

Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa

Postgrado en Ciencias Antropológicas

La relación música e identidad

*“El movimiento regio-colombiano, sincretismo en México de la
música de la costa Atlántica colombiana”*

Tesina

Que presenta: Darío Blanco Arboleda

Para optar por el título de maestría en ciencias antropológicas

Director: Thomas Stanford

Junio del 2003

Introducción

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

Ayyi yo no soy, yo no soy del Magdalena,
 de la Guajira ni tampoco del Cesar
 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 su tierra cuiden su festival ⁽¹⁾ (López: 2002)

La música como cualquier otro producto cultural se ve expuesta en la actualidad a vertiginosos desplazamientos entre los ámbitos local y transnacional, debido a la modernidad y su consecuente globalización. Este trabajo se propone abordar la manera en que se da la transnacionalización del género musical vallenato, entre Colombia y México, enfatizando cómo esta música ha servido a manera de herramienta en la construcción de procesos identificatorios² en la ciudad de Monterrey-Nuevo León, contrastado con el proceso análogo en Colombia.

El género musical vallenato actualmente se ve expuesto a un proceso de rearticulación que genera múltiples interlocuciones y tensiones entre la música producida por los cultores regionales, la que pide, produce y moldea el mercado global, y la que hacen los grupos sociales que la adaptan a nuevas geografías a donde llega gracias al mercado global y las migraciones. En este proceso de expansión del género, se establece una interlocución, al mismo tiempo que se miden fuerzas, haciendo que se vean transformados parámetros aquí y allá, dependiendo de las tensiones y la aceptación de un cada vez más amplio público, generando pugnas, reapropiaciones y diálogos. En este caso se hace referencia a Colombia cuna de este género y México, específicamente Monterrey, donde fue recibido y echó raíces sufriendo un proceso de transformación para hacerlo más inteligible dentro de esta nueva geografía cultural.

Este es un proceso de transferencia y desplazamiento que va desde lo local hasta lo transnacional, pasando por referencias regionales y nacionales; para una vez traspasadas las mismas realizar una rearticulación volviendo al ejercicio identificatorio en un ámbito local. Es un claro ejemplo del desplazamiento de doble sentido al que se ven expuestos los productos culturales, debido al vertiginoso proceso de hibridación catalizado por la modernidad. Dentro del género vallenato, (entre otras músicas), podemos imaginarnos este desplazamiento como un periplo donde el constructo cultural parte de su

¹ Canción vallenata compuesta por un conjunto 'regio-colombiano' para participar en el Festival de la Leyenda Vallenata realizado en Valledupar, Colombia; es un claro ejemplo del sincretismo vivido a través de este género musical. 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 Se utiliza el término 'procesos identificatorios' para referirse al acto como individuos de esgrimir una serie de elementos que hacen que seamos parte de un grupo, contrapuesto a unos otros, que generalmente se le conoce como 'identidad'. Se usa éste primer concepto y no el segundo, entre otras razones, para dejar clara la pluralidad del acto y su constante transformación, elementos que no están presentes en la común acepción de 'identidad'. Se ahondará más adelante a este respecto.

localidad natal para irse expandiendo por todo su país hasta traspasar las fronteras. Una vez fuera de ellas se establece de manera ubicua en diversos países pero no en la totalidad del territorio de los mismos, sino en localidades pequeñas semejantes a las de donde partió, allí sufre un proceso de resignificación y de reterritorialización. Parafraseando a Ramón Pelinski quien trabaja el tango nómada, el vallenato al salir de Colombia y migrar hacia nuevas ciudades se convierte en intercultural. En el transcurso de su desterritorialización se ve obligado a seleccionar rasgos estilísticos, a transformarse al interactuar con las estéticas musicales sobre las que se reterritorializa haciéndose inteligible para éstas. El vallenato logra mutaciones musicales en la cultura receptora además de simbolizar este proceso de transformación sociocultural, dando como resultado una expresión musical mestiza, (2000:33) sincretizada, con capacidad identificatoria al ser resignificado, traducido además de amalgamado con la tradición musical y cultural existente.

Por un lado una expresión cultural de origen local se desplaza hasta alcanzar la transnacionalización, implicando esto su reificación en nuevas geografías. Sin embargo aun cuando se realiza este desplazamiento y expansión es reinsertada en una zona geográfica específica dentro de la nueva nación, arribando al mismo ámbito de donde se partió, pero al mismo tiempo reconstituyendo un nuevo sentido de lo local para ésta. En el caso a estudiarse se trata de una música estigmatizada y relegada, ejecutada por grupos minoritarios de campesinos en la costa Atlántica colombiana. El género musical sufre diversas transformaciones y pasa a ser reapropiado como la música representativa de toda esta región colombiana. Posteriormente es utilizada como caballo de batalla en las pugnas políticas, de esta manera ampliando su influencia, y convirtiéndose en 'la música de la nación' colombiana. Desde este podio, se catapulta al ámbito transnacional, siendo reinsertada en la ciudad de Monterrey, dándosele en esta localidad un nuevo sentido. Se trata de un continuo diálogo entre lo global y lo local, encontrándose en el interludio numerosas mediaciones. Este fenómeno se ha expandido fuera de su territorio gracias a los medios de comunicación transnacionales, (además de las migraciones), pero debe compartir este nuevo espacio de significación con otras expresiones culturales globalizadas además de las propias expresiones culturales locales del lugar de recepción, dando como resultado un nuevo producto cultural denominado por sus intérpretes y público 'regio-colombiano'.

Capítulo I

Teorías sobre música e identidad

La música dentro del proyecto de la globalización

El vallenato como cualquier producto cultural se encuentra a merced del proceso general de globalización-localización, en diversos aspectos. Para poder entender mejor este proceso hablaremos un poco del mismo y su relación con la primera modernidad y la modernidad tardía o postmodernidad, para de esta manera comprender dentro de que procesos globales se ve enmarcado nuestro objeto de estudio, bajo que leyes se rige y como se ha posibilitado el desplazamiento a través de las fronteras.

Para Ulrich Beck (1997:15,17) el término “globalización”, que se ha convertido en un lugar común dentro de nuestra época, que no se refiere al final de la política ni de sus sistemas y utopías, se refiere más bien a que la misma se está desplazando del ámbito del Estado-Nación, es decir la globalización está minando las bases del poder del Estado Nacional. Las teorías de aproximación a las culturas relacionadas con el Estado-Nación se ven insuficientes en el intento de una aproximación a las culturas transnacionales. Los nuevos espacios teóricos se distinguen por que eliminan la distancia. La transnacionalidad implica el establecimiento de relaciones y de intercambio de mundos sociales sin mediar las distancias. De esta manera se nos presenta el reto de comprender y explicar estos nuevos espacios de intercambio cultural donde no intervienen ni las fronteras ni la distancia, y por lo mismo el tiempo.(*Op.cit:57*)

La globalización lleva inmanente una *des-localización* que se desprende de la idea de la transnacionalidad y del desdibujamiento de las fronteras; pero al mismo tiempo implica una *re-localización* ya que ésta presenta un desplazamiento global que para poder llevarse a cabo requiere del desarrollo de relaciones locales. Así Beck (*Op.cit:76*) nos dice: “[Global], significa, traducido y [conectado a tierra], en [muchos lugares a la vez] y por lo tanto es sinónimo de translocal”. Esto ocurre claramente con la música colombiana en particular, donde su transnacionalización trae de manera inmanente una relocalización. Por esto Roland Robertson (cit.en Beck: 79) plantea que lo local debe ser visto como una faceta de lo global, la globalización implica un acercamiento y encuentro de las culturas locales que se ven abocadas a redefinirse (y además jerarquizarse) dentro del nuevo espacio mundial que se ha estrechado progresiva y periódicamente obligando a las localidades a impactarse unas con otras. Por esto Robertson propone el neologismo *glocalización*, formado de las palabras globalización y localización.

Para Zygmunt Bauman (2001[1998]:116,117) el estrechamiento del espacio para los habitantes de los países hegemónicos tiene como consecuencia la detención del tiempo, ya que ellos viven en un presente perpetuo, donde están continuamente ocupados y con una continua carencia de tiempo. En el reverso de la moneda los grupos humanos menos privilegiados se encuentran ante un tiempo abundante, innecesario e inútil, con el que no saben qué hacer, es un tiempo que no controlan pero que tampoco los controla. Bauman nos muestra a la globalización y a la localización como (una sola moneda con sus dos caras con valores opuestos), por un lado cohesionan, da uniformidad al planeta, brinda libertades de desplazamiento nunca antes vistas, por el otro se da un proceso de localización, de segmentación, de diversificación y de fijación del espacio. Los dos procesos van unidos y se pueden dar de manera simultánea, lo que para un determinado grupo aparece como la “cara” de la globalización, para su opuesto aparece como la “cruz” de la localización. La utopía de todos los grupos es alcanzar la libertad de desplazamiento que brinda la globalización; en la manera desigual a la que se puede llegar a este ‘ideal cinético’ se definen las jerarquías dentro de nuestra modernidad tardía o postmodernidad. De esta manera el alcanzar el ideal de movilidad es indicativo de ascenso y éxito social, mientras que lo estático nos habla de fracaso, relegación y derrota. Ejemplos de esto son los ideales de vida que se expresan siempre en términos de movilidad; la posibilidad de realizar múltiples viajes por el mundo además de la libre elección y cambio de residencia, en la cara opuesta encontramos aprensiones hacia las situaciones contrarias como el estancamiento, la exclusión y el

confinamiento. (*Op.cit.*:157) Paul Virilio (cit.en Bauman:20) nos plantea un fin de la geografía, ya que los límites demarcados por ésta son cada vez más actos de fe y por lo tanto se vuelve una tarea árida el sostenerlos dentro del nuevo mundo globalizado.

Es claro que el proceso de globalización tiende a establecer abismos cada vez más anchos entre los diferentes grupos humanos, “Lejos de homogenizar la condición humana, la anulación tecnológica de las distancias de tiempo y espacio tiende a polarizarla”. (*Op.cit.*:28) Por esto los grupos de las áreas sometidas a mantenerse relegadas, estáticas, restringidas, es decir *localizadas*, (como el caso de los grupos de jóvenes autodenominados “colombias” de Monterrey) se ven abocados a emprender una contraofensiva a esta localización estableciendo una restricción de desplazamiento para los “otros” dentro de su propio territorio marcando fronteras convirtiéndolo en una especie de gueto. Para delimitar esta lucha por el espacio se utilizan marcas físicas como los graffitis o simbólicas como la apropiación de un determinado tipo de música (colombiana) y de bailes para sus construcciones identificatorias además de su indumentaria, manejo y presentación del cuerpo entre otros. El problema con esta lucha es que para la sociedad hegemónica ésta es fácilmente catalogable de desviada e ilegal asociada a la delincuencia, al consumo de drogas, estigmatizada, despreciada, desprestigiada por los grupos sociales dominantes. Es reprimida consecuentemente por el aparato de control estatal, cuando en el fondo son legítimos reclamos a la situación de marginamiento y restricción a la que se ven sometidos. (*Op.cit.*: 33) A pesar de este tipo de reacciones en contra no se ha logrado cambiar esta tendencia donde se da una mayor fragmentación del espacio urbano, una creciente disminución del espacio público, la guetización de las comunidades subnormales, el desdibujamiento de las fronteras para las élites y en su inverso el anclaje a una territorialidad para los demás. (*Op.cit.*:34) Todas estas características las encontramos y las han sufrido los productores y consumidores durante los 40 años de desarrollo de la música colombiana en Monterrey, siendo reprimidos de diversas formas; a pesar de ello y sin contar con ningún apoyo mediático u oficial, esta cultura marginal no sólo se ha mantenido, sino que ha crecido y comienza a romper verticalmente en su aceptación a las clases sociales de una ciudad con rasgos y fuerte influencia de E.U. y con una de las élites más ricas de Latinoamérica.

El fenómeno de la globalización es para Canclini (1995:13) un reordenamiento de las diferencias y desigualdades que a pesar de esto no son suprimidas de la sociedad, de ahí que la multiculturalidad no se pueda deslindar de los movimientos globalizadores. La internacionalización es diferente de la globalización, ya que en la primera existía una clara diferencia entre lo que se producía y lo que no se producía en el propio territorio, con los nuevos tiempos es más complicado determinar qué es lo que nos pertenece o lo que nos es propio ya que encontramos a nuestro alcance productos provenientes de todo el mundo. Con la globalización se plantea la interacción de las actividades económicas y culturales dispersas mundialmente y la verdadera importancia la tiene la velocidad con que se superen el territorio geográfico, los múltiples centros y las fronteras. (*Op.cit.*: 32)

John Thompson (1990:202) nos habla de como la globalización ha influido en las industrias mediáticas haciéndolas progresivamente transnacionales, involucrándolas en la creciente tarea de la producción y exportación de bienes mediáticos para el mercado internacional y en la implementación de tecnologías que facilitan la difusión transnacional de información y comunicación. A decir verdad ninguno de estos aspectos son realmente nuevos ya que se habían dado anteriormente a través de la historia de la humanidad, pero estos procesos se han incrementado dramáticamente, en número y velocidad, gracias a los vertiginosos avances tecnológicos. Para Beck (*Op.cit.*:39) en el campo musical podemos encontrar un claro ejemplo de que la globalización no es de ninguna manera una relación unívoca, sino que por el contrario puede permitir que diferentes culturas regionales musicales gocen de una significación y de una audiencia planetarias.

Es de esta manera que nos vemos inmersos en una severa paradoja ya que en general en los estados Latinoamericanos se ha buscado establecer un proceso de modernización que nos traiga todas las mieles que éste dio en el primer mundo. La verdad es que este proyecto no lo hemos podido implementar cabalmente logrando solo una modernización truncada y diferencial. Hoy en día las políticas estatales de nuestros países se mantienen firmes en estos proyectos cuando en los países desarrollados (donde realmente se pudo

implementar lo que nosotros intentamos emular) esta utopía de la modernidad hace bastante que se ha desmoronado. Por esto nuestras políticas culturales no se pueden seguir basando en el modelo de la primera modernidad que se encuentra organizado sobre un modelo único, gestáltico y telúrico de la identidad cultural, ya que hoy en día dicha unidad se ha roto y se le ha abierto paso a una idea de unidad planetaria, de globalización, con todas las consecuencias que un desplazamiento de esta magnitud puede traer, diluyendo y desdibujando las fronteras del Estado-Nación, base y pilar de la idea de modernización. La relación música e identidad vista a través de la óptica regio-colombiana nos da claras pruebas en este sentido, ya que la construcción de la individualidad y la colectividad por un amplio sector de la sociedad regiomontana se hace mayoritariamente a partir de una música proveniente de Colombia, sincretizada ampliamente con sus propias tradiciones musicales y culturales además de otras influencias musicales extranjeras provenientes principalmente de Estados Unidos y Europa; dando como resultado un producto cultural único, que no se da en ningún otro lugar con las mismas características y que sirve para cohesionar y marcar diferencias en las diferentes y múltiples interacciones sociales que maneja el grupo que la esgrime.

