

ALTERIDADES

Alteridades

ISSN: 0188-7017

alte@xanum.uam.mx

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad
Iztapalapa
México

Blanco Arboleda, Darío
Transculturalidad y procesos identificados. La música caribeña colombiana en Monterrey, un
fenómeno transfronterizo
Alteridades, vol. 15, núm. 30, julio-diciembre, 2005, pp. 19-41
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74703003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Transculturalidad y procesos identificadorios

La música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo*

DARÍO BLANCO ARBOLEDA**

Resumen

El presente artículo se refiere al proceso de transnacionalización de la música colombiana, desde su origen local-particular, pasando por referencias regionales y nacionales en Colombia, para llegar a México y a Estados Unidos; a espacios locales de donde la cumbia se expande a todo el país, y el vallenato se queda relegado a una sola localidad pero con singular fuerza. De igual forma, junto con el desplazamiento de este producto cultural, trato la profunda relación que posee la música con la generación de subjetividades e identidades. Intento comprender la manera en que se teje, se imbrica, la música con las identidades-subjetividades.

Palabras clave: música, identidad, subjetividad, transnacionalización, transculturalidad

Abstract

The present article deals with the transnationalism process of Colombian's popular music. From its particular-local origin through regional and national references in Colombia up to Mexico and U.S.A. within local spaces where cumbia expands and vallenato remains relegated to a single locality but with singular force. Similarly, along with the displacement of this cultural product, this article examines the deep relation that music has to the generation of identities and subjectivities. It also attempts to understand the way in which music is tiled as well as overlapped with identities-subjectivities.

Key words: music, identity, subjectivity, transnationalism, transculturality

En este artículo nos proponemos delinear algunas características del fenómeno de construcción y vivencia de un mundo *colombiano* en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, el cual se genera a partir de la llegada, la escucha, el baile y la adaptación de la música de la costa atlántica colombiana. En dicho fenómeno confluyen múltiples, dinámicos e imbricados aspectos socioculturales; es precisamente esta múltiple confluencia, simultaneidad y vertiginoso dinamismo lo que le confiere su carácter de excepcional.

Se pueden observar continuos desplazamientos de ida y regreso entre el nivel local y el transnacional. Estamos frente a la elaboración de una identidad y la utilización de ésta como mecanismo de reto y defensa frente a una sociedad que los relega y estigmatiza. La herramienta que utilizan los *colombianos* de Monterrey es un tipo de música proveniente de un país lejano, desconocido, con el cual no se tiene mayor contacto ni canales de transmisión y comercialización efectivos. A partir de la generación de este gusto se establecen estos canales subterráneos para la consecución y difusión de la música colombiana, puesto que los medios masivos de comunicación no dan cuenta del fenómeno; por el contrario, parecen oponerse y lo bloquean. Tanto la música como las letras y la

* Artículo recibido el 12/07/05 y aceptado el 13/02/06.

** Estudiante del doctorado en Ciencia Social con especialidad en Sociología en El Colegio de México. Camino al Ajusco núm. 20, col. Pedregal de Sta. Teresa, 14200, Tlalpan, México, D.F. dblanco@colmex.mx y darioblanco@yahoo.com

información de las portadas de los discos generan una profunda, duradera e influyente cultura *colombiana* en las colonias populares de Monterrey.

La identidad-subjetividad regiocolombiana cohesiona, además, a un grupo social popular de origen migrante, mal inserto en la estructura económica y social

de la ciudad, por lo que son objeto de estigma y discriminación. En consecuencia, usan esta identidad-subjetividad para adoptar una posición contestataria, rebelde, que se materializa en un lenguaje, en una estética, en el manejo y uso del cuerpo (baile, ropa, peinados, accesorios), entre otros elementos simbólicos.

Chavos colombias de Monterrey



Jóvenes bailando cumbia en su particular estilo en un baile *colombiano* en Monterrey; foto de Leticia Saucedo Villegas



Desde niños se inicia el gusto por la *colombiana* en una colonia popular de Monterrey; foto de Lorenzo Encinas



Bailes *colombias* en Monterrey; fotos de Leticia Saucedo Villegas

Aquí nos tienes de nuevo, humildemente en tu bonito festival,
con la firme idea de ganar el primer puesto
para que en tierra azteca tengan su cacique Upar,
con la firme idea de ganar el primer puesto
para que en tierra azteca tengan su cacique Upar.

A santo Ecce Homo siempre le vivo pidiendo
me dé su licencia para mi meta lograr,
y si yo lo logro, te juro Guadalupana
que volviendo a mi tierra yo te lo voy a brindar.
Y si yo lo logro, te juro Guadalupana
que volviendo a mi tierra yo te lo voy a brindar.

¡Ayy!, yo no soy, yo no soy del Magdalena,
de la guajira ni tampoco del César.
Yo soy de una tierra donde la influencia
extranjera,
¡hombre!, poquito a poco con el folclor fue a acabar,
por eso le digo a toditos los vallenatos
que si quieren a su tierra cuiden su festival¹

Introducción

El fenómeno de los *colombias* de Monterrey es profundo, de gran vitalidad y en continua evolución. La música colombiana llegó a esta ciudad en la década de 1960 y en la actualidad sobrevive entre los hijos de migrantes, pertenecientes a los grupos populares que tienen como epicentro el cerro de la Loma Larga, específicamente la colonia Independencia. Una primera generación de *colombias* aparece bajo la luz y la estética sonidera; estos personajes centrales dentro del ámbito de la fiesta popular en Monterrey generan impresionantes acervos de música colombiana, estableciéndose en este proceso una cultura *colombia*² nutrida de información e imágenes provenientes de la música, las letras de las canciones y las cubiertas de los discos, que funcionaban como folletos informativos. Esta primera generación escucha y baila los ritmos de la histórica agrupación de la costa atlántica colombiana “Los corraleros del majagual”, que se caracterizó por generar un nuevo sonido a partir de la mezcla de diferentes ritmos de la Costa como la cumbia, el porro y el vallenato, y caló profundo en el gusto popular regio.

En la década de 1980 los sonideros perdieron fuerza debido a la introducción de nuevas tecnologías como el casete, ya que las familias tuvieron acceso a equipos de sonido propios. Junto con este declive sonidero –asociado al regreso de migrantes de Estados Unidos con instrumentos musicales y dinero para comprarlos– surgieron las primeras agrupaciones musicales regiocolombianas. El pionero es Celso Piña y su Ronda Bogotá, ídolo popular surgido del cerro de La Campana, con un repertorio basado en cumbias colombianas adaptadas a la cultura regia. Celso Piña es un elemento fundamental en la creación de un universo de *colombias* entre los grupos populares de Monterrey, nutrido de un imaginario con elementos como la alegría, el colorido, el culto al cuerpo y a su movimiento, bailes cadenciosos, vestimentas, peinados, accesorios llamativos, todo contra la norma social regia, como símbolos identitarios-contestatarios.

Dentro de este universo *colombiano*, los jóvenes vuelcan sus construcciones generadoras de autocomprensión y cohesión, como son los grupos juveniles, las bandas, los bailes y pasos inéditos, gestualidades, vestimentas y accesorios, léxico, lenguajes sociolectales y de grupo de edad. De esta manera logran generar un espacio sociocultural propio dentro de una ciudad de influencia estadounidense, con una marcada coerción sobre los individuos a partir de un discurso moralista, con un control social fuerte que tiene el estereotipo del regio como gente trabajadora, liberal, religiosa, honrada, franca, “bien” vestida, “limpia”, “guapa”, etcétera. Así, este universo colombiano se encuentra en contraste y presenta una posición beligerante llena de reivindicaciones, por lo que son estigmatizados, reprimidos y aislados. Para la norma regia, el estereotipo *colombiano* se establece como un grupo violento, consumidor de drogas, ladrón, pobre, de mal gusto, “feo”, “cholo”. Ser *colombias* implica cargar con un pesado estigma, por lo que muchos se han visto obligados a cambiar su apariencia para no tener que sufrir la represión de la policía y el rechazo social.

En la década de 1990 comienza a llegar la música de nuevas agrupaciones, pero ya no tanto de cumbia como de vallenato. Se crean espacios dentro de los gobiernos municipales para esta música. Se establecen programas en los que participan trabajadores sociales que buscan disminuir el fenómeno de las bandas, la

¹ Entrevista personal con Luis Manuel López, Monterrey, N.L., 2002. Canción vallenata compuesta por un conjunto regiocolombiano para participar en el Festival de la Leyenda Vallenata realizado en Valledupar (Dpto. César, Colombia); es un claro ejemplo del sincretismo vivido a través de este género musical. Este festival es el más importante de música vallenata, y en fechas recientes han participado mexicanos en él. El cacique Upar era el líder indígena de la región de donde se toma el nombre para el Valle de Upar. Ecce Homo es el santo patrón de esta ciudad, cuenta con una gran devoción debido a sus milagros.

² Utilizo los términos *colombiano* y *colombia* en cursivas para referirme al producto musical y al fenómeno híbrido propio de Monterrey.

violencia y los robos en las colonias populares, entre otros. Al trabajar con los jóvenes de los barrios se dan cuenta de que una de las pocas maneras viables y realmente efectivas de establecer relación con ellos es por medio de la música. Se crean talleres para enseñarles a construir y a tocar sus propios instrumentos con el fin de alejarlos de las calles y con la esperanza de que crearan grupos musicales que se convertirían en una fuente de ingresos para ellos. De igual manera, se crean espacios para bailes *colombianos* multitudinarios auspiciados por los gobiernos, se hacen concursos de música *colombiana* y de composición con una gran recepción por parte de los jóvenes.

Hacia finales de los noventa viajan los primeros aficionados regios a Valledupar y establecen contacto con la gente del Festival de la Leyenda Vallenata; gracias a estas nuevas relaciones se realizan dos versiones de este festival en Monterrey. En la primera, "Voz de Acordeones" de Monterrey, los reyes vallenatos del festival de Valledupar realizaron presentaciones gratuitas, las cuales fueron un éxito rotundo. En la segunda versión, además de los reyes vallenatos de ese año viajó una comitiva encabezada por el alcalde de Valledupar y Consuelo Araujo Noguera, directora del festival, ya que se realizó una ceremonia de hermanamiento entre las ciudades de Monterrey y Valledupar. Ésta fue la época de mayor auge de lo *colombiano* en Monterrey, pues la coyuntura política permitió que se tuviera acceso a una serie de eventos multitudinarios y gratuitos con músicos colombianos, los cuales parecían imposibles pocos años atrás, cuando estaban completamente bloqueados a los medios. Con estos festivales y eventos se dio un fuerte impulso a la cultura *colombiana*, se acortaron distancias con Colombia y cayó el velo de misterio que rodeaba a esta música; aparecieron los músicos "originales" y con ellos surgió una mayor oferta de productos, música e información. Tras el cambio de administración, con el relevo del partido político en el poder, se cambió la línea de gobierno y se le retiró el apoyo a este tipo de eventos *colombianos* asociados con la anterior administración, de la que se busca tener distancia. Como resultado hay una decadencia de los eventos y el apoyo relacionado con los grupos *colombianos*.

