revisar, hay unos policías muy mamones que sí te madrean. Ó sea sí te descuentan y pues en las esquinas siempre van a llegar a revisarte. Ó sea en el barrio por decir, estamos y pasa la ley, o la vemos de lejos, y todos vamos a correr aunque no traemos nada vamos a correr. Porque sabemos que a alguien se van a llevar. No sé, digo que, por los barrios, a los barrios pobres, yo digo que nos ven como salvajes o algo así. (Ortiz, entrevista, 2006, joven de Saltillo, integrante de Grafitos Colombia)

Con la aparición de las citadelas de las élites, el uso de la tierra se regula y controla ampliamente. Las prácticas policíacas sobre criminales son ampliadas a los civiles indeseados, se busca controlar las problemáticas generadas por la polarización social a través de la polarización espacial, así

aparecen distritos expulsores de personas y prácticas indeseadas. De esta manera se crea un amplísimo mercado de la seguridad, uno de los bienes más consumidos y determinantes para los ricos y poderosos que buscan aislarse de los espacios públicos y de las problemáticas sociales. (Graham y Marvin, 2003: 290)

Las ciudades contemporáneas reflejan en su planeación urbana el miedo al otro, la pérdida y evitación del contacto interclase. Estos dispositivos de evitación se explican en la creación histórica de los guetos como formula de enfrentamiento con la diversidad. (Bruno et.al, 2005: 102) Las prácticas de segmentación urbana y los paisajes que generan se encaminan a romper con las ideas de redistribución social y espacial.

En lugar de trabajar para acabar con las causas estructurales de la marginación y la pobreza, esta tarea realizada en décadas anteriores se da por perdida y ahora los esfuerzos se encaminan hacia invisibilización de los pobres y marginados y sus espacios dentro de la urbe. Al no ser visibles se hacen menos intimidantes para las élites. (Graham y Marvin, 2003: 302)

En las sociedades contemporáneas una de las manifestaciones de las discursividades acerca de los 'incluidos' y los 'excluidos' se halla expresada en los cambios en la composición física de las ciudades. La problemática del espacio es constitutiva de lo social en tanto responde al ejercicio de poder dentro de una sociedad. En la exclusión del espacio se supone ver una suma de tácticas de control del cuerpo y el alma que implican ciertas formas de aprendizaje y modificación de los individuos: el discurso del miedo al Otro – Delincuente actúa como un operador político, el cual funciona como efecto de verdad de las prácticas represivas estatales y paraestatales, creando nuevas formas de sujeción y nuevos tratamientos sobre el cuerpo del Otro. Se busca la subordinación funcional del espacio para desterrar aquellos elementos que no pueden ser asimilados: se destaca la planificación detallada de diferentes 'espacios prohibitorios' que aseguran inaccesibilidad física de aquellos que no tienen permiso de entrada, materializando el aislamiento de las nuevas élites. (Bruno et.al, 2005: 110)

Las zonas marginalizadas, que se buscan ocultar, se convierten en lapsus dentro de las narraciones metropolitanas, como espacios en blanco donde nadie se interesa. Estos lugares, estos lapsus narrativos, por su parte son frecuentemente cuna y proveen hogar a los movimientos contraculturales (como el de La *Colombia* de Monterrey) ya que pueden ser apropiados de manera económica y fuera del puntilloso control disciplinario del espacio y los cuerpos que se ejerce en las zonas de élite. (Graham y Marvin, 2003: 289)

La Colonia Independencia, y en general toda la zona de ‘invasión’ del Cerro de la Loma Larga, son el paisaje que representa la geografía popular de Monterrey. Este paisaje nos narra, desde el gris horizonte que se percibe observando El Cerro, desde la Macro Plaza, la historia y realidad social de los grupos populares.

Historia que se refleja en su caótico orden de barrio de poseionarios (paracaidistas), en el uso público de los espacios considerados privados, en la constitución alegre de su identidad a pesar de tener condiciones de vida tan arduas, en el imaginario de peligrosidad que se ha construido sobre él y que se mantiene a la fecha. Escenario para los grupos trabajadores en las más bajas escalas que poseen una profunda religiosidad, alegría y desenfado. Inmigrantes quienes en las fiestas, música y bailes, consolidan su identidad, refuerzan las redes de apoyo, ahuyentan la desesperanza y se dan aliento en la pobreza.

De ser un espacio compartido por todos los grupos sociales de la ciudad La Independencia progresivamente ha sufrido un proceso de guetización, que es reflejo a su vez de procesos económicos y sociales amplios circunscritos a toda la ciudad.

Para concluir, La Independencia es el arquetipo del barrio popular de la ciudad. Así, su historia de inmigración, pobreza, marginación, violencia, bandas; pero también de recepción y desarrollo de los grupos trabajadores de la ciudad, fuerte religiosidad, mantenimiento de costumbres y cultura del centro del país, fiestas y alegría, rebeldía y contracultura, son síntesis y reflejo de la misma historia de la ciudad. Resume la vida de las clases populares en su relación con, y cómo es percibida por, los otros.

Finaliza acá la preocupación por La Independencia y cómo se construyen las territorialidades diferenciales. Ahora damos paso al segundo gran tema de este capítulo: el cuerpo como instrumento de comunicación que permite la constitución identitaria. En un primer momento, daremos una revisión teórica para posteriormente reflexionar sobre el vestido y el baile *colombiano*. Al final, retomaremos todas las teorías para proponer las nuevas ritualidades juveniles como los espacios ideales para investigar sus identidades.

La comunicación corporal como elemento fundamental de la identidad *colombiana* en Monterrey

En los anteriores capítulos, principalmente en el capítulo I, veíamos cómo los grupos populares Latinoamericanos establecían desde el cuerpo un mecanismo de comunicación, reto y defensa, con los otros significativos. Aquí revisaremos algunas aproximaciones teóricas clásicas en el estudio del cuerpo, con el fin de poder entender cabalmente cómo se da este proceso general de comunicación corporal por intermedio la cumbia en América y entre los *colombias* de Monterrey.

Un nuevo modelo comunicativo

- Lo que hace la gente es a menudo más importante que lo que dice. Edward T. Hall
- Quien tiene ojos para ver y oídos para oír puede estar convencido de que ningún mortal es capaz de guardar un secreto. Si los labios permanecen en silencio, habla con las yemas de los dedos; la delación le exuda por todos los poros. Sigmund Freud



En los años 50, del siglo XX, el modelo telegráfico⁹¹ dominaba en los estudios de la comunicación. Algunos investigadores norteamericanos como Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, y Erving Goffman, entre otros, replantearon el problema (partieron de cero en su búsqueda de una teoría general de la comunicación) desde múltiples disciplinas como la antropología, la psiquiatría y la sociología.

La pregunta central que se formularon fue: “¿Cuáles son entre los millares de comportamientos corporales posibles, los que retiene la cultura para constituir conjuntos significativos?”. El planteamiento central de estos investigadores es que *no es posible dejar de comunicarse*, ven el comportamiento humano como un sistema donde la palabra no es más que un subsistema.

⁹⁰ Modelo telegráfico de la comunicación, ésta es la versión lingüística del modelo por Roman Jakobson (1960) inspirado en el esquema de Claude Shannon (1949) *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press.

⁹¹ La concepción de la comunicación como transmisión de un mensaje sucesivamente codificado y después descodificado, así la comunicación entre dos individuos es un acto verbal, consciente y voluntario. (Winkin, 1987: 21)

“La comunicación es un proceso social que integra permanentemente múltiples modos de comportamiento: La palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual, sin desear establecer una división entre la comunicación verbal y no verbal ya que la comunicación es un todo integrado” (Winkin; 1987: 23)

Para ellos sólo en el contexto del conjunto de los modos de comunicación, relacionado a su vez con el contexto de la interacción, puede adquirir sentido la comunicación. Así, es necesario concebir la investigación de la comunicación en términos de niveles de complejidad, de contextos múltiples y sistemas circulares. De esta manera, aparece un modelo comunicacional que busca una analogía con la música de una orquesta para reemplazar el telegráfico, *el individuo ya no es el ‘autor’ de una comunicación sino que participa en ella.*

El análisis no se centra en el contenido del intercambio sino en el sistema que ha hecho posible el intercambio. En este nuevo sistema es la comunicación la que recibe una prioridad conceptual sobre el sujeto que se inserta en ella. “La comunicación es un proceso de múltiples canales cuyos mensajes se refuerzan y se controlan de manera permanente, no hay manera de no comunicarse” (Hall, citado en Winkin: 93).

Los lenguajes agrupados negativamente como ‘no verbales’ abarcan lo kinésico, proxémico, cronémico, paralingüístico, olfativo y táctil. Lo kinésico alude a la gestualidad y los movimientos corporales: posturas, movimientos de brazos, manos y piernas, expresiones faciales. La proxémica refiere al uso del espacio, organización o disposición que generalmente da cuenta de expresiones de intimidad y de poder.

Por intermedio del uso del tiempo, la gente comunica interés, compromiso, status, jerarquía, entre otros aspectos. Lo paralingüístico se refiere a los usos de la voz, el timbre, el tono, el volumen, la velocidad con la que se habla, los silencios y así se comunican estados emocionales, veracidad, sinceridad. Los olores, el tacto, al igual que las otras dimensiones, tienen codificaciones culturales.

La comunicación no verbal sólo es comprensible dentro del proceso global de comunicación. Ésta parece residir, en un primer momento, en el movimiento corporal, que incluye el movimiento propiamente dicho, además de los gestos, las expresiones del rostro, de los ojos, de la postura. Algunas de estas señales intentan comunicar, otras sin embargo, sin la menor intención, nos pueden informar sobre la persona. Es importante encontrar los vínculos

entre lo verbal y lo no verbal. Las relaciones entre ambos pueden ser de contradicción, sustitución, complementareidad, acentuación y regulación. (Knnap; 2001).

El cuerpo comunicativo

- El alma del filósofo desprecia profundamente al cuerpo Platón
- El cuerpo es un parámetro fundamental para entender la organización del mundo.
- El cuerpo humano es el universo en pequeño L.V. Thomas

Las culturas juveniles, y los grupos subalternos, muchas veces por encima de la discursividad utilizan los lenguajes no verbales, y el cuerpo en general, como armas fuertes en su ejercicio de identificación- subjetividad por intermedio del baile, la vestimenta, los accesorios, peinados, posturas, gestos, formas de caminar y moverse.

Dentro del discurso sociológico general, una concepción del cuerpo ha estado mayoritariamente ausente del análisis y cuando aparece ha asumido la forma de un cuerpo ‘natural’, un cuerpo que no tiene ni historia ni cultura. Se habla del cuerpo como unidad independiente cuando en realidad es el propio cuerpo el que nos habla; nos encontramos frente a una dualidad unificada, no hay sujeto sin cuerpo ni cuerpo sin sujeto, pero se revisan como entes separados, como legado del dualismo cartesiano mente / cuerpo⁹².

Sabemos de la concepción histórica-religiosa del cuerpo como ‘creación divina’ que impedía que éste se convirtiera en objeto legítimo de estudio al estar unificadas las ideas de cuerpo-alma-salvación. Sólo hasta 1543 aparece *De Corporis Humani Fabrica* de Vesalio que introduce una analogía que nos acompaña hasta la actualidad: el cuerpo-máquina⁹³. Este es el primer tratado anatómico que abre las puertas a las primeras disecciones que rápidamente se hicieron públicas generando los ‘teatros anatómicos’ así el proceso de secularización permite que la ciencia médica irrumpa en el cuerpo antañamente vetado por la religión. (Díaz, 2005: 4)

⁹² La mente como una sustancia incorporea que impregna los cuerpos, la idea de que la mente debe existir (*Pienso, luego existo*). “yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo...” (Descartes; 1952, *Discurso del método y meditaciones metafísicas*, Buenos Aires, Espasa: 138).

⁹³ Para ilustrar este punto la simple referencia al Fordismo y Taylorismo es suficiente, encontramos la relación entre una mente gerencial y un cuerpo trabajador que está regido por las lógicas, y tiempo, de la línea de trabajo.

Aun cuando algunas disciplinas se han aproximado al cuerpo como objeto válido de estudio⁹⁴, sin embargo, la postura predominante continua siendo la creencia de que “existe una brecha entre nuestro lado cognitivo, conceptual, formal o racional y nuestro lado corporal, perceptivo, material y emocional”. La consecuencia más significativa de esta escisión consiste en que todo significado, conexión lógica, conceptualización y razonamiento se alinean con la dimensión mental o racional, mientras que la percepción, la imaginación y la emoción se alinean con la dimensión corporal”. (Johnson, 1991: 31)

El cuerpo puede ser visto como una construcción social y cultural y su esencia no está predeterminada; el cuerpo es la suma de los elementos socializados en él, de su memoria cultural, de sus elecciones identitarias-subjetivas. En el cuerpo se funde la simbología social y por intermedio de él participamos de las representaciones colectivas, lo cargamos de significados y símbolos que nos representan, que nos unen con ciertos grupos y nos diferencian de otros; pero que puede ser leído y ubicado por todos. Por intermedio de este simbolismo corporal-social damos sentido y valoración a nuestras acciones y nos hacemos comprensibles y ubicables dentro del espectro social.

Simmel en su ‘digresión sobre la sociología de los sentidos’ [1908] busca entender las consecuencias sociológicas del uso de los sentidos en la interacción cara a cara, en la *copresencia sensible* para colocarlo en sus propios términos. Se pregunta: ¿cómo conozco a una persona por intermedio de mis sentidos, cómo se me hace agradable o repugnante en ese momento de la ‘primera impresión sensorial’? Muestra cómo nos hacemos de una opinión y cómo interactúa ese ‘otro’ con nuestros sentidos generando una aceptación o rechazo -siendo los sentidos en esto muy intransigentes-.

Esta impresión sensorial se crea a partir del sonido de la voz y la comunicación llevada por ella, de un hábito de atracción-repulsión que acompaña a la persona, de su aspecto general (ropa, aseo, accesorios, peinado) piensa que en esa primera impresión hasta podemos ver su alma y su estado de cultura. Coloca a la vista como el sentido de la modernidad por excelencia, dadas las condiciones espaciales impuestas donde debemos estar en copresencia, a distancias de interacción cara a cara, sin hablarnos siquiera (metro, transporte público, salas de espera, discotecas, bailes, espectáculos) a diferencia

⁹⁴ El cuerpo ha sido abordado, principalmente, por las disciplinas relacionadas con las artes y dentro de la sociología por los pensadores franceses contemporáneos.

de las sociedades premodernas donde este tipo de interacciones cercanas son pocas y altamente reguladas.

Por intermedio del contacto visual nos conocemos y nos conocen, por lo que este sentido crea un vínculo ‘tan especial y efímero’ al ver a la otra persona directamente a los ojos. Por eso, cuando no queremos ser descubiertos o sentimos vergüenza no miramos a los ojos, de igual forma en muchas culturas es prohibido mirar a los ojos de los superiores. Simmel plantea que “la vista percibe la esencia plástica y permanente del hombre y el oído sus expresiones transitorias que surgen y desaparecen”. Sin embargo, la vista crea interrelaciones cortas y bien delimitadas mientras que el oído puede generar sentido de comunidad, de identidad, de manera mucho más eficiente.

Nos dice comparando el público de un museo frente al de un concierto “la cualidad propia de la sensación auditiva que se comunica unitaria y uniformemente a una muchedumbre –condición que no es meramente exterior y cuantitativa, sino que va ligada a su esencia más honda- funde al público de concierto en una unidad sociológica y comunidad de impresiones mucho más estrechas que las que se producen entre los visitantes de un museo”.

Esta idea del oído como mejor generador de comunidad, que se desarrolló en el capítulo sobre identidad, en los apartados de música e identidad y sobre la radio, es muy clara en la *colombia*. Por intermedio de la escucha conjunta de la música colombiana y de la interacción en la radio, los jóvenes populares de Monterrey se hacen *colombias*.

Para Simmel la civilización hace decrecer la agudeza perceptiva de los sentidos, sin embargo, hace más marcada su sensibilidad diferencial de lo agradable-desagradable. El olfato es el más sensible en este sentido ya que “oler la atmósfera de alguien es la percepción más íntima que de esa persona podemos tener; la persona olida penetra, por decirlo así, en figura etérea en nuestro interior”. Por esto lo llama ‘el sentido disociador’⁹⁵ (1939: 243-248).

⁹⁵ Nótese como las discriminaciones, estigmas y el racismo en general siempre se han validado desde este sentido. Son comunes los comentarios sobre el ‘mal olor’ congénito de ciertos grupos étnicos o sociales. Como un ejemplo reciente, e ilustrativo, tenemos el discurso pronunciado en Orléans por el ex -presidente francés Jacques Chirac, en junio de 1991: “Cómo quieren ustedes que el trabajador francés, que trabaja con su esposa y que en conjunto ganan alrededor de 15,000 francos y que ve junto a las escaleras al lado de su HML (Habitation à Loyer Modéré, conjuntos habitacionales de interés social), apiñados, una familia, con un padre de familia, 3 o 4 esposas y una veintena de niños y que gana 50,000 francos de prestaciones sociales sin trabajar. Si a eso se le agrega *el ruido y el olor*, ¡el trabajador francés junto a las escaleras, se vuelve loco! ¡Y decir esto, no es ser racista! Ya no contamos con los medios para honrar el reagrupamiento familiar y es necesario, al fin, abrir el debate que se impone en nuestro país, que es un verdadero debate

En 1936, Mauss publicó el estudio “Concepto de la técnica corporal”, en el que busca mostrar que las técnicas para correr, nadar, danzar, saltar, trepar, comer, el aseo, las sexualidades, son específicas a cada una de las sociedades. El cuerpo es el “objeto y medio técnico más normal del hombre” y las técnicas corporales son a la vez tradicionales y eficaces.

Este sería el primer trabajo sociológico sobre el cuerpo, su idea base es que se puede hacer una teoría de los cuerpos a partir de las técnicas corporales; dichas técnicas estarían referidas al uso del cuerpo, en una forma ‘tradicional’, por parte de los hombres y mujeres como sujetos sociales. Plantea que en cualquier movimiento corporal está presente la ‘educación’, al tener el movimiento del cuerpo esta educación se crea la necesidad de una nueva disciplina como la ‘educación física’ para adiestrar, regular, controlar, el mismo. (1979: 337-346)

Manejando una idea donde el poder se funde con el cuerpo, Foucault ve el cuerpo como componente central en las relaciones de poder. Los análisis genealógicos han revelado al cuerpo como objeto de conocimiento y como blanco para el ejercicio del poder. El cuerpo es mostrado localizado dentro de un campo político, investido por las relaciones de poder que lo convierten en dócil y productivo -de esta manera económica y políticamente útil-. En consecuencia, los análisis de las relaciones de poder, conocimiento y el cuerpo, no están situados en el ámbito de las instituciones sociales, por el contrario, su foco está en la difusión de tecnologías particulares de poder y en su interrelación con la emergencia de formas específicas de conocimiento.

Especialmente en esas ciencias que tienen al ser humano, al individuo, como su objeto de estudio. Foucault establece así una escisión fundamental para el abordaje teórico del cuerpo -el de las poblaciones y de los individuos- el cuerpo de los individuos es el sitio y objeto del ‘deseo’, por esto la sociedad tiende a controlarlo, organizarlo y regularlo; el cuerpo poblacional se disciplina en la reproducción generacional y se controla a las poblaciones en el espacio político-geográfico (2002: 168-170).

El cuerpo, y en él el ejercicio de la sexualidad, es un *bien social*, patrimonio que se inscribe al interior de cada sociedad. Françoise Héritier en su libro *Masculino / Femenino*, se pregunta ¿de dónde podía provenir la ‘valencia

moral, para saber si es natural que los extranjeros se puedan beneficiar al mismo título que los franceses de una solidaridad nacional en la que no participan porque no pagan impuestos”.

diferencial de los sexos?’, y ¿cuáles serían los fenómenos tomados en consideración en primer lugar para explicar su presencia universal? Llegando a la conclusión de que no se trata de una carencia por parte femenina, cuanto de la expresión de una voluntad de control de la reproducción por parte de quienes no disponen de ese poder tan particular.

Lo cual la lleva a hablar de la procreación y de las categorías de sexo, de todas las representaciones relativas a la procreación; a la formación del embrión, a las aportaciones respectivas de los progenitores y, por tanto, a las representaciones de los humores del cuerpo⁹⁶: sangre, esperma, leche, saliva, linfa, lágrimas, sudor, etc. (1996: 24) Observa, por lo demás, estrechas articulaciones entre esas representaciones y los datos más abstractos sobre todo del parentesco y la alianza. Los humores del cuerpo son, en todas partes, datos de observación, sometidos a trituración intelectual.

La subordinación femenina es evidente en los ámbitos político, económico y simbólico. Además un grupo de juicios de valor ponen de manifiesto características presentadas como ‘naturales’, por tanto, irremediables, observables en el comportamiento, las prestaciones, las cualidades o los defectos femeninos, considerados como marcados sexualmente de manera típica. Hay así un sexo mayor y uno menor, un sexo fuerte y un sexo débil, un espíritu fuerte y uno débil. Esta debilidad congénita, natural, de las mujeres legitimará su sujeción, incluso la de su cuerpo⁹⁷.

Estos discursos simbólicos de validación hegemónica –basados en la idea de lo ‘natural’, de lo ‘normal’- están contruidos sobre la base de categorías binarias, dualistas, que oponen cara a cara series como sol y luna, alto y bajo, izquierda y derecha, frío y caliente, seco y húmedo, masculino y femenino, etc. Entre todas las culturas del mundo se dan estas oposiciones, especialmente en el pensamiento mítico y popular, “creando un pensamiento ideológico”, su función se centra en justificar el mundo como un orden social⁹⁸.

⁹⁶ Ya en 1970 Mary Douglas en su *Pureza y peligro* había notado que las secreciones corporales son fuente de persistentes metáforas entre los cuerpos político y humano. Para ella el cuerpo humano es un medio de clasificación utilizado por todas las culturas del mundo por intermedio del cual se representan y manejan los conceptos de orden y desorden.

⁹⁷ Para un desarrollo paralelo de las mismas ideas léase *La dominación masculina* de Bourdieu, en especial el capítulo sobre ‘La construcción social de los cuerpos’.

⁹⁸ Esta división en pares antagónicos –relacionada con el pensamiento humano en general- nos permite dar orden al universo y crear un mapa de navegación para nuestras vidas, sin embargo hace maniqueas las realidades y valida la dominación del hombre hegemónico. La ciencia social lamentablemente no escapa a esta dualidad y ha estudiado preferentemente el lado hegemónico, masculino, adulto, occidental.

En todos los casos, el hombre es la medida natural de todas las cosas: crea el orden social (Héritier, 1996: 207, 222). Los trabajos feministas han puesto en evidencia la arbitrariedad del valor diferencial de los cuerpos y la sexualidad por intermedio del análisis de las diferencias de género.

En nuestro caso las músicas populares en Latinoamérica, históricamente, han sido dominadas por hombres y esto se hace evidente tanto en la composición de los grupos como en las temáticas de las canciones. El ‘campo musical’ *colombiano* de Monterrey es predominantemente masculino. Buscando entender las diferencias de género entrevisté los tres grupos musicales femeninos importantes de la ciudad y a las actrices reconocidas⁹⁹. Dos grupos son compuestos completamente por mujeres y el otro es liderado por una.

En las entrevistas las mujeres marcaron el machismo inherente al ‘campo’ y la lucha constante que han tenido que dar para abrirse paso en un espacio dominado por hombres. Pero en realidad no se desafía la estructuración machista del mismo campo, sólo luchan por un espacio dentro del mismo.

Es interesante ver que las temáticas ‘femeninas’ (temas donde la protagonista y cantante es una mujer) de las canciones vallenatas, compuestas tanto en Colombia como en Monterrey, están bajo una lógica machista. La posición estructural de la mujer en estas canciones es la de ‘la amante’.

De esta manera, las letras hablan de cómo sufre la mujer por haber conocido al hombre cuando ya estaba casado. La canción paradigmática de este boom de grupos femeninos en Colombia fue ‘Tarde lo conocí’, que aun cuando cantada por una mujer Patricia Teherán, es compuesta por un hombre, el mismo compositor de la muy famosa: ‘Los Caminos de la Vida’.

‘Tarde lo conocí’, cantante: Patricia Teherán, compositor: Omar Geles.
 Yo no pensé que usted, me fuera a despertar esta grande ilusión que tengo yo, que tengo yo
 yo no me imaginé que en usted iba a encontrar ese tipo de hombre que quería yo, que quería yo.

No sé lo que me da cuando estoy cerca a usted
 No sé lo que me da, no sé que hacer, no sé que hacer
 lo comienzo a mirar y me hace estremecer
 no sé que va a pasar si a mi me ven, si a

| | |
|--|---|
| Cuerpo, máquina, pasión, naturaleza, hedonismo, mujer, joven, diablo, abajo, siniestra, negro, impuro, anormal | Alma, mente, razón, cultura, trabajo, hombre, adulto, dios, arriba, diestra, blanco, puro, normal |
|--|---|

⁹⁹ Además de múltiples grupos femeninos amateur y mujeres incluidas en el campo *colombiano*.

Cuanto diera por tenerlo
mi vida, mi vida entera la daba
por descubrir el misterio
que en esos ojos tan bonitos guarda
sé que tiene compromiso
yo sé que usted tiene quien lo quiera
pero bien vale la pena arriesgarme
por tener su cariño.

Y no sé como declararme no sé
porque le tengo respeto
pero es que el amor mío es tan grande
también que casi no entiende de eso
por eso perdóneme si no hago bien
pero por usted me muero.

Coro:
Por qué lo vine a conocer señor
cuando su vida toda de ella es
si primero lo hubiera visto yo
seguramente fuera su mujer (bis)
Pero no me importa porque sé que un día
muy cercano lo tendré
Tengo la esperanza de poder tenerlo
y poder sentir su piel.

mi ven
mirándole fijamente, diciéndole mucho
con la mirada
entonces todos comprenden que por
usted mi alma está enamorada.

Tengo que ser muy discreta
si no quiero que se enteren toditos
y eso me daría tristeza
si nunca llego a tener su cariño

Lo quedo mirando y no sé que me da
usted me pone nerviosa
pero a cualquier mujer le puede pasar
si como yo se enamora
por eso a Dios yo le pido de verdad
que esto no le pase a otra

Coro

Esta temática, ‘el boom femenino’, que se desarrolló y rápidamente se desgastó en Colombia en los 1990, es emulada a la fecha en Monterrey. Las canciones compuestas por los grupos femeninos de Monterrey son remedos de esta canción y la figura de Patricia Teherán y su grupo ‘Las Musas Vallenatas’ fueron señaladas por todas las entrevistadas. Incluso en el nombre, de uno de los dos grupos compuestos únicamente por mujeres en Monterrey, tienen este papel: ‘Las Amantes Vallenatas’.