La relación música e identidad

Los grupos se identifican de acuerdo al contexto histórico sobre el cual se esté desarrollando su entorno social. Este entorno se encuentra localizado y no implica que los grupos *tengan* una identidad en común. La identidad se fundamenta en las relaciones que se establecen entre un 'nosotros', para definir un 'ellos' que nos diferencie. Esto quiere decir que las relaciones sociales se construyen bajo contextos de interacción entre un 'nosotros' frente al 'otro' (Grimson,2000:29). Estos conceptos permiten delimitar claramente que las adhesiones identitarias no están determinadas por naturaleza, ni por el lugar de nacimiento; son construcciones resultantes de invenciones e imaginaciones grupales. (Barth,cit.en Grimson,2000:34) Amin Maalouf nos hace un llamado a dejar de ver la identidad de manera "estrecha, exclusivista, beata y simplista" (1997: 15), donde se reduce todo un proceso identificatorio a una sola identidad esencializada. Nos señala que nunca hay una sola pertenencia que domine totalmente a las demás, cuando esto parece ser el caso, es debido a que esta identificación particular se encuentra amenazada por otros, así la idea de identidad se encuentra mediada por jerarquías y continuas transformaciones, que modifican de manera profunda los comportamientos (Op.Cit.:24). Por esto Maalouf nos insta a la elaboración de un nuevo concepto de identidad (Op.Cit.:48) que no nos coloque a los habitantes de este planeta unos en contra de otros; ya que esta es una concepción muy peligrosa si nos encontramos situados dentro de un proceso de globalización que estrecha, que encoge el mundo vertiginosamente, amalgamándonos, hibridándonos.

La cuestión de la identidad está siendo materia de debate riguroso dentro de la teoría social, el argumento es que las viejas identidades que estabilizaron el mundo social por mucho tiempo se encuentran hoy en día en crisis, dando paso a nuevas identidades y fragmentando el individuo moderno como un sujeto unificado (Hall,1995:596).

Dentro del desarrollo del concepto de identidad Hall (*Op.cit.*:597,598) distingue tres diferentes concepciones de la misma: el sujeto ilustrado, el sujeto sociológico y el sujeto postmoderno. El sujeto ilustrado se basa en una concepción del individuo como completamente centrado, como individuo unificado, dotado con las capacidades de razón, conciencia y acción, donde el centro esencial del individuo es su identidad personal. Esta identidad es su esencia que emerge con el nacimiento del sujeto, y que se mantiene sin cambios, idéntica, a través de toda la vida del individuo. El sujeto sociológico refleja la creciente complejidad de la modernidad y se desplaza de la individualidad y autosuficiencia de la concepción anterior hacia una concepción más social donde ésta nueva identidad se forma en relación con 'otros sujetos significativos' que le dan al sujeto los valores, significados, símbolos, es decir la cultura del mundo donde el individuo habita. De esta manera la identidad se forma en la interacción entre el individuo y la sociedad. Finalmente el sujeto postmoderno surge de la fragmentación de la idea de identidad estable y unificada que se daba anteriormente, así ya no está compuesto de una sola identidad, sino de múltiples identidades muchas veces irresueltas y contradictorias entre sí. De esta manera la identidad se convierte en un dispositivo móvil

formado y transformado continuamente con relación a las maneras en que nosotros nos representamos o nos adscribimos dentro de los sistemas culturales que nos rodean.

La escuela subculturalista inglesa ha desarrollado material argumental 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 ellos, existe una especie de relación circular entre música, capital y expectativas culturales. De esta premisa se desprende la noción 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” (*Ibíd.*). Esta idea de circularidad nos encaminaría a una percepción cerrada y unívoca de la relación música e identidad. Las carencias de esta aproximación teórica se evidencian al intentar explicar desplazamientos en los gustos musicales por parte de grupos que se mantienen en su misma posición estructural en la sociedad, o de los grupos sociales que usan diferentes estilos musicales en sus elaboraciones identitarias muchas veces encontrándose estos contrapuestos unos a otros (el caso de los *colombianos* de Monterrey) (*Op.cit.*:335). El descubrir estos vacíos dentro de la teoría hace que aparezcan nuevas propuestas, Frith plantea:

Entonces, al examinar la estética de la música popular, quisiera revertir el argumento académico y crítico usual: la cuestión no es cómo una pieza particular de música o una actuación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia -una experiencia musical, una experiencia estética- que sólo podemos entender si adoptamos una identidad subjetiva y colectiva al mismo tiempo. (Citado en Vila, 2000: 337)

Finnegan propone que para los estudiosos de la música existen dos posiciones de abordaje claras y contrapuestas entre ellas. Por un lado están los análisis funcionalistas, donde las personas ejecutan la música en un contexto social dirigido, de esta manera la creación musical se encuentra más cerca de las funciones sociales como las estabilizadoras o educacionales. Por el otro lado se encuentra la idea de que la música es una expresión artística relacionada con la creatividad individual, la idea de la creación musical por parte de un ‘genio’ individual. De esta manera nos encontramos susceptibles de caer en reduccionismos en uno u otro sentido; la propuesta de Finnegan para solucionar este problema se encuentra en no poner el énfasis del estudio en las obras musicales y sus exponentes individuales como tales sino en los procesos, la producción, la práctica y la experimentación colectiva de la música (1998:21).

Vila por su parte, propone manejar las ideas de interpelación y articulación de sentidos y su pregunta es: “¿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” (*Op.cit.*:339).

Frith en un estudio sobre la música pop, cuyas premisas pueden hacerse extensivas a la música popular latinoamericana, plantea: “Los gustos pop no derivan sólo de nuestras identidades socialmente construidas; también ayudan a conformarlas. En los últimos cincuenta años, la música pop ha sido una manera importante a través de la cual hemos aprendido a comprendernos a nosotros mismos como sujetos históricos, étnicos, de clase y de género” (citado en Vila,2000:340). Una de las características más importantes de la música es que está compuesta por estratos y códigos múltiples, permitiéndole a ésta ser utilizada e interpretada por distintos grupos sociales (Vila,2000:340). Nuevamente Frith 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” (*Op.cit.*:341). Esto nos llama la atención sobre la maleabilidad posible en la interpretación por parte de los grupos culturales de la música y de la importancia para los estudios sobre la misma, de alejarse de una concepción rígida de la

estructuración de este proceso. De esta manera lo que plantea Frith es que sería un error buscar el sentido de la música en el interior de los materiales musicales, marcando así, que este debe ser buscado “en los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música” (*Ibid.*). Este planteamiento abre una nueva forma de acercamiento a la música como ‘construcción social’ instituyendo la idea de ‘articulación’, contrapuesta a la inflexibilidad y univocidad que se derivaría si creemos que al interior de los materiales musicales encontraremos su sentido (*Ibid.*). Así la sugerencia de Frith es que: “(...) no es que los grupos sociales primero se pongan de acuerdo sobre los valores que luego serán expresados en sus actividades culturales, sino que solo llegan a conocerse a si mismos como grupos a través de la actividad cultural, a través del juicio estético. Hacer música no es una manera de expresar ideas; es una manera de vivirlas” (*Op.cit.*:351).

En otro tipo de análisis de mayor profundidad temporal encontramos que, para McClary, históricamente a la música le han tratado de eliminar sus características que remiten al ‘cuerpo sensual’ para poder utilizarla en fines pragmáticos. Esto es claramente ejemplificado por la canción folclórica política, donde se ha reproducido con frecuencia el miedo a todo lo opuesto al lado masculino, estructurante. Es por esta razón que se ha dado un continuo y marcado rechazo a los géneros musicales afro americanos íntimamente relacionados con el cuerpo. Así la música que se relaciona con el cuerpo posee una característica desestructurante en el ámbito de la ‘subjetividad, género y sexualidad’ y es en esta característica donde encontramos lo político de la música (*Op.cit.*;15). Debido a esto McClary se encuentra en una posición legitimante de la inclusión de la música y su imaginario dentro del proyecto de los estudios culturales: “sin un sentido de las estrategias cambiantes y las prioridades musicales, no podremos abordar adecuadamente temas de poder o de historia con relación a lo musical. Por ejemplo, no podremos dar cuenta de la manera como los géneros musicales, los estilos, las convenciones, los artistas o las canciones participan en la construcción de lo social, ni de por qué las luchas sobre preferencias musicales son tan frecuentemente encarnizadas” (*Ibid.*). El ‘poder musical de los grupos subalternos’, según McClary, se encuentra en su habilidad para manejar las diferentes maneras de construir el cuerpo, y las claras reacciones en contra nos hablan de que estas músicas están moviendo y desestabilizando las fibras de algo ‘profundamente político’; y su poder reside mayoritariamente en su ‘habilidad de articular diferentes maneras de construir el cuerpo’, estas diferentes formas implican la articulación de ‘diferentes mundos experienciales’(*Op.cit.*:17).

En el caso de los *colombianos* de Monterrey encontramos en su forma de vivir la música y apropiársela a través del cuerpo, en su forma de bailarla, de vivirla, en su vestimenta en toda su performatividad, un comportamiento corporal de personas que se encuentran en el margen social. Estos jóvenes son portadores de una imagen de marginales (García; 1999: 239) y utilizan su cuerpo para expresar su rebeldía e inconformidad.

La respuesta a por qué la música puede resultar tan efectiva en la construcción identificatoria la encontramos en la relación de cómo ésta es percibida a través del cuerpo y la manera como se experimentan e interpretan múltiples mensajes por intermedio de elementos como el ritmo o la melodía. Para Ochoa: “la búsqueda de lo sonoro como espacio de la subjetividad, se da, hasta donde es posible identificar, por varias razones. La primera descansa en las maneras en que la música permite vivir simultáneamente experiencias desde lo racional, lo emotivo, y lo corporal. (...) El lugar de lo sonoro, en último término es nuestro propio cuerpo, al cual se accede desde varias instancias: la melodía, la armonía, el timbre, el ritmo. (...) la música se puede mediar de varias maneras (...) permitiendo vivencias múltiples alrededor de un mismo objeto sonoro” (1998:180).

De esta manera encontramos a través de las diferentes perspectivas de análisis teórico, que la música es un lugar ideal para el establecimiento de identidades. Esto se debe a que la música en su relación con el cuerpo, con las múltiples vivencias relacionadas con ella, en su articulación, elaboración y performatividad, condensa multiplicidad de mensajes susceptibles de ser reelaborados y utilizados diferencialmente en la construcción identificatoria.

Para Hall (*Op.cit.*:622) la mayoría de la vida social se ha mediatizado por el mercadeo de estilos, lugares e imágenes, por los viajes internacionales, por las imágenes mediáticas difundidas globalmente por

los sistemas de comunicaciones, la mayoría de las identidades se deslindan, se liberan de tiempos, lugares, historias y tradiciones específicas, de esta manera aparecen como flotando libremente. Nos encontramos confrontados por un rango de diferentes identidades, cada una recurriendo a nosotros o, más aún, a diferentes partes de nosotros, de donde parece posible efectuar una elección. Es la difusión del consumismo, que sea realidad o sueño ha contribuido a este efecto de ‘supermercado cultural’. Junto con el discurso del consumismo global, las diferencias y las distinciones culturales que han definido a la identidad, ésta se ha podido reducir a una especie de lengua franca internacional u objeto de intercambio global en los que todas las tradiciones específicas y las distintas identidades pueden ser traducidas.

La definición que brinda Stanford (2001:XVII) nos resume de coherente manera la relación que se da entre los grupos humanos, su cultura e identidad y la música. Para él la música es: “producto de una vivencia humana y refleja la identidad, la estructura y los valores principales de la vida del grupo en que se da”. De igual manera hace énfasis en la importancia de la parte social de la música ya que no puede existir ‘la música’ independientemente de un grupo humano que en su percepción crea que eso que escuchan es música. Por esto no habría un línea claramente identificable entre ruido y música, la línea la establece arbitrariamente el auditorio. Debido a esto el autor critica las aproximaciones a la música como ‘objeto sonoro’ (*Op.cit.*:13) ya que la misma, de ninguna manera se puede divorciar del acto de comunicación que implica que exista un emisor y un oyente, creándose una interrelación en las dos vías, compartiendo la experiencia de la comunicación musical. De esta manera la música debe verse como “el sonido de la cultura”, y encontraremos que “la única función universal de la música es la de la expresión de alguna identidad”, y como consecuencia de la anterior afirmación se podría decir que “cada grupo que pueda definirse en los términos antropológicos que fueran, tendrá también su identidad musical propia” (*Op.cit.*:14y18).

Capítulo II

El vallenato

La música vallenata en Colombia.

Son harto conocidas las acciones de violencia que perpetran día con día las diferentes facciones enfrentadas en el conflicto armado colombiano. Este conflicto que desangra al país ha llegado hasta semejante punto debido a la incapacidad de los diferentes habitantes de verse como una unidad y trazar propósitos comunes. Colombia hasta la fecha es más una conformación de diversos países que una unidad homogénea; se integra por diversas regiones socioculturales que nunca han encontrado un punto de unidad, se encuentra formada por culturas caribeñas, andinas, llaneras, selváticas y del pacífico por sólo mencionar las más sobresalientes. Colombia nunca se ha podido concebir como país, como unidad y desde la independencia de España hasta la fecha se libran sangrientas guerras civiles, sin poder encontrar una tregua.

Los dirigentes políticos, líderes, 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 intermedio de diversos medios entre los que destacan el deporte, la música, las telenovelas y los reinados de belleza. Es de esta manera que a través de los medios masivos de comunicación se intenta unificar al país por intermedio de estos elementos. En el caso que nos ocupa el vallenato se comercializa como la música colombiana, se escucha a lo largo y ancho del país e incluso se utiliza diplomáticamente como el sonido de Colombia para el mundo. Se busca desesperadamente un elemento de unión para los conacionales que les permita entenderse como semejantes y no como antagonistas. La manipulación del poder simbólico que posee esta música se encuentra encaminada hacia esa dirección.

Este conflicto en su generalidad no es exclusivo de Colombia, por ejemplo encontramos que Araujo (2000:115) trabaja esta misma problemática pero en el caso de Brasil y cómo se ha utilizado la música en la representación de identidades sociales. Brasil es una nación con una gran diversidad y grandes inequidades, que copta diferentes modelos culturales y jerarquías sociales, por lo cual es necesaria una continua búsqueda de unidad nacional dentro de la cual la música ha jugado un papel prominente al igual que en Colombia.

Durante el año 2002 el Ministerio de Cultura colombiano realizó ‘La Gran Encuesta Nacional de Cultura’, con un universo de 1000 personas de 28 diferentes municipios del país y como ‘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 son en este orden: ‘el Reinado Nacional de la Belleza’, ‘el Carnaval de Barranquilla’ y el ‘Festival de la Leyenda Vallenata’. Los personajes más admirados son en este orden: Gabriel García Márquez, Shakira y Carlos Vives, al mismo tiempo la manifestación cultural que hace sentir más patriotas a los colombianos que sirve de mejor manera como aglutinante nacional resultó ser el vallenato, con un tercer lugar para el bambuco del interior andino, según el resultado de esta encuesta. Otros datos relevantes: 13 de los 29 personajes más admirados son músicos, escuchar música es la principal actividad cultural pasiva del país, ‘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). Algunas hipótesis que se pueden inferir de esta muestra son 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 plenamente la idea expuesta anteriormente de que a través de la música se busca, se intenta, unificar el país y lograr que la población se sienta parte del ‘artefacto cultural de la comunidad política colombiana imaginada’, (parafraseando a Anderson,1993[1991]: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 jugado por la

música dentro del imaginario de cohesión nacional y la preeminencia que debe tener ésta al pensar en políticas que busquen detener la fragmentación social y encontrar la solución pacífica de las diferencias

El vallenato en su expansión nacionalizadora se ha visto sometido a un proceso de ‘blanqueamiento’, ya que esta música con claras influencias ‘afros’ debe mimetizar las mismas con el fin de poder adquirir mayor aceptación. Para entender esta problemática comenzaremos por realizar una corta reconstrucción de la situación de los afro colombianos, posteriormente se revisaran las definiciones de ‘raza’ y ‘etnicidad’; esto con el fin de comprender que estos dos fenómenos no tienen tanto que ver con el color de la piel o la adscripción a un grupo cultural que diverge de la sociedad hegemónica de determinada región, como con procesos de segregación, dominación y pobreza entre otros. Luego revisaremos algunas de las propuestas de estudio actuales para las problemáticas étnicas y raciales que nos marcan una guía para los escabrosos caminos que deben recorrerse en el estudio de constructos culturales, que tienen relación con estos problemas como es el caso de la música.