Ya iniciado el nuevo siglo, como consecuencia del éxito de los eventos masivos, se retoma el potencial comercial de esta parcela olvidada durante años. Las grandes empresas de medios y eventos comienzan a traer a las agrupaciones vallenatas colombianas para realizar presentaciones multitudinarias en Monterrey; el punto culminante fue el concierto del Binomio de Oro, al que asistieron más de 120 000 aficionados. En la actualidad se organizan conciertos con conjuntos colombianos prácticamente cada mes o cada quince

días. Después de que no tenían casi ninguna difusión en los medios masivos, se crean tres emisoras de radio exclusivas del género *colombiano* y hoy día esta música se programa por segmentos en muchas otras radiodifusoras, dominando el espacio de música tropicalailable, junto con el género grupero, el dueño indiscutible del mercado desde hace muy pocos años.

De igual forma se establecieron las disqueras colombianas y se impuso una oferta jamás vista de productos relacionados con la música. Conjuntos regiocolombianos participaron en el festival de Valledupar, y lo han seguido haciendo desde entonces, tanto en el concurso de acordeoneros como en el de canción inédita. Año con año, el número de regios que viaja al festival de Valledupar aumenta, ya que para ellos Colombia es como "la tierra prometida". Poco a poco, el estigma de esta música ha ido desapareciendo, lo cual está muy relacionado con su amplia comercialización y difusión en los medios masivos.

Hoy día, la escena musical de Monterrey ha cambiado marcadamente frente a lo que ocurría en 1980, cuando sólo un puñado de agrupaciones regias lideradas por Celso Piña dominaba el espacio, y la cumbia era el ritmo más escuchado y bailado. Los bares y las discotecas populares se disputaban a estos grupos y la música no atravesaba a todos los grupos sociales. Actualmente las agrupaciones traídas desde Colombia dominan el escenario; ésta ya no es una música exclusiva de grupos populares, por lo que se presentan en sitios de prestigio y de gran capacidad, en contraste con los pequeños bares sin ningún lujo de antaño. Los grupos regiocolombianos han sido desplazados y se ven obligados a disputarse el espacio de los bares y discotecas *colombias*, que son de menor prestigio y capacidad. A cambio de salarios muy bajos, en una noche y en un mismo establecimiento tocan varias agrupaciones. Debido a esta devaluación de su estatus, los grupos *colombianos* de mayor tradición y renombre tocan poco en Monterrey y se dedican a realizar giras por el norte de México y el suroeste de Estados Unidos, actividad que les proporciona mayores dividendos, pues su música tiene gran acogida entre los migrantes de Monterrey, los de zonas cercanas y de diversos países latinoamericanos que conocen el repertorio musical de Colombia.

Las clases media y alta de Monterrey comienzan a escuchar esta música y todo indica que en pocos años el vallenato romántico comercial que exporta Colombia dominará el escenario musical regio, tanto en música grabada como en presentaciones en vivo. El estigma desaparece poco a poco y hoy se puede escuchar esta música en las zonas más exclusivas de la ciudad y en los bares de alto estatus.

Identidad musicalizada

El tema de la identidad es uno de los más tratados y debatidos en las ciencias sociales; por otra parte, la música, como actividad inherente al ser humano, representa una parte esencial en la conformación de las identidades. Sin embargo, el papel de la música en este aspecto ha sido subordinado a otros fenómenos catalogados como de mayor relevancia (por ejemplo, la economía y la política). Aquí revisaremos algunas teorías que han intentado desentrañar la lógica de esta relación, mostrándonos cómo la música es un elemento esencial y muy complejo dentro del proceso de constitución de las identidades y de las subjetividades. Esta perspectiva muestra cómo la música resulta fundamental para la constitución de mi subjetividad, cómo al escuchar música estoy creando marcos interpretativos, estoy conformando mi propia cultura, mi mundo de vida.³

La escuela subculturalista inglesa ha desarrollado material argumentativo con el fin de dar respuesta a la pregunta de por qué ciertos actores sociales establecen sus procesos de identidad con ciertos tipos de música y no con otros (Vila, 2000: 334). De acuerdo con esta corriente, 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, y estaría subyacente la idea de que “la música refleja o representa a actores sociales particulares” (Vila, 2000: 334). Esta idea conlleva una circularidad, y nos encaminaría a una percepción cerrada y unívoca de la relación entre música e identidad. Las carencias de esta aproximación teórica se evidencian al intentar explicar desplazamientos en los gustos musicales 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– en sus elaboraciones identitarias (Vila, 2000: 335).⁴ Descubrir estos vacíos dentro de la teoría hace que aparezcan nuevas propuestas.

Finnegan sugiere que los estudiosos de la música tienen dos posiciones claras y contrapuestas. 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 funciones sociales como las estabilizadoras o educativas. 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. Este tipo de análisis es susceptible de caer en reduccionismos, en uno u otro sentido, ya que la propuesta de Finnegan no hace énfasis en el 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 me permitirá deslindarme de los procesos de tipo “artístico”-individual y centrarme en el fenómeno colectivo que 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?” (2000: 338). 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 identidad, al mismo tiempo que modelos de ‘satisfacción psíquica y emocional’ ” (Vila, 2000: 339).

Frith, en un estudio sobre la música pop –cuyas premisas pueden hacerse extensivas a la música popular latinoamericana–, plantea que los gustos pop no derivan sólo de nuestras identidades construidas en la interacción social, “ya que éstos ayudan a conformarlas. La música popular ha jugado un papel preponderante en el proceso de autocomprensión como sujetos históricos, étnicos, de clase y de género” (cit. en Vila, 2000: 340). Una de las características más importantes de la música es que está compuesta por estratos y códigos múltiples que le permiten ser utilizada e interpretada por

³ Para Schütz (1974a: 36 y 45), 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 intersubjetividad se representa o constituye el elemento básico en el cual se fundamenta la existencia, la validez del mundo de la vida cotidiana, por un lado, y donde la interpretación de sentido y la comprensión del actuar de los otros constituyen, por el otro lado, los principios fundamentales de la actitud natural en lo que respecta a mis semejantes dentro del mundo de la vida cotidiana.

⁴ Dentro de los *colombianos* de Monterrey podemos observar claramente este fenómeno. Aun cuando la categoría de *colombiano* podría englobarlos a todos, dentro de ella existen subgrupos que consumen otros géneros musicales, de amplio gusto entre los jóvenes, como hip-hop, rap, ska, etcétera. Esto parecería una profunda contradicción entre los gustos y los géneros, pero para ellos no lo es.

distintos grupos sociales (Vila, 2000: 340). 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*” (Vila, 2000: 341; cursivas mías). 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, y propone que éste debe ser buscado “en los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música” (Vila, 2000: 341). 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 en el interior de los materiales musicales encontramos su sentido (Vila, 2000: 341). Así, desaparece la idea de que los valores sociales son un acuerdo previo que se plasma en la actividad cultural; se asume “que a través de ésta se llega a un acuerdo, a un juicio estético, a autorreconocerse: ‘Hacer música no es una manera de expresar ideas; es una manera de vivirlas’” (Vila, 2000: 351). En otro tipo de análisis de mayor profundidad temporal, McClary señala que a lo largo de la historia, a la música le han tratado de eliminar sus características que remiten al *cuerpo sensual* para poder utilizarla en fines pragmáticos. Un ejemplo claro de ello es la canción folclórica política, en la cual con frecuencia se reproduce el miedo a todo lo opuesto al lado masculino o estructurante. Por esta razón se ha establecido un continuo y marcado rechazo a los géneros musicales afroamericanos, que están íntimamente relacionados con el cuerpo. Así, “la música que se relaciona con el cuerpo posee una característica desestructurante en el ámbito de ‘subjetividad, género y sexualidad’, y en esta característica encontramos lo político de la música” (McClary 1997: 15). McClary se encuentra en una posición que legitima 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 sobre todo en la “habilidad de articular diferentes maneras de construir el cuerpo”. Estas distintas formas implican la articulación de “diferentes mundos experienciales” (McClary, 1997: 17).

La música con ascendencia afro de la costa atlántica colombiana –y de muchos otros lugares de América– tuvo esta connotación en sus inicios; fue restringida e incluso prohibida por el manejo del cuerpo durante el baile, que desestabilizaba los poderes de la Colonia española y se transformaba en rebeldía o en vía de escape de la realidad brutal de la esclavitud. De igual manera, los *colombianos* de Monterrey, en su forma de vivir la música y apropiársela a través del cuerpo, en su forma de bailarla, en su vestimenta, en toda su performatividad, manifiestan un comportamiento que evidencia su marginalidad social y que hace alarde del estigma como mecanismo de reto y defensa.

La respuesta a por qué la música puede resultar tan efectiva en la construcción de la identidad se relaciona con la forma en que es percibida mediante el cuerpo y con la manera en que se experimentan e interpretan múltiples mensajes por medio de elementos como el ritmo y la melodía. Para Ochoa, la búsqueda de la subjetividad a través del espacio sonoro se encuentra en el propio cuerpo, y se accede a él 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).



Las anteriores perspectivas de análisis teórico muestran que la música es un recurso 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.

El cuerpo como resistencia

...nosotros, por la misma moda que va saliendo ¿verdad?, que fue saliendo con años y que nos vestíamos así, nos vestíamos así y se oía la música así, se bailaba así, se bailaba porque antes se bailaba de otro modo, ya le cambiamos más al paso, antes era más pegado y con pareja pero... Sí, sí, o sea, ahora casi toda la banda son sueltos y cada quién quiere bailar lo suyo, o sea, nadie tiene su ritmo.⁵

“¿Y usted qué opina?”, que eran temas variados con Nino Canún, yo me acuerdo de Televisa, y una vez ese programa era aquí en Monterrey y el tema que tocaron fue la música grupera, y este Jesús Soltero invitó a Javier López de Los Vallenatos y a fuerzas quería que bailara como... él quería meter, dar a conocer a nivel nacional, “el baile de la motoneta”, que es como bailan la cumbia *colombiana* aquí en Monterrey. Y haga de cuenta que se agarran pegaditos y van para adelante y para atrás pegados, pero a una velocidad impresionante, el baile es muy curioso... Y el de “gavilán” que también empezaban... que es como una especie de danza porque es... Yo lo asimilo con el baile de la cumbia.⁶

...hay un baile aquí que en un programa de televisión un señor que se llama Jesús Soltero le puso, él los bautizó a dos bailes, los bautizó uno como “el baile del gavilán” y otro como “el baile de la motoneta”. El baile del gavilán, que van haciendo como un gavilán, el de la motoneta, baila mujer con mujer, ah, ah, vienen juntas y van haciendo un pasito muy cortito y muy rápido, entonces cuando... Esos dos bailes cuando yo llevé los videos allá dos investigadores de allá me dieron una... Entonces con respecto al baile, ellos vieron los videos por ejemplo el baile del que se llama aquí del gavilán, Tomás Darío Gutiérrez me dice: “¿cómo, cómo que hacen ese baile allá?”, “no, pues sí” ya vio los videos y fotografías y todo y entonces ya me empezó a explicar: “es que ese baile, acá en la costa atlántica de