El no desafío a la estructura machista del género lo podemos explicar si pensamos quiénes son el público de estos grupos femeninos *colombianos*. El grueso del público son hombres, en su generalidad obreros de fábrica o de la construcción, que van a los bares al terminar su turno de trabajo. El imaginario, la posición idealizada para las mujeres, por parte de este público, en este escenario –un bar-, es la de una ‘amante’. Este papel lo actúan las mujeres relacionadas al género, sean los grupos femeninos en la temática de las canciones que presentan o en el caso de las ‘ficheras’ de los bares que bailan e interactúan con ellos¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Este tema lo desarrollo, un poco más adelante, en este capítulo cuando hago referencia al baile.

Regresando a las reflexiones sobre el cuerpo, Norbert Elias (1997) muestra que las comprensiones y experiencias modernas del cuerpo son históricamente específicas y surgen de procesos sociales y psicológicos que se remontan a un muy largo plazo. Argumenta que la centralización del poder llevó a un mayor control sobre las emociones, sobre el manejo del cuerpo, sus fluidos y excreciones. Las cortes medievales refinaron sus códigos sobre el cuerpo y crearon las buenas maneras y el civismo, promoviendo la idea de que el éxito o fracaso del individuo dependía de este marco civilizatorio y en este aspecto “el cuerpo es portador de la posición social”. Idea posteriormente trabajada por Bourdieu en *La Distinción*¹⁰¹.

Por intermedio del estudio de la complejización de las normas de convivencia, de la urbanidad, de la aparición de conceptos centrales para nuestra modernidad como los de civilización y cultura, Elias nos muestra cómo estos conceptos están íntimamente relacionados con un control del cuerpo y de lo que se hace con él.

Sus ejemplos se refieren a las maneras de mesa o en la cama, lo que estaba permitido y era ‘natural’ en una mesa o habitación, desde la edad media, y cómo se fue complejizando esta normatividad en el largo plazo histórico. La anterior ‘naturalidad’ del desnudo público, la posibilidad de ser visto con ropa de cama o semidesnudo en las calles, el baño como un espacio público y la posibilidad de poder ser visto en actos coprológicos sin sentir el menor embarazo, permiten entender cómo la sociedad en la cual vivimos actualmente es, en gran medida, resultado de un proceso de control y normatividad sobre el cuerpo.

El cuerpo que se percibe, se piensa a sí mismo, y además se imagina transformado y con él a todo el individuo, es el cuerpo de la modernidad. Se establece un férreo control sobre el cuerpo, esto lleva a que los individuos que no poseen mayor poder puedan experimentarlo por intermedio de su propio cuerpo.

¹⁰¹ Bourdieu plantea aquí que la mejor manera de diferenciar (y ser diferenciados por) las personas es mediante *el gusto*. Vemos como estos gustos están *incorporados* –hechos cuerpo- y los proyectamos por intermedio de nuestros cuerpos, de nuestras representaciones, de nuestro *performance*. Los gustos tienen dos elementos, un objeto a consumir y su incorporación en el sujeto. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en “alta costura-alta cultura” (1990), donde la ropa se muestra como una extensión de nuestro cuerpo y por medio de ella somos diferenciados-clasificados.

Las mujeres que anteriormente no tenían control sobre su sexualidad y que fueron percibidas históricamente, como ‘máquinas de parir hombres’, pudieron ejercer control por intermedio de prendas, como *el corsé*, que les permitía mantenerse tan apretadas, y bajas de peso, que no permitían la llegada de su periodo y no se embarazaban. De esta forma en el pasado, las mujeres de clase media y alta, disminuyeron sus tasas de natalidad frente a las de clases populares.

Mientras la prenda moldeaba el cuerpo y les otorgaba una imagen, una identidad de respetabilidad y belleza, les disminuía el deseo sexual y la fertilidad; se hacían entonces ‘bellas’ y deseadas pero incapaces de satisfacer ese deseo. Adicionalmente las mujeres que no llevaban el corsé eran tildadas de inmorales o ‘ligeras’.

Para poder moldear el cuerpo, una cintura pequeña, un vientre plano, el corsé lo logra como una tecnología exterior al propio cuerpo; la mujer contemporánea no disciplina el cuerpo por medios exteriores sino por medio de la autodisciplina. (Entwistle; 2002: 36) Es un desplazamiento del control externo a un cuerpo vigilado por la mente (como lo plantea Foucault), se da la interiorización de la norma, en la mejor lógica panopticista.

Más adelante, en la modernidad contemporánea, la ‘epidemia’ de anorexia entre las adolescentes y mujeres jóvenes puede ser analizada dentro de la misma lógica. Es un ejercicio de poder, de control sobre el cuerpo, cuando el resto de su vida está fuera del ámbito de sus decisiones. La anorexia está muy relacionada con padres exigentes, controladores y que fuerzan a sus hijas al éxito y la competencia. Así, por intermedio del hambre pueden al menos controlar el propio cuerpo.

Con el bajo peso se evita el periodo y se pueden mantener dentro de la posición de niña, dejando fuera la sexualidad y negándose a asumir las responsabilidades adultas. Este ejercicio puede generar una gran sensación de auto control, el poder manejar sus impulsos biológicos, es una forma extrema de control personal que requiere de gran disciplina, es una forma de de ascetismo a ultranza que les otorga una capacidad de negociación, que las empodera, dentro de entornos familiares cerrados y altamente disciplinados. (Turner; 1989: 245)

De igual manera, el ejercicio en exceso, la cultura del jogging y del gimnasio actual, con sus múltiples ejercicios y enésimas variantes, (aparatos y rutinas que aparecen constantemente publicitados como novedosos y más

eficaces) es una delgadez que se lleva, una vez más, hasta el extremo y logra la abolición del periodo femenino. Bajo estas lógicas, un cuerpo obeso es percibido como un cuerpo fuera de control y es leído su poseedor como falta de carácter, de voluntad, para ejercer control sobre el mismo. El obeso no es simplemente gordo, está fuera de regulación y se asocia así a una moral descontrolada.

Todos estos esfuerzos, normas, políticas, tecnologías y disciplinas desarrolladas con el fin de ejercer poder por intermedio del cuerpo nos son evidenciados por Foucault en: *Poder- cuerpo*. Él plantea que el dominio, la conciencia del cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello...todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano.

Pero desde el momento que el poder ha producido ese efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y de golpe aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado...El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo. La sublevación del cuerpo sexual es el contraefecto de esta avanzada.

¿Cómo responde el poder? Por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización, de los productos de bronceado hasta de las películas pornográficas. En respuesta también a la sublevación del cuerpo, se encuentra una nueva inversión que no se presenta ya bajo la forma de control-represión sino bajo la de control-estimulación (películas, publicidad, anorexia) (1992: 112, 113).

Así, el cuerpo se convierte en mercancía y pasa a ser el medio primordial, el modelo para la manufactura, promoción y distribución de todo tipo de bienes. Por esto, podemos ver que, hoy en día, casi cualquier producto (en una arbitrariedad y descontextualización total) nos es vendido por intermedio de cuerpos casi desnudos y delgados, desde un automóvil, hasta cualquier tipo de bebida, algo impensable dentro de las lógicas publicitarias de hace no muchos años.

Existe una tendencia actual a ver el cuerpo como un espacio de ‘trabajo’. Se le percibe como parte de una identidad que está sujeta a revisión, a cambio, a transformación; el cuerpo no está acabado. Vemos el surgimiento de estilos de vida sanos, nos encontramos bombardeados por productos que prometen una transformación en nuestros cuerpos¹⁰², (moldeado y tonificación de brazos, piernas, pecho, espalda, abdomen) así se convierte el cuerpo en un espacio de transformación activa.

El cuerpo- identidad se acerca al proceso de construcción de las mismas identidades dentro de los parámetros modernos contemporáneos, donde se crean, se cambian y se moldean al gusto. Es todo un proyecto que no está vinculado como antaño al ascetismo, sino al hedonismo, el cuerpo no se controla porque por intermedio de él pequemos¹⁰³ (visión religiosa medieval) sino que se controla para que al convertirlo en bello, en deseable y así por medio del mismo lograr mayor placer. Debido a esto una sociología del cuerpo es un estudio de las regulaciones en torno al deseo, que están al centro de las disputas políticas. (Turner; 1989: 67)

Ya para finalizar, por intermedio de estos teóricos, podemos ver cómo el cuerpo se ha desplazado de ser un templo y creación divina que no podía ser profanado, a ser un espacio de control, poder, trabajo y de distinción. La idea general que nos puede ser muy útil, más adelante para entender las prácticas corporales de los grupos populares Latinoamericanos y de los *colombias*, es que el cuerpo ha sido asaltado por la modernidad convirtiéndose en un espacio primordial de la constitución identitaria.

Desde el cuerpo, como espacio de trabajo, podemos transformar las múltiples percepciones que reciben los demás sobre nosotros. La comunicación corporal que emitimos, aun sin querer, en la copresencia sensible. Al tener este reencuadramiento, el cuerpo, se ha convertido en un espacio central dentro de las relaciones y dinámicas de poder.

En el caso de los *colombias*, y de los grupos populares Latinoamericanos, la idea del cuerpo como portador de la posición social es aun más claro. Un cuerpo que se aleja de las máximas y estéticas de los grupos hegemónicos. El

¹⁰² Esta idea se hace evidente si pensamos en la publicidad televisiva, en los múltiples programas de televentas, donde gran parte de los productos que se promocionan están relacionados con la promesa de una transformación corporal. Son miriadas de cremas, aparatos, prendas, bebidas, suplementos, rutinas, dietas, entre otros, que prometen reducción de peso o tonificación muscular.

¹⁰³ A través de la historia las sociedades han creado diversas disciplinas para controlar el cuerpo. El cristianismo recomendaba la dieta, el ayuno, las penitencias. Un buen ejemplo fueron los diferentes grupos de mendicantes que aparecieron, con sus prácticas ascéticas extremas, hacia el año mil en Europa.

cuerpo *colombiano* que denota y evidencia el trabajo físico, las largas jornadas bajo el sol, la alimentación de los grupos pobres, el color de piel oscuro, las ropas y atavíos ‘estridentes’.

Pero de igual manera, ese mismo cuerpo que los pone en evidencia, dentro de las dinámicas diferenciadoras de clase social, es el que les permite las reivindicaciones, la rebeldía y las afirmaciones. En las técnicas corporales, en la comunidad de movimientos corporales, los *colombias* pueden desafiar, burlar y ser hasta irónicos frente al control, la medida, el cuidado y la contención corporal de los grupos hegemónicos.

Incluso, en términos simmelianos, en la copresencia sensible auditiva y de baile, de interpelación de la cumbia, pueden generar un fuerte sentido de comunión, de ritualidad y de comunidad, en pocas palabras generan una identidad *colombias*.

De esta manera, después de este recorrido podemos entender cómo el cuerpo *colombiano* es una construcción social y cultural. Es reflejo de una comunidad específica y su historia de migración, pobreza y estigma; historia que se traduce en su elección identitaria. Este cuerpo permite evidenciar la adscripción a la comunidad *colombiana* y la distancia con los otros, ya que su simbología es ubicable por todos. Este cuerpo se carga de simbologías sociales y grupales y por intermedio de él actúan, participan, confrontan y reivindican dentro del escenario social regiomontano los grupos juveniles populares.

Acá terminamos la revisión teórica sobre el cuerpo. Al final de este capítulo retomaremos todas estas aproximaciones, de éstos diversos autores, sobre el cuerpo para que sumándolas a las reflexiones venideras, sobre la performatividad, el vestido, el baile y una vez conjugadas, poder proponer unos lugares de estudio ideales para la identidad *colombias* y las identidades de los grupos populares Latinoamericanos. Espacios donde se actúan las nuevas y poderosas ritualidades juveniles contemporáneas.

Ahora iniciemos con la explicación de las teorías sobre la performatividad, (el *performance*) que han sido utilizadas, en toda la tesis, para comprender a nuestros sujetos de estudio y sus prácticas.

El *performance* **La actuación de nuestras identidades**

-No los hombres y sus momentos, sino más bien los momentos y sus hombres.

-El dialecto corporal es un discurso convencionalizado. Erving Goffman

-La etnodramática está emergiendo justo cuando el conocimiento se está incrementando sobre otras culturas, otras visiones del mundo, otros estilos de vida; cuando los occidentales intentan atrapar las filosofías no occidentales, las dramáticas y las poéticas en los ámbitos de sus propias construcciones cognitivas encontrando que ellos han capturado monstruos sublimes. Víctor Turner

El estudio del *performance* nos muestra cómo las personas no se comportan de una sola manera, sino que de manera similar a las actuaciones del teatro, o de las películas, desempeñan diferentes papeles dependiendo del tiempo-espacio (escenario) en que se encuentren, además de las diferentes personas con quienes estén interactuando. Esto nos da una idea más clara de cómo por intermedio de múltiples formas de comunicación se construyen las identidades.

La teoría del *performance* nos habla de un modo de comunicación estéticamente manifiesto y denso; enmarcado en un espacio especial y puesto en escena para una audiencia. El análisis del *performance* subraya las dimensiones socio-culturales y estéticas del proceso comunicativo. En contraste a la teoría lingüística generativa (Chomsky) la noción de *performance* desarrollada por Dell Hymes se muestra como un modo de acción que establece, o representa, un marco interpretativo especial dentro del cual debe ser entendido el acto comunicativo.

El *performance* implica una densificación del acto comunicativo y le permite a la audiencia una mirada al acto y al actor con una intensidad especial. Establece una responsabilidad comunicativa que es asignada a la audiencia y ésta debe evaluar la relativa efectividad y habilidad del actor. Es formalmente reflexivo –es significación sobre la significación (meta comunicación)- en cuanto este llama la atención a, y envuelve, la manipulación auto consiente de las características formales del sistema comunicativo, como el movimiento físico en la danza, lenguaje y tono en el canto, la ropa escogida según los contextos, etc.

La manera como representamos el cuerpo en la vida cotidiana es central en nuestra identidad. Goffman toma del interaccionismo simbólico, en especial de George Herbert Mead, el ‘yo mismo’ (*self*) como instancia donde el individuo toma conciencia situándose en diversos puntos de vista de los miembros de su grupo. Los actores sociales participan en un sistema en el que todo comportamiento libera una información socialmente pertinente. Todo gesto, toda mirada, todo silencio se integra en una semiótica general. Existe

una sintaxis, una semántica y una pragmática del comportamiento; el comportamiento es así el fundamento de un sistema general de comunicación.

Para Goffman, en toda situación, se asigna una significación a diversos elementos que no están necesariamente asociados a intercambios verbales: hay que entender por ello el aspecto físico y los actos personales tales como el vestido, el porte, los movimientos y las actitudes, la intensidad de la voz, los gestos como el saludo, o las señales de la mano, el maquillaje del rostro y la expresión emocional en general. Esos signos que son inadecuados para discursos prolongados, convienen perfectamente, al contrario de la palabra, a la transmisión de informaciones sobre la condición social del actor, sobre la imagen que tiene de sí mismo, de sus interlocutores o del lugar.

Aunque un individuo pueda dejar de hablar no puede impedir comunicarse mediante el lenguaje del cuerpo. Resulta bastante paradójico que la mejor manera de dar un mínimo de información sobre uno mismo consiste en adaptarse y actuar de acuerdo a las expectativas de su grupo social, así se pueden disimular las informaciones sobre la propia persona y es uno de los fuertes motivos para mantener las convenciones¹⁰⁴. La comprensión de un dialecto corporal común es una de las razones para denominar sociedad a un conjunto de individuos.

En su *Presentación de la persona en la vida cotidiana* Goffman nos muestra cómo se pueden entender las relaciones interpersonales, desde una perspectiva teatral por intermedio del estudio de las maneras como las personas se presentan a sí mismas ante sus semejantes, dentro de sus grupos sociales. Su planteamiento es que cada persona escenifica diferentes papeles, diferentes actuaciones dependiendo del contexto, según las personas que lo acompañen o del lugar donde se encuentren.

Así, la vida de una persona se puede entender como una serie de distintas actuaciones, donde el 'yo' no es único, uniforme, homogéneo. No podemos encontrar una esencia del yo, en todo caso tenemos múltiples y traslapados 'yos' que aparecen discriminadamente según el tiempo y las circunstancias.

En algunas ocasiones somos muy conscientes de nuestros cuerpos como objetos que van a ser observados, al entrar en espacios e intercambios

¹⁰⁴ El ejercicio contrario es el realizado por las culturas juveniles y grupos subalternos, por intermedio del rompimiento de las convenciones centrar la atención sobre sus identidades-subjetividades y mandar un mensaje a la sociedad, como lo trabaja Goffman en *Estigma*.

específicos (público) y en otras ocasiones nuestros cuerpos no van a ser objeto de especial atención (privado). Esta *sintonización* (Schütz) con nuestro cuerpo, esta conciencia corporal como ‘objeto’, en el ámbito público es congruente con el concepto de Goffman de “escenario de la vida social”. Donde nos encontramos en un ‘primer plano’ o ‘en el escenario’ y para la vida privada está la analogía con ‘tras los bastidores’ o ‘detrás del telón’.

Esta perspectiva nos permite entender cómo el cuerpo es ‘socialmente construido’ (Mauss) pero también cómo es afectado en su desempeño por el tiempo-espacio específico y cómo el cuerpo -de manera simultánea y paralela- en su actuación ayuda a recrear este orden social. El cuerpo como la materialización de mi identidad debe ser ‘controlado’ en la interacción diaria y el fracaso en este control, o la falla en el mensaje enviado y su recepción, puede convertirse en una situación embarazosa, ridícula; como una situación dentro del ámbito que analiza Goffman en *Estigma*.

Esta perspectiva teatral de Goffman se desarrolla (1950-70) para lograr entender una clase media en ascenso, influida crecientemente por los modelos de vida impuestos desde la publicidad, los medios de comunicación masivos, es decir el desplazamiento hacia una identidad que se establece a partir de lo que se consume, lo que se aparenta.

Es un reflejo de los valores sociales de la época y este modelo dramático hoy (medio siglo después) lejos de perder capacidad interpretativa, en mi opinión, está más actual que nunca, en una sociedad donde el éxito se basa en el correcto manejo de una imagen. Así, la creación de imágenes, el *performance*, se ha convertido en decisivo no sólo en las carreras políticas, o dentro del *star system* de los medios masivos, sino que ha permeado la vida cotidiana de las sociedades en general¹⁰⁵.

Esta creación de imágenes, y *performances* válidos socialmente, se encuentra encarnada, corporizada, necesitamos cuerpos entrenados, disciplinados, estéticos, que acrecenten nuestro valor personal. Buscamos *performances* competitivos de acuerdo a los valores neoliberales actuales, se hace ejercicio, dieta, tratamientos corporales (de todo tipo), cirugías estéticas, no por un hedonismo puro. No buscamos satisfacción inmediata en estos dispendiosos (muchas veces dolorosos) actos, sino mejorar nuestras

¹⁰⁵ Al punto de crear especialistas en el campo -los asesores de imagen-.

oportunidades en el sexo, el mundo laboral¹⁰⁶, la longevidad. (Turner; 1989: 146-147)

Pasemos ahora a entender cómo realizamos actos performativos con nuestros cuerpos por intermedio del vestido.

El cuerpo vestido

La elaboración y difusión de un atuendo *colombiano*

-Como el vestido, el perfume encubre la personalidad con algo que, no obstante, actúa como irradiación propia... Como el adorno, debe agrandar independientemente de la persona, debe alegrar subjetivamente a los que rodean la persona y, no obstante, estos efectos han de atribuirse a su portador, como tal persona. Georg Simmel

-Entre la intelectualidad el tema de la moda no se lleva. Es un fenómeno destacable que mientras la moda no cesa de acelerar su normativa escurridiza, de invadir nuevas esferas, de atraer a su órbita a todas las capas sociales, a todos los grupos de edad, deja indiferentes a aquellos cuya vocación es explicar los resortes y funcionamiento de las sociedades modernas.

Gilles Lipovetsky



Izq. jóvenes *colombias* en un baile en Guadalupe, Mty. 2006. Der. Banda de las cumbiamberas.

¹⁰⁶ Existe un dramático incremento de las cirugías estéticas, no sólo en función del emparejamiento sexual sino también, en relación con las oportunidades laborales principalmente en ámbitos relacionados con mercadeo, ventas, promociones y servicios. Ya no se vende sólo un producto, se vende una imagen, un cuerpo; tu *performance* como trabajador y la imagen que busca la empresa deben coincidir, so pena de quedar fuera del mercado. Con el auge de los *realitys shows* televisivos aparecieron varios programas, de este tipo, relacionados con las cirugías estéticas. Sorprende la cantidad de personas presentadas donde los argumentos dados para someterse a una cirugía, potencialmente mortal y profundamente dolorosa, se relacionaban con sus carreras. Mujeres, de mediana edad, dedicadas a las ventas que ‘necesitaban’ una cirugía para continuar ejerciendo su profesión varios años más, mujeres jóvenes dedicadas al mercado de servicios que se realizaban liposucciones, se aumentaban el busto y/o los glúteos, para ver incrementada su clientela. Aun cuando las mujeres fueron las primeras víctimas de este esteticismo, de esta hipercorporalización, los hombres ya hacen parte del mismo, de igual manera y bajo idénticas lógicas, un ejemplo es la reciente aparición de los llamados ‘metro sexuales’.

En términos generales, los análisis sociológicos no han tenido en cuenta cómo se viste el cuerpo y los significados inmanentes a este proceso. Ataviarse en la vida cotidiana está relacionado con la experiencia de vivir y actuar sobre el cuerpo. (Entwistle 2002: 17) La ropa está en capacidad de comunicar en referencia a la edad, el sexo, la nacionalidad, la relación con el otro sexo, el status socioeconómico, la identidad de grupo, el status profesional u oficial, el humor, la personalidad, las actitudes, los intereses, los valores. En ciertas ocasiones la ropa puede ser la mayor fuente de información sobre una persona. (Knapp; 1991: 171)

El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. La desnudez es marcadamente inapropiada en casi todas las situaciones sociales e incluso en situaciones donde se exhibe demasiada piel, hasta en la desnudez, se pueden llevar joyas, perfumes o adornos. El vestido es un hecho básico de la vida social, todas las culturas ‘visten’ el cuerpo de alguna manera, ya sea con telas, pinturas, cosméticos, tatuajes, joyas, máscaras, el cuerpo se resalta, se decora.

El cuerpo y su vestimenta están altamente regulados, hasta en el ámbito privado, mucho más en el público. La ostentación de la carne o su exposición inadvertida en público es molesta, perturbadora y potencialmente subversiva¹⁰⁷, de igual manera con vestimentas que rompan con la reglamentación social y no cumplan con la estética deseada, esperada. Los cuerpos que se saltan esta normatividad, las convenciones de su cultura, son considerados subversivos y corren el riesgo de ser excluidos, amonestados o ridiculizados.

En Monterrey a los *colombias* se les ridiculiza asociándolos a ‘los cholos’, quienes tienen vestimentas llamativas y muy mal vistas dentro de la ‘norma’ regiomontana, se les dice ‘cholombianos’. En esta ciudad, en términos generales, el modelo de vestimenta de la clase media es el ‘vaquero’: pantalón de mezclilla apretado, camisa a cuadros, botas ‘tejanas’ y en muchos casos obrero del mismo estilo.

Cuando se establece la cultura juvenil *colombias* sobre los 1980, se crea una estética que les brindara identidad y los diferenciara de la ‘media’ social regiomontana. Con esta nueva estética disruptiva envían un mensaje de

¹⁰⁷ Recientemente se ha ‘estandarizado’ el desnudarse en sitios públicos –o lugares hechos públicos por intermedio de los medios masivos de comunicación- como una manera de realizar demandas o protestas sociales. En México el ejemplo más interesante (por lo disruptivo, rechazado y polémico) es el de un colectivo de campesinos de Veracruz autodenominado ‘Los 400 pueblos’ que llevan más de 5 años desnudándose sobre ‘Paseo de la Reforma’, en la Ciudad de México Protestan de esta particular manera (a sabiendas de la poca tolerancia al desnudo de su sociedad) por el despojo de tierras al que fueron sujetos.

alteridad, de manera asertiva y contestataria, en la lógica que desarrolla Goffman en *Estigma*. De su situación marginal y estereotipo elaboran una resignificación, convirtiéndolo en un elemento reivindicativo, ‘hacen ostentación de su estigma’.

Una investigación sobre la discriminación social, en Buenos Aires, encuentra una marcada interrelación con códigos corporales, donde ésta no es reconocida en su estrecha relación con procesos de desigualdad económica y social. La discriminación tiende a ser vergonzante, encubierta y poco reconocida y está asociada, gracias a procesos históricos, a rasgos corporales. Encuentran que sobre estos grupos identificados corporalmente como no ‘blancos’ caen una serie de estigmas que trabajan a favor de la desigualdad, de mantener el statu quo de los grupos hegemónicos, y construye un Otro peligroso que despierta recelos y sospechas.

Estos grupos viven en las periferias y trabajan hasta altas horas de la noche por lo que deben recorrer la ciudad, a deshoras, bajo lógicas de rechazo y sospecha. Ellos, los otros, saben descifrar mensajes no verbalizados, por lenguajes corporales y prácticas que les dicen claramente ‘no son bienvenidos’. Buenos Aires, al igual que Monterrey, posee un imaginario de ciudad ‘blanca’, las personas que no cumplen esta norma son en mayor o menor medida disruptivas.

Una manera de control sobre los grupos menos favorecidos es por intermedio del transporte público del cual dependen, así en la noche ellos no pueden quedarse en las zonas centrales de la ciudad por la desaparición del transporte que sólo funciona en las horas laborales. Así, desaparecen de las citadelas “los más pobres, los menos blancos”.

De igual manera la sospecha policial la despiertan los que tienen algunas características físicas no deseadas, como color de piel oscuro, ropa, peinado, etc. que delatan su pertenencia a otro grupo social, es una forma de desaliento al tránsito en la ciudad, una invitación a no salir de las barriadas periféricas, que los *colombias* han sufrido de igual manera. Es una forma de hacerles sentir que son ciudadanos de segunda, indeseados. Aun cuando los grupos populares tienen perfecta noción de esta malquerencia no es mencionada comúnmente y los códigos de diferenciación, clasismo y racismo tienden a ser reproducidos internamente, entre ellos mismos.

No es fácil ser el sujeto de la discriminación y menos luchar contra ella cuando la publicidad y los medios masivos de comunicación, te bombardean

con el mensaje de que lo bello no es lo mío; lo bello es lo rubio, los ojos claros, la delgadez extrema, los miles de productos de consumo para los ricos, como los autos, la ropa, los aparatos de comunicación de última tecnología, etc. Así, mi cuerpo me delata, un cuerpo robusto, moreno, con las evidencias del trabajo manual, del sol, de la maternidad reiterada, de la alimentación popular -llena de grasa y carbohidratos-, de la pobreza, no cumple con los estándares idealizados. (Margulis, 1998: 17- 21)



Bandas *colombias* en Monterrey (2006) Izq. 'Los Diablitos' de la colonia Arboledas. Der. 'Los Dickies' de la colonia Nuevo Almaguer.

La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar hacia el hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios por medio de los cuales los cuerpos se convierten en sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y muy personal de vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, hasta respetable e incluso deseable.