Esta es una música que ha sido utilizada como herramienta identitaria en diversas geografías y temporalidades en su corta historia por diversos grupos sociales. Ha tenido que transformarse, cambiar parte de sus elementos constitutivos en un proceso de eugenesia cultural al que se ve sometido con el fin de poder ser aceptado en nuevos nichos sociales y desarrollarse en los mismos, después de que es resignificado de acuerdo a los propios parámetros de la cultura receptora.

La música vallenata es un producto masificado por las disqueras del país y tiene actualmente una fuerte presencia en los medios de comunicación masiva. En ella se conjuga la música con la poesía popular, con fuerte influencia de la oralidad de donde recibe su fuerza; 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 inclusive las fronteras nacionales.

El vallenato actual es un producto comercial que se ve regulado por las leyes del mercado y queda expuesto al juicio valorativo de los consumidores del mismo; debido a esto cambia sus parámetros constantemente, de acuerdo principalmente a las exigencias comerciales impuestas principalmente por las disqueras y estaciones de radio.

En el interior del país, se rechazó por mucho tiempo a el vallenato por considerarlo una música básicamente de ‘negros’, inscritos en una clase social baja. Hoy en día esta misma música que no tenía la posibilidad de emerger de su grupo productor, incluso en la misma costa Atlántica, es la música que el mercado discográfico, que el imperio comercial ha instituido como la ‘música colombiana’. Se encuentran inscritos en este proceso claros intereses políticos, tanto regionales como nacionales. Esto nos lleva a que en los últimos años el vallenato se ha extendido a todo el país y ha cruzado las fronteras erigiéndose como la música colombiana más representativa.

La música ‘popular’ en Colombia

La música popular costeña dentro de la cual se halla inscrito el vallenato se encuentra influenciada por la trietnia caribeña. De la hibridación de estas tres grandes vertientes: lo indígena, lo español y lo africano, surgen los ritmos que inundan esta región colombiana.

Las comunidades indígenas, (Jiménez, 1992: 9,10), legaron instrumentos como las maracas, pitos y flautas. Los cantos tradicionales indígenas, (Quiroz, 1983: 86), llamados areitos donde se narraban los sucesos del pasado de las comunidades también hacen parte de la herencia de la música de la Costa. “Tanto Chibchas como Caribes y Arawak, aborígenes de la antigua gobernación de Santa Marta, tuvieron un alto sentido del canto. Todos ellos...cantaron para narrar los sucesos y transmitir, de esta forma, el pasado a las nuevas generaciones; de allí parte la tradición narrativa del canto vallenato”, (Gutiérrez, 1992: 420). Sin embargo su influencia fue menor a la de las otras dos vertientes debido a su exterminio, al repliegue y aislamiento a que se vieron abocados desde la conquista española.

Los españoles ejercieron su influencia ampliamente, (Jiménez, *Op.cit*), en primera medida a través de la iglesia que desde la evangelización realizaba Coros, también mediante las bandas militares de los ejércitos y también con su música “cultura” que incluía conciertos, arpas, guitarras, pianos y órganos, con los que se recreaban las clases altas.

La influencia negra se ve principalmente en la percusión con tambores, tímpanos, congas y bombos; adicionalmente a los instrumentos encontramos el legado de los cantos ‘responsoriales’ donde hay una voz líder que canta y un coro que le responde. Estos cantos se encuentran a lo largo de toda la zona caribe. De igual manera “otro aporte importante del negro es la improvisación”,(Castilla, citada por Jiménez, *Op.cit.*), donde cualquier músico tiene la opción de improvisar en la ejecución de su instrumento.

La música resultante de la conjunción de estas tres grandes vertientes se desarrolló y posteriormente se encontró aunada a festividades de tipo religioso y comunales como las Fiestas Patronales que aún actualmente se celebran en toda la Costa con “agrupaciones musicales folclóricas y populares”,(Jiménez, *Op.cit.*). Interpretados por estas agrupaciones musicales se formaron los embriones de los ritmos que posteriormente se llamarán: cumbia, mapalé, bullerengue, porro, fandango, gaita, puya, chandé, vallenato, lumbalú, garabato, tambora, etc. Es importante entender que esta música era de abstracción popular, contrariamente las clases hegemónicas se divertían con la música importada especialmente de Europa.

Para acercarnos al origen específico de la música vallenata, debemos situarnos en la costa Atlántica colombiana de finales del siglo XIX y principios del XX. En esta región se dio un proceso análogo al de numerosas regiones a lo largo y ancho del continente con respecto a la música folclórica. Este nuevo tipo de música hizo su aparición en el continente y desarrolló un tipo de expresión musical eminentemente popular. En la costa Atlántica al igual que en los demás sitios se dio este proceso con algunas peculiaridades, que a la larga se desarrollarían y llevarían al vallenato a ocupar una posición privilegiada dentro de la música colombiana.

El inicio de la ‘música popular’ en Colombia está muy relacionado con las llamadas ‘bandas de viento’ o ‘bandas de porro’ que a su vez tienen sus inicios en las bandas militares encargadas de dar apoyo a los ejércitos durante la guerra de independencia. Estas bandas contribuyeron a la modernización del Caribe colombiano, más específicamente en Cartagena, Barranquilla, Santa Marta y Mompox, dedicadas a amenizar las ocasiones rituales y festivas de estas localidades bajo una idea de civilidad y modernismo (González;1999:356). Estas bandas municipales (o de guerra) fueron las principales escuelas de música de la costa Atlántica y adicionalmente también cumplieron la función de ‘universidades de la vida’ introduciendo repertorios europeos principalmente italianos (*Ibid*). Según Bermúdez, (1996:113-120), el proceso de consolidación de una música propia del país nos lleva hacia finales del siglo XIX, más específicamente 1880, (aun cuando sabemos que sus inicios fueron muy anteriores); en esta época la música se vio envuelta en un proceso de transición que se estaba dando en el país en el ámbito social y cultural. Esto fue resultado de políticas que buscaban introducir la ‘modernidad’ a Colombia incorporando el país al mercado, la economía y la cultura internacionales, a la vez que se introducían nuevos modelos de pensamiento.

Estos acontecimientos sirvieron de manera general como fondo para un proceso que enmarcó el establecimiento de un nuevo tipo de música ‘popular’ contrapuesta a la sinfónica o clásica. Esta nueva música popular tuvo su inicio en la interpretación de piezas ligeras del repertorio clásico. Estas eran arregladas y adaptadas para que fueran interpretadas y cantadas por conjuntos poco numerosos o para bandas. Este proceso tuvo lugar en las pequeñas ciudades y en los pueblos.

Por otro lado la música campesina, la que surgía en rincones apartados del país, comenzó a permutar influida por los cambios inducidos por estas políticas a las tradiciones campesinas de la época colonial, y fueron reemplazadas paulatinamente por las tradiciones musicales europeas introducidas como parte de la consolidación cultural de la Nueva República.

Estos cambios los podemos corroborar en la transformación de la estructura musical que estaba estrechamente relacionada con las formas de versificación hispánicas (coplas, romances y décimas) y se ve

transformada por los patrones y estructuras musicales de la canción, y de la música de baile que hacía parte de la cultura popular en las grandes y medianas ciudades de Europa hacia 1840. De este cambio en la interpretación musical se llegó paulatinamente a la música de bandas o armonías, esto sumado al arribo de profesores de música procedentes de Puerto Rico, Cuba y España, pertenecientes a una compañía de zarzuelas que se instaló en Lórica, Carmen de Bolívar y zonas aledañas. Puede decirse que éste fue el inicio de la música de banda que caracteriza en la actualidad a las sabanas de Córdoba, Sucre, parte de Bolívar y Antioquia, que es un elemento fundamental en el desarrollo de la músicaailable del país en las siguientes décadas. También encontramos otra versión donde la música de las bandas de guerra y los conjuntos típicos de gaitas (indígenas), formato original de la música costeña, se encontraron y fusionaron ampliamente en las extensas sabanas y regiones alejadas de la influencia europeizante y modernista de las ciudades costeñas. De esta fusión aparecerían de igual manera las bandas de viento que mezclan los instrumentos europeos con los ritmos vernáculos y que logran afianzarse gracias a las fiestas, a las ferias provinciales y a las corralejas; donde tienen gran éxito ya que logran un volumen sonoro imposible de lograr con los conjuntos de gaitas. De esta música de los conjuntos de viento aparecerían el porro y el fandango géneros que fueron usados más adelante por las grandes orquestas tipo jazz band de Pacho Galán y Lucho Bermúdez que introducen la música popular costeña a todo el país y la internacionalizan, entrando plenamente a la modernidad (González;1999:358,359).

Análogamente se desarrolló otro tipo de música que no se separó tan radicalmente de los modelos hispánicos de versificación, esto se pudo dar gracias a un instrumento de notables singularidades como el acordeón. En un comienzo el acordeón se utilizó para acompañar melodías y cantos de tamboras, gaiteros, decimeros y cantos de vaquería, al igual que los cantos de boga que se utilizaban para hacer menos monótonas las travesías por el río Magdalena. Ese comienzo en que el acordeón solo sirve como música de fondo para acompañar una historia es precisamente lo que ha dado una función primordial al vallenato³, y lo ha alejado de la músicaailable, otorgándole una fuerza inusitada a la oralidad. Estos textos orales, se acompañan actualmente de la guacharaca indígena, el acordeón de origen europeo y la caja que se deriva del tambor africano.

La evolución de la música de acordeón

En un principio los campesinos colombianos aprendieron a tocar el acordeón y tal vez las mismas piezas europeas de quienes lo trajeron, hasta que poco a poco fueron interpretando las melodías que hasta ese momento hacían parte de la música folclórica de la región. De esta manera se fue formando una música con la idiosincrasia de la región: el vallenato. Tanto en Colombia como en otras zonas del continente como el mato grosso brasileño y el noreste mexicano, el acordeón hace su triunfal aparición a partir de mediados de siglo XIX época de la colonización de estas zonas y traído por los mismos colonos. Estas fechas coinciden con una amplia popularidad del instrumento en Europa, asociado con bailes de salón como el vals, la mazurca, la polka el chotis.

Los primeros acordeoneros fueron juglares solitarios que recorrían los pueblos llevando las noticias, las historias, las anécdotas, los chismes. Estos juglares cumplían con la función de correo, de noticiero; gracias a ellos en las distintas regiones se mantenían informados de que sucedía en los otros pueblos, a su vez se unificaba una expresión cultural para una vasta región.

El vallenato era básicamente una forma de exteriorizar la cotidianeidad del campesino, y solo hasta la mitad del siglo XX comienza a ser aceptado en otras regiones del país. En un principio la figura del acordeonero era la de mayor relevancia ya que este era quien también cantaba y componía. Actualmente los cantantes son quienes poseen mayor importancia dejando al acordeonero en segundo orden.

³ Esta característica de contar historias, donde lo oral adquiere gran fuerza también lo podemos encontrar claramente en otras músicas populares latinoamericanas; por ejemplo el areito caribeño y el corrido del norte de México. Es precisamente esta similitud entre el vallenato y el corrido uno de los motivos por los cuales el primero puede ser adoptado y adaptado sin mayores conflictos culturales en el norte de México.

Los exponentes del vallenato ‘tradicional’ que surgieron durante la primera mitad del siglo XX, fueron campesinos que no poseían mayor educación, pero que manejaban una estricta ética heredada de su cultura; es así que ellos no demostraban mayor interés en la propiedad individual de sus cantos. Su interés era principalmente que éstos se divulgaran por la región, por esto no les molestaba que fueran interpretados por diversas personas. En algunas ocasiones colocaban su nombre en el canto para que de esta manera fueran reconocidos en la región, o usaban referencias temáticas a composiciones suyas anteriores. De esta manera se sabe de quién es el canto, aunque querían ser reconocidos en la región muy rara vez se interesaron por hacer dinero con la música para ellos, fue una diversión y un servicio que se prestaba a la comunidad. De igual manera al nutrirse este músico de lo popular utilizaba en su música el capital cultural de la comunidad como coplas, versos, refranes y dichos, al igual que todo el lenguaje típico de la región.

Es importante resaltar que el vallenato en su proceso de formación contó con peculiaridades que lo distanciaron de las demás músicas del país y se logra que se mantengan ciertas características que se perdieron en otras expresiones musicales que se desarrollaron paralelamente. Zapata Olivella (1996:6) plantea que la costa Atlántica se mantuvo como una provincia aislada, solo hasta el año de 1930 se abre la primera carretera por la región; así un pueblo aislado como éste debe mirar hacia adentro al verse imposibilitado para observar el exterior. Debido a esto se mantuvo fuerte la propia tradición cultural y fue posible el mantenimiento de ciertos elementos culturales hispánicos, como el romancero y la juglaría. Lorenzo Morales (1999) reconocido juglar vallenato, da elementos que colaboran con la hipótesis de Zapata Olivella: “Ahora las nuevas generaciones andan de un país al otro sin mayores dificultades. En la Costa nosotros estábamos estancados, porque no había la civilización, principalmente faltaban vías de comunicación, no había ni aéreas, ni terrestres ni nada”

A mitad del siglo XX estudiosos de la música de la costa Atlántica daban cuenta del desarrollo y evolución de la música ‘folclórica’ de su región, además de brindar un testimonio sobre la temporalidad y particularidad del inicio de la música de acordeón.

Por esto el folklore de la costa Atlántica es tan rico en matices y tan cambiante. Hasta hace menos de cinco años las melodías de gaitas se ejecutaban sin letra. Ahora, con el desarrollo de la radiofonía y la popularidad de los cantantes, el pueblo comenzó a llevarla a sus ritmos y estamos presenciando el nacimiento de un nuevo género musical antes desconocido. Sin embargo, la gaita no ha perdido su originalidad y en cambio ha ganado mucho como forma de expresión. Otro tanto sucede con la música de acordeón en el Magdalena. La incorporación de este instrumento al folklore regional no data más allá de cincuenta años y mucho menos el nacimiento de los actuales paseos y merengues, su música folklórica. Algunos acordeoneros de cincuenta años de edad afirman que en su juventud no conocieron el paseo y el merengue y que entonces sólo tocaban Mazurcas y Polkas. Parece que entre éstas y aquellas mediaron aires híbridos que se cantaron mucho como la “puya”, hoy casi desaparecida. Todo lo cual indica que el folklore magdalenense, particularmente el que funda su música sobre el acordeón, es muy joven pero no por ello menos popular y con un sabor terrígeno que no lo tiene ningún otro aire autóctono, (Zapata,1952:2).