Colombia se llama coyongo y es un baile ritual donde se imita el vuelo de las aves, de la zona andina... porque aquí tú le preguntas a un chavo: “oye, ¿por qué bailas el gavilán?”, “no, pues nomás”, pero de alguna parte lo tuvieron que haber sacado. Y el otro está más, cuando me lo platicaron se puso el otro, cuando estaba el baile me dijo: “no, nooo, este baile no sé si lo hayas visto mujer con mujer y van así” (hace mímica)... Dice entonces: “como estaban atados de pies y manos su única diversión era el baile, ¿no?, después de jornadas extensas y bailaban hombres con hombres y mujeres con mujeres, como estaban encadenados de pies y manos era el único paso que podían hacer”. O sea, no quiere decir que de ahí viene el baile, pero es impresionante que tengan un chorro de semejanzas y tú le preguntas aquí a los muchachos y no saben de dónde lo sacaron, ¿no? Y eso no es nada, ¿has visto aquí hay unos bailes?, yo he visto bailes, nomás que esos no los he grabado porque esos los he visto con bandas que no conozco del norte de Monterrey, baile de que ya mezclan las cosas religiosas de aquí. Están tocando una cumbia y están los muchachos, un grupo de como de veinte chavos todos bailando y ya ves cómo bailando, ¿sí has visto? Y así van bailando en círculo, en círculo, en círculo con pañuelos en la frente, y luego un chavo se para en medio y lo hace hacia un lado y se quita el pañuelo y lo extiende y viene la virgen de Guadalupe y así como está todo el baile, todos los que van, se le hincan ahí en el baile delante de toda la demás gente; y ya estás metiendo rollos religiosos, ¿no? y tú te impresionas que en un baile, eso no lo haces en un baile de los Tigres del Norte ¿no? Y hay otros rollos que sacan pendejadas, ¿no?, de que andan jugando básquetbol y que el uno le hace así (mímica del juego) y cosas así por el estilo. Pero lo más impresionante es cuando se van a pelear, se forman, están bailando así de gavilán y se forma una línea así y otra en frente y luego empiezan en círculos pero así, haz de cuenta, ¿cómo te diré?, es que necesitas verlo, se siente el ambiente, cuando tú no los conoces completamente te sientes... porque haz de cuenta que pueden estar como uno, dos, tres canciones vuelta y vuelta, pero así haz de cuenta cara con cara, así la cara y la otra cara y andan bailando, andan bailando y de repente alguien... “pin, pan, pow”.⁷

El gusto, porque les gusta la música, por crear su propia moda, porque a partir de la música se han creado su propia moda a nivel camisas, a nivel tatuajes, el símbolo es una palmera, el símbolo de lo *colombiano* es una palmera... A mí me ha tocado ir a cosas y donde ponen el radio, hay chavos que no te escuchan otra música más que

⁵ Entrevista personal a Alejandro González en Monterrey, N.L., 2002.

⁶ Entrevista personal a Mario Alberto Lara en Monterrey, N.L., 2002.

⁷ Entrevista personal a Luis Manuel López en Monterrey, N.L., 2002.

esa, pero que les ha gustado, que la han adoptado, como por ejemplo otro tipo de ropa, por ejemplo, ellos no se ponen, les das un pantalón vaquero y no se lo van a poner, ellos están acostumbrados a usar su trusa, su boxer y su pantalón aguado.⁸

Pus por la forma en que nos vestimos, traemos los pantalones así bien aguadotes, y los Converse y el pelo así, unos pintados, los aretes, piensan que por eso somos pandilleros... a lo mejor por eso, pues es que a uno le gusta andar vestido así y se siente cómodo y ellos piensan que pues somos pandilleros, pero en realidad sí somos pandilleros, pero pos no... no somos iguales que otros... porque hay unos que sí son pandilleros y se dedican nomás a estarse peleando o andar robando o andar rayando con spray y pues uno no... uno nomás se dedica a salirse un rato distraído a la plaza, salir con la novia, o salirte a echarse una cerveza ahí en la casa de un amigo, y porque andas tomado veces o porque andas... pasas en la noche ¿verdad?... te quieren llevar (la policía), te quieren llevar nomás porque te ven mal vestido o algo. Tienes que... bueno yo digo que a lo mejor para ellos tienes que andar a lo mejor decentemente vestido, con un pantalón apretado, y con una camisa de cuadros...⁹

...mira yo esas camisas las compraba en la segunda güey, sí porque, 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, “oye pinche camisa, ira, y no se arruga y la madre”, es más ni se lavaba... (continúan las risas) bueno sí se lavaban, hasta ahora sé que se lavaban, pero antes no sabía que se lavaban, sí, oye, entonces por eso, güey, pero fíjate yo no supe qué onda y después la pinche raza, toda se volcaba sobre la segunda, sí... Sí, le empezaron a subir, y luego, pérate y luego, primero era la camisa güey, y luego de repente el pantalón blanco, güey, oye güey ¡con madre!, fíjate, que fíjate, a veces me pongo con mis carnales 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 andan!, ya es otra generación, ahí hay que tener en cuenta que es otra generación, entonces

este, 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 güey...¹⁰

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. La proxémica se refiere al uso del espacio, la organización o disposición que generalmente da cuenta de expresiones de intimidad y de poder. Mediante el uso del tiempo o cronémica, la gente comunica interés, compromiso, estatus y 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 se comunican estados emocionales como veracidad y sinceridad. Los olores y el tacto, al igual que otras dimensiones, tienen codificaciones culturales. La kinésica se refiere al conjunto de los movimientos corporales: gestos, posturas, movimientos de brazos, manos y piernas, expresiones faciales. La preocupación por el cuerpo tiene una larga historia en el pensamiento social que no es posible tratar aquí. En 1936, Marcel Mauss publica el ensayo “Concepto de la técnica corporal”, en el que busca mostrar que el andar, correr, nadar, danzar, saltar, son algo específico de determinadas sociedades. El cuerpo es el “objeto y medio técnico más normal del hombre” y las técnicas corporales son a la vez tradicionales y eficaces (1971: 342).

Los *colombianos* de Monterrey, además de la discursividad, utilizan la kinésica y el cuerpo en general como armas fuertes en su ejercicio de identificación-subjetividad mediante el baile, la vestimenta, los accesorios, los peinados, las posturas, los gestos, las formas de caminar y de moverse. Es aquí donde el poder se funde con el cuerpo; Foucault maneja una concepción del cuerpo como componente central en las relaciones de poder. Los análisis genealógicos han revelado al cuerpo como un objeto de conocimiento y como blanco para el ejercicio del poder. Se considera que el cuerpo se encuentra dentro de un campo político, dominado por las relaciones de poder que lo convierten en dócil y productivo, de esta manera útil económica y políticamente. Esta sujeción del cuerpo y de sus fuerzas se logra con una tecnología política que constituye un conocimiento del cuerpo, que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento o de su simple dominación. Esta tecnología

⁸ Entrevista personal a José Lorenzo Encinas en Monterrey, N.L., 2002.

⁹ Entrevista personal a Kato en Monterrey, N.L., realizada por Leticia Saucedo para la tesis “La violencia juvenil de chavos esquineros en el área metropolitana de Monterrey”, 2003.

¹⁰ Entrevista personal a Celso Piña en Monterrey, N.L., 2005.

política del cuerpo –los cálculos, organizaciones y técnicas que unen las relaciones de poder, el conocimiento y el cuerpo– no tiene un lugar institucional específico; de esta manera, las instituciones las usan o emplean algunos de sus métodos. En consecuencia, los análisis de las relaciones de poder, el 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 del poder y en su interrelación con la emergencia de formas específicas de conocimiento, en especial en las ciencias cuyo objeto de estudio es el ser humano.

Es importante entender los mecanismos de dominación del cuerpo, cómo hacen de él un centro de ejercicio del poder, pero al mismo tiempo un espacio de resistencia. Foucault conceptualiza el poder no como una institución o una estructura, sino como una compleja situación estratégica, como una multiplicidad de relaciones de fuerzas, simultáneamente intencionales, pero no subjetivas. Así, donde hay poder encontramos resistencia; el poder existe por la presencia de una multiplicidad de puntos de resistencia, y esa pluralidad de la resistencia no puede ser reducida a un simple cuadro de revuelta o rebelión (Foucault, 1992: 181). Los *colombianos* de Monterrey presentan una posición de resistencia, una resemantización del estigma, una respuesta al poder ejercido sobre ellos; su elección musical, pero sobre todo los signos, símbolos, rituales e imaginarios construidos a partir de ella son los que nos conducen a una posición contestataria, de lucha frente al poder, por medio de los recursos disponibles (la corporalidad).

La música caribeña en Colombia

Son muy conocidas las acciones de violencia que día con día perpetran las diferentes facciones enfrentadas en el conflicto armado colombiano. Este conflicto que desangra al país ha llegado hasta semejante punto debido, entre otros muchos factores, a la incapacidad de los 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; no se ha podido concebir como país y, desde la independencia de España hasta hoy, se libran sangrientas guerras civiles sin poder llegar a una tregua.

Los dirigentes políticos, líderes y los medios masivos de comunicación que han entendido esta carencia, han

buscado un elemento de cohesión cultural. Actualmente esta búsqueda de unión se realiza por medio de diversos instrumentos, entre los que destacan el deporte, la música, las telenovelas y los concursos de belleza. Se intenta unificar al país con los medios masivos de comunicación, utilizando los espectáculos como herramientas. En el caso que nos ocupa, el vallenato dentro del país y la cumbia hacia afuera, se comercializan como “la música colombiana”, se escuchan a lo largo y a lo ancho del país, e incluso se utilizan en la diplomacia como el sonido de Colombia para el mundo. Se busca desesperadamente para los conacionales un elemento de unión 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 no es exclusivo de Colombia; por ejemplo, Araujo (2000: 115) investiga esta misma problemática en Brasil, y se pregunta cómo se ha utilizado la música en la representación de identidades sociales. Brasil es una nación de gran diversidad y con grandes inequidades, que coopta diferentes modelos culturales y jerarquías sociales, por lo cual es necesario realizar una continua búsqueda de unidad nacional, dentro de la cual la música negra y el baile han 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 1 000 personas de 28 diferentes municipios del país, y para sorpresa ésta muestra que existe una hegemonía cultural de la costa atlántica, aun cuando históricamente la zona central andina ha ocupado este lugar. Las actividades artísticas o culturales consideradas más importantes van 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, y la manifestación cultural que hace sentir más patriotas a los colombianos, la que sirve de mejor manera como aglutinante nacional, resultó ser el vallenato; el tercer lugar lo ocupó el bambuco 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 se intenta unificar al país mediante la música y lograr que la población se sienta parte del “artefacto cultural de la comunidad política colombiana imaginada” (parafraseando a Anderson, 1991 [1983]: 21), ya que precisamente es esta idea de comunidad imaginada la que se encuentra inoperante dentro del concepto de colombianidad. Los estudios sobre este fenómeno deben señalar la importancia del papel de la música dentro del imaginario de cohesión nacional y la preeminencia que debe tener ésta, entre otras construcciones culturales comunes, al pensarse en políticas que busquen detener la fragmentación social y encontrar la solución pacífica de las diferencias.