Vestirse es una práctica constante que requiere conocimientos, técnicas y habilidades desde cómo atarse los cordones o hacer el nudo de la corbata, hasta comprender la interrelación correcta de colores, texturas, telas -y las diferentes situaciones sociales en las cuales ese vestuario *actuará*- para que se adecuen a nuestros propósitos, a la imagen que queremos proyectar con nuestros cuerpos, a nuestras identidades.

La ropa es el medio por el cual las personas aprenden a vivir en sus cuerpos y se sienten cómodos con ellos. Al llevar las prendas adecuadas y tener el mejor aspecto posible nos sentimos bien con nuestros cuerpos, y lo contrario sucede a la inversa, aparecer en una situación sin la ropa adecuada nos hace sentir incómodos fuera de lugar y vulnerables. (Entwistle; 2002: 20)

De igual forma, los espacios marcan pautas diferenciales de vestimenta para los géneros. Las mujeres deben estar mucho más conscientes de su

cuerpo, de ‘controlar su sexualidad’, en determinados espacios públicos como las oficinas, las salas de juntas, el transporte público. Una vestimenta que es adecuada para una mujer en un club nocturno debe ser cubierta antes de entrar al sitio y al salir, hombres y mujeres experimentan de manera diferente su performatividad en la calle, en la noche.

Los hombres, en general, no se sienten vulnerables -en ciertos espacios a ciertas horas- a diferencia de las mujeres. En todas las sociedades el cuerpo está siempre significativamente presente. Sin embargo, las diferentes sociedades lo pueden ubicar de manera visible u oculta, socialmente, por intermedio del vestido. Esto se hace evidente si pensamos en el ocultamiento del cuerpo femenino dentro del mundo musulmán y su creciente exposición dentro de las sociedades occidentales actuales.

Los cuerpos desnudos, o semidesnudos, que rompen con las convenciones culturales, especialmente las del género, son potencialmente subversivos y se los trata con horror o con burla. Por ejemplo, las trasgresiones hombre-mujer y viceversa, del vestido y los patrones culturales, el travestismo. Es evidente que los cuerpos son potencialmente molestos. Las convenciones del vestir pretenden transformar la carne en algo reconocible y significativo para una cultura. Es fácil que un cuerpo que no encaja, que transgreda dichos parámetros, provoque escándalo e indignación y que sea tratado con desprecio e incredulidad.

Esta es una de las razones por las cuales el vestido es una cuestión de moralidad. Vestir es tan importante que incluso las personas que no están tan preocupadas por su aspecto vestirán de manera adecuada para no sufrir la condena social. De hecho se habla de la ropa en términos morales: es correcta, está impecable o es vulgar, lujuriosa. Las prendas se convierten en una extensión de nuestro cuerpo, por lo que nos preocupamos constantemente por su estado, por su proyección ¿cómo se me ve? (Entwistle; 2002: 21-22).



Izq. playera comercializada para los jóvenes. Der. Banda 'Los borrachentos de Reforma' en el pecho llevan una bandera de Colombia con los nombres de los integrantes. Monterrey, 2006.

La apariencia y la vestimenta influyen de manera marcada en las respuestas interpersonales, en las maneras como manejamos situaciones de interacción social y bajo ciertas condiciones son determinantes; aparecen como la fuente más importante de guía para determinar nuestro proceder en la interacción. El estar 'bien' vestido, el estar 'arreglado', el hacerse atractivo hacia los demás es importante para que ser visto y ser tenido en cuenta, puede permitir manipular situaciones y personas.

También, es central en la selección de parejas, en las cuestiones de alianza y reproducción. Los abogados saben que influye en la percepción de un jurado y que puede ayudar a que un acusado sea declarado inocente. Los otros nos juzgan a partir de nuestra ropa, de la apariencia general y determinan así nuestra personalidad, sexualidad, popularidad, éxito, estado emocional. Estudios particularmente en psicología¹⁰⁸ muestran cómo la ropa y “la imagen que emana de nosotros” (Goffman), es un factor determinante en la manera como somos tratados socialmente, en las interacciones –principalmente en los primeros encuentros- e influyen en las posibilidades de desarrollo y éxito social (Knapp; 1991: 174).

Para Lipovetsky (1990), la moda es un proceso que está relacionado con la modernidad occidental y que de fondo plantea una necesidad de individualidad, de identidad-subjetividad, en general de comunicación. La moda permite establecer relaciones con otros iguales (identidad), pero al mismo tiempo –en la particular escogencia y combinación de prendas- permite ser yo mismo (subjetividad).

¹⁰⁸ Para más sobre este tema ver: “Los efectos de la apariencia física y la ropa” (Knapp; 1991)

Así, la moda y la ropa son ideales, en este sentido, porque permiten esta directa comunicación de manera rápida y fluida sin grandes ritualidades ni filtros comunicativos. Por esto la moda no aparece sino hasta mediados del S. XVI en occidente. Antes de esto las vestimentas de indios, chinos, japoneses, romanos, griegos, egipcios, se mantuvieron prácticamente inalteradas por siglos. La moda es un producto moderno que trae inherentemente todas sus lógicas y perversiones.

En Monterrey los jóvenes *colombias* a partir de los 1980 comienzan a desarrollar una vestimenta específica que los diferenciará del resto de los grupos sociales, y de edad, de la ciudad. Es lógico que un joven busque alejarse, diferenciarse del estilo de ropa que usa su padre o su abuelo. Al mismo tiempo un joven de clase popular no puede costearse ciertas ‘marcas’ de ropa, ciertos materiales, las clases altas y un sector de la clase media, aprovecha esta incapacidad precisamente para distinguirse de los demás grupos sociales¹⁰⁹.

La vestimenta *colombiana* aparece como un mestizaje de las influencias a las que están expuestos los jóvenes en Monterrey, refleja los modelos culturales a partir de los cuales los *colombias* tuvieron que realizar elecciones y constituir su identidad. Es un claro ejercicio de comunicación y de afrenta a las estéticas de los otros sociales.

Dejemos que los protagonistas nos relaten:



Chavos *colombias* de Monterrey. Fotografías de Leticia Saucedo Villegas y Dario Blanco Arboleda.

Y empieza esta cuestión de la vestimenta, como que también surgen todo un rollo de, de empezar a buscar una identidad propia porque al principio, la raza que escuchaba música colombiana parecía *rockers*, pantalones de mezclilla apretados,

¹⁰⁹ Este tema lo trabaja profusamente Bourdieu en *La Distinción*.

camisas acá de grupos de *rock*, muchos pelos *punki*, de hecho yo bueno durante mucho tiempo siempre anduve bien *punki*. ...De hecho ya después, a medida de que se va rayando (grafiteando) en el barrio y también bueno con las portadas de discos sobre todo los de aquí (grupos regio-*colombianos*), nos empieza esta identificación por, por utilizar pantalones de vestir, de pinta, (formales) también pantalones tipo 'pachuco', camisas de vestido floreadas, sombrero, se utilizó mucho el sombrero, pero use *jeans* siempre con tenis...

El *colombiano* se podía vestir así pero siempre traía tenis ¿no?, bueno aparte las corretizas estaban cabronas!, tienes que moverte, y el pantalón bombacho, eh bueno esto de utilizar pantalones de pinzas pero bombachos. ...cuando los primeros discos, por ejemplo de Celso (Piña), de 'La Tropa' (Colombiana), venían con camisas floreadas, entonces toda la raza con camisas floreadas. Y empieza esta cuestión de buscarse, una forma de identificarse también, ya no solamente a través de las rayas (graffiti), sino también a través de las vestimentas, el uso de paños, (paliacates) las camisas floreadas, las camisas holgadas... Mucho tenía que ver con la misma idiosincrasia de los mismos grupos, que no saben ni qué pedo y los grupos usaban esa vestimenta, de esa de ponerse camisas floreadas sobre todo el Celso... ó sea de darle este sentido del trópico acá, de la playa tan anhelada en esta pinche ciudad...

El *Converse*, es un clásico, se puede decir que es el zapato de la rebeldía, gente libre, porque no solamente ha sido usado en este caso por la raza *colombianos*, sino inclusive si nos vamos a los sesentas, setentas, con toda esta onda de las primeras manifestaciones de rebeldía, tanto en Estados Unidos, que adoptan esta cuestión del *Converse* y como que se queda grabado a lo mejor inconscientemente entre varias razas, a través de las películas que la raza también lo va adoptando, se convierte básicamente en el tenis de la rebeldía. Acá es usado por *rockers*, por *colombianos*, por *eskatos* (*ska*), por cualquier grupo juvenil, te das cuenta que los usan, y es una forma que dice: "bueno soy chavo y estoy en contra de...", claro tu sabes que ya se ha vuelto una moda. (Jesús Kolly Adem, entrevista; 2006, antiguo chavo *colombianos* hoy trabajador social en Monterrey)

Te platico que yo también formé parte de eso, de que uno fue creciendo y fuiste viendo que la gente que le gustaba esa música se vestía de una manera muy particular que es de usar los tenis *Converse*, mezcilllas entubadas, pegada al cuerpo, camisa metálica de rojo o de palmeras que después salieron, fue cambiando y yo, te digo, no te voy a echar mentiras yo también usé eso. Pero yo pensando que entre más, entre más lo exteriorizaras en la forma de vestir pues más *colombiano* era yo...

En eso de la vestimenta siempre hemos tenido la cuestión esta de copiarnos allá, de Estados Unidos, toda la gente que se va para allá, los famosos chicanos, los cholos, toda esa forma de vestir de allá, sale en películas o muchachos que van a trabajar allá y vienen con tal ropa y pues trata la mayoría de la gente de traer esa ropa. Por eso yo creo que es lo que ha predominado, lo que ha hecho que la misma gente de aquí se comprara esa ropa y pues se mezcla el gusto de la música con la ropa...La 'tropicalota', la influencia de esa camisa yo creo que esa si fue el señor Celso Piña, que cuando tocaba traía mucho las camisas floreadas o palmeadas, y en los discos los veía uno y empezaba la gente a ponerse las camisas...Pues fíjate que sí, a cada rato me paraban como yo no, o sea yo probé el vestir así, pero la droga no, bueno la cerveza sí porque, aun cuando uno sea el mejor vestido gustándole a uno el vallenato de 'yuca y suero', tiene uno que ser parrandero!, sino...

Pero sí, con esa ropa sí me paraba la policía...pero como nunca traía nada pues no más se quedaban con las ganas de sembrarle a uno algo, pa llevárselo, pero o sea uno, nunca trajo nada comprometedor como para que se lo llevaran ¿verdad?, pero si tiene mucho que ver que con la ropa te estigmatizan, los policías, la gente, y pues tú sabes que la inseguridad, está muy complicada muy dura... porque como quiera que sea es la pinta del delincuente... Sí, porque es la gente que se viste así la que tiene la fama esa ¿no?, como dicen por ahí cría fama y échate a dormir, ya si uno mata un perro le dicen el mata perros, (Francisco Javier Vásquez, entrevista; 2005. Director del grupo 'Cuatro Vallenatos Regios'. Es el guacharaquero de Monterrey más influyente, rey de los dos festivales vallenatos de Monterrey en el 2007 y en el de Nueva York- 2007)

...mira yo esas camisas las compraba en la segunda güey y no eran ni de Colombia, eran hawaianas!,(risas) o sea nada que ver, neta oye!, a cinco bolas cada camisa y gustaban con madre, ¿por qué?, porque pos no se planchaban güey, con madre... pero fíjate yo no supe qué onda y después la pinche raza, toda se volcaba sobre la segunda... primero era la camisa güey, y luego de repente el pantalón blanco güey, oye güey con madre!, fíjate y ve güey, en mis tiempos de los ochentas a los noventas, la raza andaba bien chida!, neta, o sea, con camisas esas así hawaianas, que no tenían nada que ver, pantalón blanco, zapatos blancos, y bien limpios y las chavas con vestido güey, el vestido de noche güey, con tacones, con medias, o sea mujeres, mujeres!, ahora no hombre, güey, un desmadre , pero digo pues ta' bien ¿no? Ahí hay que tener en cuenta que es otra generación, pues ahí se quedó güey, y te digo que yo ya no uso esas camisas porque tampoco soy de los que quieren imponer una moda...(Celso Piña, entrevista; 2005)

Por ahí del noventa y cuatro, la banda, se empezaron a dejar de vestir como los chilangos, el pantalón apretado, *Converse*, camisas de *rockero*, de grupos de *heavy metal*, playeras negras o camisas de cuadros y/o camisas hawaianas así como floreadas, era lo único que si acaso los diferenciaba, pero todo lo demás, el peinado, todo era igual aretes. Y se empezaron a vestir en la onda del *hip hop*. Entonces por ahí del noventa y cuatro, la banda se empezó a vestir en la onda hip hop y yo definiendo la idea de que fue para pasar inadvertidos ante la policía. Esa fue una de las motivaciones porque a mí me lo decían los vatos. Los vatos me decían allá yo me acuerdo que 'Los Búcaros' me decían, "no mames pinche César, me voy a dejar crecer el pelo güey! para que ya no me esté chingando la policía, porque a los metaleros no les hacen pedo". Y los morros de Los Búcaros que se empezaron a vestir *hip hop*, lo hicieron expresamente así para dejar de tener pedos con la policía. A mi me lo cotorrearon los vatos en La Risca también porque en ese año fue cuando el Alcalde pidió que fuéramos a hablar con la gente de La Risca y los morros te lo decían así, te lo decían "no es que así como que ya!, yo no quiero más pedos, me visto guango y ya no hay pedo". Ya luego se volvió otra vez igual, empiezan a ubicarlos y valió madres otra vez. (César Valdez, entrevista; 2007,- sociólogo, trabajó con bandas en Monterrey)

Celso Piña se crea, te lo puedo asegurar que sin querer, su propia imagen de lo que para él era colombiano. Entonces a esa vestimenta que él tenía se le pone la camisa de palmeritas, ¿no?, entonces nace, la gente que lo comenzaba a ver en sus tocadas no, "pues eso es ser *colombiano*" y lo empezaron a imitar ¿no?, con los *Converse* y los pantalones *stretch* y las camisas de palmeritas, es la vestimenta del *colombiano* de esa época...

La gente se empieza a identificar así, yo nunca me vestí así por las represalias, ¿no?, estaba cañón; y aparte eso es lo que motivó después de algunos años de que el vestido de los consumidores de música colombiana o de los seguidores tuviera que cambiar, ¿por qué? Porque la gente ya después decía “mira, esos son los chavitos, los *colombianitos*” y la policía también ¿no?, y era motivo de represión, ¿no?, “ahí, vengan a ver” y los golpeaban o los pateaban, o les bajaban la lana o los hostigaban ¿no?, en pocas palabras. Entonces al paso del tiempo los chavos que seguíamos la música colombiana nos dimos cuenta, por eso nunca me vestí así, ¿no?

Porque los chavos que se vestían así se dieron cuenta, y no lo dijeron pero lo pensaron, y poco a poco fueron cambiando su forma de vestir, entonces empezaron a usar pantalones diferentes, tenis, los tenis Nike, la gorrita acá, empezaron a imitar al fresa de esa época. La gorrita de béisbol de marca, su camiseta ‘O.P.’ y todo, o sea imitado al fresota para que la gente no los discriminara, pero pasó un poquito de tiempo y otra vez, “esos son los *colombianos*”, pasaron como otros 6-7 años y otra vez “son los *colombianos*”. Y la última evolución es la que estamos viviendo ahorita, de que todos tomaron el rollo del *hip-hop*, ¿no?, ahorita anda con las, con las playerotas aguadas, los pantalones tumbados, si tú ves ahorita con camiseta floreada son de la vieja escuela, o que sus papás son de la 1ra. generación y que los siguen, por eso lo imitan, pero la generación ahorita que empezaron a oír música vallenata que son de 15-16 años, todos andan así con la ropa atrás y de víscera de *hip-hop*, pero son *colombianos*. Tú vas a una tocada, a un baile *colombiano*, parece que estás en un concierto de *hip-hop*. (Luís Manuel López, entrevista; 2002, trabajó con bandas *colombianas* y organiza el Festival Voz de Acordeones en Monterrey)

Como el elemento identitario más importante para los jóvenes populares era la música, pues usaron éste para construirse un atuendo *colombiano* que los distinguiera, que les brindara identidad. Como era de esperarse -en mayor medida por ser una ciudad de frontera- la vestimenta *colombias* resultó una fusión de las diferentes influencias a las cuales estaban expuestos los jóvenes de clase popular de la ciudad.

En términos generales la estética *colombias* busca enviar un mensaje de alegría, juventud, descomplicación y rebeldía. Con este fin se toma el modelo de ‘joven rebelde’ por antonomasia (el *rockero*) que usaba playeras negras con nombres de grupos de *rock*, pantalones de mezclilla apretados y tenis *Converse*. En su inicio, lo que hacen es cambiar la playera negra por una camisa ‘tropical’ de palmas, en referencia simbólica a la playa, el caribe y la alegría.

El que impone esta estética es el cantante de *colombiana* y el modelo a seguir para la cultura juvenil Celso Piña. Con el paso de los años, y también debido al acoso y la represión policial, la vestimenta *colombias* ha cambiado continuamente; sólo se han mantenido inalterados los *Converse*, íconos de las culturas juveniles. Las camisas ‘tropicales’ siguen siendo usadas profusamente al día de hoy, ya no se hacen préstamos del *rock* sino del *hip-hop*, con sus

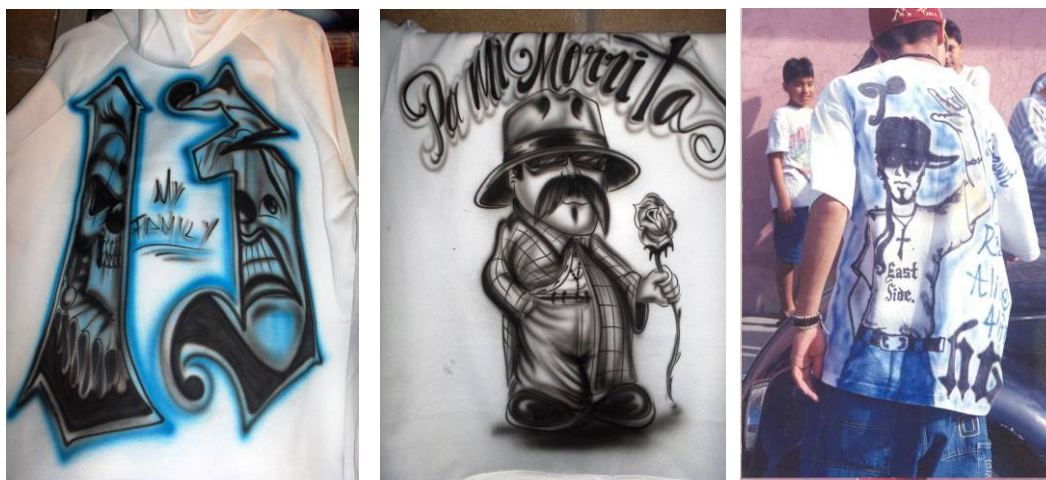
pantalones muy anchos (varias tallas más grandes, marca *Dickies*) y sudaderas igualmente amplias con estampados y aerografiados en este caso de motivos *colombianos*.

Las simbologías influencia de EE.UU. están muy presentes en las actuales vestimentas *colombias*. Préstamos de las dinámicas de las bandas ‘del otro lado’ como sus símbolos están presentes en las bandas regias, pero de manera completamente descontextualizada, y en general sin comprensión del origen y la lógica de los códigos. Por ejemplo, códigos que tienen sentido en la lucha de pandillas en EE.UU. como *East side- West side*, los número 13 y 14 o los colores de los ‘paños’ azul, negro o amarillo (paliacates), son usados en Monterrey por las bandas en sus vestimentas en mediaciones descontextualizadas y sin mayor conocimiento de lo que significan en el origen.

Un ejemplo, los símbolos 13 y 14, que en su origen en EE.UU. estarían enmarcados en las divisiones étnicas de las pandillas (la letra M es la 13 del alfabeto y significa mexicanos), en Monterrey al ser todos mexicanos la mediación se da a las dos emisoras de radio *colombianas* de la ciudad: la 13:40 y 14:20. Así, se dividen por la radio escucha preferente en una u otra emisora.

En un baile *colombias*, además de los elementos que mencionamos, estarán muy presentes los ‘paños’ sea colgados en el cuello o sobre la nariz y boca (al estilo de los forajidos en los *westerns*). También usan las gorras de beisbol (cachuchas) personalizadas, con su nombre o el de la banda y los múltiples símbolos. Un accesorio que complementa el atuendo son los lentes oscuros, incluso en la noche. Algunos los marcan (con corrector líquido o algún tipo de marcador) colocando su nombre en la parte superior de los mismos. Este uso de lentes oscuros, en un baile en la noche y con los paños sobre el rostro, les sirve para presentarse como más intimidantes, tener un aspecto de mayor fiereza.

Este *performance* de dureza, atemorizante, por intermedio del vestido, es muy importante para ellos si entendemos que los bailes son los espacios de encuentro con los rivales y el escenario de conflictos y peleas. Al mismo tiempo, esta búsqueda de reconocimiento y el uso masivo de simbologías, incluso en la ropa y accesorios, hace que los jóvenes sean fácilmente reconocidos por las bandas rivales y por la policía, por lo que andar solo en la calle con el atuendo *colombiano* implique peligro. Debido a esto, ellos privilegian los desplamientos a las fiestas y tocadas de manera grupal.



Fotografías que evidencian la influencia del 'otro lado' en sus vestimentas y simbologías. Fotografías de Darío Blanco Arboleda en Saltillo (izquierda y centro) y de Leticia Saucedo Villegas en Monterrey (derecha).



Baile en Guadalupe, 2006. Podemos ver las simbologías en las prendas de vestir y accesorios además de los carteles con sus nombres y los de las bandas.

El Baile

¿Y cómo se baila esta música?

Cuando los ritmos contagiosos de la ciaccona¹¹⁰ llegaron a Europa, suscitaron un frenesí dancístico que generó reacciones predecibles: por una parte fue celebrada como modo de liberar los cuerpos, hasta entonces suprimidos por las restricciones de la civilización occidental; por otra fue condenada como obscena, como amenaza a las costumbres cristianas. Pero la mayoría de las fuentes coinciden en expresar que sus ritmos -una vez experimentados- eran irresistibles; fue prohibida temporalmente en 1615 por su "lujuria irremediabilmente contagiosa"

Susan McClary

¹¹⁰ Música, de comienzos del S.XVII, asociada a etnias peruanas, posiblemente con influencias de los esclavos africanos.

El ser humano se ha expresado históricamente por intermedio del baile, cuando éste es suprimido, por razones de diversa índole, resurge con mayor fuerza para mostrar nuestra humanidad. El baile es comportamiento cultural, los valores de las personas, actitudes y creencias lo determinan parcialmente así como a su puesta en escena, estilo, despliegue físico, contenido y estructura. El baile posee fuertes componentes psicológicos ya que interpela al cuerpo en movimiento en sus experiencias emocionales y cognitivas. Por esto ha servido para conocer y lidiar con las tensiones personales y sociales, con la agresividad reprimida.

Las personas se mueven y pertenecen a comunidades de movimientos, de la misma manera en que hablan y pertenecen a comunidades lingüísticas; de esta manera el baile establece un tipo de comunicación que complementa al habla, pero al mismo tiempo tiene la capacidad de otorgar significado por sí solo. Así, como los humanos nos expresamos por intermedio del arte, de igual forma podemos ser leídos a partir de nuestras maneras de bailar (Hanna, 1980).

El movimiento socializado está delimitado por los parámetros que establecen como válidos ciertos tipos de movimiento y no otros. Los códigos motrices no se producen de manera arbitraria sino que surgen integrados a las necesidades específicas de ciertas condiciones económicas, culturales y sociales. El movimiento como desplazamiento físico se encuentra relacionado con una dimensión ética, se trata de la manera en que los individuos construyen su subjetividad, así toda técnica de movimiento involucrará estados subjetivos y se relacionará con elecciones y la responsabilidad que esta acarrea dentro de la estructura de movimientos y manejos del cuerpo permitidos en la sociedad. Dentro de las culturas es por intermedio de la tecnificación corporal (Maus) que las estructuras sociales llegan al interior de los individuos; así las demandas sociales se instalan en los cuerpos en movimiento. (Islas; 2001)



Jóvenes *colombias* de Monterrey bailando cumbia. Fotografías Leticia Saucedo Villegas.

El movimiento estilizado exagera, para Hutchinson (2001), en distintos sentidos, el movimiento cotidiano y hace surgir polarizaciones no habituales: el ritmo, los pulsos y los acentos pueden ser mucho más marcados o mucho más irregulares y complejos. Aísla partes del cuerpo que habitualmente se mueven unidas, o une aquellas que habitualmente se emplean separadas.

El movimiento, determinado por el tipo de energía que lo conduce, puede llegar a contrastes bastante nítidos, pasar de lo muy suave a lo muy fuerte o emplear cambios energéticos para acentuar ciertos tiempos. El hacer corporal, participa de una transmisión y aprendizaje cultural que no pasa en esencia por las vías discursivas y racionales.

Aprender a moverse y aprender a cambiar los patrones de movimiento, tanto en las técnicas cotidianas como en las extracotidianas, además de un hecho culturalmente normado, es un fenómeno psicológico y psicomotriz con una lógica propia. Si bien el movimiento es una producción social, también es un fenómeno individual e interior. Este asunto aporta a la investigación del baile un importante elemento de interpretación.

En Colombia, para Pedraza, los bailes son la experiencia de intensidad corporal más propagada, no sólo porque es la más difundida y frecuente, sino también porque el código estético y valorativo está normado por instancias populares que promueven otro arreglo de los órdenes corporales. En el baile que recomendaron los higienistas del siglo XIX, primaban la disciplina, la medida, la gracia, la discreción, las coreografías grupales y geométricas¹¹¹.

¹¹¹ En México, actualmente, se puede observar que se implementan este tipo de coreografías en bailes como el merengue-dominicano de mucho erotismo y contacto físico, en su versión original. Al bailar merengue y otros ritmos similares, en México, no se tiene mayor intercambio físico muy posiblemente por una cuestión

Los nuevos bailes, llegaron del norte y del caribe, donde el cuerpo se expresó con velocidad, erotismo y frenesí. Fue la primera expresión corporal de raigambre popular que enfrentó la herencia del pudor y el decoro (se rompieron todas las formaciones coreográficas de bailes). Los bailes ya no fueron grupales sino de parejas.

Ante esto la respuesta es una clasificación religiosa, que buscó regularlos y prohibirlos. Los bailes de origen caribeño “a cuyo ritmo enloquecen los jóvenes en nuestros días: rumba carioca, chachachá, mambo, calypso... tienen en común el desenfreno, los movimientos y posturas lascivas, los abrazos voluptuosos y el relajamiento imprevisto; son en una palabra por sí mismos, un espectáculo inmoral” (Nueva Prensa 1961 cit. en Pedraza).