En la anterior cita podemos encontrar cómo se da cuenta de la transformación de la música folclórica ejemplificado por la música de gaita donde ésta se mantiene en constante cambio sin que esto sea visto como un menoscabo de su estructura y unidad, ni se den reivindicaciones ‘puristas’ sobre el ‘folclor’⁴. También nos da una idea clara sobre la fecha en la cual se puede hablar de un inicio de la música de acordeón, sí tenemos en cuenta que este artículo fue escrito a mediados del siglo XX. Es claro que el vallenato es un fenómeno reciente que posee especiales características que lo hacen muy poderoso como forma de expresión de su cultura creadora y al mismo tiempo muy popular, sin necesidad de ser una música con profundas raíces. El vallenato es un fenómeno reciente pero que ha logrado calar y encontrar un espacio preferencial dentro de la cultura colombiana.

⁴ En contraposición a la visión clásica del folclor, como estático, inmutable y deshistorizado. Esto es algo muy loable y habla de la apertura mental del autor dado lo temprano del texto y los *esencialismos* que se derivan de estas músicas ‘folclóricas’, que aún hoy en día encuentran acérrimos defensores.

Etnicidad e identidad

Durante más de tres siglos y medio fueron esclavizados y trasladados a América más de 50 millones de africanos; un número similar murió durante la travesía del Atlántico o en la cacería humana en África. Nunca en la historia de la humanidad se había visto un desplazamiento humano de éstas magnitudes de un continente a otro, y sin duda alguna éste constituye el fenómeno étnico de mayor trascendencia en la historia, entendiendo que a partir de ese momento se da un mestizaje obligado con los nativos americanos y los europeos (Zapata,1993:170). Este fenómeno se dio claramente en Colombia, en distintos grados dependiendo de las regiones geográficas, pero con especial acento en las dos costas.

Solo hasta la constitución de 1991, se introduce en la legislación colombiana la idea de una pluriculturalidad y multiétnicidad como los principios que definen la nación. Solo recientemente se ha iniciado el proceso de etnicización del negro en Colombia, donde la incapacidad para interpretar la etnicidad como construcción cultural fue una de las características principales de esta discusión entre las comunidades, los antropólogos y el gobierno. Debido a esto se da un estancamiento en la discusión, en el punto de determinar si las denominadas comunidades negras son o no etnias. En este contexto la etnicidad de las comunidades negras ha sido elaborada e instrumentalizada, en función de la relación política mantenida con el estado, dándose múltiples factores que buscan posibilitar la configuración de esta etnicidad y las consecuencias políticas que trae.

Con el fin de posibilitar la configuración política de esta etnicidad, se han inventado comunidades que están claramente inspiradas en el Pacífico colombiano. Cuentan con características marcadamente rurales, una ascendencia afro colombiana y un uso colectivo y sustentado del espacio tanto ambiental como socialmente; agrupados en conjuntos de familias con una historia y cultura común. Es claro en este caso, cómo se da una construcción de la etnicidad tanto en el discurso como en la práctica, con el fin de posibilitar la emergencia de una figura étnica que los cobije y por intermedio de ésta, obtener nuevos derechos y obligaciones ante el estado colombiano (Restrepo,1998: 345,357,358).

Es también relevante señalar que aun cuando Colombia es un país mucho más negro que indígena, la antropología hasta la fecha se ha ocupado principalmente de los segundos (Wade, 1993:142), dejando a los grupos negros en un limbo teórico que ellos llaman 'la invisibilidad del negro'. La proporción de población indígena en Colombia es del 2% para un país con 37 millones de habitantes, donde los afro americanos representan entre el 14 y 21% de la población, (Pineda,1997:109,110). Otros datos nos hablan de un 30% de población negra y mulata, donde el 10% sería población negra y el resto con influencia genética negra, contra un 0.5% indígena (Friedemann,1995:58). Esta relativa invisibilidad de las comunidades negras se prestaba para la negación de las mismas como grupos con sus propias costumbres y tradiciones, estatus que si obtuvieron los indígenas. En ese sentido dada su mayor proporción se convierte su aceptación y respeto por parte de la sociedad mayor hegemónica en un mayor reto, que aún ciertas élites no están dispuestas a encarar.

El proceso de singularización cultural y étnico se encuentra en construcción, en la búsqueda de una instrumentalización política. Es claro que la representatividad y el sentido que se le infiere a la misma, han cruzado por procesos de mutación. Como un ejemplo de este movimiento, en un primer momento los intelectuales negros colocaron el énfasis en la experiencia histórica compartida de la discriminación racial y en la necesidad de su integración política y social dentro del Estado. Se explicaban a las sociedades negras americanas por la permanencia de patrones africanos en su cultura, dentro de un contexto de contacto cultural.

Esta lógica discursiva del marginamiento posibilitaba la representación de su comunidad donde los rasgos fundamentales se encontraban en la experiencia de la esclavitud y de la discriminación racial. Es así que se exaltan las formas de resistencia y la figura del cimarrón se convierte en su estandarte y mito de origen, (Restrepo,1997:300).

En un segundo momento (a comienzos de los años setenta) los énfasis cambian y ya no importan tanto las características africanas de origen, sino cómo se constituyen mecanismos culturales y sociales que les permiten la adaptación al nuevo contexto medioambiental en América.

De esta manera podemos ver cómo la comunidad negra de Colombia es definida por una parte por su singularidad cultural, resultado de su origen y ancestro africano; por otro, por prácticas culturales tradicionales compartidas y desarrolladas debido al aislamiento y construcción territorial. Esta representación construida por las comunidades negras, se convierte en paradigma y es expresada como afrocolombianidad; concepto que apela a nombres y deidades africanas. Al mismo tiempo remite a las prácticas rituales y musicales de las comunidades, principalmente del Pacífico (*Ibíd.*).

Aunque no exista un racismo abierto y claro en algunos países de Latinoamérica, sí nos encontramos ante la incapacidad para poder aceptarnos desde nuestra amplia pluralidad. Debido a esto se dan procesos de ‘eugenesia cultural’, de ocultamiento de las características negras o indígenas, dentro de las manifestaciones culturales (esto es muy claro en constructos culturales populares como la música vallenata). También encontramos que al momento de analizar estos procesos discriminatorios la variables ‘raza’ y ‘etnicidad’ no son las únicas que cuentan; no considerar la ‘clase’ por poner un ejemplo, sería un marcado reduccionismo ya que muchas veces la discriminación no se da simplemente por ser ‘negro’ o ‘indio’, también se da por ser pobre (esto es muy claro en el caso de los ‘regio-colombianos’).

Wade plantea que los acercamientos postmodernos han hecho un gran impacto y han envuelto importantes retos a las peticiones que uno puede hacer a la certeza autoritaria, especialmente en lo concerniente con los otros, incluyendo negros e indígenas en Latinoamérica. Ellos han enfatizado las tendencias que existían previamente de ver las identidades raciales y étnicas como *relacionales* y *de transferencia*, más que como objetos reificados. Pero con la insistencia de la relacionabilidad y el abandono de las meta narrativas ha venido una fuerte medida de relativismo, y en algunos momentos un énfasis demasiado grande en los procesos en que una persona (usualmente el académico) representa a otra. Se debe reconocer la flexibilidad de las identidades raciales y étnicas y la importancia de las variadas dimensiones de esta diferencia, sin dejar de lado preocupaciones centrales como la tierra, el medio ambiente y el poder sobre los recursos. El truco está en mantener ambos énfasis sin ser una cuestión de combinar cultura con economía. No son dos medios separados que deban ser balanceados o combinados, son inseparables, en la medida que la economía, la política y la vida social en general son vividos a través del medio de la cultura, (Wade,1997:111).

Otro grupo de problemas aparecen cuando las representaciones producidas por un antropólogo o por un historiador acerca de un grupo particular y su cultura, caen en conflicto con las representaciones producidas por ese grupo o por una élite literaria del mismo grupo. Cuando los académicos deconstruyen las tradiciones históricas o más generalmente cuando ellos muestran cómo los esencialismos se convierten en esenciales, ellos están debilitando estas identidades y clamores, (*Op.cit.*:116).

¿Cómo pueden los antropólogos e historiadores reaccionar en estos casos? Wade piensa que es necesario mantener una noción de verdad o de falsedad, tener una capacidad crítica frente al objeto de estudio y no irse siempre con la finta que trae consigo cualquier discurso. Su ejemplo es que se debe estar en capacidad de contestar a la representación de los negros latinoamericanos dentro de la ideología del cimarronismo (rebeldes, indomables y guerreros); como la esencia verdadera de la historia negra colombiana o brasileña. Además de esta representación parcialmente cierta, a partir de la cual construyen identidades, existe otra faceta de la historia negra, que no es reivindicada por ellos, en que negros libertos poseían esclavos negros y en que los cimarrones trabajaban en haciendas cercanas y pedían a los curas católicos que los visitaran (*Op. cit.*:117).

Wade en un trabajo sobre música rap e identidad negra en Cali, plantea que la antropología debe tomarse más en serio las construcciones identitarias y no devaluarlas como simples ‘elaboraciones discursivas’; hace énfasis en la relevancia de comprender el trabajo material que se invierte en las mismas y como éste les da a las identidades una ‘forma objetificada’ (1997(1):268). Analizando un grupo músicos de

rap dice que ellos “construyen su identidad como una realidad vivida, pero también como algo que se puede presentar como objeto público” (*Op.cit.:273*), que es el mismo caso de los regio-colombianos. Para Wade el que estas identidades construidas a partir de la música, entre otros constructos, sean identidades híbridas, es algo normal en un mundo con imágenes globalizadas. Estas reflexiones son igualmente extrapolables al caso del vallenato que comparte con el caso trabajado por Wade la problemática de que la relación identidad-étnica aun cuando es relevante en algunos aspectos no logra abarcar la totalidad de las relaciones a estudiarse. En estos casos también entran en la ecuación las divisiones de clase y el ámbito político que no deben ser descuidados. Adicionalmente Wade plantea que “las identidades culturales que hoy en día se reclaman y se estriban con base en la cultura, tienen que ser conceptualizadas como productos de trabajo de personas que no pueden subsistir alimentándose de significados” (*Op.cit.:282*). Para él las identidades culturales pueden verse prácticamente como mercancías que deben entrar a competir en el mercado dominado por la política, que a su vez es sustentado por la estructura de clase.

Si la etnología continua trabajando con una idea estrecha de conceptos como raza o etnia donde se piensa que éstas son rígidas, indisolubles e incambiables, se mantendrá en el juego de ‘la creación del otro’, de igual manera como se dio la creación del indio por parte de los conquistadores españoles. Generalmente nunca vamos a encontrar a un miembro de una etnia que se considere a sí mismo miembro de una etnia, ya que ésta solo existe para quien la define. Es un ejercicio de separar y clasificar seres humanos respecto a otros, otorgándoles dependencia respecto a identidades creadas teóricamente y fijadas en el tiempo-espacio. El concepto de etnia puede utilizarse para entender las diferencias culturales inscritas en lo social; y en este caso, un proyecto de lo social que se base en las diferencias puede ser mucho más útil que uno que se base en la homogeneidad. De esta manera entendemos que la problemática no reside en las diferencias sino en quién y sobre todo cómo y con qué fines se establecen las diferencias. Es así que el concepto de raza, etnia y etnicidad pueden ser muy útiles para formular determinados proyectos donde se busque entender la identificación de los seres humanos con los demás, con sí mismos y con la sociedad. Al mismo tiempo se pueden usar como se han usado para producir ‘culturas herméticas’ con el fin de aislarlas, marginarlas y dominarlas más fácilmente. De esta manera mediante el proceso de etnificación, o racialización, también se pueden establecer las bases científicas para la dominación y aislamiento, para convertir los grupos humanos diferentes en *ghettos* de experimentación de los etnólogos (Mires,1992:22,23).

Es importante resaltar que de alguna manera los problemas relacionados con la adscripción de determinados grupos a estas categorías, posee algún grado de movilidad. El ser negro no es el problema central, el problema es lo que implica serlo. El dinero puede blanquear a las personas como bien lo ejemplifica el cantante estadounidense Michael Jackson. Existe un grado de movilidad, tanto lateral como vertical dentro de las mismas categorías. Es más se puede cambiar de categoría con solo desplazarnos geográficamente y pasar de blancos a morenos (si una persona catalogada como blanca en Latinoamérica viaja a Estados Unidos, o a ciertos países de Europa), por poner un ejemplo. Es por esto que es importante dar con una aproximación teórica que nos permita encajar estas flexibilidades categóricas.

Adicionalmente la categoría negro o indio puede estar relacionada con cierto tipo de representaciones culturales como en el caso de la música, haciendo aun más compleja su delimitación. La adscripción del vallenato dentro de categorías raciales y cómo debe transformarse y cambiar su representación racial, es una muestra de la forma como se intersecan diferentes categorías conceptuales.

El ‘blanqueamiento’ de la música vallenata se ejemplifica de una mejor manera a través de dos personajes relevantes para la sociedad colombiana. No es gratuito que sus orígenes los encontremos dentro de las élites costeñas y tampoco que no sean negros.

El proceso de mimetización de la música negra.

El vallenato como ya se dijo al inicio de este trabajo posee raíces claramente africanas⁵, tanto en las diversas formas de canto como en la ‘caja’ instrumento de percusión utilizado. Adicionalmente los cultores

⁵ Existen evidencias claras de un posible contacto precolombino entre el África occidental y América, dadas

de este género durante sus inicios eran campesinos básicamente negros, aún hoy en día después de las múltiples transformaciones que ha recibido el género puede decirse que el bulto de los cultores de esta música poseen una ascendencia afro.

Esta música popular tiene y ha tenido numerosas figuras que han contribuido a la expansión y aceptación progresiva del género. Los cultores ‘tradicionales’ del vallenato han logrado una clara expansión horizontal del mismo; han alcanzado dentro de las mismas clases sociales bajas llegar a la gran mayoría de los individuos en las diversas regiones colombianas. Pero es muy dicente encontrar que de la única manera que el vallenato ha encontrado la posibilidad de romper verticalmente las clases sociales y alcanzar los grupos medios y hegemónicos, que anteriormente lo rechazaban, ha sido por intermedio de músicos blancos con posiciones sociales privilegiadas.

Esta ‘síntomatología’ nos habla de una nación que aun cuando posee grandes proporciones de grupos afro colombianos e indígenas le cuesta bastante aún reconocerse desde su amplia diversidad. En Colombia y más específicamente en manifestaciones como la música vallenata podemos hablar que se han dado procesos de ‘eugenesia cultural’, con el fin de lograr una aceptación nacional de estos géneros, ya que los grupos hegemónicos se piensan a sí mismos como blancos, rechazando o estigmatizando manifestaciones culturales que no cumplan con estos requisitos.

El vallenato de Rafael Escalona

El Testamento Rafael Escalona

Adiós morenita me voy por la madrugada
no quiero que me llores porque me da dolor:
paso por Valencia, cojo la Sabana,
Caracolcito y llevo a Fundación.
Y entonces me tengo que meter
en un diablo al que le llaman tren,
que sale, por to’ la zona pasa,
y de tarde se mete en Santa Marta.

Juana Arias Rafael Escalona

Y a todo el mundo empezó a decirle
oigan señores pa que lo sepan representantes yo tengo en pila
en Patillal es Colá Martínez
es la única persona que sirve
y aquí en el Valle al doctor Molina.

El playonero Rafael Escalona

!Ay! me llaman, me llaman el playonero,
me llaman el playonero
en Codazzi tengo renombre;
yo soy Urbanito Castro,
hombre el caporal, hombre el caporal de los playones;
porque cuando tiro el lazo
ningún toro se me esconde.