El vallenato, en su expansión nacionalizadora, ha sido sometido a un proceso de “blanqueamiento”, ya que la clara influencia “afro” de esta música debe mimetizarse para adquirir mayor aceptación. En su corta historia, ésta es una música que ha sido utilizada como herramienta identitaria en diversas geografías y temporalidades por diversos grupos sociales. Ha tenido que transformarse, cambiar parte de sus elementos constitutivos en un proceso de *eugenesia cultural* para ser aceptada y desarrollarse en nuevos nichos sociales después de que es resignificada de acuerdo con los propios parámetros de la cultura receptora.

La música vallenata es un producto masificado por las disqueras del país y actualmente tiene una fuerte presencia en los medios de comunicación masiva. En ella se conjugan la música y la poesía popular, con una fuerte influencia de la oralidad; posee una amplia aceptación popular en toda la costa atlántica rural y pueblerina. En los últimos años, la aceptación de esta música se ha ampliado, superando las fronteras de la costa atlántica e incluso las fronteras nacionales.

El vallenato actual es un producto comercial regulado por las leyes del mercado y expuesto al juicio valorativo de sus consumidores. Debido a esto, sus parámetros cambian constantemente, en primera instancia de acuerdo con las exigencias comerciales impuestas por las disqueras y las estaciones de radio.

Por mucho tiempo, en el interior del país se rechazó la música de acordeón por considerarla proce-

dente de “negros” pertenecientes a una clase social baja. Hoy día esta misma música, que no tenía la posibilidad de emerger de su grupo productor, incluso en la costa atlántica, es la música que el mercado discográfico, que el imperio comercial, ha instituido como la “música colombiana”.¹¹ En este proceso se encuentran claros intereses políticos tanto regionales como nacionales. Esto explica que en los últimos años el vallenato se haya extendido por todo el país y haya cruzado las fronteras erigiéndose como la música colombiana más representativa.

Colombia ¹²	1920	1970	2000
Local	Identidad	Identidad	Identidad
Regional	Estigma	Identidad	Identidad
Nacional	Bloqueo	Estigma	Identidad
Trasnacional	Bloqueo	Embajadora cultural	Embajadora cultural

La música colombiana en Monterrey, N.L.

En mi opinión, este, yo creo que es una música que llegó para quedarse totalmente, es un ritmo de vida que cada quién, por ejemplo mi forma de vivir, yo siento que aparte de la Biblia y la educación de mis padres a mí me hizo el vallenato.¹³

Porque no sé si has escuchado los programas de radio, ahorita ya con tres programas de radio que pasan 24 horas música colombiana, un programa de televisión que pasa videos, cada 15 días vienen grupos colombianos. La última generación que son los niños que tienen ahorita, que acaban de nacer o que tienen 4-5 años, que ya saben que pa' tocar vallenato tienen que comprarse un Corona III, que ya saben que el vallenato se toca con los dos teclados al mismo tiempo, que ya saben que se toca con caja, guacharaca y acordeón. O sea, que tienen información que yo no tuve cuando empecé a escuchar música colombiana, esos chavitos dentro de 10 años van a ser lo que dijo Consuelo,¹⁴ que en paz descanse, cuando vino aquí, en ninguna parte del mundo está pasando lo que pasa aquí en Monterrey ni siquiera en Colombia.¹⁵

¹¹ Mientras el vallenato ha funcionado internamente como herramienta en la cohesión nacional, la cumbia ha cumplido el papel de representante en el extranjero, a manera de embajadora cultural.

¹² Este cuadro resume la expansión de la música de la costa atlántica en Colombia y el rol que jugó en los diferentes ámbitos geográficos.

¹³ Entrevista personal a Romeo Rodríguez en Monterrey, N.L., 2002.

¹⁴ Consuelo Araujo Noguera, fundadora del Festival de la Leyenda Vallenata-Valledupar, junto con Gabriel García Márquez, el ex presidente de Colombia, Alfonso López Michelsen, y el compositor vallenato Rafael Escalona; fue la primera ministra de Cultura del país y directora del festival hasta su muerte en manos de la guerrilla en el 2001.

¹⁵ Entrevista personal a Luis Manuel López en Monterrey, N.L., 2002.



Baile *colombiano* en un barrio popular, Monterrey, 2006;
foto de Darío Blanco Arboleda



Playera comercializada en Monterrey para los chavos *colombianos*; foto de Darío Blanco Arboleda

Porque ellos tocan el vallenato y si lo tocan es porque les gusta, desde ahí que es la diferencia con el ska y el rock, porque la mayor parte aquí, la mayor parte de las colonias hay grupos musicales y curioso es que cuando nacen hijos les ponen Israel, Rafael, Diómedes.¹⁶ Mi hijo menor se llama Calixto Diómedes, ¿cómo ves?, ¡di si no llevamos esa música adentro!... Aquí ser *colombiano* no significa haber nacido en Colombia sino una manera de vivir, una manera de apreciar una música, más que diferencias hay que hablar de coincidencias y si tú visitaras a las bandas en sus barrios es como si de repente entraras no sé como una especie de parque temático, a un museo al aire libre donde estás viendo cantidad de cosas y sobre todo estás conociendo un mundo donde los jóvenes tienen corazones con forma de acordeón.¹⁷

El arribo a la nueva geografía cultural

La música de la costa atlántica colombiana, primero el porro pero principalmente la cumbia, llegó a México hace aproximadamente 50 años (Pérez, 1995: 3), y se adaptó y fue acogida con rapidez en este nuevo territorio. Mediante procesos como el de reificación, adaptación y creación, se transformó en primera instancia en las cumbias tropicales, en el centro y las costas del país, y después en la llamada cumbia norteña en la región homónima. De igual manera, actualmente, la música

del norte de México y el sureste de Estados Unidos, como la tejana, el *tex-mex* y parte de la llamada onda grupera poseen bases en la cumbia.

La cumbia, el porro, el vallenato y otros ritmos de la costa atlántica colombiana se dieron a conocer en México por medio de discos y de músicos que realizaron giras en este país hacia la mitad del siglo pasado. Tuvieron un éxito relativo durante un tiempo y posteriormente desaparecieron, a excepción de la cumbia, que se arraigó en la mayor parte del país. La cumbia se estableció de forma definitiva en México hacia finales de la década de 1960, cuando fue interpretada por orquestas como la de Mike Laure y Rigo Tovar. Ellos, en su exitoso repertorio, utilizaban música de origen colombiano pero transformada; las orquestas tropicales mexicanas mimetizaban este ritmo caribeño colombiano con lo que ellos, o la industria discográfica mexicana, creían que era un sonido “adecuado” para el público de estas latitudes; sin embargo no le daban crédito a los compositores de esta música, de manera que el público creía que eran composiciones originales. Como plantea Feld (2001: 189), la interrelación de la música con las identidades sociales se ha intensificado diferencialmente con el proceso globalizador de intercambio sociocultural transnacional de tecnología, los medios masivos y la cultura popular, lo cual ha dado como resultado que las identidades musicales sean más transitorias y estén en continua fusión y fisión.

¹⁶ Nombres de reconocidos cantantes vallenatos colombianos.

¹⁷ Entrevista personal a José Lorenzo Encinas en Monterrey, N.L., 2002.

El vallenato, a diferencia de la cumbia, sólo logró establecerse en el norte del país, específicamente en Monterrey y en algunas zonas cercanas. Esta área es la tierra del acordeón en México, lo cual, sumado a la empatía que generan las letras de las canciones vallenatas, explica de forma parcial el porqué de su adopción en estas latitudes.

La música *colombiana* de Monterrey se desarrolló en contra de los medios de comunicación masiva (que la ignoraron sistemáticamente) y de comercialización de las disqueras, ya que sólo en fechas recientes comenzó a difundirse y comercializarse de manera formal. La explicación del arraigo de esta música se debe en parte a una gira de Los Corraleros del Majagual, agrupación costeña colombiana que permaneció por bastante tiempo en esta zona fronteriza por problemas de documentación. La prolongada estancia del grupo influyó en la percepción y el gusto musical de la zona, y hasta la fecha los discos de este grupo se consumen con avidez; por otra parte, los protagonistas de este fenómeno concuerdan en señalar a Alfredo Gutiérrez (líder de la agrupación) como la piedra angular en el inicio del gusto por la música colombiana en esta latitud. Los Corraleros lograron su rotundo éxito en Colombia, y fuera de ella, hacia 1960, cuando mezclaron los diferentes ritmos de la costa atlántica colombiana y generaron un sonido novedoso. Alfredo Gutiérrez se autoproclama en Colombia como el “civilizador del vallenato” por haber cambiado las letras de las canciones y los ritmos tradicionales, al mismo tiempo que introducía nuevos instrumentos, rompiendo la norma sagrada de que el vallenato debe tocarse sólo con caja, guacharaca y acordeón. Nos cuenta el porqué de sus innovaciones en esta música:

Como yo soy hijo de un vallenato, Alfredo Enrique Gutiérrez Acosta, de la Paz, César, 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, Luis 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 (cit. en Quiroz, 1983: 222).

El mantenimiento del fenómeno y la creación del gusto *colombiano*

Posteriormente, los personajes centrales en la adopción y permanencia de este fenómeno fueron los sonideros,¹⁸ quienes durante décadas se encargaron de viajar a la Ciudad de México, a Estados Unidos y a Colombia tras grabaciones de grupos colombianos de la costa atlántica. Los sonideros tenían un gran mercado debido a la escasez y los altos costos de los grupos tropicales en aquellos años. De manera paulatina, los archivos musicales de estos singulares personajes se fueron especializando en las versiones tropicales colombianas, provenientes todas de la costa atlántica.¹⁹ Esta colección ha crecido con los años y a la par se ha desarrollado una cultura musical *colombiana* de firmes y relativamente profundas bases en Monterrey. Los sonideros eran los únicos capaces de conseguir y pagar los discos colombianos que eran simbólicamente muy apreciados (por lo tanto, escasos y costosos). El consumo se mantuvo restringido hasta la aparición del casete en la década de 1980; esta tecnología permitió la duplicación de la música. Los sonideros, al ver disminuido su trabajo, se abocaron a reproducir su acervo en este nuevo medio, y a venderlo al público en general, ávido de esta música que no se conseguía en el mercado formal. Gabriel Dueñas, uno de los sonideros más antiguos y reconocidos de Monterrey, y Joel Luna, ex sonidero, director de la más exitosa emisora de música colombiana y reconocido impulsor del género, cuentan:

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... Empezábamos de quinientos, de trescientos, según hay discos hasta de mil pesos allá que es muy codiciados que tienen ellos ¿verdad?, pero es

¹⁸ Los sonideros rentan su música (acetatos), el equipo de sonido y la amplificación. Son contratados para amenizar las fiestas de barrio, como bodas y quince años.