La intensidad del baile, de origen urbano y obrero, agota. En este baile, se despilfarra la energía que la higiene y la educación física quisieran para la producción y el orden. La rumba le roba una gran dosis de energía al trabajo; lo hace por añadidura en la exuberancia sexual del erotismo y se regocija en la intensidad. Transgrede lo que ha querido retomar la higiene: energía, sexo, vida eterna, pero utilizando los mismos recursos del deporte: tensión, rendimiento, velocidad, competencia, ímpetu (1999a: 251-254).



Jóvenes *colombias* bailando cumbia. Santa Catarina, Monterrey, 2005.

Los bailes de ascendente afro han sido prohibidos debido a su interpelación con el cuerpo, a la ‘inherente’ invitación al pecado, a la lujuria, al desenfreno, al sexo y sólo han sido aceptados por la sociedad en general

moral, sino que se establecen dos líneas, frente a frente, de un lado hombres y del otro mujeres. De igual manera, el predominio de ‘las vueltas’ en el baile de ritmos caribeños como salsa o cumbia, se puede entender siguiendo esta lógica. En México al estar la pareja constantemente dando vueltas, se evita que los cuerpos se junten, se friccione.

cuando los músicos ‘blancos’ han ‘limpiado’ la música de los elementos que apelan con mayor fuerza a la corporeidad¹¹². Históricamente los bailes de los grupos sometidos o esclavizados eran estrictamente prohibidos por considerarse (con justa razón) subversivos, rebeldes y en contra vía a los poderes del dominador.

A lo que conocemos como música tropical, desde su origen en Cuba o Colombia o Puerto Rico y su asimilación y éxito sostenido en los demás países latinoamericanos, la élite la califica de inmediato: ‘corriente eminentemente popular’ y localiza los sentimientos que suscita en la zona (difusa y en penumbra) de los ‘instintos’. Te ubiqué para expulsarte: nadie puede entregarse a la vitalidad del instinto sin descender a ‘lo popular’ (‘el pueblo carece de educación y control’). Las energías eróticas que desata el baile, las conjura de inmediato la censura. La noción decencia es el árbol totémico alrededor del cual se mueven las decisiones de reprimir cualquier manifestación espontánea. Se estimulan Zonas de Tolerancia rituales: el salón de baile (bajo control) y el carnaval (cada año). Fuera de ellos, el ‘abandonarse’ a la música tropical es prueba durante muchos años de incontinencia social, de lo que hoy sería la ‘lumpenización’. El ritual sin prestigio y con exigencias. El de las clases populares va a un salón de baile. ...Saber bailar, conocer los nuevos pasos, ser original en el manejo del cuerpo. En esas reglas de juego está contenido, en lo esencial, todo el espacio social de las clases dominantes. (Monsivaís, 1978: 104)



Bailes *colombias* de cumbia en Monterrey. Der. El particular estilo de ‘La burra’ desarrollado a finales de los 1980. Fotografías Leticia Saucedo Villegas.

Desde la mitad del siglo XIX, los bailes fueron una de las pocas diversiones accesibles a los grupos populares de Monterrey y eran sumamente exitosos. En el centro existían salones especializados que, toda la semana de cinco de la tarde a media noche, organizaban bailes. Tal era el éxito que prácticamente en todos los sitios públicos de Monterrey, de esta época, tenían

¹¹² Ejemplos abundan, desde el *rock* con Elvis Presley hasta el rap con Eminem, pasando por múltiples intermedios, y sólo tomando a EE.UU. por ser más conocido. En Monterrey se estigmatiza y se intenta cambiar el baile de la cumbia, que crearon los jóvenes *colombias*, por similares motivos. Debido a esto, hoy en día, le dan mayor apoyo al paseo vallenato que a la cumbia.

un espacio destinado al baile. A principios del siglo XX en las ferias y fiestas de la ciudad, que se instalaban en los espacios públicos, con vendimia, comidas, loterías, juegos y diversas atracciones se incluían los bailes.

Así, podemos rastrear, por lo menos un siglo, una práctica que se mantiene fuerte dentro de los bares populares de Monterrey, ‘el baile de paga’ o como se le dice en la Ciudad de México ‘las ficheras’. Acá el testimonio de un músico regiomontano de la época: “puros danzones...era lo más indecente en ese tiempo; porque se movía el cuerpo...y las muchachas del barrio se iban a asomar por una rendijita...Las bailadoras eran de dentro. En ese tiempo era de a diez centavos, cinco eran para la bailadora y cinco para el empresario...Estas ferias duraban un mes más o menos.” (Australberto Martínez, citado en Ayala, 1998: 161)

A finales del siglo XIX se establecieron en Monterrey una cantidad importante de cantinas, la música era ofrecida en algunas de ellas y al ser uno de los pocos espacios de entretenimiento para los trabajadores fueron un rotundo éxito, multiplicándose por la ciudad. Las narraciones de estas primeras cantinas populares no distan mucho de las actuales, “típico de valientes. No había sábado sin sol ni tampoco sin algún muerto o herido en este lugar. Principiaba la borrachera después de las cinco de la tarde en que los jornaleros: albañiles, canteros, carreteros, recogían su jornal y lo gastaban en licor”.

En las primeras décadas del siglo XX, los músicos al interior de las cantinas eran tan profusos que las personas se quejaban por la falta de control y por el ruido generado en las noches. Hacia 1927 ante la proliferación en la ciudad de salones y cantinas con músicos, y que empleaban mujeres para que bailaran con los clientes y para servicios sexuales, el ayuntamiento decide regular el fenómeno.

Desplazan la zona de tolerancia del centro a las afueras de la ciudad. Así, se crea el ‘Trebol House’ –hasta hoy es la zona de tolerancia pero ahora llamada ‘La Coyotera’- quien no sólo dio empleo a sexo servidoras, sino de manera muy importante era el lugar de trabajo para los músicos populares, ya que los bailes eran fundamentales en estos negocios y se bailaba por diez centavos la pieza. (Ayala, 1998: 146 y 155) Tal como hoy se hace por diez pesos en los salones de baile *colombiano*- ubicados en el centro por la antigua zona de tolerancia-.

Es tan importante esta relación entre los locales de sexo servicio, los bailes y la música regional norestense que es en éstos donde inician los músicos

de bajo sexto y acordeón, la denominada hoy en día ‘música regional’; es decir la música del noreste. A principios del siglo XX la música de acordeón era muy mal vista y la música de la zona era la música de bandas de viento tocando los ritmos europeos (de igual manera que en Colombia).

Con la migración de los campesinos norestenses a EE.UU., a las pizcas de algodón, se cambia su estética, ya que al regresar “traían mucho dinero, buena ropa; botas vaqueras, sombreros tejanos y ganas de divertirse. La gente los apodó ‘los mojados’. Los empresarios de las ‘zonas de tolerancia’ de los pueblitos del estado, cambiaron las orquestas por la música de acordeón y bajo sexto para atraer a los mojados y quedarse con su dinero”.

Hacia 1940 aparecen Narciso Martínez y Almeida, pero no eran músicos hegemónicos, se escuchaban sólo en las cantinas de arrabal. Con los años estos conjuntos regionales, de bajo sexto y acordeón, ganaron espacio en los bailes y en las emisoras hasta convertirse en un fenómeno y desplazar las anteriores músicas.

De esta época se crea la estética del músico regional con “chaqueta de gamuza con barbas, el botín de tacón alto, el sombrero tejano, y la camisa y el pantalón, de corte vaquero”. Con los años aparece una nueva generación de músicos que buscan tocar *rock and roll*, con la novedad de los instrumentos eléctricos y las estéticas de pelo largo, pero el público se mantuvo fiel a la música regional.

Así, “estos imitadores de los rockandroleros sajones” hacen una transición a la música ‘chicana y a las cumbias’ lo que se llamará música tropical, sumando el órgano eléctrico a su instrumentación. Pero con los años los músicos ‘mojados’ que hicieron florecer la música regional se hacen viejos y son reemplazados por las nuevas generaciones “los nietos de aquellos mojados y éstos de plano no quieren saber nada de la que fue la música favorita de sus abuelos, ellos prefieren la cumbia o el *rock*” (Medina y Quezada, 1995: 98-101)

Pero no sólo en los salones y cantinas se bailaba por 10 centavos, los bailes en La Independencia hacia 1910 eran referidos, en el ámbito judicial, ya que se discutía el nombrar dos jueces auxiliares para la colonia, debido a las múltiples infracciones cometidas. Las infracciones se reconocían como “las reacciones a ciertos bailes que ahí se dan”. Los bailes de paga, por pieza bailada, fueron sumamente exitosos y el ayuntamiento tuvo múltiples solicitudes para instalar locales de este tipo en la ciudad, ya que eran espacios

de esparcimiento popular alternos a los salones de las sexo servidoras en la Coyotera. (Ayala, 1998: 163)

Con los años la zona centro expulsó el sexo servicio y se convirtió en receptor de los salones de baile populares hoy predominantemente *colombianos* y de los *table dances*, quienes a su vez le han quitado mercado a las sexo servidoras de La Coyotera. La Coyotera es en la actualidad la zona más negada de la ciudad “donde tienen lugar las pasiones sexuales más pervertidas” como las relaciones sin preservativo llamadas ‘el paso de la muerte’ y hoy con sexo servicios preferentemente homosexuales. (García, 2004: 36)

Los salones de baile *colombiano*, como podemos ver, no son realmente novedosos. Son un eslabón más en la cadena del divertimento regiomontano y se inscriben dentro de esta ya larga historia, de alegría, pasión, corporalidad, sexualidad y mercado del mismo, sumado a altos consumos de alcohol, y hoy en día drogas, que son generales a todos los grupos sociales de la ciudad.

De igual forma, el comercio sexual del cuerpo, principalmente femenino, como mercancía de compra-venta es una marcada realidad en la ciudad. El auge de los *table dances* se hace evidente con un simple paseo por el centro de la ciudad. Su número y precios resaltan si se les compara con La Ciudad de México, donde no son tan comunes y los precios para los clientes son mucho más altos. En una sola cuadra del centro de Monterrey podemos encontrar dos o tres de estos establecimientos y sus precios generalmente no incluyen *cover* ni consumos mínimos. Adentro las cervezas se pagan a precios muy similares a los de la calle. Incluso un ‘privado’ vale unos 200 pesos y éste puede incluir algún tipo de práctica sexual por poco dinero más.

Esta gran dinámica de comercialización del cuerpo, requiere grandes cantidades de los mismos. Debido a esto, en frente a cada uno de estos muy numerosos establecimientos, encontramos grandes pancartas anunciando que se requieren mujeres jóvenes “no se necesita experiencia, 500 pesos fijos la noche más comisiones” es el tenor general de los mismos.

De hecho, la ciudad de la república con más ‘ántros’ registrados es Monterrey con 414. El INEGI contabilizó en 2004, 21.589 establecimientos bajo la categoría ‘centros nocturnos, bares y cantinas’, la segunda ciudad en número de éstos es la Ciudad de México con 395 y tercera Cancún con 344. (Guerrero; 2005)

Los salones de baile *colombias* son vistos como ‘bajos’, son estigmatizados dentro del mundo de la noche regiomontana. Donde los jóvenes de élite se desplazan al Barrio Antiguo¹¹³ con sus sonidos *pop* y electrónicos y los grupos populares bailan los ritmos caribeños colombianos en fiestas en sus barrios, tomándose las calles, en los bares y salones ubicados en sus barrios periféricos o si tienen más dinero en los salones *colombias* del centro de la ciudad.

En los salones *colombias* se presentan, toda la semana, los más importantes músicos regio-colombianos. Los mismos que hace una década dominaban el mercado de la venta de discos y las presentaciones en vivo, antes de la aparición de los músicos traídos directamente de Colombia. Como los conciertos y la venta de discos ya no son el negocio principal, y los contratos grandes se los llevan los colombianos, los más importantes grupos regiomontanos como Los Reyes Ballenatos, Los Vallenatos de la Cumbia, Grupo Amaya, La Tropa Colombiana, Paco Silva & la Tropa Co., Las Amazonas Vallenatas, Las Amantes Vallenatas, entre otros, aparecen en los carteles de sus puertas anunciados para todos los días de la semana, alternados con otros grupos *colombianos*, menos conocidos, que se están ‘iniciando’.

Sitios de gran capacidad como El Internacional, Bar Max, Salón 21, se encuentran a pocos metros unos de otros, organizados siguiendo la lógica espacial de la avenida Francisco I. Madero. Algunos de ellos pueden albergar cerca de mil personas abriendo todo el día y toda la noche, siete días a la semana.

De hecho muy tarde en la noche, cercano al amanecer, es cuando más afluencia de clientes tienen estos bares, debido al sistema de turnos de las empresas y las fábricas. Los trabajadores salen cansados del turno de la madrugada y se desplazan a los establecimientos a tomar una cerveza, a bailar y pasar un rato con las mujeres que ‘fichan’ allí.

Existe un gran número de éstas en cada local. Temprano en la noche hay pocas, en general, están las más ‘veteranas’ o ‘menos atractivas’ físicamente. Estas ficheras si no están trabajando, bailando o acompañando un cliente, se sientan en la orilla de la pista, muy maquilladas y con vestimentas ‘sexys’ (escotes, minifaldas, ropa entallada) sea que se tenga el cuerpo esbelto o

¹¹³ “El negocio de la noche es tan grande en la ciudad que en el Barrio antiguo un mesero cuando le iba bien ganaba 500 pesos en propinas una noche, ahora los meseros sacan de esta zona y de San Pedro entre 3 y 5 mil pesos por noche” (Guerrero, 2005)

no. Sus manejos corporales incluyen miradas perdidas, caras de aburrimiento o están platicando entre ellas.

Más tarde llegan junto al grueso de los clientes, las más ‘solicitadas’, las más jóvenes y ‘sensuales’, quienes en su mayoría tienen clientes habituales que las sientan en sus mesas a hablar, a coquetear y bailan eventualmente con ellas. Como aparece lógico tener a las más bellas mujeres en tu mesa es signo de status dentro de las dinámicas del local. Lo logran los que más dinero tienen, en general hombres de mayor edad. Una pieza de baile vale 10 pesos, una hora de compañía en la mesa vale 100 pesos.

Para evitar confusiones y problemas los precios y las reglas de este acuerdo están pegados, en grandes carteles de colores fosforescentes, sobre la pared de los orinales en los baños de los hombres, junto a la información sobre las promociones en el precio de la cerveza si se compra por docenas (por cubetas) o en días ‘flojos’ entre semana. En las horas de mayor afluencia, todas las ficheras están ocupadas, sea acompañando en las mesas o pasando de mano en mano, de canción en canción. Se sabe y se supone que estas mujeres no son sexo servidoras pero a la madrugada se ve salir a algunas de ellas acompañando a sus clientes.

La bebida más consumida es la cerveza, infaltable en el calor de Monterrey, pero de igual manera en las mesas de los más adinerados, se encuentran botellas de destilados como tequila, ron o whiskey. Se presentan, normalmente cada noche, dos grupos que tocan dos tandas cada uno. La primera al inicio de la noche (a las 10 o 11pm) y la segunda sobre la madrugada (2 o 3am). Entre cada una de las cuatro tandas de las agrupaciones, que se presentan en la noche, se coloca música grabada.

En estos locales la reina es la cumbia con su impetuosa invitación al baile y al movimiento, también se le permite el acceso a uno que otro paseo vallenato, más lentos y que se bailan cadenciosamente, aprentándose contra el cuerpo de la pareja. A diferencia de la cumbia que, por su desplazamiento y múltiples vueltas, no se presta tanto a la fricción corporal.

No importa el día ni la hora en estos locales, a los cuales no les entra luz solar, siempre se van a encontrar personas tomando y bailando. Es la prolongación de la noche de manera artificial, una vez se está adentro no se sabe si es de noche o de día, y la lógica de la fiesta puede continuar sin descanso. Los grupos en vivo están sólo en las noches por lo que durante el día se recurre a la música grabada, en su mayoría de grupos de Colombia.

Romina, una trabajadora de un bar *colombias*, nos cuenta cómo son las dinámicas de ser fichera en Monterrey. Tiene 31 años y lleva varios años bailando por la paga:

Tú no más vas y le dices al encargado de ahí “quiero trabajar” y ya! Y comencé a trabajar. Ahí es por canción bailas una canción y te la pagan. Los dueños del bar no te pagan nada, lo que tú ganas es por tu cuenta y el dueño del bar no te cobra nada; el dinero es tuyo...

Depende, varía en la noche, si te va muy bien 500 pesos en la noche, 400, 300, varía. Hay veces que no hay nada, unos 100 pesos. Es una tarifa, una canción 10 pesos, una sentada con una persona, sentarte en la mesa a convivir o a tomar o cualquier cosa, 100 pesos la hora. No te obligan a nada, claro que uno sí debe hacer que consuma el cliente, y si quiere tomar, toma. Yo cuando quiero tomar tomo, nadie te fuerza a nada. Ahí también hay reglas, con que vayas un día entre semana que son lunes, martes y miércoles ya tienes derecho a ir el fin de semana. Ya depende de ti si quieres ir toda la semana o si quieres nada más ir el día que te toca entre semana y el fin de semana. Iba seis días a la semana y ahora nada más voy tres días, miércoles, viernes, sábado. Ahora está más jodido como se dice, ya varía, en la semana 1.200, 1.500 pesos, depende de la noche, depende de los clientes, baja por temporadas, según los gastos que tengan los clientes en sus casas.

Empecé trabajando en un bar ya ahora ya estoy en otro, ya en este tengo más años. Empecé a trabajar en el bar cuando tenía 22 años, trabajé dos años y luego me metí a trabajar en una fábrica, me salí porque quería el seguro social, más que nada por mi hija, por si se me llegaba a enfermar o algo. En la fábrica de plásticos duré un año 6 meses, inicié ganando 960 pesos a la semana y salí con 1.160, el horario era de 6:30 am a 3pm. Luego de ahí me pasaba a ayudarlo a una señora que tiene un taller de costura y ahí hago el aseo, me da 200 pesos el día. Luego me corrieron por un ajuste de personal, me metí otra vez de promotora, de demostradora, pero me pagaban bien poquito y era todo el día, \$150 diarios, no había prestaciones, no había nada, en un horario de 10am a 7pm, pero tenías que estar temprano, salías a las 7am de la casa y llegas a las 9pm, es todo el día! Me tuve que salir, y me tuve que meter otra vez al bar...

Cambia mucho, ya no es lo mismo que antes, antes me gustaba mi trabajo, porque nadie te fuerza a nada y a mi me gusta mucho bailar, pero ahora ya no es igual que antes, más que nada las desveladas. Como te acostumbraste a dormir temprano, en la fábrica, cambias el día por noche, aparte uno va creciendo, tienes más años. Como quiera entre nosotras nos cuidamos, ahí no te pueden faltar al respeto, hacer un tocamiento de tu cuerpo, no pueden darte un golpe, ahí hay vigilancia y te protegen. Los clientes sí te dicen “¿cuánto es lo que tú cobras? ¿Cuánto es lo que tú quieres?” O ellos te dicen “te puedo dar tanto”, si te conviene pues tú vas, si no te conviene no vas. Eso ya depende de uno, si te gusta el cliente y te gusta también lo que te está pagando, sí tú quieres aceptar aceptas y si no pues no...

Uno tiene el derecho de poder salir a la hora que uno quiera pagando una salida que se llama ‘sala’, si quieres salir con un cliente, pues tu salida es a las 6am, ahí el horario es llegada antes de las 11pm, si llegas después de las 11:30pm ya no te dejan entrar, a 6am. Depende, hasta cuando ellos te digan “ya

pueden salir". Pero si uno quiere salir a la 1am, 2am, ya tiene uno que pagar la salida que son 100 pesos, que tienes que pagar, vayas acompañada de algún cliente o sola, son 100 pesos. Los días entre semana son muy tranquilos, las que van son contaditas, ya el fin de semana van todas las que trabajan ahí...

Hay unas que como dicen allá hacen 'operación teléfono' tienen sus clientes y se ponen de acuerdo con ellos y ya van a otras cosas. Si el cliente te invita por ejemplo a comer "-No es que no puedo tengo que trabajar. -No, yo te ayudo, yo te doy" y pues ya varía. Si te dan regalitos, si le agradas pues ya varía, si te quiere regalar un anillo, una cadena, un dinero, o una cosa que tú le digas "me gusta esto, ¿me lo puedes comprar?". Te está pagando con un obsequio, con algo, porque yo le estoy sirviendo, tú le estás haciendo un favor al salir con él o al irte a acostar con él, entonces de esa manera él te está pagando tu trabajo, tu compañía. Yo le cobro lo que yo quiera, y también si quiero salir o si no quiero, uno pone sus reglas y si a la persona le conviene o no lo conviene.

Depende de cómo sea la persona, hay personas que están económicamente muy bien, otras que uno comprende que ganan salario mínimo, y también depende hay personas jóvenes, personas más grandes, hay personas adultas. Lo máximo que puedes cobrar son unos 500 pesos, lo mínimo creo yo que 300, ya menos no te sale. Gratis si te gusta la persona, si te agrada su compañía sí lo haces...

El respeto se lo va ganando uno hay personas que te dicen "-oye quiero salir contigo. -ok". El cliente se va dando cuenta cómo eres tú, si tienes muchas salidas. Cuando los clientes son frecuentes se van dando cuenta de muchas cosas, te están observando, hay clientes que te respetan porque ven "ella no se sale, no más viene a bailar". Mucha gente lo entiende, no es algo malo vaya, hay gente que entiende que uno tiene sus hijos y tiene que mantenerlos y bailando no haces nada!, pero mucha gente te critica "si bailas en un bar ya eres una mujer mala!"...

Mi trabajo me da para comer para vivir, si no trabajo pues no como. Ya no me gusta tanto mi trabajo, antes sí, sí me gusta bailar, pero ya no siento que sea por gusto ahora siento que es por necesidad, ya si quiero dinero pues tengo que ir a bailar, pero ya lo estoy dejando. Mi esposo estuvo preso y ya me tuve que ir a trabajar al bar, y cuando él salió ya me salí. Cuando él estuvo encerrado no supo nada, duró encerrado siete años y no sabía nada, ya luego me dio el remordimiento de conciencia y yo le conté, pero no lo tomó muy bien. Pero ya después entendió las cosas, de que yo estaba sola sin apoyo de nadie y tenía que sacar adelante a mi hija de una manera o de otra...

Muchas de las del mismo bar trabajan también en fábricas, sí porque a veces no completas, con el bar a veces agarras dinero y a veces no, entonces tienes que tener otro trabajo a fuerzas. Casi la mayoría tienen hijos, a lo mejor un 95% tienen hijos, yo creo que muchas están ahí por necesidad... Yo creo que ya, ya voy a decir hasta aquí, que ya me tengo que retirar, de aquí a unos tres años más. Ya no es igual, ya los clientes quieren jóvenes, ya la persona mayor ya la van haciendo a un lado, entonces ya para ir a dar lástima pues no ¿verdad? (Romina, entrevista, 2008)

En un análisis de los salones de baile, de clase popular, pero en la Ciudad de México, Amparo Sevilla encuentra que en una megalópolis como ésta, donde además de una segregación espacial se suma una segregación

cultural, da como resultado que los grupos populares tienen muy limitadas opciones de recreación fuera del circuito de los medios masivos. Los salones de baile aparecen como una importante opción, resultado de un proceso de secularización e interculturalidad, enmarcados en el ambiente urbano.

Dentro de esta lógica han surgido espacios diferenciados para bailar, unos para grupos hegemónicos y otros para clases populares, en general los segundos han tenido todo tipo de problemas, minuciosas regulaciones e intentos de control, ya que los sectores hegemónicos han encontrado los bailes populares, en especial aquellos de influencias afro, como “contorsiones frenéticas, actos desenfrenados, calambres antiestéticos y convulsiones lúbricas que envenenaban trágicamente las buenas costumbres de aquellas jovencitas que serían posteriormente madres de familia”.

Ante estas pesadas regulaciones es que los grupos populares han encontrado en la calle su escenario de baile por excelencia. A partir del análisis de los discursos de los asiduos a los salones de baile Sevilla concluye que bailar en estos sitios significa “un escape, un recurso para olvidar, un refugio, una descarga”. Adicional al ejercicio físico realizado durante el movimiento dancístico, para los grupos populares, es uno de los pocos espacios permitidos para el goce corporal y que además es vivido colectivamente. Por lo que el movimiento conjunto de los cuerpos, la interpelación sonora simultánea al conjunto de cuerpos, establece una marcada identidad de grupo social; que les permite integrarse a los colectivos urbanos y apropiarse la ciudad.

Es muy importante subrayar el hecho de que estos espacios, especialmente diseñados para el encuentro rítmico de los cuerpos, son considerados por un alto porcentaje de los clientes como templos, debido a que la asistencia a los mismos se torna en una práctica terapéutica que se encuentra muy cercana al ritual. Aquí los cuerpos que se mueven se conmueven y se transportan a otra dimensión temporal y espacial. ...los salones de baile ofrecen cierto anonimato. Bajo esta condición, los clientes que se desenvuelven con mayor soltura, pero a la vez se sienten reconocidos y en algunos casos muy respetados, si es que demuestran habilidad para el baile. (Sevilla;1996)

Los otros grandes bailes de música colombiana se realizan en ‘La Fé Music Hall’¹¹⁴ y ‘El Volcán’ ambos sitios de la empresa Multimedios Estrella de Oro. Anunciado el primero como la discoteca más grande de Latinoamérica. Aquí se realizan los conciertos de los grupos traídos de Colombia con llenos totales. Estos espacios vienen a transformar el negocio de la música *colombiana*,

¹¹⁴ Una descripción de estos sitios se encuentra en el capítulo I cuando me refiero al desplazamiento de los músicos regio colombianos a EE.UU.

por lo que los grupos regiocolombianos ahora sólo se presentan en los bares *colombias* del Centro y en fiestas privadas.

La Fé, por ser un espacio tan grande de conglomeración de los jóvenes, se ha convertido en una zona de encuentro y reto para las bandas rivales, por lo que muchas veces los grupos de jóvenes no van tanto a bailar sino a pelearse. Debido a que la violencia está muy presente en este sitio, hay numerosos grupos de seguridad, (uniformados y encubiertos vestidos de civiles) y las requisas son exhaustivas.

El existir una zona V.I.P. les permite, a otros grupos sociales que se han convertido en fanáticos de los paseos vallenatos comerciales, asistir a los conciertos, por lo que se da la copresencia con los *colombias*, pero sin real interacción. Los jóvenes *colombias*, cuando viene un artista importante a este sitio, ahorran por semanas para poder asistir y consumir. No se trata sólo de la boleta que promedia unos 150 pesos, sino de las cervezas a tomarse, por lo que pueden gastarse entre 300 y 500 pesos la noche por persona, cifra nada despreciable para un joven popular. Esto hace que durante el tiempo de ahorro no vayan a los bares *colombias* del Centro, donde predominan más los adultos trabajadores de las fábricas y empresas de servicios con mayor poder de consumo.