El villanuevero Rafael Escalona

Tiene que ser parrandero
lo mismo que su papá
y va a saber tirá, piedra’

La Custodia de Badillo Rafael Escalona

Me han dicho que el pueblo e’ Badillo se ha puesto de malas,
de malas porque sus reliquias las quieren quitar;
primero fue con San Antonio, lo hizo Enrique Maya,
pero ahora la cosa es distinta les voy a explicar:

Allá en la casa de Gregorio, muy segura estaba, una reliquia del
pueblo, tipo colonial;
era una custodia linda, muy grande y pesada,
que ahora por otra liviana la quieren cambiar.

Se la llevaron, se la llevaron,
se la llevaron, ya se perdió;
lo que pasa es que la tiene un ratero honrado,
lo que ocurre es que un honrado se la robó.

Aunque digan que es calumnia del pueblo e’ Badillo,
ellos con mucha razón presentaron sus pruebas:
no tiene el mismo tamaño ni pesa lo mismo,
no tiene el mismo color; entonces no es ella.

Parece que el inspector como que tuvo miedo,
mucho miedo en este caso para proceder,
porque todavía no han dicho quien es el ratero,
aunque todo el mundo sabe ya quien pudo ser.

Seguramente que no fui yo
ni Alfonso López ni Pedro Castro;
ahora no fue Enrique Maya quien se la robó,
ahora no podrán decir que fue un vallenato.

Mi compadre Colás Guerra, cuando tenga fiesta,
debe de abrí mucho los ojos para vigilar:
con una cuarenta y cinco en la puerta e’ la iglesia
todo el que tenga sotana no lo deje entrar;
y al terminar la misa que se pongan

las marcadas semejanzas en numerosos instrumentos musicales de las dos regiones y registrados como autóctonos por los primeros cronistas de indias. Adicionalmente los areitos que clasificamos como de origen indígena también eran realizados en el occidente de África entre los reyes.

porque nació en Villanueva
y será un tipo gritón
como Geño Celedón,
muy bueno pa' las trompá'
como el Tite Socarrás
y con las damas cumplido
lo mismo que su padrino.

del cura pa' bajo a requisá.

Escalona es un personaje de gran tamaño dentro de la historia de Colombia y esto lo hace evidente Gabriel García Márquez cuando en honor a él dijo que: "Cien años de soledad no era más que un vallenato de 350 páginas". Es uno de los compositores más prolíficos y el primero en cambiar los patrones estéticos del vallenato; fue la pieza fundamental en el proceso de aceptación de esta música dentro de las clases altas de la costa y en sus primeras incursiones hacia el altiplano. Uno de los vallenatólogos bogotanos más ilustre nos habla de Escalona:

Las historias de Escalona salieron de Valledupar en los años cincuenta; sedujeron a los cachacos en los años sesenta; en los setenta fueron catalizador para que el vallenato se convirtiera en la música colombiana más popular; pasaron al repertorio internacional y a la televisión en los ochenta; y sirvieron en los noventa para producir impacto en el mercado de discos y conciertos de América y Europa, de la mano de Carlos Vives.

Cantos suyos han sido interpretados por artistas y orquestas famosas de América y Europa. De algunos de ellos hay versiones en salsa, en música sinfónica y hasta en flamenco, (*Ibíd.*).

Toma una música que era de negros y de clases bajas, y logra introducirla en los salones de baile de toda la costa Atlántica. Solo alguien como él que provenía de una familia acomodada de Valledupar y que hacía parte de la élite le fue posible la primera gran transformación del vallenato, introduciéndole nuevas temáticas a las canciones, pero a grado tal que los cultores y receptores de ésta no sintieran que se había pervertido su 'esencia misma'⁶. Escalona sin alejarse demasiado de la esencia de este género musical logró componer canciones que no hablaban de la ardua labor campesina como hasta entonces si no que hábilmente en sus canciones introdujo a las grandes personalidades de la región, estas historias interesaban mayormente a las élites porque ellos eran sus protagonistas. También mantiene la costumbre de sus predecesores los 'juglares vallenatos' de no inventar nada en sus canciones; él va contando lo que va observando y lo hace con gracia con espontaneidad. Esto lo podemos observar en las letras de sus composiciones transcritas; se habla de las personas más importantes de la región como Pedro Castro, Alfonso López y muchos otros. También describe muy bien la región, como en el 'Testamento', o cuenta un problema real ocurrido como en 'La Custodia de Badillo', canción que debe ser resaltada ya que en ella se encuentra resumida toda su gracia e importancia como compositor y cronista. El resultado no se hizo esperar y con él se dio el primer gran paso en la evolución de esta música.

Con su imagen y los cambios que le dio al género, logró sacar el vallenato de los campos de labor y lo llevó a las casas y los clubes de las élites costeñas. Con Escalona se logró el primer avance de la música vallenata, de ser una música local y de grupos campesinos (predominantemente negros), la convirtió en un fenómeno regional y de aceptación en todas las esferas sociales. Es un caso muy especial dentro de los grandes compositores y músicos vallenatos de su generación. En primer lugar su origen acomodado contrastaba con la extracción campesina humilde de todos los participantes de esta música en la época; adicionalmente, las grandes figuras de esta escuela 'clásica' del vallenato se caracterizaban por ser músicos 'completos' que componían, cantaban y tocaban el acordeón todo en una sola persona. Escalona jamás aprendió a tocar el acordeón y la explicación del por qué de esta singularidad nos la da García Márquez:

Ya Rafael Escalona, con poco más de 15 años, había hecho sus primeras canciones en el Liceo Celedón de Santa Marta, y ya se vislumbraba como uno de los herederos grandes de la tradición

⁶ Dentro de los parámetros de las expresiones musicales existe un 'consenso' de que puede ser cambiado y hasta qué punto, sin que se traspase el límite del propio género musical y pasemos a hablar de un nuevo género. Este consenso solo puede ser establecido por el *campus*, en el sentido de Bourdieu, compuesto por los productores, críticos y consumidores del propio género.

gloriosa de “Francisco El Hombre” pero apenas si lo conocían sus compañeros de colegio. Además, los creadores e intérpretes vallenatos eran gente del campo, poetas primitivos que apenas si sabían leer y escribir, y que ignoraban por completo las leyes de la música. Tocaban de oídas el acordeón, que nadie sabía cuándo ni por donde les había llegado, y las familias encopetadas de la región consideraban que los cantos vallenatos eran cosas de peones descalzos, y si acaso, muy buenas para entretener borrachos, pero no para entrar con la pata en el suelo en las casas decentes. De modo que el joven Rafael Escalona, cuya familia era nada menos que parienta cercana del obispo Celedón, se escandalizó con la noticia de que el muchacho compusiera canciones de jornaleros.

Fue tal el escándalo doméstico, que Escalona no se atrevió nunca a aprender a tocar el acordeón (...). Sin embargo, la irrupción de un bachiller en el vallenato tradicional le introdujo un ingrediente culto que ha sido decisivo en su evolución (García Márquez, 1983:2A).

Escalona además de no tocar el acordeón y de provenir de una familia acomodada posee una tercera característica que lo diferencia de los músicos de su generación; él no canta, solamente compone para que otros canten. Como podemos ver es una figura realmente diferente dentro de los parámetros del vallenato ‘tradicional’. El transformó los cánones vallenatos abriendo el camino para los radicales cambios que surgirían años después, hasta llegar al vallenato que escuchamos actualmente. También Escalona se hace famoso nacionalmente de forma diferente que los demás músicos vallenatos de una manera que no va de la mano de lo ‘tradicional’, ya que sus cantos se dieron a conocer primero en la voz de Guillermo Buitrago y luego con Bovea y sus vallenatos, pero no acompañados de acordeón, caja y guacharaca, la instrumentación tradicional como era de esperarse, si no de guitarra y maracas, instrumentos menos estigmatizados (Restrepo, 1991:75).

Los parámetros que estableció Escalona, hoy en día son el común: que una persona componga, otra cante y otra toque el acordeón.

Escalona, en todo caso, es un claro símbolo de la música vallenata. Mejor aún: un mito. Así lo reconoce “Cien años de soledad” al incluirlo con nombre y apellido entre los personajes de Macondo. Lo curioso es que algunas de las características de Escalona se apartan de lo que podría considerarse clásico o tradicional en el mundo del folclor del Cesar. A diferencia de los grandes acordeoneros que han tejido la historia de esta música, Escalona no toca ningún instrumento. En contraste con figuras como Alejo Durán, Leandro Díaz y Emiliano Zuleta, que han dado voz a sus composiciones, Escalona rara vez canta. Y, al contrario de los campesinos y vaqueros pobres y a menudo analfabetos que dieron bulto al género, Escalona procede de una familia adinerada y aristocrática. La típica familia que gozaba con las parrandas pero consideraba que hacer canciones era oficio de gente humilde (Samper. *Op.cit*).

Es la figura más importante del vallenato hasta el presente. Logra lo que era imposible hasta su aparición, la regionalización, a todo nivel social, de un fenómeno local de minorías relegadas y desdenadas. Escalona crea una nueva estética dentro de la música de acordeón, es parte primordial dentro de la creación del ‘vallenato’⁷, entendido como la apropiación musical de Valledupar de un folclor perteneciente a toda la costa Atlántica, que es la que actualmente la sociedad colombiana consume. Influye en un personaje de tan radical importancia para la cultura colombiana como García Márquez, a la vez que su música es pieza fundamental dentro del segundo gran paso expansivo de este género.

También incursionó en los terrenos políticos de la mano de su amigo Alfonso López, primer gobernador del Cesar, uno de los artífices del Festival de la Leyenda Vallenata y posteriormente Presidente de la República. En 1967 es nombrado por éste Jefe de Turismo del Departamento del Cesar y posteriormente durante el mandato presidencial, Cónsul en Panamá. En 1974 durante la campaña presidencial de López, Escalona le compone ‘El pollo’ (Quiroz, 1983:87) himno de batalla que toma López para su contienda política y como se le conoce aún en la actualidad. La relación entre la música vallenata y

⁷ Más adelante en el apartado sobre El Festival de la Leyenda Vallenata, se explicará cómo el ‘vallenato’ es una construcción de las élites de Valledupar que se hace a partir de la expropiación de la música de acordeón de toda la región y renombrándola designándola con su propio gentilicio.

la política no es para nada incidental; al contrario como lo veíamos con el trabajo de Wade en Cali, las dos se establecen una muy bien dirigida y objetivada alianza, que en sus respectivos terrenos realizan luchas especialmente encaminadas hacia el fortalecimiento de la ciudad de Valledupar y de su élite⁸. También es importante señalar que esta relación de Escalona y del vallenato con el partido Liberal colombiano (el que mayor número de militantes posee en el país), le permitió posteriormente la expansión y el acceso a ésta música a la región Andina epicentro del poder político y económico. La región andina anteriormente se encontraba dominada por un tipo de música mucho más ‘blanca’, que era el baluarte de las élites políticas y se designaba de manera muy dicente simplemente como ‘música colombiana’; me refiero al bambuco.

El pollo Rafael Escalona

*El partido liberal tiene el hombre
en la plaza de Bolívar se grita
López es el pollo
López es el gallo
el presidente que Colombia necesita (bis).*

*El partido liberal tiene empuje
para que nadie lo pueda derrotar
López es el pollo
López es el gallo
el candidato del partido liberal.*

Escalona es por esto la persona más importante dentro del vallenato, no solo por su música; sino también por las repercusiones de sus acciones en pos de la evolución del género, su gradual expansión y crecimiento. El le aporta su imagen y condición social a la música de acordeón en un momento en que era muy mal vista y gracias a su osadía el vallenato logra un reconocimiento que le era completamente ajeno. Representa el primer gran paso en la evolución de la música vallenata; él le brinda una nueva estética ya no de negros campesinos iletrados sino de un bachiller, ‘blanco’, perteneciente a una de las más prestantes familias de la región. Sin la aparición de una figura de las condiciones de Escalona el vallenato como lo conocemos actualmente sería impensable.

El vallenato de Carlos Vives

Que diera Carlos Vives
A mí me dijeron
que iba a conocé a Gabito
que ese es hombre importante
pa’ la humanidad

Me puse aquel traje
que me regaló Enriquito
pero al premio Nóbel
!Hombe! le tocó viajar

Los buenos tiempos Carlos Vives

Sale el tren de Santa Marta
Ciénaga se ve dormida
de Río Frío hasta Aracataca
donde mi abuelo cultiva
Fundación ya está de fiesta
viene el tren pidiendo vía
las canciones vallenatas
se oyen en la lejanía

Volver al Valle Carlos Vives
He regresado al Valle
al homenaje de Emiliano
con todo ese cariño
que su pueblo le brindó
y me encontré esa noche
junto a Lorenzo Morales
que me enseñó canciones
pa’ que las cantara yo.

De Gustavo Gutiérrez
escuché que andaba triste
que la paz de mi pueblo
hoy es un grito de su voz
y me cantó Leandro
versos para Luis Aurelio
porque él lo quiere mucho
así como lo quiero yo.

Las fiestas de Hernandito Molina
oyendo las canciones de Alejo,
sentado muy tranquilo en la esquina
de la casa de Paulina y Pedro.

Malas lenguas Carlos Vives
Soy libre
Puedo cantar
Pregúntale
A Leandro Díaz

Yo conocí a los juglares
del más allá
canté con Francisco El Hombre
en la serranía
Después conocí a la gente
de Bogotá
soñaron con las canciones
que me sabía

Pregunta por mí
en la plaza de Valledupar
o en la casa de Hernandito
hasta el otro día
La noche cuando Emiliano
me oyó cantar
con el acordeón de Egidio
La Gota Fría

Carlos Vives es el segundo gran innovador y trasgresor de los parámetros vallenatos establecidos. El es un artista que se halla con el éxito dentro del vallenato sin buscarlo y sin quererlo. Es un actor y cantante que se encontraba muy lejano a la música popular colombiana y se encontraba mucho más cerca al pop y al

⁸ Al igual que con la designación del ‘vallenato’, en esta relación música-política se ahondará más adelante.

rock, hasta cuando es llamado al papel protagónico de la serie televisiva sobre Escalona, donde debe cantar las composiciones del maestro y es ahí donde su carrera se une definitivamente a este género.

Esto le da un giro total a su vida, al mismo tiempo que cambia el mercado receptivo a la música vallenata en el país. Después de los 30 capítulos de la serie y de haber cantado unas 50 obras de Escalona (Samper,1993:18), Vives se convierte en un millonario vendedor de discos y por primera vez en la historia gente de toda la geografía colombiana y de todas las clases sociales se encontró escuchando y bailando vallenatos. Desde ese entonces se dedicó a cantar la música vallenata tradicional de los grandes juglares, en nuevas versiones, y a hacer canciones propias con grandes innovaciones pero siempre buscando que se encontraran ligadas a las raíces musicales colombianas, en compañía de La Provincia un grupo de músicos jóvenes e innovadores como Vives.

Comenzó a trabajar con su grupo en discos y conciertos, en un principio dentro de su repertorio se mantenían aún algunas canciones de rock, pero con el tiempo Vives entendió que su carrera y sus triunfos se encontraban junto al vallenato. Además de los tres instrumentos tradicionales del vallenato, La Provincia contaba con conga, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y percusiones, los primeros resultados no fueron del todo positivos; con el tiempo fueron manejando mejor las mezclas e introdujeron con gran acierto instrumentos indígenas tradicionales como las gaitas. A pesar de haber introducido nuevos instrumentos y de darle al vallenato un aire rockero, considera que él no ha inventado nada y que es un juglar de los 90's, heredero de esa rica tradición:

Claro, tú coges un avión y puedes llegar hasta no se dónde. Ahora tenemos guitarras eléctricas, otras cosas... Yo me considero un juglar de los 90's. No me siento ni inferior, ni superior a ninguno de los vallenateros tradicionales. Creo que los tiempos cambian pero la esencia de lo fundamental permanece.