¹⁹ Las ciudades puerto de esta zona fueron la vanguardia del movimiento modernizador colombiano y, en consecuencia, las primeras disqueras del país aparecieron precisamente allí.

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 pesos, en aquel tiempo ¿verdad?, y luego ya los primeros, y luego ya después los aumentó 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, nomás agarrabas los discos y ya se los entregabas, pero eso fue lo que pasamos nosotros los sonideros... El sonido empezamos a tocar en fiestas, bautizos, cumpleaños, eventos sociales ¿verdad?, de quinceañeras, bodas, cumpleaños, y te contrataban pa' que fueras a tocar, ése era tu negocio... Me contrataban "quiero que vaya a tocar a este evento", y yo iba y tocaba las seis, siete horas, ocho horas, pero le estoy hablando la hora a seis, ocho pesos, de aquellos tiempos ¿verdad?, ahorita casi no se ocupa el sonido, muy poco, se ocupa el grupo, un grupo musical que vaya a tocar, unas cintas o algo, pero ya ahorita los sonidos ya casi no se ocupan, ya puro conjunto, puro grupo... 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 empieza a sacar, ahí se sabe lo que dice porque lo dice más lento y ahí se saca como está.²⁰

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 me ofrecieron como operador de audio, después de tener el sonido fui operador de audio diez años y a los diez 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... Usted compraba un aparato, un par de bocinas y lo contrataban para ir a tocar a una casa, usted tenía un[a fiesta de] quince años y contrataba el sonidero, le cobraba en ese tiempo a diez pesos la hora... Año 51-52, pero fue pasando el tiempo y ya en vez de decir "voy a rentar un sonido" ya eran cintas, y lógico ¿verdad?, ya con otro sonido muy diferente al sonidero, la cinta. Por ejemplo, bocinas, este tipo un grupo, mejores amplificadores, ecualizadores y todo, entonces pues fueron desplazando a los sonideros, entonces lo que hicieron los sonideros ya al desplazarlos las cintas, haz de cuenta que un sonidero tenía por ejemplo 1 000 discos, entonces el sonidero se fue dedicando a grabar casetes de toda la música que él tenía, entonces, este, empezó a vender sus casetes y le funcionó pues porque toda la gente quería tener la música de hace 7-8 años y le venden de todo, entonces, se puso uno y se puso el otro y el otro y se puso otro y acabaron los sonideros, 'ora los sonideros son los piratas, ahora son los piratas.²¹

Aun cuando en la actualidad ya se establecieron importadores legales y las propias disqueras colombianas, el consumo es 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, casetes grabados con saludos entre los chavos, compilaciones e hibridaciones, como los discos "rebajados"²² de amplio consumo entre los *colombianos*.

La apropiación musical y la creación de un fenómeno sincrético

La producción de música *colombiana* en Monterrey se encuentra liderada principalmente por Celso Piña, La Tropa Vallenata y La Tropa Colombiana. Celso Piña, el pionero en estas lides, fue el primero en tocar con su grupo esta música (antes sólo se escuchaban los discos) y se ha caracterizado por emular lo más posible el estilo colombiano. Justo esta característica lo había confinado a mantenerse en un bajo perfil, de restringida

²⁰ Entrevista personal a Gabriel Dueñas en Monterrey, N.L., 2005.

²¹ Entrevista personal a Joel Luna en Monterrey, N.L., 2002.

²² Las "rebajadas" consisten en grabar las canciones con menores revoluciones de las normales, de esta manera se escucha la música más lenta (como cuando a una grabadora se le están acabando las pilas). Esta variación regía 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 costeños.

“Mira, ése es Celso, güey, es colombiano, güey” (risas), sí, 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, y no, ¡tocas con madre!, tú, morro, tocas con madre morro!”. “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!”... Pero hazlos entender, cuando la gente se pone en algo así está bien cabrón que los haga entender, sólo con el tiempo ya se dieron cuenta de que, tantas entrevistas en la tele y tantos periodicosos y todo, pues ya, ya, yo soy de la Nueva Repueblo, cabrón, ahí nació y luego ya me desplazé para allá, anduve de ambulante pa’ acá, pa’ allá, y todo eso y ahora ahí, ya saben. Pero, este, como te digo, al principio, como te digo, mucha raza esa idea tenían, y hasta cierto punto me la llegué a creer, ¡que no!, de que ¡ahh! ¡ya soy colombiano!... Y pues por ahí oyendo música en los discos, en los sonideros, 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, sepa de dónde serán, sé que son de Colombia, de la costa norte de Colombia ¿no?, eso lo oí en una de sus canciones güey, ahora quién sabe si serán puras piñas, 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 cencerro (paz, paz, paz) como más sencilla, más sencilla, pero al mismo tiempo a mí me parecía mucho más alegre que toda la música tropical mexicana, la música tropical mexicana se me hacía muy pinche aburrida, muy desabrida, el mismo (pin, pin, tum, tum, paa), lo mismo y lo mismo, y comparaba ¿no?, para mí son buenas las comparaciones, quién dice que no son buenas, muchos dicen, no, no, no son buenas las comparaciones, yo digo que sí, porque cómo voy a sacar lo mejor de dos, ¿cómo voy a sacar lo mejor?, pues comparándolas. Era lo que yo hacía con la música, ponía un disco de Rigo Tovar o de Javier Pazos, 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?..., aquí era un loco pero después fueron un chingo de locos, entonces gracias a toda esa gente que pues, pero que sí también vieron en mí como un ejemplo a seguir güey, pues se aventaron, se aventaron e hicieron sus agrupaciones, y luego, y luego un cuñado que andaba conmigo hizo su grupo, La Tropa Vallenata, igual con el mismo, con la misma escuela, o sea, y con raza de mi grupo, de Ronda Bogotá, hicieron la Tropa Vallenata, no, la Tropa Colombiana, miento, era 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 sí desde Barrio Bravo, como te digo, ahí como que se hizo a nivel nacional de volada, de volada a nivel nacional, e internacional también porque nunca habíamos ido a Estados Unidos, nunca hasta en el 2002 que fue que empezamos el disco, salió el disco en el 2001, y en el 2002; en el 2001 no pudimos ir por falta de papeles ¿verdad?, pero ya los hicimos y de ahí pa’ acá hemos ido y ya tenemos nuestra gente, ya todo, ya todo eso, ¿ves?... Bueno, entonces, o sea para mí es el disco que más le han dado promoción, a ese disco, y gracias a ese disco ya lógicamente ya ahora sí la gente ya sabe, y ya de ahí pa’ acá ya estos otros discos que he grabado sí ya se hacen al mismo, ya no, no, con la misma intensidad que le dieron al Barrio Bravo, pero como quiera la raza ya sabe que el Celso, ¡ahh! y que “El Tren”, y que el otro y que ahora y que ahora este y que “El Comandante” y que “El Coronel” y... bueno órale ahí está.²³

En la década de 1980 el fenómeno *colombiano* hizo su aparición en múltiples grupos de adolescentes de sectores populares, que se organizan en grupos juveniles,

²³ Entrevista personal a Celso Piña en Monterrey, N.L., 2005.

autodenominados *colombianos* que, de igual manera, llaman *colombia* a su elección musical transformando así el gentilicio en su sustantivo. Estos grupos de *colombianos* han formado y son seguidores de agrupaciones locales mexicanas que producen un renovado sonido colombomexicano. En los últimos tres años han aparecido agrupaciones de *colombiana* conformadas únicamente por mujeres, tanto en el ámbito profesional como amateur, esto en consonancia con el mismo fenómeno aparecido en Colombia pocos años atrás. Estos grupos se caracterizan por tener canciones compuestas sobre vivencias femeninas contrapuestas a las letras machistas que predominan en este género, y están actualmente en auge dentro de la escena musical regiocolombiana, desplazando a grupos masculinos.

Los consumidores y productores de la *colombiana* pertenecían sobre todo a los grupos populares y marginales de la ciudad, por lo que son identificados junto con su música por otros grupos sociales como pandilleros, drogadictos y en general como delincuentes. El epicentro del gusto por esta música se encuentra en la Loma Larga, un cerro cercano al centro de Monterrey, que abarca alrededor de 20 barrios y principalmente a la colonia Independencia, donde nacen los sonideros.

El surgimiento de estos primeros músicos *colombianos* coincide con la aparición de una nueva propuesta identitaria, “el ser *colombia*”. Se puede ver cómo la primera generación de grupos juveniles deja de lado al rock (la propuesta identitaria juvenil por antonomasia) y adopta a estos grupos como sus ídolos (Cruz, Gregorio, 1996). Junto a los grupos profesionales existen otros que tocan por el simple gusto de reunirse y producir música; éstos amenizan cantinas, bailes y celebraciones menores, también tocan en los camiones de transporte público de la ciudad, recogiendo algo de dinero o simplemente haciendo música en la esquina.

Las razones aducidas para la validación del consumo de este género en Monterrey van desde la gran variedad musical y de temáticas que ofrece, la invitación al baile de sus ritmos, la facilidad de ejecución y en la consecución de sus instrumentos,²⁴ hasta la fuerza simbólica de sus letras, ya que cuentan historias principalmente campiranas que remiten a un pasado rural, de simpleza romántica muy apreciada por los *colombias* de Monterrey. El vallenato tiene una fuerte similitud estructural con el corrido mexicano, dada la preeminencia de la oralidad y de la función de contar historias, las cuales permiten la construcción de subjetividades

que dan una carta de navegación a las personas para entenderse, reconocerse y actuar. Esta correlación corrido-vallenato no debe perderse de vista al intentar entender el porqué de la elección de la música colombiana en estas latitudes. José Juan Olvera, sociólogo que ha investigado el fenómeno, dice:

Entonces, escuchar el acordeón en otro ambiente hace que como que casi todos los instrumentos, pero una nueva alternativa, 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, o sea, todos ellos se remiten como el argumento final de su elección. Entonces la letra, la letra tiene no sólo la temática, sino en la forma de expansión, ¿qué tiene de particular esa forma de expresión?, es algo todavía por resolver, por investigar. Si las décimas en otro lugar tienen alguna semejanza con otro lugar, cualquier persona que llegue por primera vez podría entenderlos como muy diferentes, pero no, lo que a mí me dijeron es que les encanta la manera en como lo expresan, no sólo lo que expresan. Algunos dicen, es que incluso cuando hablan de amor las melodías del radio que habrás de entender que en los inicios éste es un circuito subterráneo que está rechazado por la radio comercial, en general la cumbia es rechazada, pero es tal su popularidad que no pueden evitar ponerla, pero normalmente la música de cumbia y la música colombiana que ponen son aquellas músicas ya transformadas por los mexicanos, que en los años sesenta también vistieron como Mike Laure, no vamos a juzgar las transformaciones o la calidad porque no tiene caso... Bueno, lo importante aquí es que los chavos estos distinguen entre una cumbia comercial, un vallenato comercial, apropiado por Mike Laure y convertido con instrumentos eléctricos, batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, etcétera, y la música popular que viene de Colombia en discos, entonces ese circuito subterráneo es al que ellos se refieren cuando dicen, “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 también la cantidad de lo que se dice, la música colombiana, las melodías que tú puedes recuperar; estas melodías tenían un tiempo de tres a cinco minutos 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 estándar, que son tres minutos, o sea, lo que puedas en tres minutos o

²⁴ Algunos, como el acordeón, se encuentran fuertemente arraigados, y los otros (guacharaca y caja –tipo pequeño de tambor–) pueden ser fabricados de manera artesanal a un bajo costo.

menos bien; no, los colombianos van y van y platican como los corridos mexicanos y ahí viene el tercer 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.²⁵

Es importante recordar que el vallenato en Colombia tiene varias vertientes, algunas más populares, otras de mayor aceptación entre las clases medias y altas (como el de Carlos Vives); pues bien, el tipo de vallenato que llega y se arraiga en Monterrey es el popular, aquel que tiene mayor apego al estilo “tradicional”, estilización y temáticas campiranas más cercanas a sus propias vivencias, lo que lo hace fácilmente traducible a sus parámetros culturales.