En Monterrey y sus zonas de influencia, en el noreste de México, se dio un fenómeno que me parece sumamente llamativo con el baile *colombiano*. Los bailes son una actividad socializada desde la infancia. Los niños lo aprenden de sus padres, y de los adultos, en las fiestas y reuniones familiares. Con la música caribeña colombiana este aprendizaje de generación a generación no se pudo dar. En un principio (1960- 70) lo único que tenían los grupos populares de Monterrey eran discos de acetato, una sonoridad y sus portadas -que les daban mucha información pero no sobre el baile-. No tenían ningún referente visual de cómo se bailaba esa música. No había videos, los grupos colombianos no habían llegado a la ciudad, no existía Internet; no tenían manera de rastrear el estilo de baile asociado a la música que les encanta.

Así, la primera generación de *colombias* se encuentra con un sonido que les interpela poderosamente el cuerpo, pero no sabían cómo bailarlo. Ocurre una vez más lo lógico, cada quien comienza a bailar como lo siente, como se le ocurre, se inventan pasos. Los pasos más creativos se esparcen rápidamente, se difunden exponencialmente en los bailes y fiestas llegando a ser conocidos en toda la ciudad.

En los 1990 a un presentador de televisión le llama poderosamente la atención la recursividad, imaginación y cadencia de los bailes populares de su ciudad y se dedica a presentarlos en su programa y a ‘bautizarlos’ con nombres llamativos. Así, aparecen los bailes del ‘Gavilan’, ‘La motoneta’, ‘El Fome 30¹¹⁵’, ‘La burra’, como los hermanos conocidos de muchos otros que no tuvieron la fortuna de ser ‘nombrados’ en la televisión.

Los bailes han cambiado con cada nueva generación de *colombias*, pero se mantiene la fuerza, la alegría, el ímpetu y la vitalidad. Visualmente es muy llamativo, los jóvenes derrochan dinamismo y gozo en los mismos, se genera un cuadro de movimiento muy estético. Sienten la música de manera completamente diferente a los patrones de baile caribeños colombianos.

En un primer momento –ante una mirada neófita- pareciera que no llevaran el ritmo de la música, pero una revisión más atenta, con más tiempo de verlos bailar y lograr incorporar la nueva sensibilidad, se da uno cuenta que llevan el ‘ritmo’, sólo que es ‘otro’ ritmo. Estas originales formas de baile como investigador colombiano me parecen fabulosas.



Bailes de cumbia en un bar del centro de Monterrey, 2006.

La cumbia es la música más solicitada para los bailes y desafortunadamente se ha terminado asociando con la violencia. Al punto que los medios masivos, conscientemente, han impulsado el paseo vallenato

¹¹⁵ Fomerrey: programa de ‘Fomento a la Vivienda de Monterrey’. Son barrios populares creados por el gobierno desde 1973 con el fin de dar solución a la invasión de predios y la saturación de las colonias populares. Son viviendas de bajo costo, con pocos metros cuadrados. Estos barrios tienen una alta densidad de habitantes y mucha gente del Cerro de la Loma Larga que estaba ya saturado se desplaza hacia estos nuevos barrios llevando consigo su cultura musical colombiana. Así, se esparce por toda la ciudad el fenómeno; hoy en día la mayoría de bandas de jóvenes *colombias* se encuentran en estas Fomerreyes. El nombre del baile se da porque el que lo ‘nombra’ lo vio por primera vez en esta colonia la Fomerrey 30, pero se bailaba en muchas más.

romántico comercial¹¹⁶, por encima de la cumbia, bajo la idea de que la cumbia genera violencia.

Esta asociación proviene de que la cumbia en Monterrey la sienten los jóvenes de manera superlativa, la interpelación del ritmo a los cuerpos es muy marcada, genera una gran energía y movimiento. En la actualidad se baila suelta -sin pareja-, en círculos alrededor de la pista y predominan los hombres.

Cuando suena una cumbia todos saltan a la pista y comienzan a moverse con gran ímpetu, si esto lo colocamos en un escenario, una 'pista de baile' reducida, como es el caso mayoritariamente, comienzan las fricciones corporales (como en cualquier discoteca). A esta fricción sumémosle el alcohol y las drogas (una vez más como en cualquier sitio nocturno). Ahora a la ecuación se le agrega la rivalidad entre bandas y el uso generalizado de 'símbolos'¹¹⁷ para reconocerse unos a otros y ya tenemos el resultado!

Así, los músicos *colombias* y los *discjokies* saben que una cumbia va a 'prender' a todo el público y será un éxito dentro de la fiesta; pero también saben que después de una ronda de cumbias inevitablemente se van a armar los golpes. Cuando esto sucede se debe tocar un paseo vallenato, para que los implicados se calmen y los demás vayan a buscar a sus novias, a sus parejas y así se apacigüe el ambiente.

Acá las declaraciones del 'Toro' Amaya, del Grupo Amaya:

Amaya está dedicado a la cumbia movida, pero no rápida, guapachosona, no correteada, sino 'chichichichichi' tamboreo y todo eso, guacharaca, caja. Sí, a mi me gusta un 90% más la cumbia y un 10% los vallenatos. A pesar de que soy bien romántico, sinceramente, soy bien romántico pero me gusta mucho la cumbia, la cumbia alegre. Mira una cumbia te hace bailar hasta un mocho, si un mocho está sentado en un baile que no puede moverse, o una pierna que le falte, o no baile, está así moviendo el rabito ¿por qué? porque está 'chichichichi'. O sea, yo así lo veo y yo me he fijado en eso, tú estás oyendo un grupo y toca una cumbia y está movida y si no estás haciéndole así

¹¹⁶ Para los que desconocen los paseos vallenatos se asemejan a una balada, a una ranchera,ailable en ritmo caribeño.

¹¹⁷ Existen dos grandes 'agrupaciones', 'asociaciones' de bandas en Monterrey, el 'Símbolo Uno' y el 'Símbolo Star.' Cada grupo en un baile de cumbia va a estar marcando su símbolo con las manos, 'arriba de la cabeza', para generar reconocimiento de los propios y retar a los rivales, amén de otras numerosas simbologías como los colores de los paños (paliacates), letras, marcas, en las gorras y en la vestimenta en general. Como si esto fuera poco, los jóvenes con cartones y cartulinas escriben letreros con su nombre, el nombre de su banda, y el barrio o zona de la ciudad, para que sean leídos por los músicos en tarima entre canción y canción, para que les manden el valoradísimo 'saludo'. Es una saturación total, una hipertrofia, del símbolo identitario, llegando a ser simple signo.

(tatatatata) estás moviendo los pies y te prende! y lo hemos visto en los bailes, como el sábado que fuimos a tocar, se puso bien bonito, se llenó...

Sí, eso es lo malo, o sea quieren que estés dedicado a pura dedicatoria (los *colombias*) y no te dejan ejecutar la movida como es, la estás cantando y “ey, un saludo” yo no les hago caso, yo hasta me les retiro, o sea no te tienen un respetillo. ¿Cómo voy a estar dedicando si estoy cantando?, ellos quieren que les estés diciendo nombres a cada rato, y yo por eso les decía “vamos a cantar más y a dedicar menos, vamos a bailar”. Y empezaba el corralero a bailar pero ya no más estaban ahí y se venían con los carteles y hasta en la cara te los ponen. Y en los bailes grandes es lo que quisieran hacer, pero como están bien arriba pos no los alcanzas, a parte que pa’ llegar a la tarima ponen una valla de guardias y con barda y están lejísimos. O sea, el grupo toca a gusto y en los bailes chicos no, te ponen unos cartelones y te quitan el micrófono.

Eso si no puedo saber, que ‘Estrella’, que ‘Uno’ son señas. Y yo por eso cuando estamos tocando así, cuando es que van de todos, yo les digo a la raza no digan símbolos no más apodos, puros símbolos y es cuando se empiezan a madrear. Incluso en el baile de ese que tocamos con J.J. Murgas andaba la mayoría del símbolo 1 y andaban como unos 20 del símbolo Star. Uno levantó un cartelón pues le mandó un saludo “no pos un saludo para el símbolo Star” y todos los del símbolo 1 se viene como vacas, cuando las sueltan del corral, se vinieron todos a esos 20, se salieron del baile, mejor los sacaron del baile!

A mi ha tocado ver eso, se agarra uno y se agarran como 100, a lo último no pueden 100 contra 100 y a veces hasta se pegan de los mismos. Ahí en la Fé (Music Hall) usan esto, o sea te venden la cerveza en vaso desechable y se agarran los vasos de cerveza, cuesta 25 pesos un vasito de cerveza y se tiran la cerveza, pa’ pelearse, ahí te checan de todo, te quitan los calcetines, el cinto, los cigarros, los encendedores. Ahora están agarrando la maña ahí en La Fé de quitarte los cintos y se agarran con los cintos. (Entrevista; 2006)

El baile de la cumbia en Monterrey puede compararse con el baile de músicas anglo-americanas ‘fuertes’ como el *punk*, el *metal*, el *trash*, etc. donde se arman los *slams* -los pogos en criollo-. En estos pogos, conscientemente, se busca la fricción, el choque, los golpes, con el fin de soltar *stress*, frustraciones, enojo, rabia; dentro de un espacio-tiempo relativamente ‘regulado’ y siguiendo el compás de una música.

La diferencia es que en el actual baile de cumbia regiomontano al estar abiertamente establecido el conflicto entre bandas, la violencia no está regulada, los participantes no se controlan en el nivel de agresión, ni están los golpes estrictamente enmarcados dentro de la temporalidad de la canción. Así, a muchos de los bailes y conciertos los jóvenes de las bandas no van tanto a bailar sino a pelear. Se han tomado sitios como ‘La Fé Music Hall¹¹⁸’, o los bailes de barrio, como un ‘ring’ de pelea, son espacios para encontrarse a los rivales y ‘demostrarles’ su fuerza, para retarlos. En los golpes y en la ‘valentía’

¹¹⁸ Llamada por sus dueños ‘La discoteca más grande de Latino América’, y titulada debido al éxito de las presentaciones de los grupos de Colombia: ‘el templo del vallenato’.

se logra 'el reconocimiento', que es lo que estos jóvenes buscan más de sus pares.

Ahora leamos las declaraciones de los que han vivido el fenómeno:



Grupo de baile *colombiano* 'Graffitos Colombia' de Saltillo Coahuila; bailando cumbias al muy particular y llamativo estilo de esta ciudad¹¹⁹. 2006.

Pues en aquel *boom* de música también se vino entonces una forma particular de bailar, y yo siento que ahí está el sentido básico de 'la reta' en quien inventa más pasos, en quien al momento de moverse puede, resignificar lo que está escuchando. Ejemplo: se emborrachan las palmeras, aquí no hay palmeras, no hay mar, no hay 'mujeres que circulen en su canoita' y sin embargo esas letras tenían mucho que decir, a un sujeto que estaba bailando y que quería producir con su cuerpo el meneo de las palmeras, las olas del mar y todo aquello que nos dicen las cumbias caribeñas. Y van inventándose entonces este tipo de pasos...

¿Quiénes mantienen todo ese tipo de tradiciones? pues las mantienen los pobres, la gente que emigra de los ranchos a la ciudad buscando un mejor nivel de vida y va poblando la periferia de la ciudad. Que desde el rancho, el campo, traen esta cultura de la danza, autóctona, y que existe una danza autóctona, en un colonia popular que de repente bailan en una festividad religiosa en frente de los templos, la bailan en los ranchos de los cuales proceden. Esos jóvenes que vienen a poblar la periferia de la ciudad, empiezan a escuchar la música colombiana en esos barrios y les resulta fácil meter los pasos que ya bailaban en el rancho, y con toda esta cultura rural y este sincretismo entre el campo y la ciudad, generan entonces este baile urbano llamado para nosotros baile *colombiano*, pero en estos momentos danza urbana *colombiana*.

Al arribar nosotros al barrio y ver que los jóvenes, bailan de esta manera, lo que se nos ocurre es crear un baile de grupo *colombiano*, y dijimos ese va a ser como la carta de presentación, ese va a ser como el grupo espejo de todos los demás, en todos los barrios donde están estos estereotipos, ellos pueden reflejarse a sí mismos y ver que su cultura que estaba ahí como una subcultura,

¹¹⁹ En la ciudad de Saltillo, que queda a dos horas de Monterrey, se desarrolló por parte de los jóvenes el más llamativo estilo de baile para la cumbia de la zona. Es un baile que se basa en los pies, en mover los pies de manera rápida, como brincando, se necesita de un gran estado físico para este estilo.

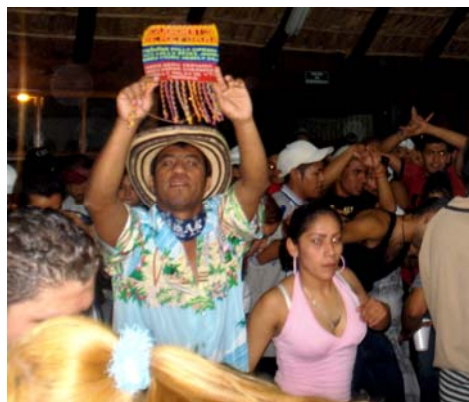
esta siendo parte importante en los procesos de socialización de toda la comunidad. Y que esta forma de bailar despreciada, menos valorada, ridiculizada, pudiera ser un elemento que pudiera convivir con las demás formas de cultura local. ...

Y la palabra 'chundo' cuando los chicos discursan, en el periódico, en la televisión, en la radio, en una conferencia, en una universidad, en una mesa redonda, "soy fulano de tal y soy orgullosamente chundo" (cholo), y cuando este chundo baila y cuando este chundo habla, la otra parte del público se conmociona porque los chundos que él conoce, para él en ese sentido genérico está incluido el delincuente, el ladrón, el violador, el asesino, el adicto. Eh, vaya, la escoria social, desde los clase medieros hacia arriba, es la mirada que tienen de los muchachos del barrio. Es resignificar la palabra despreciativa, para nosotros es un signo de pertenencia que otra vez es un signo de identidad.

Pero esa otra parte de la sociedad, sigue viendo con el mismo estigma a las personas que escuchan música colombiana, que bailan música colombiana, como los violentos, como los enajenados, como los ladrones, como los asesinos y yo he puesto a consideración en algunas conferencias o en algunas charlas por ahí, la siguiente comparación: Haber, en la época sesentera el *rock* estaba igualmente estigmatizado, el joven que traía el pelo largo, chamarra de cuero, etcétera, ya inmediatamente era catalogado como adicto, violento, marginal, etcétera; esa generación es ahora la de padres y profesionistas, de esta nación o de otras naciones, y para esos momentos de subida, ya no es entonces el maldito de la película, ya es un hombre que ha sido asimilado por la sociedad, eh, no es la música la que genera la violencia!, no es la música la que genera la drogadicción!, no es la forma de bailar!, no!, es el estigma social.

En el fondo está la cumbia, la cumbia con la que han nacido, la cumbia que mamaron de sus padres, la cumbia con la que han llegado a la adolescencia, la cumbia con la que están en su etapa de juventud. Sí, sí, lo afirmo con plena seguridad y me adelanto hasta tú pregunta, porque creo que el único rasgo de identidad, identidad y pertenencia de los chundos en Saltillo, Monterrey, San Luís Potosí y una parte de Zacatecas y Tamaulipas es la cumbia!. Vístanse con se vistan, oigan lo que oigan, bailen como bailen, el hilo conductor de esta identidad juvenil norestense, se llama cumbia!. ¿Por qué?, por la identificación ahora si ya cultural y la resignificación que los muchachos tienen de esta música, la cumbia y del vallenato.

De la música que uno escucha en este país, la única música que te prende el alma, la única música que te hace mover el pie aunque no te pares a bailar, es la cumbia, la cumbia interprétela quien la interprete!. (Rodrigo Montelongo, entrevista; 2006 –Creador y director de 'Grafitos Colombia', asociación que por intermedio de baile *colombiano* da atención a los jóvenes de clase popular en Saltillo)



Izq. Baile en el parque Fundidora, homenaje a Celso Piña -2008- fotografía de Luís Salazar. Der. Baile en San Nicolás -2006- fotografía de Dario Blanco Arboleda.

Digo, es como en el *rock* también güey, en el *hardcore* y toda esa onda en el piquete se arma el *slam*. Y se arman los putazos, putazos de adeveras, pero putazos de adeveras y pos se acaba la rola y no pos ni pedo así se baila!. Pero no, acá no, acá (Mty.) se arriman los putazos y si duran los putazos!. Les ponen un paseo y se calman, pero duran los putazos por tiempo... Nosotros tocamos una canción que se llama 'El columpio', o 'La calaca', que es así un tipo de mezcla de polka con *hardcore*, entonces empieza el desmadre, en Los Ángeles donde hemos ido, empieza el desmadre, los putazos y se acaba la canción y todos a sus lugares. Porque el que salió puteado, puteado se chingó, porque se quiso meter a bailar, porque así se baila esa música. Acá no, acá si te cantan un tiro, te avientan un tiro y se arman los putazos, y se arman de adeveras, no están jugando, y cada quien con su cada cual!...

Si realmente no la sintieran, la cumbia en Monterrey, la neta no hubieran inventado el paso 'del gavilán', 'La motoneta', 'El chemo', no hubieran inventado todo ese tipo de baile, ni mucho menos se hubieran inventado como se baila la música colombiana aquí... pienso yo que la gente lo admira al máximo, gente que le gusta la música colombiana y la cumbia, la siente y la vive, (Campa, entrevista; 2006, acordeonero de 'El Gran Silencio': muy popular grupo de Monterrey que mezcló el *rock* con la *colombiana*, logrando llegar a clases medias y altas de Monterrey y México).

Los bailes, los antros, los conciertos, los festivales, como espacios ideales para la performatividad de las identidades.

-La música es una 'cosa corporal'; encanta, arrebat, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los ritmos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más 'mística', la más 'espiritual' de las artes es quizá sencillamente la más corporal. Pierre Bourdieu

-La música ha abierto el espacio a una presunción general de sabiduría universal y a un menosprecio por la ley seguido de la libertad.

-Un cambio frente a un nuevo tipo de música es algo frente a lo que hay que tener sumo cuidado como un peligro que atenta contra nuestro destino; porque los modos musicales

nunca se alteran, sin alterar, al mismo tiempo, los fundamentos políticos y las convenciones sociales. Platón

La modernidad contemporánea ha generado un interés por el cuerpo, por sus representaciones y discursos, que a la postre lo han colocado como definitorio dentro del proceso modernista. En el cuerpo se observan y se crean las igualdades y diferencias basamento de todo proyecto identitario-subjetivo. Las identidades, se manifiestan por intermedio del cuerpo, están corporalizadas.

De hecho, el evolucionismo trae consigo una hiper corporalización de las identidades ya que éstas se ligaban directamente y se valoraban según la etnia, o el género, llegando a *encarnar* a las personas completamente (generándose el ‘cuerpo-identidad’). Al construirse el cuerpo y la identidad como uno solo sus portadores son fácil blanco de discriminación, opresión y explotación. (Díaz; 2005: 10)

Las estesias¹²⁰, en su forma hiperbólica modernista, son fundamentales en la construcción de la subjetividad; trayendo el peligro del deseo encarnado en mujeres y jóvenes paradigma de la belleza. Es una sociedad hedonista donde las “conmociones estéticas que ocasiona la belleza, su sensorialidad y la posibilidad de recrearla” se convierten en el valor de cambio, por excelencia, de la modernidad: el cuerpo bello, delgado, joven, tonificado, fuerte, sano, limpio, vital. Como los jóvenes y las mujeres encarnan este ideal son sujetos a una doble operación de deseo-represión; estereotipándolos de frívolos, indiferentes, escépticos, consumistas, inconstantes, acrílicos, inadaptados.

Así, la juventud combate el mundo adulto desde las prácticas con preponderancia corporal; bailes desenfrenados, grandes fiestas y desvelos, sexualidades libres, fuertes fricciones corporales, violencia, tatuajes, ropa, accesorios, peinados, que son espacios perfectos para el establecimiento de distinciones de edad, de clase, de gusto. (Pedraza; 1999: 51) El estudio del cuerpo, una sociología del cuerpo, está relacionado con un problema del orden social (de cómo damos sentido al mundo, cómo nombramos y clasificamos) y a partir de qué parámetros efectuamos esta ordenación.

¹²⁰ Para Pedraza las estesias son elaboraciones sensibles de las percepciones corporales y establece su surgimiento y proliferación a partir del siglo XIX, como elemento central en el proceso de subjetivización moderno. Son experiencias sensoriales primarias (sonidos, aromas, sabores, colores, texturas) que son organizadas en una segunda percepción sensible, donde encontramos un juicio estético y hasta ético (disonancias, atmósferas, emplastos, armonías, vulgaridad) (1999: 45)

Con los renovados énfasis en la sociedad como un proceso puntuado por *performances*, de varios tipos, aparecen espacios como el ritual, la ceremonia, el carnaval, el festival, el juego, el espectáculo, los eventos deportivos, entre otros, que se pueden analizar como uno de los muchos géneros representativos en que los individuos modernos, alegre pero reflexivamente, simbolizan las normas y los roles convencionales que gobiernan sus vidas ordinariamente. El ritual es un mecanismo que periódicamente, convierte lo obligatorio en deseable¹²¹.

El símbolo dominante dentro de la trama de significados del ritual, coloca a las normas éticas y jurídicas de la sociedad en contacto con poderosos estímulos emocionales. Durante la acción del ritual valiéndose de la excitación social y estímulos fisiológicos como la música, canto, danza, alcohol, drogas, incienso, etc. El símbolo ritual efectúa un intercambio de cualidades, donde las normas y los valores se ven inyectados de emoción al mismo tiempo que las emociones cotidianas se ennoblecen por intermedio de su contacto con los valores sociales. (Turner, 1982: 92)

Quiero concluir, esta sección sobre el cuerpo, tratando de retomar las ideas generales de las teorías presentadas, para validar y proponer los espacios de *la fiesta, la rumba, el salón de baile, la discoteca, el antro, la tocada, el concierto, el festival*, como ideales para la performatividad de las identidades. Debido a que en estos lugares de interacción, exposición, aprendizaje, socialización y antagonismo se densifica la comunicación, la performatividad.

Sin embargo no son tenidos en cuenta, muchas veces, por la ciencia social debido a que no se prestan para el diálogo. Al no ser amigos de la palabra se cree que no comunican; quiero plantear todo lo contrario. En estos espacios se conjugan, y se potencian unos a otros, todos los elementos de la comunicación corporal, creando un lugar de hiper comunicación, de meta comunicación y de densificación de las identidades.

Estos espacios son los nuevos y poderosos rituales actuales. Los lugares donde se crea *communitas*, (Turner) donde se construye esta idea de ‘comunidad imaginada’ (Anderson) indispensable para que un colectivo pueda ser tal. En estas ritualidades, por excelencia de la actualidad, se reúnen grandes cantidades de personas que asisten a encontrarse unas con otras. Buscan ver, escuchar, sentir, tocar, obtener placer por intermedio de las múltiples y marcadas

¹²¹ Para un excelente análisis de cómo la estructura social se refuerza en los rituales véase a Umberto Eco (*et.al*), 1990, *Carnaval*, Fondo de Cultura Económica.

impresiones sensoriales (Simmel); donde la belleza, el buen ‘gusto’, ‘la distinción’ (Bourdieu), la búsqueda de agrandar y ser agrandado son las lógicas de la interacción. La comunicación no verbal se densifica, debido a la imposibilidad de hablar. Así, la imagen, ropa, accesorios, olor, el *performance* en general, debe hablar por el sujeto de manera clara y consistente para que pueda ubicar y ser ubicado dentro de estos espacios de socialización contemporánea por excelencia.

Son áreas de alta conciencia corporal. Se viste con el mayor cuidado posible (por encima de casi cualquier otro momento); se es meticuloso en la ‘imagen que emana de mí’, de la presentación hacia los demás, y cómo puede ser leída (Goffman). Son los rituales donde interpelamos por intermedio del cuerpo, la música, la sensualidad del ritmo, de la melodía; donde experimentamos las múltiples evocaciones y desplazamientos temporales de las canciones, sus letras y las maneras en que son interpeladas.

Sentimos la sexualidad del baile, vivimos el cómo conozco, y soy conocido, por el movimiento del cuerpo. Son sitios para demostrar habilidades kinésicas y capital cultural- dancístico diferencial, que me permite evaluar y ser evaluado por las parejas potenciales, lo cual me llevará a una ‘conquista’ o a ser rechazado. Son microcosmos sociales, son síntesis de la vida, de la sociedad, de la cultura, al alcance de la mano del investigador, condensados en un solo espacio-tiempo.

La transformación en los modelos y formas de comunicación, de socialización, el no lugar para la verbalidad, el acento en otras formas de envío-recepción de mensajes, marcados y múltiples, crean dentro de la sociedad -y la ciencia social- cierto malestar. La sospecha de que las tradicionales formas de socialización, de interrelacionarse, de comunicarse, han sido erosionadas.

Las fronteras sociales son parcialmente desafiadas por estos lugares; al igual que las fronteras de lo alto y de lo bajo, de lo culto y lo popular, redefinidas. La aparición de la cultura masiva, de los grandes espectáculos, de los grandes bailes, conciertos y artistas, que son vividos por todo público, lleva a redefinir las experiencias estéticas, a redefinir las identidades sociales.

Así, estos rituales buscan regular, enmarcar el placer, dar lugar a la sociabilidad, a la sexualidad, al goce del cuerpo sin mayores restricciones. Se establecen claros mensajes para poder identificar a otros. En estos ritos se refuerza la identidad por intermedio de la comunión musical-dancística y de atavío del cuerpo.

Es la celeridad y ‘esquizofrenia’ del antiguo modelo de comunicación. Bajo anteriores estructuras las personas debían esperar tiempo, y un espacio válido, para poder socializar, hablar por meses o años para poder ‘conocerse’, las interacciones de cortejo y sexualidad estaban altamente reguladas y restringidas. Hoy en día dentro de la fiesta, la rumba, el salón de baile, la discoteca, el antro, la tocada, el concierto, el festival, puedo saber con una sola mirada quién es la persona que tengo en frente; así puedo interrelacionar con ella sin mayores tropiezos comunicativos. Es el desarrollo de una sociabilidad corporal, sensual, sexual y hedonística.

Suscribo la idea de Víctor Turner que nos insta como investigadores al abordaje de la comunicación completa de nuestros sujetos de estudio, del lenguaje corporal, del performance, para no caer en un “reduccionismo cognitivo, que es una especie de deshidratación de la vida social”. (1982: 91)

Concluyendo en la relación entre los espacios y los cuerpos

El movimiento *colombiano* tiene su escenario en el barrio popular con mayor tradición de Monterrey; el barrio de San Luisito, posteriormente colonia Independencia. A esta zona llegan y se establecen, desde los inicios de la ciudad, los inmigrantes de provincia como la mano de obra que se requiere.

En el trascurso de los años el barrio se ha caracterizado por su ambiente popular y festivo, zona donde se escenifican bailes, fiestas, de marcada religiosidad, con comercio ambulante, prácticas que le brindan su identidad a la zona y la diferencian del resto de la ciudad. Posterior a la década de 1960 la música caribeña colombiana y sus bailes llegaron y se establecieron como un eslabón más dentro de la matriz general de la zona, convirtiéndose con el tiempo en el elemento principal de su identidad.