Este sonido nuestro es más progresivo, pero al mismo tiempo es más auténtico que muchos de los vallenatos que se han grabado. Por que lo auténtico en el vallenato no es solamente que tenga caja, guacharaca y acordeón, lo auténtico es, que lo que tú utilices, así sean sintetizadores creados por la NASA, esté al servicio de un sentimiento. Y eso es lo que yo creo que a la gente le gusta de nuestro disco. El vallenato me remite al mar, a la Sierra Nevada, a mi niñez, al viejo, al burro, al camino sin pavimentar, las frutas, las fincas, el ganado, la agricultura, el tractor, el algodón. Eso es el vallenato desde hace mucho tiempo, pero nunca se había utilizado esa imagen. Así es como aparece en el especial de televisión que hicimos.

Yo creo que los vallenatos, y no tanto en el disco, sino como logramos hacerlos en vivo, son una evolución. Siento que lo más progresivo que puedo hacer hoy está en el vallenato y no en el rock and roll de nadie. Yo creo que el vallenato es rockeísimos. Y si rescatamos su parte india mucho más rockero va a ser. Por que la música aparentemente rockera se ha encontrado en las raíces. Creo que buscando entre lo que tenemos es donde realmente vamos a encontrar un sonido progresivo que luego será digno de mostrarse en todo el mundo. No creo que haya ningún sonido que imitar, todo hay que buscarlo dentro de uno (Vives,1993:15,20).

En el discurso de Vives podemos observar como él va entrando dentro de los parámetros del recientemente creado género de las músicas del mundo, *world music*. Donde en un doble desplazamiento se privilegia un regreso a lo primitivo, en una especie de labor de 'etnología de rescate', donde se buscan preservar los últimos resquicios de lo exótico, una idealización por intermedio de su música del 'mundo periférico', para luego difundirlo de manera global. Es un rescate de lo regional, de minorías étnicas, para comercializarlo globalmente, pero principalmente en Europa y E.U.A. En este caso lo exótico es representado por la 'provincia', (término que se contrapone al de ciudad), que se refiere a las zonas rurales, con mayor 'atraso' y donde los procesos modernizadores han sido implementados con mayor inconsistencia. El discurso de Vives y sus composiciones se remiten consistentemente a esta provincia, (la costa Atlántica colombiana), término que también denota a su grupo de músicos, más adelante él comienza a referirse a esta provincia como *'la tierra del olvido'*⁹, frase que resume parte del proceso simbólico de las músicas del mundo¹⁰.

⁹ Vives comienza su carrera como cantante vallenato hacia 1989-1990 con los discos de 'Escalona' I y II, posteriormente en 1993 viene su mayor éxito con 'Clásicos de la provincia', el disco más vendido en la

En un principio Vives encontraba validación y nexos de su música con el vallenato, realizando nuevas versiones de canciones ‘clásicas’ de este género en sus tres primeras producciones discográficas. Pero poco a poco Vives fue dejando los *covers* de canciones clásicas para ir experimentando y encontrando su propio sonido y cantar sus propias composiciones. Al alejarse del soporte que le brindaba trabajar sobre la música de los grandes juglares, él se encuentra por su cuenta y riesgo; por esto debe buscar nuevamente validación y vínculos con relación al folclor del antiguo Magdalena Grande.

Esta preocupación se evidencia en las letras de sus composiciones, que encontramos al inicio de este apartado: él está buscando que se le asocie con los grandes juglares vallenatos y por esto los nombra en sus canciones. Es más, en ‘Malas lenguas’ y ‘Volver al Valle’ se coloca junto con Leandro Díaz, Emiliano Zuleta, Lorenzo Morales, Gustavo Gutiérrez (algunos de los cultores vivos del estilo ‘tradicional’ más importantes), o que pregunten por él en la ‘capital del vallenato’ (Valledupar) además de nombrar a muchos de los miembros de la élite regional que dominan este folclor. De igual manera se auto-valida colocándose simbólicamente cantando junto al mito fundador del folclor vallenato, como es Francisco El Hombre. Este afán de encontrar sustento a su música e interrelación simbólica con los grandes exponentes vallenatos lo lleva incluso a la paráfrasis de una canción y del estilo de Escalona en ‘Los buenos tiempos’, donde a través del recorrido del tren da cuenta de la geografía de la costa Atlántica colombiana.

Trajo consigo un fenómeno solo comparable con el de Escalona, dadas las proporciones, con Vives se da el segundo gran paso en el proceso expansivo del vallenato. Hace con toda la nación, lo que Escalona hizo con toda la región. Se da definitivamente el salto de la aceptación regional del vallenato a su nacionalización. Antes otros cantantes logran que el vallenato se escuche en gran parte del territorio nacional, pero al igual que le ocurría al vallenato antes de Escalona que era música de clases bajas de la costa, el vallenato era la música de las clases bajas del país, vigilantes, taxistas, empleadas del servicio eran el estereotipo de sus fanáticos. El toma el vallenato y lo transforma nuevamente con gran acierto en dos vías contrapuestas: por un lado lo ‘moderniza’ introduciéndole instrumentos y ritmos ligados al rock y al pop. Por el otro lo ‘tradicionaliza’ incorporando nuevamente la gaita indígena que había sido reemplazada a principios del siglo XX por el acordeón. Vives le da una nueva imagen y logra que se acepte en todos los estratos sociales del país. Por esto el paralelismo del fenómeno de Vives en lo nacional, con el de Escalona en lo regional debe ser resaltado. No es ninguna coincidencia que Vives iniciara su vertiginoso ascenso con la música precisamente del maestro Escalona. Vives al igual que Escalona es un hombre que no pertenece al grupo de los vallenatos tradicionales. El es ‘blanco’, una estrella de la televisión, elegido varias veces el hombre más atractivo de Colombia, el ex-esposo de la actriz más importante del país, un ex-rockero, que mantiene su imagen, con pelo largo, camiseta y jeans; y usa esta imagen para lograr la aceptación de un grupo que jamás había sido atraído por el vallenato, los jóvenes de clase media y alta. Con la música del maestro Escalona y catapultado por una serie televisiva, se logra la aceptación dentro de las clases privilegiadas de todo el país, de las diferentes generaciones.

Logra encontrándose por fuera del tradicionalismo vallenato la definitiva y radical nacionalización del género musical. Exactamente el mismo logro y en muy similares circunstancias, fue el que se dio en el ámbito de la costa Atlántica con Rafael Escalona. Ochoa (1998:111,112) plantea que el caso de Carlos Vives es un clásico fenómeno de *cross-over*, que podemos encontrar dentro de los géneros musicales que poseen elementos afroamericanos. Una de las características de este fenómeno es el tránsito de un género musical

historia de Colombia hasta el momento. Luego viene ‘La tierra del olvido’ donde comienza a cantar sus propias canciones (1995), seguido por ‘Tengo fe’ (1997), donde realiza un nuevo desplazamiento hacia un concepto de música más adulta, sin mayor éxito. Esto lo obliga a regresar al anterior concepto más relacionado con músicas del mundo en ‘El amor de mi tierra’ (1999) y ‘Déjame entrar’ (2001).

¹⁰ “Las músicas del mundo crean su experiencia de autenticidad a través de medios simbólicos cuya diferenciación depende vitalmente de una construcción en la cual se borren las diferencias originales (...). En este escenario las fuerzas y los procesos de producción cultural se dispersan y se rompen sus referencias a cualquier tiempo y lugar, aun si precisamente son la tradición local y la autenticidad el principal producto que está vendiendo la industria del entretenimiento global” (Veit, citado por Ochoa, 1998(1): 177).

afroamericano, hacia la aceptación masiva y el auge nacional, cuando es liderado por un músico blanco. Ejemplos de este fenómeno los podemos encontrar en la historia del blues y del rock. Vives logra según esta teoría una des-africanización del género musical mediante su imagen que es aceptable dentro de las clases medias y altas de la sociedad. El éxito no depende únicamente de sus fusiones musicales, sino también de minimizar las raíces populares y africanas del género (y en este caso resaltar otras como las indígenas que poseen mayor aceptación y por ende un perfil más comercializable). De esta manera ‘blanquea’ el vallenato y lo hace aceptable a un país que le cuesta aún aceptarse desde su pluralidad y sus tradiciones populares.

Representa el segundo gran paso en la expansión de la música vallenata, y gracias a él se establece una aceptación ‘total’, tanto en nivel vertical, atravesando de lado a lado las clases sociales, como en nivel horizontal, ampliando increíblemente la masa receptora. De igual manera internacionaliza el vallenato y pasa a ser reconocido como la música colombiana en las más diversas regiones del planeta.

Teoría del *performance* y del ritual

El análisis que se realiza desde la teorización de los eventos rituales y performativos nos brinda herramientas conceptuales para poder entender y abordar de mejor manera constructos como los festivales vallenatos , así como la cultura juvenil desarrollada por los regio-colombianos.

La aproximación contextual en el folclor delimita en algo la perspectiva de las sociolingüísticas; enfocándose no en la red completa de eventos culturalmente definidos, pero sí en las situaciones en las cuales la relación del *performance* se obtiene entre los hablantes y los escuchas; se concentra en esas declaraciones que transforman los roles de hablante y escucha a los de actor y audiencia. La naturaleza de esta transformación es uno de los puntos analíticos principales para el estudio del proceso comunicativo del folclor. Es a través del estudio del *performance* que el folclor puede integrar sus características científicas y humanísticas, en una vía de mirada avanzada. El folclor resalta su preocupación con las dimensiones estética y evaluativa de la vida, se puede esperar que el folclor tome el liderazgo en la tarea de demostrar cómo la apreciación y la interpretación del *performance* como eventos únicos, pueden ser unidos con análisis de las reglas y regularidades subyacentes que hacen a los actos performativos posibles e inteligibles. (Hymes cit.en Ben-Amos,1975:11) Es importante mostrar el *performance* como un comportamiento cultural por el cual una persona asume responsabilidad ante una audiencia. Esto es radicalmente específico, una categoría muy especial. Nos encontramos ante el *performance*, cuando una o más personas asumen la responsabilidad de su presentación; existe un *performance* pleno, auténtico o autoritario, cuando los estándares intrínsecos a la tradición en la cual el *performance* ocurre son aceptados y realizados.(Op.cit.:18) En el caso del Festival de la Leyenda Vallenata podemos observar todo el evento como un gran *performance*, es claro que se trata de alguna manera de un evento teatral aislado de la realidad y el desarrollo temporal, cultural y musical donde se representa una obra con actores y audiencias establecidas, donde se aplaude rabiosamente el producto logrado, el espectáculo, se hacen fuertes campañas de promoción y no se escatima en ningún detalle del montaje o del elenco a participar. Durante su efímera presentación parece ser real, pero una vez cae el telón se regresa a la realidad.

La teoría del *performance* es una herramienta útil para quien quiera abordar problemas como el de las identidades. Hemos visto como la teoría social ha dejado atrás la idea de que las personas poseen una sola identidad completamente gestáltica y que nos acompaña en una misma forma a través de nuestras vidas. El estudio del *performance* nos lleva un paso más adelante en el mismo camino, nos muestra como las personas no se comportan de una sola manera, sino que de manera similar a las actuaciones del teatro o la televisión desempeñan diferentes papeles dependiendo del tiempo y del espacio en que se encuentren además de las diferentes personas con quien estén interactuando. Esto nos da una idea más clara de cómo a través del habla, de la retórica se construyen las identidades y cómo estas pueden funcionar en relación con la música y con muchos de los eventos rituales que la acompañan como los festivales, los carnavales, las fiestas entre otros.

Erving Goffman nos muestra cómo se pueden entender las relaciones interpersonales desde una perspectiva teatral a través del estudio de las maneras como las personas se presentan a sí mismas ante sus semejantes, dentro de sus grupos sociales. Su planteamiento es que cada persona escenifica diferentes papeles, diferentes actuaciones dependiendo del contexto, según las personas que lo acompañen o del lugar donde se encuentren. Así la vida misma de una persona se puede entender como una serie de distintas actuaciones, donde el 'yo' no es único, uniforme, homogéneo, no podemos encontrar cómo se piensa una esencia del yo, en todo caso tenemos múltiples 'yos' que aparecen discriminadamente según el tiempo y las circunstancias. En lo personal me parece una aproximación sociológica muy sugerente que nos brinda muchas pistas de cómo abordar y entender las actividades y realizaciones de orden ritual o simbólico, además por supuesto de las cotidianas.

En la vida real se encuentran en constante interacción los actores y los espectadores, siendo estos papeles permutados continuamente por unos y otros. En determinado momento una persona se encuentra representando su papel y otros observándolo y al segundo los papeles cambian y el actor se vuelve espectador y viceversa. Dentro de la expresividad del individuo se encuentran dos tipos de actividad significativa: por un lado encontramos la impresión que da y por el otro la impresión que emana de él. Es decir que podemos hablar que la primera es la impresión que se quiere dar por medio de la actuación; y la segunda es la que se da de manera no verbal, más teatral y contextual que en muchos de los casos es involuntaria. De esta manera cuando un individuo se presenta ante otros habrá por lo general alguna razón que mueva su actividad de manera tal que ésta transmita a los otros la impresión que él busca dar, pero existe una asimetría fundamental en el proceso de comunicación ya que el individuo generalmente sólo tiene conciencia de una corriente de su comunicación. Cuando el individuo maneja un tipo de control sobre la segunda forma de comunicación se establece la simetría en el proceso comunicativo, y se prepara la escena para un juego de la comunicación donde los espectadores intentarán encontrar nuevamente la asimetría. Así estamos ante un ciclo posiblemente sin fin de secreto- descubrimiento (Goffman,1971[1959]:16,20).

Este juego de las representaciones se da debido a que la sociedad se encuentra estructurada de manera tal que cada individuo inscrito en determinado grupo social posee un derecho moral a que lo traten y valoren de determinada manera. Para que esta presunción funcione correctamente existe también el deber moral de no aparentar lo que no se es, ya que cuando un individuo escenifica una situación lo que está haciendo es inscribiéndose en un grupo de personas de determinado tipo; y así hace una demanda explícita o implícita de ser valorado y tratado de la manera a que tienen derecho las personas de ese tipo, y renuncia a los tratamientos reservados para los demás tipos y que él no parece ser (*Op.cit.*:25). De esta manera la interacción cara a cara se definiría "como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones de otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata". Una actuación o '*performance*' "puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes... La pauta de acción preestablecida, que se desarrolla durante una actuación y que puede ser representada o actuada en otras ocasiones, puede denominarse papel '*part*' o rutina"(*Op.cit.*:27). Así cuando un individuo representa una mismo papel en diversas ocasiones para una misma audiencia es muy probable que se establezca una relación social. Estas rutinas las podríamos ubicar fácilmente dentro del comportamiento de los '*colombianos de Monterrey*' ya que ellos interpretan un papel específico dentro de su sociedad, usan una indumentaria especial, al mismo tiempo logran un manejo de su cuerpo, del lenguaje y de la estética especiales, usan simbología que los adscribe a su grupo y mediante la trasgresión de ciertas normas establecidas por la 'tradicionalista' sociedad regiomontana, están realizando claras demandas de reconocimiento y apoyo social, al mismo tiempo que se unen y se hacen más fuertes para resistir la represión y el estigma al que se enfrentan en sus vidas diarias.