La entrada del mercado y el establecimiento del contacto transnacional

Después de 30 años, los circuitos comerciales de la música en Monterrey tuvieron que reconocer el gran mercado que desaprovechaban con este género, y en la actualidad se pueden encontrar discos nacionales e importados de cumbia y vallenato en cualquier tienda de música, incluso siendo más costosos que los de cualquier otro género.

Los medios de comunicación masiva de Monterrey han visto de forma despectiva el fenómeno *colombiano*, ignorándolo sistemáticamente, y aun cuando éste mueve a una gran audiencia, han realizado una labor de invisibilización, como si al ignorarlos y bloquearlos pudieran desaparecerlos –al menos de los medios–, dejándolos sin voz ni instrumentos de difusión. Las únicas excepciones a esta generalidad son 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 en la que ofrecen ampliamente los productos de este sector olvidado por décadas. En los últimos años se han creado tres estaciones radiales exclusivas del género y se comienza a programar por segmentos en muchas emisoras más. Existe una amplia comercialización de todos los productos relacionados con la misma, desde discos hasta videos, camisetitas, sombreros de vueltas e instrumentos, tanto

en 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.

Desde la segunda mitad de los noventa aparece en Monterrey la primera estación radial comercial con programación netamente *colombiana*: la “XEH”. Al percatarse de su tremendo éxito surgen, en 1999, dos nuevas estaciones radiales con las mismas características: “Radio 13” y “La Guacharaca” (esta última renombrada recientemente el “Bombazo Vallenato”).

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. En estos sitios se vive la misma situación y se escucha a los mismos músicos que en Monterrey quince años atrás.

En Monterrey está en su apogeo un debate entre dos bandos: por un lado están 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 *colombianos*. Por otro lado se encuentra un grupo de élite que promueve la entrada del vallenato romántico colombiano 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 sobre todo mediante viajes al Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar, Colombia. En consecuencia, se han organizado dos versiones propias del festival de vallenato en Monterrey con el apoyo de las directivas del festival de Valledupar que ha enviado en varias oportunidades a los reyes vallenatos colombianos a realizar presentaciones y conciertos.

Es que aquí estás contra la corriente, porque haz de cuenta, mientras uno está con uñas y dientes para hacer un festival como el de Voz de Acordeones, sale un pendejo como ese (señala un músico regiocolombiano), no es en serio, y grábalo así como está, sale un pendejo así como ese y ahí están diez mil en la Macroplaza brinque y brinque como sonsos, ¿sí me entiendes? O sea es que si necesitas pero cabrón un chingo de, cuando menos, mira no

²⁵ Entrevista personal a José Juan Olvera en Monterrey, N.L., 2002.

unión, cuando menos es que digas la verdad güey, que digan qué es y qué no es, qué es vallenato y qué no es vallenato, por ejemplo, yo era un crítico súper crítico de La Nueva Ola²⁶ y ahora que fui a Colombia ¡no hombre, no mames! Es otro pedo bien diferente a lo que yo pensaba que era, ¿sí me entiendes?, o sea, ahora me gusta La Nueva Ola, pero ya tengo, ya tengo fundamentos para decir por qué me gusta, los pases que se avientan, las rolas y todo eso, bien diferente. Aquí de qué sirve que les traigas un rey vallenato si nomás en esos cinco días están todos como locos, y luego ya se va y todos están con el juego o pasan en el radio puro mugrero, ¡no hombre! Está cabrón, y los programas buenos que hay como el de Servando y el de este Rubencho, pues es una vez a la semana, una hora, entonces, por ejemplo, aquí la mayoría de la raza que viene, tengo dos meses apenas aquí vendiendo pero la raza que viene siempre son los mismos, pura gente coleccionista o que sabe qué rollo, y pasan acá cholos, no y se pasan de largo, no saben ni qué pedo, no saben ni quién es Colacho, ni nadie, entonces pues es como te digo, está cabrón, es que o sea, si no quién más hace, quién más hace, yo sí tenía bien claro, cuando me salió la oportunidad de poner el puesto, era eso, a qué mercados, a la raza que de veras le guste, porque lo más fácil era vender piratería, vender discos y la fregada, como todos, pero no y si haz de cuenta viene raza y el arte y la cultura también se vende.²⁷

En el 2005 se organizó formalmente una excursión para ir al Festival de la Leyenda Vallenata y viajó un gran número de aficionados. De 1960 al 2000 muy pocas personas de Monterrey habían viajado al Festival, pero en épocas recientes el número aumenta año con año, ya que para estos *colombianos* ir a Valledupar es como llegar a la tierra prometida, y en no pocos casos venden sus pocas pertenencias o se endeudan para cumplir este sueño. De igual manera, ya han enviado a concursar en dos ocasiones un grupo vallenato regio a Valledupar, en la categoría de mejor acordeonero, y han concursado muchas veces en canción inédita. Asimismo, han hecho 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 Monterrey.

A causa del bloqueo de los medios, hace muy poco se seguía escuchando la misma música de hace 40 años en Monterrey; se mantuvo un espacio de consumo de música producida en Colombia décadas atrás que ya no se escuchaba en su país productor. Monterrey,



por su lado, debido a la dificultad de consecución de la música mantuvo el consumo de las cumbias y vallenatos clásicos por casi 30 años. En el último lustro, han ocurrido transformaciones vertiginosas por la apertura del mercado, la llegada de los grupos vallenatos

²⁶ La más reciente corriente, dentro del vallenato en Colombia, que deja atrás el vallenato hiperromántico (llorón) por uno más alegre con nuevas mezclas con otras tendencias musicales de moda.

²⁷ Entrevista personal a Luis Manuel López en Monterrey, N.L., 2005.

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 vive de manera mucho más compacta en menor tiempo. Debido a esta situación, las “viejas” generaciones de *colombianos* mantuvieron su construcción identitaria a partir de un tipo bastante uniforme de música. Producto de una desconexión y carencia de simultaneidad entre la creación musical, la aparición de nuevas tendencias, la distribución y el consumo. Como resultado, dentro del campo²⁸ *colombiano* hay una acentuada desconexión entre las anteriores generaciones cumbieras y las actuales vallenatas, ya que al ocurrir el ajuste –para estar en tiempo con Colombia–, en cinco años se vieron bombardeados por todo un desarrollo musical de muchos años. En un lustro se ha pasado del predominio de la cumbia al del vallenato romántico; antes de este proceso no se hablaba de vallenato, sólo de *colombiana*, y ni siquiera habían oído nombrar a las figuras consagradas del género en Colombia, ya que las canciones eran cantadas en *covers* por los grupos regios sin conocer las versiones y los cantantes colombianos originales.

Al mismo tiempo aparecieron nuevos tipos de fanáticos cuyo interés por esta música no se desprende de una interacción en bailes del barrio o en las calles, como ocurría antes, sino por medio de los espacios cibernéticos. Estos nuevos fanáticos del vallenato experimentan una vivencia de la música y su mundo completamente diferente a la de sus predecesores; aprenden de manera sistemática una gran cantidad de datos, nombres y fechas mediante Internet, ya que este tipo de información es un *bien simbólico* fundamental en su interacción-intercambio con otros fanáticos en espacios de charla virtual (*chats*). Estos jóvenes ya no provienen de clases populares, sino de grupos medios, son activistas en pro de la aceptación social vertical de esta música, y para esto crean su propio programa de vallenato en Internet. Los *colombianos* de generaciones anteriores, y con otra experiencia vivencial de la música, los ven despectivamente como *cibervallenatos*, con un gran conocimiento de datos de memoria pero que no poseen la experiencia de la música.

Desde el 2000 hasta el 2005, la música colombiana se ha expandido en todos los grupos sociales de Monterrey. Hoy día la música vallenata ha alcanzado los grupos sociales medios y altos, y se escucha en los bares y antros más exclusivos de la ciudad, algo inimaginable hace pocos años. El estigma de esta música desaparece lentamente,²⁹ de la misma forma que desapareció de Colombia en la década de 1990. Todo parece indicar que en unos años la música vallenata podría ser la más escuchada y la más exitosa con el total apoyo de los medios de comunicación masiva.

La música caribeña colombiana como un fenómeno transcultural

La música, como otros productos culturales, se ve expuesta a vertiginosos desplazamientos entre los ámbitos local y transnacional, catalizada por la modernidad y la globalización. Las principales corrientes teóricas, como la etnomusicología, los trabajos sobre las músicas del mundo (World music) o de música pop,³⁰ hablan de expresiones musicales que en general implican una asimetría entre su lugar de origen y las zonas a donde se desplazan. La música de la costa atlántica colombiana muestra una transnacionalización, pero desde lo popular, entre grupos sociales de escasos recursos. Se diferencia de la World music, o la etnomusicología tradicional, ya que éstas son generadas en contextos “tribales”, “étnicos” del Sur –es decir de la otredad para ser consumidas en sociedades occidentales, del Norte–. En la World music, el material recolectado, como objeto de museo, debe ser “curado” para poder ser exhibido y vendido; esto implica ser transformado, mimetizado y eugenizado, con el fin de ser consumido en el Norte, en un ejercicio simbólico de *etnología de rescate* con evidentes características comerciales. Encontramos ejemplos de esto en la música tribal o étnica distribuida por todo el mundo mediante la categoría World music –aglutinadora de una inmensa diversidad, hoy día eminentemente comercial–.³¹ Estas características también las encontramos en géneros como el reggae, el ska, la salsa, el son, el tango, etcétera. La música colombiana también se diferencia del otro

²⁸ Uso la noción de *campus* bourdiana para acceder a este conjunto social *colombiano*.

²⁹ El estigma desaparece de la música, mas no de los jóvenes *colombianos*.

³⁰ Se utiliza el término en inglés, proveniente del fenómeno urbano estadounidense de posguerra (*Pop culture*), ya que el término en español (cultura popular) posee otras connotaciones radicalmente diferentes y en Latinoamérica incluso tiene algunas características premodernas.