La colonia Independencia y las zonas aledañas son emblemáticas dentro de la historia de los procesos sociales de la ciudad. El cerro de la Loma Larga, es receptor de los inmigrantes de provincia que llegan a vivir aquí como posesionarios (paracaidistas). El proceso colonizador de estas abruptas geografías de montaña, la situación de ocupación irregular de los terrenos, el sobre llevar la vida sin ningún tipo de servicio público, sin vías, sin urbanismo, conduce a múltiples conflictos; se genera la violencia entre vecinos, entre los vecinos y la policía, entre las bandas y pandillas.

La Colonia Independencia, y en general toda la zona de ‘invasión’ del Cerro de la Loma Larga, son el paisaje que representa la geografía popular de Monterrey. Este paisaje nos narra, desde el gris horizonte que se percibe observando El Cerro, desde la Macro Plaza, la historia y realidad social de los grupos populares.

Este espacio y sus moradores se ven contenidos por múltiples barreras físicas y simbólicas. A sus espaldas, y teniendo como barrera el propio cerro, se encuentra ‘el municipio más rico de Latinoamérica’ con mega centros comerciales, amplias zonas verdes y cuidado urbanismo. De frente está la Macro Plaza, con sus museos, hoteles y modernos edificios de oficinas y negocios. A un lado el Barrio Antiguo, zona vedada para ellos. Casas coloniales convertidas en lujosos restaurantes y bares para las clases medias y altas. Separándolos de estos espacios de élite, está el río Santa Catarina que tiende una línea real y simbólica.

La historia del barrio se refleja en su caótico urbanismo de posesionarios, en el amplio sentido de propiedad de sus moradores sobre los espacios considerados públicos, en la constitución alegre de su identidad a pesar de tener condiciones de vida tan arduas y en el imaginario de peligrosidad que se ha construido sobre él y que se mantiene a la fecha. Fue la zona de recepción de inmigrantes por décadas, la zona donde se mantuvieron rasgos culturales de estados del centro y sur del país, como el culto guadalupano y las fiestas religiosas, dándole una identidad propia al territorio.

De ser un espacio compartido por todos los grupos sociales de la ciudad La Independencia progresivamente ha sufrido un proceso de marginación y guetización, que es reflejo a su vez de procesos económicos y sociales amplios circunscritos a toda la ciudad. Pero también su historia de fiestas y alegría, rebeldía y contracultura, zona de sonideros y cuna del movimiento *colombias*, nos muestra dos facetas contrapuestas de los mundos de vida populares. La Independencia es el arquetipo del barrio popular de la ciudad.

En la mitad de los 1980, se hace evidente la crisis económica del país y, se da el auge de las bandas y pandillas en Monterrey como consecuencia de la desestructuración social y económica. La sociedad, vía los medios masivos de comunicación (M.M.C.), establece chivos expiatorios donde centrar la atención y desplazar las culpas y preocupaciones sociales generadas por la crisis económica y sus consecuencias. Se establece así el estereotipo del joven popular y se focaliza en éste el miedo y la preocupación social.

Existe una fuerte interrelación entre la construcción de estereotipos, el establecimiento de un estigma y la generación del miedo en la sociedad. En este caso se usaron como chivos expiatorios a los jóvenes populares *colombias* y este proceso general se hace evidente en la marcada segregación socio espacial en la ciudad de Monterrey. Ante estos procesos los jóvenes populares reaccionan y luchan desde el único espacio que les queda; desde su propia corporalidad generando resistencia a estos procesos a los que son sometidos.

El pesado estigma que los *colombias* deben cargar y afrontar día a día, tiene su origen sobre la mitad de los 1980. Simultáneamente al proceso de erosión social, como consecuencia de la implementación de las políticas neoliberales y el desmoronamiento de los beneficios y la calidad de vida para los grupos populares. Ante el cambio de modelo económico y de políticas, los grupos populares de la ciudad, en especial los jóvenes quedan en situación de vulnerabilidad, estableciéndose al margen de la sociedad.

Estos jóvenes populares que han sido tempranamente expulsados del sistema educativo y ahora no tienen acceso al mercado laboral, a menos que trabajen bajo condiciones de franca explotación y excesivo desgaste físico. Ven como la calidad de vida en sus casas y colonias se devalúa progresivamente. Ante esta inestabilidad estructural, ante las problemáticas y conflictos sociales y familiares, que aparecen por estas mismas causas, reaccionan agrupándose con sus pares y saliendo de sus hacinadas y conflictivas casas, tomándose las calles y las esquinas.

El Estado, y la sociedad en general, ante el recrudecimiento de la pobreza y la devaluación de las condiciones de vida de los grupos populares no reaccionan apropiadamente y esto deriva en la marginalización y represión y posteriormente en la invisibilización de los asentamientos populares. Se implementan políticas represivas que tanto en lo simbólico como en lo físico buscan desestimar el desplazamiento de los grupos populares vía la guetización.

Esta es una reacción histórica frente a la alteridad, no buscando el acercamiento, la convivencia y la comprensión sino todo lo contrario. Se busca la anulación del otro mediante la implementación de la institución de control y represión sobre cuerpos y territorios: el gueto. Los otros, mediante estos dispositivos 'blandos' (Foucault), son recluidos en los anillos de miseria, buscando la aceptación de su condición 'inferior' y que de esta forma auto renuncien al desplazamiento y a la interacción con los demás grupos sociales.

Todas estas dinámicas sociales de estigmatización, de negación del otro, necesariamente se permean a la geografía social; por lo que el área metropolitana de Monterrey nos denuncia desde sus territorios este proceso. Por un lado, como decía, se inicia el dispositivo de guetización de los grupos populares ayudados en parte por los M.M.C. vía la difusión de topografías de los males sociales, convirtiéndolas en sitios a temer y a evitar. Por el otro, los grupos hegemónicos inician sus propios desplazamientos e instalan mecanismos de exclusión del otro.

Desplazan sus viviendas a lugares de difícil acceso a los otros contaminantes y generan colonias bajo las lógicas del 'country club'. Donde utilizando el discriminador del ingreso y la capacidad de consumo crean perímetros protectores. Mantienen 'limpias' de elementos indeseados sus zonas residenciales, anulando la diversidad. Al mismo tiempo, sus zonas de trabajo se erigen como citadelas 'de ricos y poderosos'. Están profusamente comunicadas

con sus pares en el mundo, en un intenso flujo de capital e información global, pero de espaldas a las realidades de pobreza en su propia ciudad.

Esto se logra bajo políticas de altísimo control y regulación del territorio y la implementación de múltiples dispositivos de seguridad. Esta seguridad que se ha convertido en un bien primario para las élites bajo las nuevas dinámicas sociales de la exclusión y el miedo. De esta forma se comienzan a aplicar prácticas policíacas que eran reservadas a los delincuentes sobre los civiles indeseados.

Ante estos vertiginosos procesos de desestima social, de exclusión, de estereotipificación y estigmatización los jóvenes populares *colombias* responden desde el único espacio propio, el único bien que poseen y que no les pueden arrebatar: su identidad *colombiana* que encuentra su último bastión en su corporalidad. Los jóvenes y las clases populares reaccionan ante todos estos procesos, anteriormente escritos, desde el cuerpo.

Es desde el cuerpo, desde los manejos del mismo, las vestimentas, atavíos, movimientos y las estéticas que pueden reaccionar y resistir la opresión, la marginación. Construyen por intermedio de su cuerpo, y las interpelaciones que logran por intermedio de él, un mundo de vida que busca reencantar la cotidianidad, establecen nuevas reglas donde ellos tengan valor y un sentido.

Los estudios sobre el cuerpo nos muestran cómo en su tecnificación, enseñanza, movimiento y vestido se permean al mismo los valores sociales y culturales. Es por este motivo que es justo desde el cuerpo donde se encuentra espacio de resistencia y rebeldía, desde donde pueden erosionar los marcos estructurales que los buscan constreñir.

En el caso de Monterrey los grupos populares enfrentan y resisten el proceso general de marginación por intermedio de su cuerpo. Hacen una revaloración de su estigma y lo convierten en una herramienta identitaria. Establecen una vestimenta *colombiana* que de alguna forma sintetiza su mundo de vida alegre, colorido, descomplicado. Usan en su vestimenta referencias simbólicas al mar, la alegría, la fiesta, a la rebeldía, estableciendo este desplazamiento simbólico, al mismo tiempo que desafían las estéticas de los grupos hegemónicos de la ciudad.

De igual manera ocurre con el baile; el baile popular históricamente ha desafiado las lógicas del poder y de la producción. En este caso, nos

encontramos frente a un baile completamente original del noreste mexicano ya que se desconocían los códigos y patrones de movimiento asociados a la sonoridad caribeña colombiana. Así, se crean pasos de baile inéditos, novedosas maneras de significar, de movilizar, el cuerpo bajo la interpelación de la sonoridad que les ayuda a brindarle sentido a sus vidas.

Una vez más en estos manejos corporales, asociados a la música y el baile, se expresan y se permean algunos de los valores que constituyen este mundo de vida *colombiano*; el ímpetu, la fuerza, la alegría, la sensualidad, e incluso la violencia. Los espacios destinados para estos bailes *colombianos* es donde se actuarán preferentemente estas identidades. Se realizará el *performance* de las identidades, vestimentas y bailes. Son los sitios de encuentro con los amigos, con la banda, de igual manera de reto y conflicto con los rivales. Es donde la comunicación corporal será hegemónica, como la principal fuente de información y ayuda en el establecimiento y reproducción de la identidad.

Las tocadas, bailes, conciertos, festivales, antros, fiestas, son los actuales y poderosos rituales juveniles donde se permean los valores, se genera la identidad, se densifica, se actúa y se sintetiza este mundo de vida *colombiano*.

Conclusiones

La cumbia como un medio de comunicación complejo

Con el fin de darle cierto orden a estas conclusiones las dividiré por enfoques. Iniciaré con las conclusiones en torno al proceso amplio generado por la música caribeña colombiana en todo el continente. En un segundo momento retomaré las reflexiones más particulares, sobre el mismo fenómeno, pero ya no visto desde la generalidad continental sino desde sus prácticas en Colombia y México. Es importante aclarar que la división obviamente es artificial dentro de un fenómeno que es tan amplio como imbricado entre sus manifestaciones locales y continentales. Así, gran parte de las reflexiones, presentadas en uno u otro segmento, serán válidas para ambas perspectivas bajo ciertos matices y mediaciones.

La cumbia en América

La música caribeña colombiana es interpelada por los grupos populares latinoamericanos y genera dinámicas identitarias y contestatarias muy similares. En general, sus bailarines y escuchas son los mismos: los grandes grupos de migrantes que dejan el campo para instalarse en las ciudades, hacia la mitad del siglo XX, que se establecen en las periferias bajo condiciones de pobreza y marginación. Con el transcurrir de los años se dan nuevos desplazamientos y se superan fronteras nacionales, como en el caso de EE.UU., donde se convierte en la música de los inmigrantes latinoamericanos pero las dinámicas estructurales siguen siendo muy similares.

En general las condiciones de vida de estos grupos suelen ser muy desfavorables, viviendo en la pobreza y siendo sujetos a marginación y estigmatización por parte de los grupos hegemónicos (culturalmente eurófilos y anglófilos) ya establecidos en las ciudades. Se generan conflictos bajo las lógicas de los establecidos y los marginados (los recién llegados). De fondo encontramos disputas por los modelos válidos de representación nacional y cultural.

Las ciudades son el escenario sobre el cual los grupos de campesinos de Latinoamérica, comienzan una disputa tanto por el reconocimiento como por la apropiación del espacio. Estos grupos inmigrantes, generan en su adaptación a la nueva geografía su propia cultura, la llamada 'cultura popular'. Esta forma de expresión popular aparece como una manera de contraponerse a las culturas hegemónicas de los centros urbanos, dando inicio a polémicas por el reconocimiento de modelos válidos de representación del colectivo nacional.

El desarrollo de culturas populares rompe con el modelo de identidades nacionales románticas, con su formato gestáltico y telúrico. En esta cultura de los grupos populares se comienzan a utilizar, en su constitución, elementos de consumo, por lo que se complejizan y descentran las identidades nacionales.

Los grupos de campesinos inmigrantes, al establecerse en las ciudades, deben constituir sus identidades, es decir, deben elaborar un modelo de representación y de performatividad que les permita vivir en estos nuevos escenarios ciudadanos, dentro de un marco general de tensión con los grupos establecidos que los discriminan y estigmatizan. La música caribeña colombiana, y más específicamente el genérico cumbia, fue fundamental en este proceso general, de adaptación y establecimiento de los grupos campesinos en las ciudades y la constitución de su propia cultura, que se terminará denominado ‘cultura popular’.

Los campesinos arriban a las ciudades trayendo su propio *sensorium*. Sin embargo, esos *sensoriums* que implican sensibilidades, entrenamientos y marcos para dar respuestas a las situaciones del mundo campesino, no funcionaban cabalmente al desplazarse a las ciudades. De esta forma se inicia, paralelamente a su proceso de establecimiento en la nueva geografía, una reconstitución del *sensorium*. Es por esto que la producción cultural de masas en Latinoamérica ha tenido un fuerte componente popular, ligado con el melodrama, que otorga nuevas sensibilidades y elementos para interpretar y construir sus mundos de vida.

Los músicos populares latinoamericanos, al intentar tocar esta cumbia tan bailable, con letras que narran sus propias vidas y que alegran sus cotidianidades de pobreza y exclusión, lo que hacen realmente es adaptarla y sincretizarla a sus propias culturas. De esta forma, la mestizan con sus propios ritmos, la acercan a sus sensibilidades. Finalmente, establecen nuevos *sensoriums* que brindarán elementos para establecer sus mundos de vida en las ciudades.

La cumbia en América permitió que estos grupos populares crearan movimientos propios de expresión, por intermedio de interpelaciones a las sencillas letras, referentes al campo y a las vicisitudes del campesino en la ciudad y en su baile y goce colectivo. Para los grupos hegemónicos la llegada de las nuevas estéticas propias de lo ‘popular’, que adicionalmente traen inherentemente nuevas éticas, fue vista como un desafío a su poder. Reaccionan estereotipándolos, estigmatizándolos y haciendo burla de sus manifestaciones culturales. Este estigma y bloqueo, hacia la cumbia y sus bailes, hacen que se desarrolle en el continente bajo dinámicas subterráneas

(*underground*) estableciendo sus propios espacios de creación, presentación y difusión de la música. Se genera todo un circuito alternativo para poder vivir, escuchar y bailar esta música que les encanta.

Este proceso de difusión cruzada de la cumbia, en Latinoamérica, puede denominarse como intercultural. Lo que ocurrió con la música caribe colombiana en el continente fue un proceso comunicativo entre los diversos países, sus escuchas y bailadores. La cumbia intercultural logra consonancia en los mundos de vida, en la cotidianidad, de las clases populares Latinoamericanas. Es un intercambio múltiple donde, los interpeladores de la cumbia y sus productores, se dejan impresionar, afectar y sensibilizar los unos a los otros.

Al desplazarse por el continente americano, la cumbia tuvo tres claros momentos de interacción con la industria y los medios masivos durante su expansión. En los inicios hubo poca comercialización pero con amplia divulgación. Los músicos y los discos viajaron por el continente, generando una fuerte base de seguidores para la sonoridad y sus bailes. Posteriormente, no sólo se escuchó la música proveniente de Colombia sino que se dieron las apropiaciones 'nacionales' del género, se crearon versiones mestizas en cada país. La primera reacción de los grupos ya establecidos en las ciudades, de las clases medias para arriba, y de la industria fue de rechazo, estigmatización y bloqueo.

Debido a esto, la cumbia se mantuvo restringida a los grupos populares por décadas. En un tercer momento, mucho más reciente, la industria y los medios masivos dan cuenta del potencial económico del fenómeno y difunden las apropiaciones nacionales, las versiones mestizas de la cumbia, dándose así la comercialización y las fertilizaciones cruzadas por todo el continente, incluso llegado a Europa con los migrantes latinoamericanos.

Es importante hacer énfasis en la capacidad de la cumbia para adaptarse a las más diversas zonas y crear nuevos sonidos mestizos acordes a las diferentes realidades socioculturales latinoamericanas. Además de su ductibilidad y nomadismo, referente a un continente, podemos encontrar que es una herramienta identitaria poderosa para los grupos populares. Es un elemento fundamental en la identidad de estos grupos, en la distinción y cohesión de clase social y de grupos generacionales. La cumbia se ha establecido, en mi opinión, en la música popular latinoamericana, no *pop*, más vigorosa, más producida y más bailada.

En el caso de la música popular latinoamericana, y más específicamente con la cumbia, lo que ha ocurrido en el presente, tanto en México como en Argentina, Perú o Colombia, es que los músicos se han alejado progresivamente de las lógicas de la economía industrial y en cambio han entrado a las lógicas de la economía de servicios. Prolifera entre ellos la auto-producción y comercialización de los discos. Ya no pertenecen a un gran casa disquera que les da millonarias regalías y les organiza sus presentaciones.

Ahora ellos, en un gran porcentaje, deben invertir en sus propias producciones y luego comercializarlas, sea en sus propios eventos (el caso de los grupos más chicos) o llevar la grabación ya realizada a la disquera para que se encarguen de distribuirla y venderla. De esta forma, se ha transformado completamente la relación con las disqueras ya que éstas no tienen el control ni la posibilidad de invertir en las grabaciones como antes. De ser el eje y el centro de la mayoría de las decisiones y ejercer gran poder sobre los artistas pasaron, en el mejor de los casos, a ser unas simples intermediarias entre los grupos y su público vía la comercialización de discos.

Hoy en día los artistas populares latinoamericanos no graban tanto para vender discos (la piratería ha menoscabado este negocio) sino para poder tener un éxito en la radio o en los canales de videos. Éxito que luego les llevará a sus seguidores a las presentaciones en vivo. El gran negocio se desplazó de vender discos a vender presentaciones, a vender entradas a los bailes. Es allí donde los músicos encuentran su sustento actualmente. El resto del proceso se mantiene para poder atraer a los seguidores a sus presentaciones en vivo.

Siguiendo la herencia más étnica, de cultos colectivos, de preeminencia del colectivo sobre el individuo y de ‘sociedades de prestigio’, de la propia cultura popular, algunos músicos están enviando los muy valorados ‘saludos’ en los bailes. De esta manera, al final de la presentación, venden los discos de la misma con los saludos incluidos. Este disco tiene mucha demanda y puede ser enviado, a familiares o amigos, por su poder simbólico. En estos bailes de cumbia, logran expresarse, reunirse y resemantizar sus mundos de vida; así sea por un breve espacio ritual. Son los nuevos rituales de revitalización de los lazos sociales y reforzamiento de la comunidad, bajo una lógica festiva.

Los grupos populares y sus músicos crearon toda una serie de circuitos alternativos para la presentación de sus artistas ya que los sitios establecidos no se los permitían. Las bailantas o ‘boliches’ en Argentina, los ‘chichódromos’ en Perú, los bailes callejeros de sonideros y las tocadas a cielo abierto en México (en donde se cercaba cualquier lote o explanada, un sonido y a vender boletos)

son ejemplos de ello. Grandes lugares construidos con otras finalidades como plazas de toros o estadios, galpones rudimentarios, simplemente la calle o un terreno amplio a cielo abierto, se convertirían en el territorio de la cumbia. Expulsada de las lógicas espaciales de la fiesta nocturna de las élites, pero que ganó a pulso su lugar, y con el tiempo creó sus propios locales con todas las comodidades.

Frente a este proceso excluyente, por parte de los grupos hegemónicos latinoamericanos, la manera de dar respuesta a este desafío, por parte de los grupos populares y los jóvenes, es por intermedio de la relación que se establece entre la música y el cuerpo. Esto se evidencia en las movilizaciones corporales, en las maneras de bailar y en la presentación general del cuerpo, en la vestimenta y los colores de la misma, en los atavíos y los peinados.

Es desde la vivencia de esta música, desde este baile, que los grupos populares subalternos establecen una resistencia cultural bajo las lógicas de Scott y su libro *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. Desde la interpelación de la música caribeña colombiana, se rompen y se retan las normativas sociales, estéticas y kinésicas de los grupos hegemónicos Latinoamericanos; se trastorna la regulación temporal que busca optimizar el trabajo, la producción. Los grupos populares crearon, por intermedio de la cumbia, espacios de comunicación. En estos bailes establecen y expresan maneras de ver el mundo, generan una respuesta corporal, hedonista, ante la estigmatización.

Incluso por intermedio de la cumbia se han llegado a realizar denuncias sociales, en las letras de las canciones, como en el caso de la cumbia villera. Las letras de las villeras argentinas son muy disruptivas para los políticos y las clases hegemónicas porque hablan de temas que ellos no quieren escuchar. Adicionalmente están compuestas en contra estética. Su busca conscientemente el rompimiento y la disrupción de los ‘imaginarios sociales’ de estos grupos medios y altos. Estas canciones narran una Argentina en crisis negada por los grupos hegemónicos, en un país que históricamente tuvo una calidad de vida arriba de la media latinoamericana, y que en su imaginario estaban más cerca de Europa que del resto del continente.

Con denuncias frías, descripciones naturalistas de sus vidas en las villas miseria y énfasis en la sexualidad no regulada, en el consumo de drogas, con abiertas apologías al delito, incluso llamando a la violencia en contra de los ‘otros’, logran una profunda atención mediática, crispan los nervios y atemorizan. Crean así un canal de comunicación popular inédito, sumamente

poderoso, contra hegemónico y que utilizan de manera culturalmente subversiva.

La música caribeña en Monterrey y Colombia

No se debe buscar el sentido de la música en el interior de los materiales musicales, como lo plantea Frith, éste debe ser buscado en los discursos contradictorios por intermedio de los cuales la gente vive la música. Debemos entender la música como una construcción social, donde se da una ‘articulación’ entre la vivencia de las personas y la música.

Siguiendo esta idea articuladora, la música es un lugar ideal para el establecimiento de las identidades ya que en su relación con el cuerpo, con las múltiples vivencias relacionadas con ella, en su elaboración y performatividad, condensa multiplicidad de mensajes susceptibles de ser reelaborados y utilizados diferencialmente en la construcción identitaria.

La música en sus múltiples mensajes genera diversas interpelaciones que mueven y conmueven a los individuos y que les permite crear geografías morales. Tiene diferentes maneras de aproximación a cada individuo, por lo que la música siempre ha estado estrechamente vinculada a las identidades. Las letras de las canciones emiten un mensaje mientras la rítmica se integra a los movimientos corporales. La multiplicidad de vías mediante las cuales interactúan las personas y la música, permiten que ésta sea un elemento central en la construcción identitaria. La letra de la canción emite un mensaje, otro mensaje lo lleva la melodía, adicionalmente encontramos el sentimiento con el que el grupo o cantante lo interpreta y la forma como lo expresa a su público.

Así, entendemos que un país como Colombia utilizó la música caribeña en la representación nacional, en la constitución de su ‘comunidad imaginada’ colombiana. Se desplazó virtual y simbólicamente hacia el trópico, alejándose de los elementos identitarios de la región central ‘fría y violenta’, para apropiarse de la ‘alegría’ de las regiones costeras. Este desplazamiento sirvió para que se creara un distanciamiento o un velo a las duras realidades que vive el país y a la cotidianidad de violencia y muerte.

La construcción de la identidad nacional usando como elemento la música caribeña colombiana funciona como un nuevo escenario moral que permite visualizar el futuro con esperanza. De igual manera la música caribeña, su alegría y desenfado, ha servido de fortín político a ciertos grupos y de

mecanismo enajenante, utilizado por el Estado y la clase política, de sus malos manejos del país.

Podemos ver cómo la música caribeña colombiana, en su instrumentalización e interpelación, se puede ubicar desde dos diferentes posiciones. Una que podría catalogarse de ‘adorniana’ como vehículo alienante para la sociedad, difundida por la industria y los grupos hegemónicos en su deseo enajenante, de extrañamiento, a las graves problemáticas sociales de pobreza, violencia e inequidad. Otra más ‘posmoderna’ donde los públicos escogen (con diversos grados de conciencia) esta fórmula alegre, edulcorada y comercial, que los distancia de las problemáticas y les permite entenderse y constituirse desde la felicidad, el desenfado y el olvido. Bloqueando así las cotidianidades de violencia, secuestros, desplazamientos forzosos y masacres, con las que tiene que lidiar la hastiada sociedad colombiana

Para el caso de los *colombias* de Monterrey, el proceso es muy similar al de Colombia. Los jóvenes populares crean sus identidades y mundos de vida a partir de la música caribeña, por las mismas razones que en Colombia, es decir, para alejarse de las duras realidades sociales que tienen que vivir en su cotidianidad. Es por intermedio de la música que construyen mundos ideales donde encuentran refugio a las duras realidades de pobreza y exclusión. Los mensajes de las cumbias y vallenatos de amor, fraternidad, naturaleza, baile, permiten a los *colombias* un desplazamiento a nuevos escenarios simbólicos virtuales. Les permitió la formación de una comunidad de pares que sirvió para resistir la exclusión y la estigmatización, y que desembocó en elementos de contracultura.

En este proceso, de llegada y adopción de la cumbia en Monterrey, los sonideros resultan ser las figuras claves. Un fenómeno que actualmente cruza las clases sociales, atraviesa la geografía de la ciudad y se ha extendido por las ciudades aledañas, comenzó sonando discos de acetato desde la parte alta del cerro de la Loma Larga. Los sonideros quienes eran los únicos con la capacidad de conseguir esta música fueron precursores de las ‘radios comunitarias’ y la piedra angular sobre la que se construyó posteriormente todo un mundo de vida *colombiano*.

En la década de los 1980, como consecuencia de la implementación de las políticas neoliberales y los cambios en los modelos económicos y políticos, se desmejoraron las condiciones de vida de los sectores populares de Monterrey. Como resultado, los jóvenes son la población que resiente con mayor fuerza el proceso quedándose progresivamente al margen de la sociedad.

Esto debido a que los jóvenes populares son tempranamente expulsados del sistema educativo y con las crisis también quedan fuera del mercado laboral. Las únicas opciones de trabajo se dan en condiciones de explotación y excesivo desgaste físico, principalmente en trabajos al aire libre (que nadie más quiere por el calor) como ser ayudantes de construcción.

Al ver cómo las condiciones de vida se devalúan y degeneran en conflictos sociales y familiares, los jóvenes reaccionan agrupándose en las esquinas de los barrios, se forman bandas de pares. Intentan alejarse y protegerse de las conflictivas relaciones familiares y sociales tomándose los barrios, las calles y las esquinas. Se inicia un proceso en el que los medios masivos de comunicación (M.M.C.) se focalizan en los jóvenes populares y los convierten en los chivos expiatorios de todas estas crisis; desplazan las preocupaciones sociales, las culpas y reclamos hacia ellos. De esta forma, son estigmatizados desde los medios, presentados como comunidades de delincuentes violentos y desembocando en la generación de miedo social.