Richard Bauman hace un énfasis en la importancia del uso del lenguaje en la vida social, donde se debe realizar la búsqueda de este uso por medio de la etnografía del habla. La etnografía del habla debe ser concebida como una herramienta de estudio dirigida a la formulación de teorías descriptivas del habla como un sistema cultural o como parte de sistemas culturales. El punto de partida en esta formulación es el concepto de comunidad del habla, definida en términos del conocimiento compartido o mutuamente complementario y la habilidad (competencia) de sus miembros para la producción e interpretación de discursos socialmente apropiados (1989[1974]:6). Estos eventos del habla se encuentran situados junto con y

son vistos como significantes o cargados de significados, en términos de los contextos nativos de actividad del habla: escenarios culturales específicos, escenas, e instituciones en los cuales se realiza el habla. El nexo para todos estos factores, es el *performance*. Este se concibe en términos de la interacción de recursos y la competencia individual, dentro del contexto de situaciones particulares. Los *performances* así, tienen una cualidad emergente. Son estructurados por el ejercicio de competencia situado y creativo. La tarea para el etnógrafo del habla es, identificar y analizar las interrelaciones dinámicas entre los elementos que constituyen al *performance*, a través de la construcción de una teoría descriptiva del habla como un sistema cultural en una sociedad particular (*Op.cit.:7*).

La etnografía del habla debe llenar el vacío en el inventario antropológico creado por la desatención de la lingüística antropológica del uso social del lenguaje y por la falta de interés de los etnógrafos sobre los patrones y funciones del habla. La importancia de la etnografía del habla para la antropología, debe enfocarse cuidadosamente en el habla como un instrumento para que la conducta de la vida social ponga en evidencia la naturaleza emergente de las estructuras sociales, no rígidamente determinadas por la estructura institucional de la sociedad pero creada largamente en *performance* por la manipulación estratégica y dirigida hacia metas de los recursos del habla (*Op.cit.:8*). Con el conocimiento de las amplias metas de la etnografía del habla, pueden permitirse los folcloristas ver el *performance* de las formas verbales artísticas en términos de la estructura superior del *performance* verbal como un todo, estableciendo las continuidades y discontinuidades entre el arte verbal y otros modos de habla mediante un sencillo y unificado sistema. Las perspectivas y métodos de la etnografía del habla, son también indispensables para la determinación de las categorías nativas de géneros y escenas, así también como para la elucidación de las estéticas específicamente culturales del lenguaje hablado y las funciones de las formas de arte verbales (*Op.cit.:10*).

Bauman plantea que la visión de la tradición como un significado asignado interpretativamente no solo brinda una base ilustrativa para el entendimiento crítico de la idea de folclor por si mismo como una construcción social, sino también abre la puerta a investigaciones de movimientos de resurgimiento cultural basados en el folclor, el uso de la tradición como un mecanismo de control social, la construcción moderna de tradiciones existentes, como maneras de brindarle resonancias simbólicas y autoridades a las formaciones sociales modernas, sumado a la gran necesidad de la tradicionalización por si misma. Esto es la necesidad social de brindar significado a nuestras vidas presentes mediante la unión del nosotros a un pasado significativo (1992:32). Esto es claramente identificable tanto en el caso de las performatividades que trae consigo el montaje del festival de Valledupar y de igual manera en las que trae inherente todo el movimiento regio-colombiano.

Víctor Turner construye una de las teorías más completas para la antropología sobre el *performance*. Turner establece que la vida social incluso en sus momentos de mayor quietud, está característicamente impregnada de dramas sociales. Se puede pensar que cada uno de nosotros tiene una cara para la paz y una cara para la guerra; que estamos programados para cooperar, pero estamos preparados para el conflicto. Uno de los instrumentos más efectivos para el auto-escrutinio social son géneros como el teatro, la danza dramática y los narradores de cuentos profesionales (1982:11). Las raíces del teatro se encuentran en el drama social, y el drama social concuerda con la forma de abstracción dramática aristotélica de los trabajos de los dramaturgos griegos. El teatro es una hipertrofia, una exageración de procesos rituales y de juzgamiento; no es una réplica simple de la totalidad del patrón procesual del drama social. De esta manera hay en el teatro algo del carácter investigativo, enjuiciante e incluso punitivo de la ley en acción, y algo de sagrado, mítico e incluso sobrenatural de la acción religiosa (*Op.cit.:12*).

La antropología del *performance* es una parte esencial de la antropología de la experiencia. En algún sentido, todo tipo de *performance* cultural, incluyendo el ritual, ceremonia, carnaval, teatro y poesía (en este caso eventos musicales) es una explicación de la vida misma. La etnografía performativa se trata de traer los datos del campo a nosotros en su forma completa, en la plenitud de su significado de accionar. El reduccionismo cognitivo es para Turner una especie de deshidratación de la vida social (*Op.cit.:91*). La forma de drama social ocurre en todos los niveles de la organización social desde la familia hasta el Estado. Los dramas sociales suspenden el desarrollo de nuestros papeles cotidianos, interrumpen el normal fluir de la vida social y fuerzan al grupo a tomar conciencia de su propio comportamiento en relación con sus

propios valores, incluso para llegar a cuestionar eventualmente la validez de esos valores. En otras palabras, los dramas inducen y contienen procesos reflexivos y generan espacios culturales en los cuales la reflexividad puede encontrar un lugar legítimo (*Op.cit.*:92).

En su propia sociedad un actor intenta realizar ‘personajes individuales’ pero toma parcialmente por hechos los roles culturalmente definidos que supuestamente debe ejecutar ese personaje: padre, hombre de negocios, amigo, amante, prometido, sindicalista, campesino, poeta etc. Estos personajes están contruidos de representaciones colectivas compartidas por los actores y por la audiencia, quienes son usualmente miembros de su misma cultura. En contraste, un actor que representa la etnografía tiene que aprender las reglas culturales que se encuentran detrás de los roles jugados por el personaje que él está representando. Habrá un constante movimiento de ida y vuelta desde el análisis antropológico de la etnografía, que provee los detalles para la promulgación, para la actividad sintética e integrativa de la composición dramática, que podría incluir escenas consecutivas, relatando las palabras y las acciones a los personajes para eventos previos y futuros e interpretar acciones en escenarios apropiados. Para esta clase de dramas etnográficos, no son solo los personajes individuales los que poseen importancia dramática. También la poseen los procesos profundos de la vida social (*Op.cit.*:99). Turner no está de acuerdo con un mandato de exclusión a los antropólogos del papel activo. La participación en este papel puede resaltar significativamente el entendimiento “científico” de los antropólogos de la cultura, siendo ésta estudiada en esta presentación dinámica, ya que a las ciencias humanas les conciernen los hombres vivientes. El movimiento de la etnografía al *performance* es un proceso de reflexividad pragmática. Históricamente la etnodramática está emergiendo justo cuando el conocimiento se está incrementando sobre otras culturas, otras visiones del mundo, otros estilos de vida; cuando los occidentales intentan atrapar las filosofías no occidentales, las dramáticas y las poéticas en los ámbitos de sus propias construcciones cognitivas, encontrando que ellos han capturado monstruos sublimes. Es perfectamente natural que una antropología del *performance* se esté moviendo para conocer actores dramáticos que están buscando algo de soporte teórico en la antropología. Con los renovados énfasis en la sociedad como un proceso puntuado por *performances* de varios tipos, se ha desarrollado la visión de esta clase de géneros como el ritual, la ceremonia, el carnaval, el festival, el juego, el espectáculo y los eventos deportivos puedan constituir en varios niveles, en varios códigos verbales y no verbales, un grupo de metalenguajes que se intersecan (*Op.cit.*:100,101).

Los espectáculos son uno de los muchos géneros representativos en que los individuos modernos alegre pero reflexivamente simbolizan las normas, arrogaciones y los roles convencionales que gobiernan sus vidas ordinariamente. La vida social es un tipo de proceso dialéctico, que comprende una violencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la comunitas y de la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y de la desigualdad (Turner,1969:104). En este orden de ideas, podemos entender a los constructos culturales asociados al *performance* como formas rituales que poseen propiedades formales muy características¹¹, y que pueden ser encontradas en cualquiera de estos espectáculos. El ritual es un mecanismo que periódicamente convierte lo obligatorio en deseable, el símbolo dominante dentro de la trama de significados, coloca a las normas éticas y jurídicas de la sociedad en contacto con poderosos estímulos emocionales. Durante la acción del ritual valiéndose de la excitación social y estímulos fisiológicos como la música, canto, danza, alcohol, drogas, incienso; el símbolo ritual efectúa un intercambio de cualidades, donde las normas y los valores se ven inyectados de emoción, al mismo tiempo que las emociones cotidianas se ennoblecen a través de su contacto con los valores sociales. De esta manera las principales propiedades empíricas de los símbolos dominantes son: la condensación, la unificación de significados dispares en una única formación simbólica y la polarización de sentido. Los símbolos dominantes se encuentran en muchos contextos rituales distintos, algunas veces presiden la totalidad de la ceremonia, en otras sólo partes. El contenido de sentido de estos símbolos dominantes posee un alto grado de consistencia y constancia a través del sistema simbólico total. Existen de igual manera, símbolos instrumentales que son de característica más específica y deben ser

¹¹ Para Díaz, algunas de las propiedades enlistadas a continuación son en general compartidas como propiedades formales de los rituales: 1. Repetición. 2. Acción. 3. Comportamiento ‘especial’ o estilización. 4. Orden; 4.1 Reglas y guías. 5. Estilo presentacional evocativo y puesta en escena. 6. Dimensión colectiva; 6.1 Dimensión pública. 7. ‘Felicidad’ e ‘infelicidad’. 8. ‘Multimedia’. 9. Tiempo y espacio singulares. (1998: 225, 226).

contemplados bajo su propio contexto dado por el ritual en que son empleados. Así “cada ritual tiene su propia teleología, tiene sus fines explícitos, y los símbolos instrumentales pueden ser considerados como medios para la consecución de esos fines”(Turner,1980:33,35).

El Festival de la Leyenda Vallenata

Un día de 1966 durante el festival de cine de Cartagena, le pedí a Rafael Escalona que me reuniera a los mejores conjuntos de música vallenata para oír todo lo que se había compuesto en los siete años que yo había estado fuera de Colombia.

Escalona que ya era compadre mío desde unos 12 años antes, me pidió que fuera el domingo siguiente a Aracataca adonde él llevaría la flor y nata de los compositores e intérpretes de las jornadas más recientes. El acuerdo se llevó a cabo en presencia de la muy querida amiga y periodista sagaz Gloria Pachón -que hoy es la esposa del senador Luis Carlos Galán- y ella publicó la noticia al día siguiente que a todos nos tomó por sorpresa: “Gran festival vallenato el domingo en Aracataca”.(...).

Aquella pachanga en Aracataca no fue el primer festival de música vallenata- como ahora pretenden algunos- ni quienes la promovimos sin saber muy bien lo que hacíamos podemos considerarnos sus fundadores. Pero tuvimos la buena suerte de que le inspirara a la gente de Valledupar la buena idea de crear los festivales de la leyenda vallenata. Así fue, y en 1968 se llevó a cabo el primero con todas las de la ley, y en la ciudad de Valledupar, que es la sede natural por derecho propio. El primer rey elegido fue el rey de reyes, Alejo Durán, que de ese modo le dio al certamen su verdadero tamaño histórico. Aunque ya para esa época la música vallenata empezaba a treparse por la cortina de los Andes tratando de conquistar a Bogotá, todavía no lograba conquistar el corazón de muchos fuera de su ámbito original. (...)

Fue dentro de ese ámbito místico donde transcurrió el XVI festival de la Leyenda Vallenata, y fue por eso y por nada más por lo que tuvo la autenticidad y la resonancia que había empezado a perder en años anteriores. Un equipo de la televisión holandesa que registró cada minuto de aquella parranda sin una sola tregua se llevó una impresión de la cual no alcanzaron a reponerse en mucho tiempo. No podía entender que existiera en este mundo de horrores un lugar como aquel, donde las casas no se cerraban nunca, y todo el que quería entrar a comer donde quisiera a cualquier hora del día y de la noche en que tuviera hambre y siempre encontraba una mesa servida, y todo el que tuviera sueño entraba a dormir a cualquier hora donde quisiera y siempre encontraba una hamaca colgada. Y todo eso sin un instante ni un resquicio de silencio: el espacio total estaba saturado de música.

Convencido de que aquel no era un fenómeno local si no una condición propia del país, uno de los técnicos holandeses que se dejaron arrastrar por aquel torbellino anotó en su diario: “todos los colombianos están locos”. Lo cual será por fortuna, una nota de alivio para la mala imagen que tan bien ganada tenemos por estos días en la prensa extranjera. En síntesis: el XVI Festival de la Leyenda Vallenata ha sido una prueba más- y de las mejores- de que la cultura popular no es tan aburrida, no huele tan mal como lo creen y lo sienten los intelectuales puros. Mal de muchos consuelo de corronchos.

(Gabriel García Márquez: “Valledupar, la parranda del siglo”, 1983: 2A)

La historia del Festival de la Leyenda Vallenata, el más importante festival de acordeones que se realiza en Colombia y que congrega año tras año a los mejores exponentes de esta música, es una historia que con los años se ha diversificado. Cada cual tiene su versión de los hechos y esto es apenas lógico en torno a un evento que actualmente es de gran magnitud y posee gran significancia simbólica. La génesis de este festival se puede remontar al año de 1966 cuando Gabriel García Márquez le pidió a Rafael Escalona que le organizara una ‘parranda vallenata’, a donde según el propio García Márquez asistieron los más “connotados compositores e intérpretes del vallenato”, (Mendoza,1999:10). La idea es que a partir de esta parranda quedó flotando en el aire la creación de un evento de música vallenata, esta idea llega a un almuerzo en Valledupar en donde se encontraban las personalidades de la región y entre ellas el primer gobernador del Cesar, Alfonso López Michelsen, (posteriormente presidente de Colombia), y la ‘cacica vallenata’, Consuelo Araujo Noguera, (quien en el 2000 fuera la primera Ministra de la Cultura en Colombia, recientemente secuestrada por la guerrilla en las afueras de Valledupar y posteriormente asesinada). López Michelsen quería que se realizase un evento para que la mirada del país se volteara hacia este nuevo departamento¹², y le comentó la inquietud a todos los presentes quienes inmediatamente dieron múltiples ideas pero que ninguna interesó de manera definitiva al gobernador por ser cosas que ya se realizaban en distintas regiones.

Consuelo Araujo posteriormente le propuso a Michelsen darle mayor impulso a una fiesta que ya se celebraba en Valledupar, la fiesta de la Virgen del Rosario, a él le pareció bien la idea pero le propuso

¹² Es evidente que López Michelsen lo que buscaba era crear una validación cultural, para la apenas incipiente separación política.

introducirle algo de acordeón al evento, así se llegó finalmente a pensar en un concurso de acordeoneros paralelo a la celebración religiosa. A esta idea se sumó y dio su apoyo Rafael Escalona.

La mayoría de las personalidades de Valledupar que sabían de este proyecto se mostraron incrédulas e incluso llegaron a burlarse principalmente de Consuelo Araujo quien finalmente cargó con la responsabilidad de hacerlo realidad. A la larga ella se salió con la suya y logró realizar el festival que a la postre resultaría un éxito con la novedad que el acordeón, que era algo secundario en las fiestas, terminó sobreponiéndose a la celebración religiosa.