³¹ Para profundizar sobre este tema, véase Feld (2001). 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 medio de “proyectos de canibalización estetizada” intentan que se reponga, en forma de fetiche, esa ilusión de comunicación intercultural 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.

fenómeno estudiado con amplitud por los académicos, la música pop, ya que éstos son géneros musicales creados, desarrollados en el mundo hegemónico y que desde este centro, apoyada por la industria musical, se distribuye hacia las periferias. Hay ejemplos de este fenómeno en el rock, el punk, el metal, el rap y el hip-hop, entre otros.

En este sentido, la música caribeña colombiana puede verse como un fenómeno de intercambio cultural-simbólico Sur-Sur. Vemos cómo una música del Sur llega al Sur y se establece, por lo menos en un caso, sin ayuda de la poderosa industria musical o de algún aparato agregado a ésta en el ejercicio de la comercialización y el consumo. Fuera de la industria comercial musical, logra el mantenimiento de un género mediante circuitos subterráneos durante años. Más tarde, por medio de estos circuitos, se expande a Estados Unidos pero se mantiene dentro de los grupos migrantes provenientes del Sur, mostrando cómo esta música ha sido consistentemente escuchada y bailada por las clases populares latinoamericanas, incluso en el Cono Sur de América con la cumbia villera³² (al igual que en Monterrey) entre grupos de jóvenes marginales.

Dentro de este campo disciplinario, los casos enfocados en la historia se refieren principalmente a desplazamientos Norte-Sur o viceversa, por lo general en marcadas condiciones de desigualdad, presente, como en todos los campos, también en la cultura y sus pro-

cesos, como la música. La música de la costa atlántica colombiana brinda la oportunidad de comprender las dinámicas y la lógica de un desplazamiento Sur-Sur entre clases sociales de base, en la producción, recepción, consumo y adaptación musical.

Actualmente, esta música se ve expuesta a un proceso de rearticulación que genera múltiples interlocuciones y tensiones entre la música producida por sus primeros cultores, la que pide, produce y moldea el mercado global, y la que hacen los grupos sociales que la adaptan a los nuevos lugares que llega gracias al mercado global y las migraciones. En este proceso de expansión del género se establece un diálogo, al mismo tiempo que se miden fuerzas. Esto hace que se vean transformados parámetros aquí y allá, dependiendo de las tensiones y la aceptación de un público cada vez más amplio, lo cual genera pugnas, reapropiaciones y acuerdos. Éste es un proceso de transferencia y desplazamiento que va de lo local a lo transnacional, pasando por referencias regionales y nacionales; una vez superadas las diferencias, se realiza una rearticulación que vuelve al ejercicio identificador en el ámbito local. Dentro de la música costeña colombiana (entre otras músicas transnacionales) podemos imaginarnos este desplazamiento como un periplo donde la elaboración cultural parte de su localidad natal y se expande hasta traspasar las fronteras. Una vez fuera de ellas se establece de manera ubicua en diversos países, pero

³² La cumbia villera proviene de las villas de miseria ubicadas en las periferias de Buenos Aires. Esta música llegó y se estableció desde hace muchos años en las zonas marginales de Argentina y en tiempos recientes la gente de las villas creó un nuevo tipo de oposición al sistema neoliberal y a las condiciones de pobreza que sufren a través de esta música. Al mismo tiempo, esta versión sincrética de la cumbia se ha constituido como el elemento identitario primario 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 ganancias 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 este medio han encontrado una poderosa herramienta de protesta social y política. Así, se establecen en las letras continuas ironías y burlas en contra de la policía, el gobierno y el Estado argentino. A tal punto que el gobierno decidió prohibirlas; con ello generaron tal descontento que se vieron obligados a dar marcha atrás y ofrecer disculpas. La similitud de las cumbias *colombianas* de Monterrey con las villeras debe ser resaltada. Incluso los grupos regiocolombianos tuvieron éxito en los noventa en el Cono Sur y realizaron giras; en Monterrey, a su vez, las villeras se introducen en los grupos de colombianos por medio de las barras bravas del fútbol que las cantan para animar a sus equipos. Estas cumbias villeras han tenido tanto éxito que se escuchan hoy día en todo el Cono Sur, y en países como Bolivia, entre otros, han desatado, de igual manera, todo un debate sobre su influencia en los jóvenes y la pertinencia de importarlas. Aquí dos ejemplos de letras de cumbias villeras del grupo Damas Gratis:

“El Patacón”

Ay, ay, ay / Qué 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 / Qué risa que me da / Tu casa van a quemar / Mataste hasta Norma Pla / 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 Caballo / 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 cabía...

“El churro verde”

Mira que loco que quedé / del churro que me fumé... // bis / Mira que loco que quedé / del churro que me fumé / Mira que loco que quedé / ya no sé qué puedo hacer... // Desde que no estás conmigo todo el día tomo vino / Y no puedo dejar de fumanchear / tu vieja no me respeta porque yo no soy careta / Que se vaya a lavar... // Mira que loco que quedé / del churro que me fumé... // bis / Me la paso refumado / Todo el día intoxicado es por tu amor / Mirá cómo me has dejado / Si no me mata la droga me mata tu amor / Tu amor...

no en la totalidad del territorio de los mismos, sino en localidades pequeñas semejantes al lugar de origen, donde sufre un proceso de resignificación y de reterritorialización. Parafraseando a Ramón Pelinski –quien trabaja el tango nómada–, al salir de Colombia y migrar hacia nuevas ciudades, el vallenato y la cumbia se convierten en interculturales. En el transcurso de su des-territorialización adquieren otros rasgos estilísticos, se transforman al interactuar con las estéticas musicales de los lugares en que se reterritorializan, haciéndose inteligibles para éstas. El vallenato y la cumbia logran mutaciones musicales en la cultura receptora, además de simbolizar este proceso de transformación sociocultural, dando como resultado una expresión musical mestiza (2000: 33), sincretizada y con capacidad identitaria. Al ser resignificados son traducidos, además de amalgamarse con la tradición musical y cultural existente.

Se trata de un continuo diálogo entre lo global y lo local, en cuyo interludio se encuentran numerosas mediaciones. Este fenómeno se ha expandido fuera de su territorio, pero comparte este nuevo espacio de significación con otras expresiones culturales globalizadas que, sumadas a las expresiones culturales del lugar de recepción, da como resultado una nueva elaboración cultural denominada por sus intérpretes y público como *la colombiana*.

Es relevante saber que entre un número amplio de elecciones musicales posibles, en una zona de gran riqueza y fuerza musical –cuna de la música regional y la industria relacionada más vigorosa de México–³³ se escoge e implementa un producto transfronterizo. Éste se encontraba parcialmente fuera de los circuitos comerciales y de los medios masivos, pertenecía a un país lejano desconocido, y poco a poco se fue erigiendo en un imaginario predominante y un referente simbólico poderoso que sirve de guía, determina y representa su subjetividad. Así se convierte en una poderosa herramienta identitaria durante más de 40 años sin deteriorarse, viendo cómo otras músicas y fenómenos pasan de moda con rapidez.

Conclusiones

La música de la costa atlántica colombiana –específicamente el vallenato y la cumbia– ha realizado un largo periplo otorgando identidad a diversos grupos. Desde un origen local particular pasa a ser música regional, luego nacional y termina siendo exportada a múlti-

ples regiones del planeta. En México, en la ciudad de Monterrey encuentra un nicho fértil para su adopción y posterior desarrollo, cerrando de esta manera el círculo, ya que sale del ámbito local para terminar de la misma manera e iniciar un nuevo ciclo.

Esta música fue desarrollada originalmente por grupos de ascendencia afro, campesinos y analfabetos inscritos hasta el fondo de la escala social de la costa atlántica colombiana. La música costeña comienza, poco a poco, a ampliar su masa receptora hasta llegar a convertirse en la música de las clases populares en su región de procedencia.

Más tarde, liderada por músicos blancos y orquestas bajo la influencia estadounidense de las grandes bandas, sufre su primera transformación radical, que le permite romper la resistencia de las clases sociales en el ámbito regional, convirtiéndose en la música que le otorga identidad a toda esta amplia región colombiana. En Colombia, el vallenato continuó siendo una música nacional, pero de clases populares, hasta la llegada de su segunda gran transformación encabezada por otro músico blanco bajo la influencia rockera, quien realizó fusiones con ritmos menos estigmatizados y por ende de mayor comercialización.

Hacia la mitad del siglo xx, cuando apareció la música de la costa atlántica en México, en la capital de la República primero se conoció la cumbia y después el vallenato. La cumbia se adoptó rápidamente en el Distrito Federal y se expandió por todo el país e incluso llegó al suroeste de Estados Unidos. Por otra parte, el vallenato no tuvo el mismo éxito y sólo encontró amplia aceptación en la ciudad de Monterrey. Allí se creó un novedoso producto musical denominado *colombiana* que dio identidad a los grupos sociales más bajos de la ciudad. En la actualidad la *colombiana* cumple esta función identitaria con numerosos grupos de “chavos banda” que se encuentran en condiciones de marginalidad social y se amplía hacia otros sectores sociales más favorecidos.

La música caribeña colombiana muestra dos procesos de transnacionalización contradictorios y contrapuestos, aun cuando se trata de un fenómeno con el mismo origen. Por un lado, la música costeña fue transformada y eugenizada por la poderosa industria musical y el marketing con el fin de otorgarle un perfil más comercial. Esta música fue comercializada desde Estados Unidos (Miami) y la redistribuyeron las disqueras *majors* en ese país y en Latinoamérica. Es importante notar que la distribución se dirigió sobre todo a los grupos sociales medios y altos, en contraste con el caso de Monterrey, donde llega la música más popular.

³³ Me refiero a la categoría *grupera*, que es una suma de diferentes géneros de todo el norte del país y que se clasifican así para su fácil comercialización.

Encontramos así una música eugenizada, transformada bajo los parámetros comerciales y difundida globalmente a través de los medios de comunicación masiva. Esta música trascendió las fronteras regionales y sociales de Colombia, y permitió a la nación entenderse por primera vez como un país unificado, lo cual le da un sentido literal al título de “la música colombiana”. Esta música se difunde principalmente en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, pero para lograr esto debió perder muchas de sus características más autóctonas y originales, desdibujándose su esencia local. En este sentido, lo local y lo global se mantienen en una continua interacción y retroalimentación. Lo local le brinda sangre y vida a lo global, y lo global le otorga a lo local difusión a espacios y geografías sin restricciones ni fronteras.

Esta música es de origen local, campesino, con ascendencia afro, que en su lírica habla de animales, de la naturaleza y del trabajo rural. Si bien en su propio país identificaba únicamente a los pobladores de la costa atlántica, es tomada por las primeras compañías disqueras del país y logra difundirse por medio de las grabaciones y la radio por toda Latinoamérica. En las ciudades se establece en las zonas más populares y es adoptada como propia; con los años se crean versiones nacionales híbridas. De esta manera, una música local que no puede superar las fronteras internas de su nación logra dar identidad en Latinoamérica a sectores populares de algunas ciudades, entre ellas la *colombiana* en Monterrey y la cumbia villera en Argentina. Además, esta música le otorga un modelo subjetividad a los grupos populares de las ciudades, en general migrantes internos, que son sujetos de estigma y encuentran en ella, junto con el manejo del cuerpo a través del baile, una herramienta poderosa de protesta social.