Este proceso de estigmatización y de exclusión del que son víctimas los *colombias* se evidencia en la segregación socio- espacial de la ciudad. Monterrey es una ciudad donde los diversos grupos sociales no comparten mayormente los espacios y con los años se han acrecentado las territorialidades diferenciales. Los grupos populares han sufrido un proceso de guetización y los grupos hegemónicos se han replegado hacia zonas exclusivas.

La colonia Independencia, y en general toda la zona de 'invasión' del cerro de la Loma Larga, son el paisaje que representa la geografía popular de Monterrey. Este paisaje nos narra la historia y realidad social de los grupos populares. Historia de inmigración, pobreza, marginación, violencia, bandas; pero también de recepción y desarrollo de los grupos trabajadores de la ciudad, fuerte religiosidad, mantenimiento de las costumbres del centro del país, fiestas, alegría, rebeldía y contracultura. Resume la vida de las clases populares en su relación con, y cómo es percibida por, los otros.

Los M.M.C. presentan a los jóvenes populares de Monterrey como grupos anómalos, contaminantes, peligrosos y asociales. Estos encuadramientos mediáticos validan los acercamientos estatales a la problemática desde las políticas policíacas represivas o desde las instituciones de salud y trabajo social. Estas dos aproximaciones, la de verlos como delincuentes o enfermos, validan el proceso general de exclusión y la no implementación de políticas sociales reales encaminadas a mejorar su calidad de vida o sus oportunidades de trabajo y educación.

Ante estos múltiples escenarios opresivos los jóvenes populares reaccionan desde su último bastión, resisten desde el único espacio que les queda, desde su propio cuerpo. La construcción de la identidad *colombiana* es el mecanismo de respuesta a este proceso de exclusión, estereotipificación y estigmatización de los jóvenes populares. Lo *colombiano* se manifiesta por intermedio del cuerpo, como el último baluarte identitario, donde se comunica la alteridad y el inconformismo por medio de vestimentas, los atavíos, las estéticas y los movimientos.

El cuerpo se ha desplazado de ser un templo y una creación divina a ser un espacio de control, poder, trabajo y de distinción. El cuerpo ha sido asaltado por la modernidad convirtiéndose en un espacio primordial de la identidad. Desde el cuerpo, como espacio de trabajo, podemos transformar las múltiples percepciones que reciben los demás sobre nosotros. La comunicación corporal que emitimos, aun sin querer, en la copresencia sensible.

Puede ser visto el cuerpo como una construcción social y cultural y su esencia no está predeterminada; es la suma de los elementos socializados en él, de su memoria cultural, de sus elecciones identitarias. En el cuerpo se funde la simbología social y por intermedio de él participamos de las representaciones colectivas. Por intermedio de este simbolismo corporal-social damos sentido y valoración a nuestras acciones y nos hacemos comprensibles y ubicables dentro del espectro social.

En el caso de los *colombias*, y de los grupos populares Latinoamericanos, la idea del cuerpo como portador de la posición social es muy clara. Un cuerpo que se aleja de las estéticas idealizadas. El cuerpo *colombiano* evidencia el trabajo físico, las largas jornadas bajo el sol, el tipo de alimentación, el color de piel oscuro, las ropas y atavíos 'estridentes'. Pero de igual manera, desde ese mismo cuerpo, logran las reivindicaciones, expresan rebeldía y realizan afirmaciones. Pueden desafiar, burlar y ser hasta irónicos frente al control, la medida, el cuidado y la contención corporal de los otros; es desde donde pueden erosionar los marcos estructurales que los buscan constreñir.

Por intermedio del cuerpo se resiste el proceso marginación. Su identidad *colombias* busca una revaloración del estigma. La vestimenta *colombiana*, sintetiza un mundo colorido, alegre, rebelde y descomplicado. Esto se realiza por intermedio de las referencias simbólicas al mar, en los colores utilizados, el

tipo de prendas y marcas, la manera de vestir las, en un evidente desafío a las estéticas de los grupos hegemónicos de la ciudad.

De igual manera el baile, históricamente, ha desafiado las lógicas del poder y de la producción. En este caso, el baile *colombias* es totalmente original del noreste mexicano, ya que se desconocía la forma como se bailaba en la costa caribe colombiana. Así, estos bailes presentan novedosas maneras de significar el cuerpo. Por intermedio del movimiento corporal siguiendo el compás de la música, se logran manifestar sentimientos, se crea comunión y ritualidad, se sintetizan los valores, se expresan los mundos de vida.

En este caso, los *colombias* logran diseminarse en toda la ciudad gracias a la radio. Por intermedio de la radio se crean nuevos grandes bloques de *colombianos* que ya no necesitan de la copresencia para constituir sus comunidades. Lo que la radio permite es la construcción de una comunidad imaginada de *colombianos* en toda el área metropolitana.

Los programas de radio *colombianos* permiten establecer relaciones significativas, de amistad y disputa, por primera vez, más allá del intercambio de copresencia. De esta manera se consolida una comunidad *colombias* imaginada en toda la ciudad. La escucha de estas emisoras los inscribe dentro de un campo cultural específico de la ciudad y les permite ubicarse, conocerse, establecer disputas, adquirir habilidades discursivas, adquirir el conocimiento válido, dentro del mundo de vida *colombiano*.

En el manejo del cuerpo, en las interpelaciones logradas a la música al bailar, se reflejan fuerza, alegría, sensualidad, ímpetu, desenfado, hilaridad, relajación e incluso violencia; valores propios de los grupos *colombias*. En los diferentes lugares y establecimientos de baile *colombiano* es donde se realizan preferentemente los *performances* de las identidades, donde actúan los movimientos corporales y las vestimentas de estos grupos.

Son los sitios de encuentro con amigos y de reto a los rivales, donde se despliegan preferentemente las múltiples simbologías identitarias, donde la comunicación no verbal es hegemónica. Los bailes, tocadas, conciertos, festivales, antros, son los poderosos rituales juveniles, donde se generan las identidades y se refuerzan las solidaridades de grupo, donde se escenifica y se sintetiza el mundo de vida de los *colombianos* de Monterrey.

Ya para terminar recordemos cuál era, tal vez, la principal pregunta que motivó esta investigación e intentemos reproducir las respuestas encontradas:

¿Por qué se utiliza la música caribeña colombiana, como herramienta identitaria fundamental, entre los grupos populares del noreste de México; sabiendo que esta zona posee una exitosa música regional y una de las industrias musicales más fuertes del país?

Además de ser muy bailables y de manejar temáticas campesinas, o de campesinos viviendo en las ciudades, las canciones caribeñas colombianas son altamente proxémicas; dan detalladas descripciones del espacio y los desplazamientos. De igual manera aparecen los gestos y los movimientos; en general aparecen todos los sentidos y todas las sensibilidades. Podemos plantear que *la música caribeña colombiana brinda a los que la viven actos comunicativos completos.*

Las narraciones y la discursividad tienen la capacidad de producir sujetos y relaciones sociales. Goffman nos dice que por intermedio de la repetición de un performance, frente a la misma audiencia, se desarrollan relaciones sociales. Austin, desde la lingüística, a su vez nos muestra que algunos enunciados no reportan o describen algo, *hacen cosas*. Tendrían la capacidad de crear, de hacer, (*to perform*) lo que nombran.

Si sumamos las ideas de Goffman y de Austin podemos entender la erupción de sujetos sociales, como los *colombias*, que por intermedio de la repetición de *performances* y del uso de las narrativas se establecen como sujetos sociales diferenciales. En la interpelación de la música, en su performatividad, se establecen como *colombias*.

Para entender cómo una música puede generar movimientos culturales, contraculturas o mundos de vida, debemos entender cómo funcionan las palabras dentro de una canción. No dependen únicamente de lo dicho, del contenido verbal, sino también en cómo es dicho- el tipo de lenguaje usado y su significación retórica; en el tipo de voz en que fue dicho. Para interpretar el significado de las canciones debemos entender las palabras cantadas en su uso como ‘actos de habla’ (Austin). Así, las canciones no tratan de ideas tratan de su expresión, de las vivencias y desplazamientos que evocan.

La relación que los *colombias* establecen al escuchar e interpelar las canciones es de apropiación. El escucha interioriza la canción, se deja permear, sensibilizar por la misma y se convierte en su protagonista. De esta manera, pasa de ser un simple receptor a vivir la experiencia musical. El *colombias* siente las alegrías, se desplaza por la topografía, vive las vicisitudes que la canción narra. El cuerpo del participante en esta comunicación es interpelado desde

múltiples frentes, además de ser el protagonista de la historia y desplazarse al escenario recreado por la misma, está siendo sensibilizado por intermedio de la melodía y el ritmo.

Debido a esto comienza a moverse, cede el manejo del cuerpo a la música. En esta múltiple afectación de los sentidos, en este desplazamiento de tiempo-espacio, el *colombias* vive nuevos escenarios ya que las canciones caribeñas colombianas son altamente proxémicas, dan detalladas descripciones del espacio y los desplazamientos del protagonista. Funcionan como novelas de cuatro minutos, que además son actos comunicativos completos, tienen inicio, desarrollo y final.

No se trata de que los grupos juveniles populares de Monterrey se reunieran un día y logaran un acuerdo sobre hacerse *colombias*. Por el contrario, se inician las interacciones de pares, las performatividades en el barrio, en las esquinas, en los bailes, y se escuchaban múltiples músicas. Entre esas dominaban las anglos, como el *rock*, *metal*, *el break dance*, *rap*, *hip-hop*. De igual manera se escuchaban las músicas regionales y la música caribeña colombiana.

De toda esta amplia oferta musical, la que les resultó más cercana, la que les permitió expresar de mejor manera su vida, la que les brindó mejores escenarios morales para resignificar sus vidas, para resistir la pobreza y la marginación, fue la cumbia. Generándose así un movimiento contracultural a partir de una música que en su origen está muy lejos de estas pretensiones. De hecho, la música caribeña opera en Colombia de manera inversa, no es contestataria sino que es utilizada por los políticos para validar el poder y la hegemonía.

Por intermedio de estos *performances*, de estos ejercicios de interacción grupal, de vivencia e interpelación colectiva de la música, se fueron construyendo como *colombianos*. Es decir, como resultado de estas performatividades grupales, aparece la música caribeña colombiana como aquella que los trasportaba a un espacio-tiempo mucho más acorde con sus ideales y con sus expectativas sobre la vida. En la *colombia* es donde podían construir un mundo de vida significativo, constituir sus identidades y les permitía mandar los más claros mensajes de alteridad a la sociedad hegemónica que los desestimaba progresivamente.

Esta música en sus inicios era su 'banda sonora' de vida exclusiva, la que escuchaban sólo ellos, la que no se compartía con los otros grupos sociales o generacionales; por lo que era ideal para la constitución identitaria. Con los

años, y la implementación de la comercialización, se ha ampliado el fenómeno a otros grupos por lo que ha perdido parte de su capacidad diferenciadora. Debido a esto, hoy los jóvenes la consumen junto a otros géneros, a diferencia del pasado cuando no era bien visto el mezclarla.

La *colombia* les sirve, como herramienta, para prolongar su juventud, para huir, temporalmente, de las responsabilidades de la vida adulta que saben de sobra implican una dura vida, de desgaste físico, por sueldos mínimos. Es aquí donde podemos entender parcialmente por qué los jóvenes viven con tanta fuerza este mundo *colombiano*, por qué es un referente tan marcado en sus vidas. Saben que ‘el andar de cumbia’ es un muy breve paréntesis lúdico, un momento que hay que gozar con frenesí, antes de incorporarse a su destino como trabajadores en las más bajas escalas, siendo arquetípico el trabajo de ayudantes de construcción en ‘la costrosa’.

Este ejercicio performativo *colombiano* -la interpelación musical, el desplazamiento y la recreación simbólica- les permitió establecer un mundo de vida contrapuesto al de los ‘otros’ significativos que utilizan para recrear sus identidades la música regional norestense y el modelo cultural ‘vaquero’. En las letras de las canciones caribeñas colombianas, los jóvenes populares de Monterrey, que viven condiciones de pobreza y exclusión, pueden desplazarse a nuevas geografías morales.

Viajan al campo, al agua, a la naturaleza. Viven los sentimientos más puros, sienten amor irrestricto por sus parejas, por sus padres y familias. Es decir, se desplazan a mundos ideales contrapuestos a sus cotidianidades. Crean burbujas simbólicas donde refugiarse de las duras condiciones de marginación y pobreza. Adicionalmente a estos desplazamientos, a escenarios ideales, la música tiene un formato fácilmenteailable y sumamente alegre.

De esta forma, los jóvenes populares de la ciudad encontraron una música que los transporta a la antítesis de su cotidianidad. Es el desplazamiento a un escenario idealizado que al mismo tiempo los invita a mover el cuerpo, a bailar y les alegra la vida.

Es posible definir la relación, entre la cumbia y las mediaciones que le dan sus escuchas y bailadores desde los diferentes países latinoamericanos, como una relación *sinestésica-simbólica-virtual*. Es decir, permite la construcción de mundos de vida ideales, simbólicos y virtuales, por intermedio de las sensibilidades generadas por la sinestesia de sus mensajes de amor-campo, mientras se baila.

Bibliografía

- ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max; 1994 [1944], *Dialéctica de la Ilustración, Fragmentos filosóficos*, Editorial Trotta, Madrid.
- ADORNO, Theodor; 1991, *The Culture Industry, Selected essays on mass culture*, Routledge, Londres.
- ALANIZ, Rogelio; 2004, *Cumbia villera y demagogia*, en: Diario el Litoral, 7 de agosto, Santafé, Argentina, en: www.ellitoral.com/index.php/diarios/2004/08/07/opinion/OPIN-02.html
- ALARCON, Cristian; 2003, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia, Vidas de pibes chorros*, Editorial Norma, Buenos Aires.
- ALFARO, Santiago; 2005, “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”, en: *Arguedas y el Perú de hoy*, PINILLA Carmen María (ed.) Editorial Lima: Sur, Lima.
- ANDERSON, Benedict; 1993 *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ANDERSON, Benedict; 1993 *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ARAUJO, Samuel; 2000, “Brazilian identities and musical performances”, en: *Diogenes*, Fall V.48, i 191, pp. 115-127.
- AUGÉ, Marc; 1992, *Los no lugares, espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- AUSTIN, John; 1982, *Cómo hacer cosas con palabras y acciones*, Paidós, Barcelona.
- AYALA, Alfonso; 1998, *Músicos y música popular en Monterrey (1900- 1940)*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- BAILÓN, Jaime; 2004, “La chicha no se muere ni se destruye, solo se transforma”, en: *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, enero, número 018, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede académica de Ecuador, Quito, Ecuador. Pp. 53 -62.

- BALLVE, Marcelo; 2003. "Radio Sonidera: 'Pirate' Radio in the Barrio", Pacific News Service, diciembre 19.
- BARBERO, Jesús, 1998, *De los medios a las mediaciones*, convenio Andrés Bello, Bogotá.
- BARBERO, Jesús, 1997, "De la telenovela al vallenato", en: *A Contratiempo*, No.9, Bogotá, pp.61-68.
- BAUMAN, Richard (Ed.), 1992, *Folklor, Cultural Performances and Popular Entertainments*, Oxford University Press, New York.
- BECK, Ulrich; 1997, *¿Qué es la globalización? falacias del globalismo, respuestas de la globalización*, Paidós, Barcelona.
- BEJARANO González, Bernardo; 2002, "Para los colombianos, los eventos culturales más importantes son de la Costa Caribe" en: *El Tiempo*, sección Cultura, Julio 11, Bogotá
- BENJAMIN, Walter; 1989, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. de Ediciones, Buenos Aires.
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas; 1968, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- BERTAUX, Daniel; 1981, "Life Stories in the Bakers Trade", in Daniel Bertaux (ed.), *Biography and Society*, Sage Publications, Londres.
- BETANCOURT, Francisco; 1989, "Aumenta número de pandillas", 31 Marzo, *Diario El Norte*, Monterrey.
- Biblioteca Luis Ángel Arango; 2005, Guía temática de política Autores: Edición original: Edición en la biblioteca virtual: 2005 en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/ayudadetareas/poli/poli73.htm>
- BLANCO, Arboleda, Darío; 2000, *Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato 'Construcción de regionalidad y nacionalidad a partir de la música popular colombiana'* Tesis de licenciatura en antropología, Universidad de los Andes, Bogotá.

-BLANCO, Arboleda, Darío; 2005, “Transculturalidad y procesos identificados; La música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno trans-fronterizo”; en *Revista Alteridades*, No. 21, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

-BOHORQUEZ, Leonardo; 2000, ‘La champeta en Cartagena de Indias, Terapia musical popular de una resistencia cultural’, ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>,

-BOURDIEU, Pierre, 1988, *La distinción*, Taurus, Madrid.

-BOURDIEU, Pierre; 1990, *Sociología y cultura*, Grijalbo-CNCA, México, D.F.,.

-BOURDIEU, Pierre; 1993 [1983] *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Oxford.

-BOURDIEU, Pierre; 2000 [1998] *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.

-BRAKE, Mike; 1980, *The sociology of youth culture and youth subcultures sex and drugs and rock’roll?*, Routledge and Kegan Paul, London.

-BRUNO María Florencia, LORENZO Natalia Gimena, GARBI Silvana Laura; 2005, “Emergencia de nuevos espacios urbanos y de construcción de subjetividad: el ‘country’ y el miedo al Otro”, en: *Nuevas identidades urbanas en América Latina*, Compiladores Jorge Próspero Roze, Susana Murillo, Ana Núñez, Espacio Editorial, Buenos Aires, pp. 93- 114.

-BURNETT, Robert; 1996, *The global jukebox, The international music industry*, Routledge, Londres y Nueva York.

-CALDERÓN, William; 2008, “Parranda Vallenata”, en *La Barca de Calderón*, en: <http://barcadelcalderon.blogspot.com/>

-CAMARENA Ocampo Mario; 2007, “Las formas de apropiación de los espacios de un barrio obrero del D.F.” en: *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, Coordinadora María Ana Portal, Universidad Autónoma Metropolitana, CONACYT, México, D.F. pp.99- 117.

-CAMBIO, 2007, “Al son del "tropipop"”, febrero 23, en: http://www.cambio.com.co/placercambio/713/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3450757.html

-CAMERO, Treviño Héctor; 2006, “Es Monterrey la ciudad mas desigual en espacios”, *Diario El Porvenir*, sección cultural, 23 de enero, Monterrey, México.

-CAMPOS Roy, PENNA Carlos; 2008, “Aprobación de mandatarios América y el mundo”, en: Consulta Mitofsky, México, D.F., www.consulta.com.mx

-CAMPOS, Luciano; 2002, “Entre la modernidad y el narco” en *Proceso*, 9 de Marzo, Monterrey.

-CANCLINI, Néstor; 1995, *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, D.F.

-CANO Gestoso José; 1993, Los estereotipos sociales: El proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Sociología, Departamento de Psicología Social

-CARRIZALES, David, et.al, 2007, “En 3 meses de 2007, más ejecuciones que en todo 2006; Por ola de violencia, prioridad de SSP y PGR a Nuevo León” *Diario La Jornada, Sección Política*, 31 de marzo, <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/31/index.php?section=politica&articulo=008n3pol>

-CARVALHO, José, Jorge; 1995, ‘Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea’ Serie Antropología, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia, Brasilia, pp.24.

-CARVALHO, José, Jorge; 2002, “Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales”, Serie Antropología, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia, Brasilia, pp.25.

-CARVALHO, José, Jorge; 2003, ‘La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas’, Serie Antropología, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia, Brasilia, pp.18.

-CASAS David; 2008, “San Nicolás de los Garza construirá muro...contra el municipio de Guadalupe”, *Diario la Crónica*, 14 de febrero, en:

-CASTRO, Humberto; 1989, “Harán padrón de delincuentes”, 05 Junio, *Diario El Norte*, Monterrey.

-CASTRO, Humberto; 1990, “Forman un frente contra pandillas”, 08 Noviembre, *Diario El Norte*, Monterrey.

-CEPEDA, Cesar y PADILLA Xardiel, 1998, “Ritmo y estigma” en: diario El Norte, Monterrey, 26 de octubre.

-CHAVEZ, José y GARCÍA, Melitón; 1999, “Disputan 38 pandillas zona de Sierra Ventana”, en el diario El Norte, 26 de enero, Monterrey.

-CIUDADANOS en apoyo a los Derechos Humanos; 2007, “Organización Civil Rechaza el Toque de queda en San Nicolás de los Garza, Nuevo León por violar el libre tránsito”, 27 de junio, Monterrey, en: <http://www.cencos.org/es/node/15203>

-CRUZ Gregorio, TORRES Benito; 1997, *Memoria del programa Haciendo Esquina. Aportes para el trabajo comunitario con jóvenes de colonias populares*. Presidencia Municipal de San Nicolás de los Garza, N. L.

-DIAZ, Rodrigo; 2005, “La huella del cuerpo, Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado” ponencia presentada en el Seminario de Semiótica, organizado por el Seminario de Estudios de la Significación, BUAP, Puebla, pp.22.

-DORRA, Raúl; 2000, ‘FUNDAMENTOS SENSIBLES DE LA DISCURSIVIDAD’; en: *Recepción artística y consumo cultural*, Piccini, Rosas, Schmilchuk, coordinadoras; Coedición: INBA, et. al. y Ediciones Casa Juan Pablos; México; pp. 59-107.

-El TIEMPO, 2007, El Gobernador del Cesar, Hernando Molina Araújo, señalado de ser parte de las Auc: en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3443203>

-El TIEMPO,. 1999, “Sin son”, *columna Teléfono Rosa*, edición Bogotá, marzo 7 de pp.6B.

-EL TIEMPO; 2002, “El imperialismo cultural costeño”, sección Editorial, julio 17, Bogotá.

-EL UNIVERSAL, 2006, “Grupos del crimen organizado luchan por Nuevo León. El estado es escenario de la disputa entre los cárteles del Golfo y del Pacífico y a diferencia de Ciudad Juárez, en Chihuahua, Nuevo Laredo, en Tamaulipas, o Sinaloa, donde hay una organización criminal que controla todo, en Nuevo León no hay todavía quién domine” *Diario El Siglo de Torreón, Sección Nacional*, 28 de octubre, en:

-ELBAUM, Jorge; 1994, “Los bailaneros, la fiesta urbana de la cultura popular”, en: *La cultura de la noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, MARGULIS Mario y otros, Editorial Espasa, Buenos Aires. pp. 180- 210.

-ELIAS, Norbert; 1997, *El proceso de la civilización, Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.

-ENCINAS, Lorenzo; 1998, “En estado de guerra”, 28 Julio, *Diario El Norte*, Monterrey.

-ENCINAS, Lorenzo; 2000, “Una riña sin fin”, 27 Enero, *Diario El Norte*, Monterrey.

-ENTWISTLE, Joanne; 2002 [2000], *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*, Paidós, Barcelona.

-ESQUER, Patricia, GARCÍA, Guillermina; 1990, “Cambiarán la ‘cara’ de la Independencia”, 14 Julio, *Diario El Norte*, Monterrey.

-FABRYKANT, Paloma; 2005, “Viaje al centro de la movida”, *Diario El Clarín*, sección sociedad, Revista Viva, 11 de septiembre, Buenos Aires.

-FEIXA, Carles; 1998, *El reloj de arena, Culturas juveniles en México*, Colección jóvenes No.4, Causa joven, SEP, México, D.F..

-FEIXA, Carles; 1998a, “La ciudad invisible. Territorios de las culturas juveniles”, en: *Viviendo a Toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Editores: CUBIDES Humberto, LAVERDE María y VALDERRAMA Carlos, Editorial Siglo del Hombre, Bogotá. Pp. 83- 109.

-FELD, Steven; 2001, “A Sweet Lullaby for World Music”, en: *Globalization*, editado por: Arjun Appadurai, Duke University Press, Durham, pp. 189-216.

-FERNANDEZ, L’Hoeste, Héctor; 2007, *El rock no te necesita: La Pestilencia frente a la movida electrónica colombiana*, Ponencia presentada en el congreso LASA Montreal.

-FINNEGAN, Ruth; 1998, “Por qué estudiar la música, reflexiones de una antropóloga desde el campo”, en: *Antropología, revista de pensamiento y estudios etnográficos*, No. 15-16, marzo-octubre, pp. 9-32.

-FLORES Longoria, Samuel; 1991, *El palacio de Gobierno de Nuevo León historia de un símbolo*, Gobierno de Nuevo León, Secretaría de Administración, Dirección de Acción Cívica y Editorial, Archivo General del Estado, Monterrey, N.L.

-FLORES, Alejandra; 1988, “Infractores hoy, criminales mañana”, 09 Octubre, *Diario El Norte*, Monterrey.

-FLORES, Fabián – OUTEDA, Adrián; 2002, ‘100% negro cumbiero. Una aproximación al proceso de construcción de las identidades entre los jóvenes urbano marginales’, Argentina, en: http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/fabian_flores_adrian_outeda.htm

-FORNET-Betancourt, Raúl; 2002, “Filosofía e interculturalidad en América Latina: Intento de introducción no filosófica”, pp.18, en: *Interculturalidad, sociedad multicultural y educación intercultural*, Fonet-Betancourt, Raúl, et.al., Castellanos editores, México.

-FOUCAULT, Michel; 1992 [1975], *Microfísica del poder*, La piqueta, Madrid.

-FOUCAULT, Michel; 2002 [1977], *Historia de la sexualidad 1*, la voluntad del saber, Siglo veintiuno, México, D.F.

-FOWLER, Roger- HODGE, Bob, et. al; 1983 [1979] *Lenguaje y control*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

-FREIDEMBERG, Daniel; 2004, ‘Gobierno y cumbia Villera, la culpa no es de las letras’ en: www.Acciondigital.com.ar , 15 de agosto, Buenos Aires.

- FRIEDEMANN, Nina, 1995, “Presencia africana en Colombia” en: *Presencia africana en Sudamérica*, Luz María Martínez , coordinadora, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp.47-110.
- FRITH, Simón, 1998, *Performing Rites, On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- FRITH, Simón, 1998a, ‘El problema del valor en los estudios culturales, una introducción a la música popular’ en: *Revista jóvenes*, Cuarta época, año 2, no.6, enero-marzo, México, D.F. pp. 144-170.
- FUENTES, Mares, José; 1976, *Monterrey una ciudad creadora y sus capitanes*, Editorial JUS, México.
- GALVÁN, Guadalupe (Monseñor); 1987, “ s.t., cartilla con la historia de El Santuario y la Basílica de Guadalupe”, sin editorial, Monterrey N.L.
- GARCIA de León Griego, Antonio; 2002, *El mar de los deseos, El caribe hispano musical, historia y contrapunto*, Siglo Veintiuno editores, México, D.F.
- GARCÍA, García, Alejandro; 2003, “Territorialidad y violencia en la colonia Independencia” en: *Aedificare*, Anuario de investigaciones de la Facultad de Arquitectura, Adolfo Benito Narváez, Editor, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Arquitectura, Monterrey, pp.235- 253.
- GARCÍA, García, Alejandro; 2004, “La otra cara de la ciudad”, en: *Revista Ciudades*, No. 62, abril-junio, RNIU, Puebla. Pp. 34- 42.
- GARCÍA, Guillermina; 1992, “Piden al Ejército en la Independencia”, 19 Junio, *Diario El Norte*, Monterrey.
- GARCÍA, Machuca, Marcela; 1995, “Muestra el otro yo del pandillero”, 09 Mayo *Diario El Norte*, Monterrey.
- GARZÓN Estrella Israel, 2003, pp. 133, 134, “Comunicación intercultural, periodismo y diferencia”, en: *Interculturalidad: interpretar, gestionar y comunicar*, Sampedro Víctor, María del Mar Llera eds. Ediciones Bellatera, Barcelona)
- GILRAD, Jacques; 1993, “¿Crescencio o don Toba?”, *Huellas*, No.37, abril, Barranquilla, pp.28-34.