En el caso de los *colombianos* de Monterrey es de resaltar que sólo tuvieron relación con los medios a través de las disqueras locales de Colombia, que no tenían una comercialización efectiva fuera del país. Debido a esto, es tan singular e importante el fenómeno *colombiano* de Monterrey, ya que lucharon por mantener su elección musical sin el apoyo de los medios masivos y en contra de la sociedad regia que los estigmatizaba. Ellos construyeron sus propios canales subterráneos de consecución, mantenimiento y creación de un gusto musical y durante más de 30 años mantuvieron vivo el fenómeno. Es un desplazamiento musical que va de una periferia local del Sur a otra periferia local del Sur, distanciadas por miles de kilómetros, sin la intervención de la comercialización internacional y los medios masivos, que se ha mantenido por más de 40 años, y que se sincretiza y difunde, en una segunda vuelta, hacia Estados Unidos por medio de los migrantes.

Bibliografía

- ALARCÓN, CRISTIAN
2003 *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Norma, Buenos Aires.
- ANDERSON, BENEDICT
1991 *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 *Diógenes*, otoño, vol. 48, núm. 191, pp. 115-127.
- BARRAGÁN SANDI, FERNANDO
s/f “La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación)”, ponencia presentada en el V Congreso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, p. 7 [disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>].
- BEJARANO GONZÁLEZ, BERNARDO
2002 “Para los colombianos, los eventos culturales más importantes son de la Costa Caribe”, en *El Tiempo*, sección Cultura, 11 de julio, Bogotá.
- BENNETT, ANDY
1999 “Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste”, en *Sociology*, vol. 33, núm. 3, agosto, pp. 599-617 [Londres].
- 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.
2003 “La relación música e identidad: el movimiento regiocolombiano, sincretismo en México de la música de la costa atlántica colombiana”, tesina de maestría en Antropología Social, posgrado en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
- BOURDIEU, PIERRE
1988 *La distinción*, Taurus, Madrid.
1990 *Sociología y cultura*, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), México.
1993 *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Oxford [1983].
- BURNETT, ROBERT
1996 *The global jukebox. The international music industry*, Routledge, Londres y Nueva York.
- CARVALHO, JOSÉ JORGE
1995 *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia (serie Antropología, núm. 186), Brasilia, 24 pp.
2002 *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia (serie Antropología, núm. 320), Brasilia, 24 pp.
2003 *La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia (serie Antropología, núm. 335), Brasilia, 18 pp.
- CEPEDA, MARÍA ELENA
2001 “Columbus Effect(s): Chronology and Cross-over in the Latin(o) Music ‘Boom’”, en *Discourse*, vol. 23, núm. 1, invierno, pp. 242-267 [Michigan].

- CRÓNICA
2004 "Gobierno contra la cumbia villera. Es un estilo musical que defiende a los delincuentes, afirmó Alberto Fernández al describir las causas de la creciente inseguridad", en *Crónica*, año XII, núm. 14, martes 8 de agosto, Buenos Aires.
- CRUZ, ARTURO
2001 "Desde Monterrey... pura cumbia colombiana", en *La Jornada*, 26 de abril, La Jornada de Enmedio, p. 2A [México].
- CRUZ, GREGORIO
1996 "Informales y semiprofesionales", en José Juan Olvera *et al.*, *La Colombia de Monterrey. Descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte*, reporte de investigación, Monterrey (inédito).
- EL TIEMPO
2002 "El imperialismo cultural costeño", en *El Tiempo*, sección Editorial, 17 de julio [Bogotá].
- ENCINAS, JOSÉ LORENZO
1998 "Triunfan colombianos en tierra nortea; el Binomio de Oro logra reunir poco más de 40 mil regiomontanos, que bailan, brincan y cantan los éxitos de este conjunto", en *El Norte*, sección Metro, lunes 26 de octubre, pp. 36 [Monterrey].
1999 "Invaden vallenatos tierra grupera; en la Expo Guadalupe se realizará el primer Festival Mundial del Vallenato", en *El Norte*, sección Metro, jueves 11 de febrero, pp. 34 [Monterrey].
2002 "Vallenato en Villaseca, asisten cerca de 2 mil 500 personas entre jóvenes y familias a la presentación de cinco agrupaciones vallenatas, en medio de las fiestas de Linares", en *El Norte*, sección Metro, jueves 8 de agosto, pp. 10 [Monterrey].
- FELD, STEVEN
2001 "A Sweet Lullaby for World Music", en Arjun Appadurai (ed.), *Globalization*, Duke University Press, pp. 189-216.
- FINNEGAN, RUTH
1998 "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", en *Antropología, Revista de Pensamiento y Estudios Etnográficos*, núms. 15-16, marzo-octubre, pp. 9-32.
- FLORES, FABIÁN Y ADRIÁN OUTEDA
2002 "100% negro cumbiero. Una aproximación al proceso de construcción de las identidades entre los jóvenes urbano marginales" [disponible en http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/fabian_flores_adrian_outeda.htm].
- FOUCAULT, MICHEL
1977 *Historia de la sexualidad 1, la voluntad del saber*, Siglo XXI Editores, México.
1992 *Microfísica del poder*, La piqueta, Madrid [1977].
- FREIDEMBERG, DANIEL
2004 "Gobierno y cumbia villera, la culpa no es de las letras", 15 de agosto, Buenos Aires [disponible en <http://www.acciondigital.com.ar>].
- FRITH, SIMON
1998 "El problema del valor en los estudios culturales, una introducción a la música popular", en revista *Jóvenes*, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo, pp. 144-170 [México].
- GOFFMAN, ERVING
1971 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.
2001 *Estigma, la identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires.
- GUERRERO, ANTONIO
1999 "De los gruperos a los cholombianos", en *Jóvenes, Revista de Estudios sobre Juventud*, cuarta época, año 3, núm. 9, julio-diciembre, pp. 84-94 [México].
- HERNÁNDEZ, PABLO
1998 "Nezahualpolvo: una historia a través de la música", en *Jóvenes, Revista de Estudios sobre Juventud*, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo, pp. 94-100 [México].
- JIMÉNEZ, ROQUE
1996 "Los caminos de la vida", sección Música, cuarta época, año 1, núm. 1, julio-septiembre, pp. 115-188 [México].
- LEWIN, HUGO D.
1994 "Siga el baile: El fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo", en Mario Margulis (comp.), *La cultura de noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Espasa, Buenos Aires, pp. 211-234.
- LLERENA VILLALOBOS, RITO
s/f *Memoria cultural en el vallenato*, Universidad de Antioquia, Medellín.
- LLOBRIL, GABRIELA Y MARÍA FERNANDA ORMAECHEA
2002 "Del tango a la cumbia villera, la historia de un círculo", ponencia presentada en el congreso REDcom, mesa "Cambios culturales y procesos de reconfiguración de identidades", Córdoba, 20 pp.
- MARGULIS, MARIO
1994 "La cultura de la noche", en Mario Margulis (comp.), *La cultura de noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Espasa, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ POLO, LILIANA
1999 "La leyenda vallenata invade México", en *El Tiempo*, 18 de julio, p. 8B [Bogotá].
2004 "La cumbia nortea en Colombia, ¿un fenómeno a la fuerza?", en *El Tiempo*, sección Cultura, marzo 2.
- MAUSS, MARCEL
1971 "Técnicas y movimientos corporales", en *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid [1936].
- MCCLARY, SUSAN
1997 "Música y cultura de jóvenes: la misma historia de siempre", en *A Contratiempo*, núm. 9, nueva época, pp. 12-21 [Ministerio de Cultura, D.G.A., C.D.M., Bogotá].
- MONSIVÁIS, CARLOS
2001 "Vallenato y cumbia se nacionalizan mexicanos", en *La Jornada*, La Jornada de Enmedio, 26 de abril, p. 2A [México].
- MORENO RIVAS, YOLANDA
1989 *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana/CNCA (Serie Los noventa), México [1979].
- 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*, núm. 15-16, marzo-octubre, pp. 171-182.
- OLVERA, JOSÉ JUAN
1998 "Colombianos en Monterrey: génesis y prácticas de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad", tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

- 2002 "Continuidad y cambio en la música colombiana en Monterrey", ponencia presentada en el IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, México, D.F., 20 pp.
- s/f "Al norte del corazón, evoluciones e hibridaciones musicales en el noreste mexicano y sureste de los Estados Unidos con sabor a cumbia", ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular [disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>].
- OLVERA, JOSÉ JUAN ET AL.
1996 *La Colombia de Monterrey. Descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte*, reporte de investigación, Monterrey (inédito).
- PELINSKI, RAMÓN
2000 "El tango nómada", en Ramón Pelinski (comp.), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, pp. 27-70.
- PÉREZ, ALEJANDRO (ED.)
1995 *Historia de la música popular mexicana. Los tropicales años 40*, segunda serie, fascículo 4, Promexa, México.
- QUINTERO ALMENÁREZ, ALBA
2000 "Valledupar y Monterrey unidas por el vallenato", en *El Herald*, sección Regional, sábado 8 de enero, p. 4. [Valledupar].
- QUIROZ, OTERO
1983 *Vallenato hombre y canto*, Icaro Editores, Bogotá.
- REGUILLO, ROSSANA
2004 "Latin America: A story in Three Movements", en *Radical History Review*, núm. 89, primavera, pp. 36-48.
- SAUCEDO, LETICIA
s/f "De Monterrey para el mundo; pura cumbia ¿colombiana? La Colombia de Monterrey, resistencia y apropiación cultural", Monterrey [inédito].
- SAUCEDO, LETICIA Y JESÚS KOLLYADEM
2003 "La colombia: parte del barrio", ponencia presentada en el II Foro de Cultura Popular Urbana, Morelia, Michoacán, 10 pp.
- SCHÜTZ, ALFRED
1974a *El problema de la realidad social*, Amorrortu, Buenos Aires.
1974b *Estudios sobre teoría social*, Amorrortu, Buenos Aires.
- STURMAN, JANET
2003 "Technology and Identity in Colombian Popular Music-Techno-macondismo in Carlos Vives's Approach to Vallenato", en René T. A. Lysloff y Leslie C. Gay (eds.), *Music and Technoculture*, Wesleyan University Press, Middletown.
- VILA, PABLO
2000 "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales", en Mabel Piccini, Ana Rosas y Graciela Schmilchuk (coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, CNCA/INBA/CENIDIAP/Ediciones Casa Juan Pablos, México, pp. 331-369.
- WADE, PETER
1997 "Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia", en Ma. Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, Instituto Colombiano de Antropología (ICAN), pp. 61-92.
- YÚDICE, GEORGE
1999 "La industria de la música en la integración de América Latina-Estados Unidos", en Néstor García Canclini (coord.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Grijalbo, México.