- GIMENEZ, Gilberto, 2005, “Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural” en: *Revista Trayectorias*, año VII, no. 17, enero-abril, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, pp.8- 24.
- GLEIZER, Marcela; 1997, *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*, Flacso, México.
- GOBELLO José y OLIVIERI Marcelo, 2003, *Tangueces y Lunfardismos de la cumbia villera*, editorial Corregidor, Buenos Aires.
- GOFFMAN, Erving; 2001; *Estigma, La identidad deteriorada*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- GOFFMAN, Erving; 2004, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, Arellano, Salomón, GARCIA; García, Alejandro; 2007, “Rupturas socio-residenciales en el área metropolitana de Monterrey”, en: *Ciencia UANL*, vol. X, No.2, Abril –Junio, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, pp. 114-121.
- GRAHAM Stephen, MARVIN Simon; 2003, *Splintering Urbanism, networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition*, Routledge, Londres y Nueva York.
- GRIMSON, Alejandro; 2000, “Interculturalidad y comunicación”, *Enciclopedia latinoamericana de sociología y comunicación*, Editorial Norma, Buenos Aires.
- GUERRERO, Antonio; 1999, “De los gruperos a los cholombianos” en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 3, no. 9, julio-diciembre, México, D.F., pp.84-94.
- GUERRERO, Antonio; 1999, “De los gruperos a los cholombianos” en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 3, no. 9, julio-diciembre, México, D.F., pp.84-94.
- GUERRERO, Roberto; 2005, “Registra Monterrey más centros nocturnos y bares que cualquier otra ciudad del país”, en: Diario *El Norte*, 30 de octubre, Monterrey.

-HALL, Edward; 1990 [1959], *El lenguaje silencioso*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F.

-HALL, Edward; 1994 [1966], *La dimensión oculta*, Siglo XXI editores, México, D.F.

-HALL, Stuart; 1995, "The question of cultural identity", en: *Modernity an introduction to modern societies*, editado por Hall Stuart, Held David, Hubert Don, Kenneth Thompson, Polity Press, Cambridge, U.K..

-HANNA, Judith, 1980, *To Dance is Human, A Theory of Nonverbal Communication*, University of Texas Press, Austin y Londres.

-HERTIER, Françoise; 1996, *Masculino/ Femenino, El pensamiento de la diferencia*, Ariel, Barcelona.

-HERNÁNDEZ, León; 1990, "Cholos Carniceros, Reos y Cobras. Definición de la situación de acción en tres pandillas de barrios marginados en Monterrey", en: *La marginación urbana en Monterrey*, Víctor Zúñiga, Manuel Ribeiro, Compiladores, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Trabajo Social, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, pp. 243- 286.

-HERNANDEZ, Pablo; 1998, "Nezahualpolvo, Una historia a través de la música", en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 2, no. 6, México, D.F., enero-marzo, pp. 94-100.

-HERNÁNDEZ, Rubén; 2004, "Reestructuración industrial y migración metropolitana de México hacia Estados Unidos: El caso de Monterrey", en: *Vetas... Cultura y Conocimiento Social*, Revista del Colegio de San Luís A.C., Año VI, número 16, enero- abril, pp.77- 106.

-HOGGART, Richard; 1990, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo, México.

-HURTADO, Joaquín; 1997, "De a cien sin...", *Revista Luna Córnea*, No. 12, mayo-agosto 1997, Conaculta, México.

-HUTCHINSON, Ann; 2001, "¿Cómo se describe el movimiento?" y "Componentes del movimiento estilizado" en: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, Hilda Islas comp., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes México, D.F. pp. 354-370.

-IFPI, 2006, “The recording industry 2006 piracy report, protecting the creativity in music” en: <http://www.ifpi.org/content/library/piracy-report2006.pdf>

-INGLEHART, Ronald (et.al); 2008, “Development, Freedom, and Rising Happiness. A Global Perspective (1981–2007)” en: *Perspectives on Psychological Science*, Volume 3, Issue 4, Julio, pp. 264- 285, Blackwell Publishing.

-ISLAS, Hilda; 2001, “De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales” en: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, Hilda Islas comp., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F. pp. 532-572.

-JOHNSON, Mark; 1991, *El cuerpo en la mente*, Debate, Madrid.

-JÓVENES, Revista de estudios sobre Jóvenes (sin autor), 1996, “Los caminos de la vida”, sección: música, cuarta época, año 1, no.1, México, D.F., julio-septiembre, pp.115-188.

-KNAPP, Mark; 1991 [1980], *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*, Paidós, México. D.F.

-KNAPP, Mark; 2001, “la comunicación no verbal: perspectivas básicas” y “Observación y registro de la conducta no verbal” en: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, Hilda Islas comp., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes México, D.F. pp.231-282.

-LAHIRI, Tripti; 2003, “Under the Musical Spell of the Sonidero”, en: New York Times, noviembre 22.

-LEWIN, Hugo; 1994, “Siga el baile, el fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo”, en: *La cultura de la noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, MARGULIS Mario y otros, Editorial Espasa, Buenos Aires. pp. 211- 234.

-LINARES, Malely, Carolina Ocampo, Ana María Trujillo; 2006, Código de Acceso VII. [eltiempo.com / vidadehoy / educacion / codigodeacceso](http://eltiempo.com/vidadehoy/educacion/codigodeacceso), Noviembre 20, “Tropipop', tras los pasos de Carlos Vives” en:

http://www.eltiempo.com/vidadehoy/educacion/codigodeacceso/noticias/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR-3282427.html

-LIPOVETSKY, Gilles; 1990 [1987], *El imperio de lo efímero, La moda y su destino en las sociedades modernas*, Editorial Anagrama, Barcelona.

-LIPOVETSKY, Gilles; 2002, *La era del vacío ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Editorial Anagrama, Barcelona.

-LIST, George; 1983, *Music and poetry in a colombian village, A tri-cultural heritage*, Indiana University Press, Bloomington.

-LLERA, María del Mar, 2003, pp. 178-182, “No mires el dedo, mira a quién señala. La imagen del ‘otro’ en TV”, en: *Interculturalidad: interpretar, gestionar y comunicar*, Sampedro Víctor, María del Mar Llera eds. Ediciones Bellatera, Barcelona.

-LLOBRIL Gabriela, ORMAECHEA María; 2002, *Del tango a la cumbia villera, la historia de un círculo*, ponencia presentada en el IV congreso Redcom, Córdoba.

-LOPEZ, Artemio, 2006, Encuesta pagada a la Consultora Equis por el gobierno de la Argentina, en: <http://elortiba.galeon.com/cumbiavi.html>.

-LÓPEZ, Michelsen, Alfonso; 1999, “Rescate de nuestra imagen”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, 24 de octubre, pp.2.

-LUHMANN, Niklas, 2000 [1996], *La realidad de los medios de masas*, Anthropos, Universidad Iberoamericana, Barcelona.

-LUHMANN, Niklas; 1991 [1984], *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, Alianza, México.

-MAALOUF, Amin; 1997, *Mi identidad, mis pertenencias* en: *Identidades Asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 17-58.

-MANNING, Frank E; 1992, “Spectacle”, *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, editado por Richard Bauman, Oxford University Press, New York, pp.291-299.

- MARGULIS, Mario; 1998, “La Discriminación en la discursividad social”, en: MARGULIS Mario, URRESTI Marcelo y otros, *La segregación negada, Cultura y discriminación social*, Editorial Biblos, Buenos Aires. pp. 17-36.
- MARTÍNEZ, Fernando; 1988, “Ocupa Monterrey tercer lugar por delitos menores”, *Diario El Norte*, 01 Febrero, Monterrey.
- MATA, María Cristina "Radio: memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares", en: *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*, Sunkel, Guillermo. Coordinador (Pensamiento latinoamericano) Editorial Santafé, Convenio Andrés Bello. CAB, 1999, pp. 295-324
- MAUSS, Marcel, 1979 [1936], *Sociología y Antropología*, Editorial Tecnos, Madrid.
- McCLARY, Susan; 1997, “Música y cultura de Jóvenes, La misma historia de siempre”, en: *A Contratiempo*, No. 9, Nueva época, Ministerio de Cultura, D.G.A., C.D.M, Bogotá, pp. 12-21.
- MEDINA Filiberto, QUEZADA Guadalupe; 1995, “Nuevo León y su música de acordeón 1941- 1961” en: *Tradiciones y Costumbres de Nuevo León*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey.
- MEDINA, Antonio; 2006, “Luz y sonido, crónica de un cuerpo sexuado” en: diario *La jornada*, Suplemento mensual *Letras*, No. 121, agosto 3, pp. 6 y 7.
- MELUCCI, Alberto; 1996, *The playing self, Person and meaning in the planetary society*, Cambridge University Press, Cambridge
- MÍGUEZ, Daniel; 2006, “Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y trasgresión en la periferia de Buenos Aires” en: MÍGUEZ Daniel y SEMÁN Pablo, *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 33- 54.
- MIÑANA, Carlos, 1997, “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”, en: *A Contratiempo*, No. 9, Bogotá, pp. 7-11.
- MISZTAL, Barbara; 2001, “Normality and Trust in Goffman's Theory of Interaction Order”, *Sociological Theory*, Vol. 19, No. 3 (Nov., 2001), pp. 312-324

-MOLANO, Alfredo; 2007, “Araujos, et.al”, *Diario El Espectador*, sección opinión, 24 de febrero, Bogotá.

-MONSIVAIS, Carlos; 1978, “Notas sobre cultura popular en México”. en: *Latin American Perspectives*, Vol. 5, No.1, Culture in the Age of Mass Media, (winter) pp. 98-118.

-MORENO Rivas, Yolanda; 1989[1979], *Historia de la Música Popular Mexicana*, Alianza Editores, CNCA, México, D.F..

-MORIN, Edgar; 2000, “Vaqueros y gruperos en el rodeo Santa Fe”, en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, Nueva época, año 4, No.11, abril-junio, pp. 6-25.

-MOTTO Carlos Ernesto, 2005, “Enemigos urbanos. La construcción de identidades amenazantes y nuevas políticas urbanas y sociales”, en: *Nuevas identidades urbanas en América Latina*, Compiladores Jorge Próspero Roze, Susana Murillo, Ana Núñez, Espacio Editorial, Buenos Aires, pp. 161- 190.

-Movimiento Nacional de víctimas de Crímenes de Estado; 2008, en: www.movimientodevictimas.org

-MUEVAMUEVA, 2008 (consultado), “historia de la cumbia argentina” en: <http://www.muevamueva.com/mimusica/histo-cumbiaargentina.htm>

-MUÑOZ, Luís, Enrique; 2002: “La Música Popular: Bailes y Estigmas Sociales, La Champeta la Verdad del Cuerpo”, Ponencia presentada el 11 de mayo del 2002 en Barranquilla en el Encuentro de Investigadores de Música Afrocaribe. II Feria del Libro de la Gran Cuenca del Caribe. Cátedra del Caribe colombiano del Observatorio del Caribe. en: www.musicalafrolatino.com

-NEIRA, Hilda Patricia, 1990, “Los asentamientos irregulares y la valorización del suelo urbano: Un efecto de la marginalidad. El caso de la Colonia Sierra Ventana: 1982” en: *La marginación urbana en Monterrey*, Víctor Zúñiga, Manuel Ribeiro, Compiladores, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Trabajo Social, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, pp. 145- 180.

-NIEVES, Oviedo, Jorge; 2007, *Dinámicas Transformativas del Campo Musical y Semiosis Musicales Nómadas en el Caribe*, publicación en preparación.

-NUNCIO, Abraham; 1997, *Visión de Monterrey*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Fondo de Cultura Económica, México.

-OCHOA, Ana María, 1998, “El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música”, en: *Antropología, revista de pensamiento y estudios etnográficos*, No. 15-16, marzo-octubre, España, pp. 171-182.

-OCHOA, Ana María, 2003, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Norma, Bogotá.

-OLVERA, José, Juan; 2005, *Colombianos de Monterrey, ‘Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social’*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey.

-PANTOJA, Jorge; 1998 “La música siempre mueve multitudes, En busca de pistas para la historia de la música popular”, *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 2, no. 6, México, D.F., enero-marzo, pp. 84-93.

-PEDRAZA, Zandra; 1999 “Las hiperestesias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social” en: *Cuerpo diferencias y desigualdades*, Mara Viveros Vigoya y Gloria Garay Ariza, comps., CES Universidad Nacional de Colombia, pp.42-53.

-PEDRAZA, Zandra; 1999a, *En Cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad*, Universidad de los Andes, Bogotá.

-PELINSKI, Ramón; 2000, “El tango nómade” en: *El tango nómade, Ensayos sobre la diáspora del tango*, Ramón Pelinski compilador, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, pp. 27-70.

-PEÑA, Manuel; 1985, *The Texas-Mexican Conjunto: History of a working-class music*, University of Texas Press, Austin.

-PEREGRINA, José, Luís; 2004, “Ahora con nosotros: Sonido La Changa” en: www.univision.com

-PEREZ, Alejandro (Ed.); 1995, *Historia de la música popular mexicana, Los tropicales años 40*, segunda serie, fascículo 4, Promexa, México.

-POZAS, María de los Angeles; 1990, Los marginados y la ciudad (tierra urbana y vivienda en Monterrey), en: *La marginación urbana en Monterrey*, Víctor

Zúñiga, Manuel Ribeiro, Compiladores, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Trabajo Social, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, pp. 15-58.

-PUJOL, Sergio, 1999, *Historia del baile*, editorial Emecé, Buenos Aires.

-QUINTERO, Rivera, Angel; 1998, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Siglo XXI Editores, México D.F.

-QUIROZ Otero, Ciro; 1983, *Vallenato hombre y canto*, Icaro Editores, 1ra edición, Bogotá.

-RAGLAND, Cathy, 2003, “Mexican Deejays and the Transnational Space of Youth Dances in New York and New Jersey” en *Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 47/3, Fall.

-RANGEL Guerra, Alfonso (comp.) 1991, *Una ciudad para vivir, Variaciones sobre un mismo tema*, Fondo editorial de Nuevo León, Monterrey.

-República de Colombia, Ministerio de Defensa; 2004, “Efectividad de la Política de Defensa y Seguridad Democrática, Agosto 2002 - Enero 2004”, en: http://alpha.mindefensa.gov.co/dayTemplates/images/resultados_politica_usa_enero04.pdf

-RICOEUR Paul; 1996, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, México, D.F.

-RODRÍGUEZ Alberto y CEPEDA César; 2008, “Dan el sí al muro; ¿y ahora?”, en: *Diario El Norte*, 25 de febrero, Monterrey.

-RODRÍGUEZ, Bertha, 1998, *El poblador ante el pandillerismo en el Área Metropolitana de Monterrey. Estudio de opinión y reacciones entre grupos de colonias*, tesis de maestría en trabajo social, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

-RODRÍGUEZ, Graciela; 2000, *La participación popular en colonias urbano-marginadas de los municipios de San Nicolás de los Garza y Apodaca N. L.*, tesis de maestría en trabajo social, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

-ROJO Ramón, s.f., “Historia de Ramón Rojo” en: www.ramonrojo.com

-ROMERO, Mauricio (Ed); 2007, *Parapolítica. La ruta de la expansión militar y los acuerdos políticos*, Corporación Nuevo Arcoiris, Bogotá.

-ROZE Jorge Próspero; 2005, “Ciudades, teorías y multitudes cooperantes. Hacia un nuevo orden o la deshumanización creciente”, en: *Nuevas identidades urbanas en América Latina*, Compiladores Jorge Próspero Roze, Susana Murillo, Ana Núñez, Espacio Editorial, Buenos Aires, pp. 239- 267.

-SANCHEZ Hugues, SANTOS Adriana; 2003, “Identidad, nación y música regional: entre la divulgación y la nacionalidad, el caso de Antonio Bruges Carmona”, en: Revista *Aguaita*, No.9, Diciembre, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena.

-SANCHEZ, Antulio; 2000, “La música y la política, dos territorios virtuales” en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, Nueva época, año 4, No.11, abril-junio, pp.26-43.

-SANTILLÁN Alfredo, RAMÍREZ Jacques; 2004, “Consumos culturales urbanos: El caso de la tecnocumbia en Quito”, en: *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, enero, número 018, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica de Ecuador, Quito- Ecuador, pp. 43- 52.

-SARMIENTO, R. Coley; s.f., “Anibal ‘Sensación’ Velásquez, el de siempre” en: www.musicalafrolatino.com

-SCHÜTZ, Alfred, y LUCKMANN, Thomas; 1977, *Las estructuras del mundo de la vida*, Amorrortu, Buenos Aires.

-SCHÜTZ, Alfred; 1974, *El problema de la realidad social*, Amorrortu, Buenos Aires.

-SCOTT, James, C; 2000, *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. Ediciones Era, Ciudad de México.

-SEVILLA, Amparo; 1996, “Aquí uno se siente como en su casa: los salones de baile popular en la ciudad de México”, en: Revista *Alteridades*, No.6 (11), Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México D.F. pp. 33-41.

-SIMMEL, Georg; 1939 [1908], *Sociología, Estudios sobre formas de socialización*, Espasa, Buenos Aires.

-Sistema Nacional de información Cultural; 2008, En: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Concertacion/PaginaConcertacion.aspx?AR EID>

-SOLÍS, Patricio, 1995, “Pandillas juveniles, inmigración y valores tradicionales de autoridad: El caso de una comunidad en el área metropolitana de Monterrey”, en: *Río Bravo a Journal of Borderlands*, Volumen IV, Número 1 y 2, University of Texas –Pan American Press, Austin.

-SOLÍS, Patricio, 2007 “Cambio estructural y movilidad ocupacional en Monterrey, México”, en: *Cambio estructural y movilidad social en México*, Cortés Fernando, Agustín Escobar y Patricio Solís, Coordinadores, El Colegio México, México.

-SOLÍS, Patricio, 2007a, *Inequidad y movilidad social en Monterrey*, El colegio de México, México, D.F.

-STURMAN, Janet; 2003, “Technology and Identity in Colombian Popular Music-Techno-macondismo in Carlos Vives’s Approach to Vallenato”, en: *Music and Technoculture*, editado por: René T.A. Lysloff y Leslie C. Gay, J.R. Wesleyan University Press, Middletown.

-THOMPSON, John; 1990, *Ideology and modern culture, Critical social theory in the era of mass communication*, Polity Press, Cambridge, U.K..

-TORRES; 2000, “Introducción” en: LUHMANN, Niklas; 2000, *La realidad de los medios de masas*, Anthropos, Universidad Iberoamericana, Barcelona.

-TREVIÑO, Héctor, Treviño; 2006, “Según un estudio multidisciplinario, Monterrey es la ciudad mexicana con mayor discriminación socioespacial, afirmó Salomón González Arellano, elaborador de este estudio” en: *El Porvenir*, sección cultural, 23 de enero.

-TURNER Víctor, 1982, *From Ritual to Theatre; The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York.

-TURNER Víctor; 1969, *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*, Penguin, Harmondsworth.

-TURNER, Bryan; 1989 [1984], *El cuerpo y la sociedad, Exploraciones de teoría social*, Fondo de Cultura Económica, México.

-TYLOR, Edward B.; 1977 [1871] *Cultura Primitiva I, Los orígenes de la cultura*, Editorial Ayuso, Madrid.

-ULATE, Angélica; 1990, “Remozan Independencia por visita del Presidente”, 11 Julio, *Diario El Norte*, Monterrey.

-VAN DIJK, Teun A, [1978] 1983, *Estructuras y funciones del discurso; una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios de discurso*, Siglo veintiuno editores, México.

-VEENHOVEN, R., 2008, *Average happiness in 95 nations 1995-2005*, World Database of Happiness, RankReport 2006-1d, Internet: worlddatabaseofhappiness.eur.nl

-VILA, Pablo; 2000, “Música e identidad, La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en: *Recepción artística y consumo cultural*, Piccini, Rosas, Schmilchuk, coordinadoras, Coedición INBA, et.al. y Ediciones Casa Juan Pablos, México D. F., pp. 331-369.

-VIVES, Carlos; s.f., en: “Carlos Vives propone declarar la cumbia patrimonio nacional”, entrevista de Yamit Amat para EL Tiempo, en: www.musicalafrolatino.com.

-WADE, Peter; 1997, Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia, en: *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, Editado por: Ma. Victoria Uribe y Eduardo Restrepo, Instituto Colombiano de Antropología, pp. 61-92.

-WADE, Peter; 2000, *Music, Race, Nation, Música Tropical in Colombia*, University of Chicago Press, Chicago and London.

-WEBER, Max; 1980, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, La red de Jonás Premia Editora, México, D.F.

-WINKIN, Yves (ed); 1987 [1981], *La nueva comunicación*, Editorial Kairós, Barcelona.

-YUDICE, George; 1999, “La industria de la música en la integración de América Latina-Estados Unidos”, en: *Las industrias culturales en la integración Latinoamericana*, Canclini Nestor, coordinador, Grijalbo, México, D.F..

-ZAPATA, Juan, 1993, *Tercos y triunfadores de Monterrey los retos de Monterrey en el siglo XX*, Editorial Castillo, Monterrey.

-ZÚÑIGA, Víctor, 1990, “¿Para qué sirve la escuela? Marginación, educación escolar y movilidad intergeneracional en Monterrey”, en: *La marginación urbana en Monterrey*, Víctor Zúñiga, Manuel Ribeiro, Compiladores, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Trabajo Social, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, pp. 103- 144.

-ZÚÑIGA, Víctor, 1995, “El vacilón norteño”, en: Diario *El Financiero*, sección noreste empresarial, columna El paso del águila, 27 de octubre, pp. 4b.

-ZÚÑIGA, Víctor; 1988, “Trabajo, cultura y sociedad en Nuevo León”, ponencia presentada en las Jornadas Culturales organizadas por el Consejo Cultural de Nuevo León, A.C.

Entrevistas

Todas las entrevistas fueron realizadas por Darío Blanco Arboleda a menos que en la referencia se indique lo contrario.

-AMAYA, Héctor (El toro); 2006, (Grupo Amaya) Entrevista personal, Monterrey.

-BASSI, Rafael; 2007, Entrevista personal, Barranquilla.

-(CAMPA) Valdez, Isaac; 2006, (Grupo El Gran Silencio) Entrevista personal, Monterrey.

-CARRILLO, Hinojosa, Félix; 2007, Entrevista Personal, Bogotá.

-CIFUENTES, Daniel; 2006, entrevista personal, Monterrey.

-COLOMBIA, Cory (Mireya Díaz); 2006, Entrevista personal, Monterrey.

-DUEÑES, Gabriel; 2005, Entrevista personal, Monterrey.

-DURÁN, Mario; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-ESCONTRILLAS, Joel; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-GONZÁLEZ, Alejandro; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-GUTIERREZ, Alfredo; 2007, Entrevista personal, Barranquilla.

-GUTIERREZ, Cabello, Gustavo; 2007, Entrevista personal, Valledupar.

-KOLLY- ADEM, Jesús, 2006, Entrevista personal, Monterrey.

-LÓPEZ, Javier; 2006 (Grupo los Reyes Ballenatos), Entrevista personal, Monterrey.

-LÓPEZ, Luís Manuel; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-LÓPEZ, Martínez, Roberto; 2006, Entrevista personal, Monterrey.

- LUNA, Joel; 2002, Entrevista personal, Monterrey
- MARTINEZ, López, Roberto; 2006, Entrevista personal, Monterrey, N.L
- MONTELONGO, Rodrigo; 2006, (Grupo de baile Grafitos Colombia) Entrevista personal, Saltillo-Coahuila.
- MURILLO, Raúl (Bebé); 2006, Entrevista personal, Monterrey.
- NIEVES, Oviedo, Jorge; 2007a, Entrevista personal, Cartagena de Indias.
- OLIVARES, Franklin; 2006, Entrevista personal, Monterrey.
- OLVERA, José Juan; 2002 Entrevista personal, Monterrey
- OÑATE, Julio; 2007, Entrevista personal, Valledupar.
- ORTIZ Hernández, Juan Antonio; 2006, (San Juan) Entrevista personal, Saltillo- Coahuila.
- OVALLE, Iván; 2007, Entrevista personal, Bogotá.
- PANCHITOS, Los; 2006, (Banda *colombiana* de Guadalupe) Entrevista personal, Monterrey.
- PICAS, (joven *colombias*); 2003 Entrevista personal realizada por Leticia Saucedo Villegas.
- PIÑA, Celso; 2005, Entrevista personal, Monterrey
- RIVAS, Juan Jesús; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- RODRIGUEZ, Manuel; 2007, Entrevista personal, Bogotá.
- RODRÍGUEZ, Romeo; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- ROJAS, Laura; 2006, (Grupo Las Amazonas Vallenatas) Entrevista personal, Monterrey.
- ROMERO, Israel; 2005, (Grupo El Binomio de Oro) Entrevista personal, Monterrey.

- ROMERO, Rafael; 2007, Entrevista personal, Valledupar.
- ROMINA (nombre cambiado); 2008, Entrevista personal, realizada para el proyecto “Jóvenes y la transición a la edad adulta” de El Colegio de México-C.E.S.- y CONACYT, Monterrey.
- SALAZAR, Adrián (Ventura); 2006, Entrevista personal, Monterrey.
- SALAZAR, Luís; 2008, Comunicación personal, vía correo electrónico, Monterrey.
- SAUCEDO, Villegas, Leticia; 2005, Entrevista personal, Monterrey.
- SILVA, Inocencio; 2006, Entrevista personal, Monterrey.
- VALDEZ, Cesar y SILVA, Eleocadio; 2007, Entrevista personal, Monterrey.
- VASQUEZ, Elio (Yeyo); 2005, (Grupo La Tropa Vallenata) Entrevista personal, Monterrey.
- VASQUEZ, Francisco, Javier (Kiko); 2005, (Grupo Cuatro Vallenatos Mexicanos) Entrevista personal, Monterrey.
- VELASQUEZ, Aníbal, 2007, Entrevista personal, Barranquilla.
- ZÍAS, Sergio; 2006, (Grupo Los Vallenatos de la Cumbia) Entrevista personal, Monterrey.