El festival vallenato ha evolucionado como evento. Sus primeras versiones eran libres y se trataba de ver simplemente a los participantes en acción, poco a poco se fue organizando adquiriendo reglamentos y especificaciones técnicas. Hoy en día ya dista mucho de ser un evento puramente 'folclórico', está cada vez más influido y dictaminado por las leyes de la industria discográfica y por el comercio. De hecho el festival se convirtió en una gran empresa que mueve grandes cifras alrededor del mismo, nadie sabe a ciencia cierta cuántos millones quedan en la zona, en el servicio hotelero, en transporte de todo tipo, alimentación y contrataciones por el sinnúmero de personas que llegan a disfrutar del festival.

Se utilizan en éste equipos técnicos, de sonido y luces de primer nivel, se transmite el evento por varias emisoras, los medios de comunicación escritos y audiovisuales no pierden detalle del mismo, incluso durante año de 1999 se dio la primera transmisión televisada en directo para todo el país cambiando por completo la forma como se vive el festival dada la apropiación nacional que se hace del mismo.

Los realizadores del Festival de la Leyenda Vallenata manejan una idea que ha estado asociada al folclor históricamente, la idea de que éste debe ser conservado y guardado sin permitir cambios de ninguna naturaleza ya que debe ser protegido como patrimonio regional-nacional y resguardado de la maligna influencia del exterior al igual que de la comercialización. Es por esto que en su reglamento obligan a utilizar los instrumentos 'tradicionales' y no permiten el uso de guacharacas metálicas y cajas con parche sintético utilizadas mayoritariamente hoy en día por fines prácticos, sonoros y económicos. Además obligan a los participantes a tocar los cuatro aires vallenatos impuestos por ellos como los 'tradicionales' usando este sitio de poder para reforzar su dominio sobre las demás expresiones del género que se dan fuera de Valledupar. Finalmente lo que logran es establecer un evento que no es de música de acordeón sino de la música vallenata tocada en su región hacia la mitad del siglo XX; y aun cuando presumen de ser la catapulta para el mantenimiento y el desarrollo de esta música, este vallenato que ellos promueven desde el festival solo existe en esta coyuntura ya que la influencia de las nuevas generaciones, la industria musical, la ampliación del género lo han transformado, como era de esperarse, radicalmente.

Los defensores del 'purismo vallenato' atrincherados en el Festival de la Leyenda Vallenata (que los hay en Colombia pero el debate es especialmente agudo en Monterrey N.L.) deben entender que el 'folclor' como lo plantea Ben-Amos está constituido por una serie de reglas, un sistema de comunicación, una gramática en la cual las relaciones entre los atributos de los mensajes verbales y la realidad sociocultural se encuentran en constante interacción transformando símbolos y metáforas, estilos y estructuras, temas y formas, en respuesta a las variables sociales de una situación (1975:4). Lo que nos lleva a que es imposible mantener un producto cultural intacto y sin transformaciones, ya que éste es algo vivo en constante cambio al igual que sus productores y consumidores. La única manera para que una música como la vallenata se mantuviera igual es que muriera con sus intérpretes, y no se volviera a producir jamás.

El Festival de la Leyenda Vallenata es creado (en 1968) por un grupo reducido de personalidades que se apropian de un folclor de dimensiones regionales, y así se crea y confiere un concepto de identidad a una región nueva, necesitada de esta construcción identitaria. El separarse del Magdalena Grande lleva al nuevo Departamento (Estado) del Cesar y a su primer gobernador Alfonso López Michelsen en una búsqueda desesperada por un elemento que los uniera como departamento y los diferenciara de la antigua división geográfica a la cual estaban adscritos.

Gilard (1993:34) plantea que con el vallenato se buscó ocultar los orígenes del género, claramente enraizados en la música negra. Así que en el discurso parece haber nacido de sí mismo, en una región bendecida por el destino. Aunque es claro que existe un elemento común a este tipo de música que es la poesía oral hispánica, que se da en toda América Latina. Pero esta unidad histórica ha sido ignorada por diversas modalidades de nacionalismo y de regionalismo, que simplemente hacen juego de los antiguos particularismos y en el caso de esta música ‘costeña’ de acordeón se convirtió en el juego de la élite de Valledupar.

El vallenato como folclor hacía parte de toda la región de la Costa Atlántica, pero con la necesidad de Valledupar de crear un elemento cultural propio, que los diferenciara de las demás regiones se fue creando una nueva historia en torno al vallenato. Esta nueva historia distorsiona el origen del mismo para ser montado un nuevo y definitivo epicentro de este folclor, es así que Valledupar con su festival comienza a ser el nuevo dueño del género musical. Como plantea Martín Barbero, (1998:279): “...la apropiación y reelaboración musical se liga o responde a movimientos de constitución de nuevas identidades sociales”. En torno a éste se da identidad cultural y un elemento cohesionador a toda la cultura del Valle de Upar, recreando los orígenes y haciéndole creer al país y a sus propios habitantes que son los dueños y creadores del vallenato.

Una prueba clara de este movimiento estratégico, de esta apropiación es el hecho de que Valledupar le haya dado su propio gentilicio a esta música, lo llamaron vallenato, es decir, *nato del valle de Upar*, cuando es evidente que ésta es nata de toda la costa Atlántica. Otras regiones de la costa se rehúsan a usar este nombre, y hablan de ‘música de acordeón’, en una clara protesta en contra de la apropiación y hegemonización del folclor, por parte de Valledupar.

Una de las personas más importantes dentro de este proceso de desarraigo zonal de este folclor, para su posterior restablecimiento en Valledupar y reinención de la historia del mismo dándole un carácter mítico, fue Gabriel García Márquez y su novela Cien Años de Soledad. Esta novela se ha convertido en el paradigma de la cultura colombiana, y gracias a ella se le da una nueva historia al vallenato.

Es importante resaltar cómo el primer gobernador del Cesar hace énfasis en la pertenencia de Márquez a Valledupar, donde el Nóbel adquiere su inspiración, de donde toma las historias y las recrea en su particular estilo literario. López (1999:2) plantea que es en Escalona y no en ningún otro lugar donde se debe buscar la fuente de donde bebe Márquez para crear su más importante obra Cien Años de Soledad; precisamente en Escalona, quien es pieza fundamental en la creación del Festival de la Leyenda Vallenata.

Conjugados estos tres grandes personajes se consolida políticamente el Cesar como departamento, se adopta un cohesionador cultural como lo es la música y a este montaje político-musical se le da fundamento, piso donde asentarse y echar raíces, por medio de la literatura garcía-marquiiana que le brinda un hálito mítico ancestral inexistente. Solo tres décadas después de la época de éxito musical de Rafael Escalona, de la aparición del festival de López y de Cien años de soledad (nótese la coincidencia de las fechas), el país entero cree que la música de acordeón es de Valledupar, que el Cesar es una región culturalmente distinta al resto del país; y que todo esto viene de una historia remota, mítica, donde el ancestro común se ha desvanecido por el accionar del tiempo.

Pero el éxito rotundo de la creación de estos tres hombres en particular y de la élite valduparense en general no paró en darle fuerza y cohesión cultural a una región como el Cesar. Actualmente todo el país se siente parte y componente del estilo macondiano de García Márquez; ninguna persona ha sido izada como el estandarte de Colombia como se ha hecho con García Márquez, ‘nuestro Nóbel’, ‘nuestro embajador ante el mundo’, ‘el colombiano del siglo’.

La música de Colombia es el vallenato. Es la más oída, la más vendida, la que mayor difusión comercial y de medios audiovisuales posee, “...pero el punto es que la música vallenata- de origen regional particular- es aceptada un representante legítimo del sentimiento nacional”, (Wade, 1997(2): 24,25). El

vallenato es la música que se exporta al exterior y con la cual nos identifican en el resto del mundo, y esta nacionalización e internacionalización del género se da con la música de Escalona.

Finalmente lo que ellos logran es “Estabilizar una expresión musical de base popular como forma de conquistar un lenguaje que concilie el país en la horizontalidad del territorio y en la verticalidad de las clases sociales, (Barbero, 1998: 234)”. Esta labor es realmente admirable y de esfuerzos colosales si se tiene en cuenta la división cultural y política que mostraba Colombia antes de estos hechos: “Colombia podía llamarse antes de 1940 más un país de países que una nación”, (*Op.cit.*:225).

Es innegable la audacia y la inteligencia demostrada por los artífices que se encuentran detrás de esta obra, de esta *novela- política- cantada* y en la que en solo 33 años se ha convertido en una verdad irrefutable para toda Colombia. El Festival de la Leyenda Vallenata así mismo es un gran evento ritual donde se valida y renueva periódicamente esta construcción y hegemonía cultural y simbólica.

Es igualmente importante resaltar nuevamente que dentro del proceso de nacionalización y principalmente de aceptación del vallenato al interior del país y el posterior desplazamiento del bambuco como la música colombiana, tiene gran influencia y relación la pugna por el poder político de los dos partidos más importantes del país y los únicos que han accedido a la presidencia de la república desde la independencia de España. Por una parte encontramos al vallenato asociado al partido Liberal colombiano (centro izquierda), con el cual llegó al poder López Michelsen y que su fortín electoral se encuentra, en las zonas de provincia, principalmente en la costa Atlántica, que por la época de expansión vallenata al interior, adquiriría mayor poder y representatividad. Por el otro lado vemos que al mismo tiempo que el partido Conservador (centro derecha) se veía desplazado de esta posición privilegiada, donde llevaba hasta ese momento una histórica hegemonía. Coincidentalmente el grueso de los electores y la zona de mayor influencia de este partido es el ‘interior’ del país, la llamada zona Andina, que históricamente ha sido representada musicalmente por el bambuco que como ya se había dicho, anteriormente era llamado simplemente ‘música colombiana’.

Como podemos observar el desplazamiento de un tipo de música por otro en el rubro de ‘música de Colombia’ se encuentra completamente relacionado con la pugna de los partidos políticos por la hegemonía del país. Cuando estos dos géneros se enfrentan por la total representatividad de la geografía nacional no lo están haciendo simplemente dos tipos de música, el acento del enfrentamiento se encuentra en otro lugar muy lejano a los instrumentos, ritmos y melodías. El enfrentamiento real se da entre dos ideologías, entre diferentes maneras de concebir la vida, la religión, la sexualidad, el espacio público y privado, las estéticas; es finalmente entre diferentes concepciones y apropiaciones de lo social y cultural, que en este caso se ven representados de manera simplificada por los partidos políticos.

Al revisar de manera detallada la cultura representada por el vallenato encontramos de fondo que es la que representa a los grupos sociales que en lo político se ven aglutinados por el liberalismo. De similar forma el bambuco representó durante casi dos siglos (Miñana,1997:8) a los grupos sociales del interior que eran el caudal electoral del partido Conservador. Mientras la élite del interior, líderes del partido Conservador, mantuvo una clara hegemonía sobre el resto del país, esta mantuvo su propia estética musical idealizada, el bambuco, como representativa de la nación. Hacia la segunda mitad del siglo XX, el liberalismo toma fuerza y logra romper la hegemonía conservadora; es en este momento que el vallenato logra entrar a la región andina y poco a poco desplazar al bambuco de la posición de ‘legítimo representante del sentir nacional’.

Capítulo III

La Internacionalización

La música y su industria dentro de la comunicación masiva

La música y su relación con la identidad poseen características propias que se han dado y reproducido a través de la historia, este binomio no es realmente ninguna novedad ya que desde los griegos encontramos alusiones y reflexiones sobre el mismo. Lo que puede ser realmente novedoso de nuestro objeto de estudio es como se inserta dentro de la época actual, de postmodernidad o modernidad tardía. Para poder entender cabalmente esta relación desarrollada bajo las nuevas reglas de juego que se presentan actualmente, debemos entender cómo los avances dentro de los medios técnicos nos permiten hoy en día una comercialización de las formas simbólicas. Adicionalmente debemos comprender cómo la mediatización de la cultura moderna da cabida a un intercambio de productos culturales en el ámbito mundial y de ahí la formación de una industria musical, que se encarga de manejar el negocio de la música alrededor del globo. Sólo entendiendo estos procesos podemos acercarnos al campo que rige nuestro tema de investigación.

Para Robert Burnett (1996:1) la música hace parte de nuestro medio ambiente diario. No solo escuchamos música en los sitios expresamente destinados para esto como auditorios o simplemente nuestro hogar, sino que la escuchamos como fondo en muchos de los lugares que frecuentamos y utilizamos comúnmente como automóviles, restaurantes, centros comerciales etc. Se puede decir que la música popular es una de las más poderosas expresiones de la industria cultural mundial. La música popular es hoy la lengua franca para un largo segmento de la población juvenil mundial. Para Burnett es justo decir que la música es el más universal medio de comunicación que en este momento tenemos, ya que logra atravesar instantáneamente obstáculos de lenguaje y otras barreras culturales de una manera que los académicos rara vez entienden.

Thompson (*Op.cit:*4) plantea que para entender las distintas características de la comunicación masiva y los distintos cursos de su desarrollo es necesario entender lo que él llama: 'La mediatización de la cultura moderna'. La define como el proceso general por el cual la transmisión de formas simbólicas se encuentran mediadas crecientemente por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias mediáticas. Las instituciones del Estado moderno y otras numerosas instituciones (partidos políticos, grupos de presión, etc.) que comparten la denominación de políticas en las sociedades modernas, son sitios extremadamente importantes para el ejercicio del poder y de la dominación; pero no son las únicas, ni siquiera necesariamente las más importantes para la mayoría de las personas la mayor parte del tiempo. Para el grueso de las personas las relaciones de poder y dominación que los afecta más directamente son aquellas características de los contextos sociales en los que ellos desarrollan su vida cotidiana: el hogar, el lugar de trabajo, el salón de clases, etc. En estos espacios donde las personas pasan la mayor parte de su tiempo, actuando e interactuando, hablando y escuchando, donde se da una organización compleja del espacio; es donde encuentran relacionadas inequidades, asimetrías de poder y de recursos en la interacción entre blancos y negros, hombres y mujeres entre aquellos con propiedades y fortuna y los que no las tienen. Esto significa que no se deben desatender las maneras en que las formas simbólicas son empleadas y desplegadas, y las maneras en que estas se intersecan con las relaciones de poder en los contextos sociales estructurados dentro de los cuales la mayoría de nosotros pasamos la mayoría de nuestro tiempo (*Op.cit.:*9).

A pesar de la continua introducción de nuevas formas de entretenimiento y tecnologías comunicacionales, la industria musical se mantiene como un importante componente del expansivo sector de entretenimientos e información. Es especialmente importante recordar que la música popular se ha desarrollado como un bien que es producido, distribuido y consumido bajo las condiciones del mercado que rige inevitablemente los tipos de fonogramas que se hacen, quién los hace y cómo se distribuyen al público (Burnett, *Op.cit.:*3,4). La penetración del mercado mundial por la predominante industria transnacional ha generado cambios en la política y estructura mundial, estos cambios tienen importantes implicaciones para

la producción, contenido y *mercadeo* de la música popular (*Ibid.*). La industria del entretenimiento por definición, involucra la creación ínter-organización y exhibición de *performances* (narrativos o no narrativos, grabados o en vivo) para atraer audiencias en búsqueda de ganancia financiera más aun que por explícitas metas educacionales, periodísticas, políticas o publicitarias. Es importante entender que la industria del entretenimiento genera billones de dólares en ganancias a través del mundo y está creciendo rápidamente. (Joseph Turow, cit.en Burnett:9) Las disqueras transnacionales controlan alrededor del 80% de las ventas de América Latina. Sin embargo, en este porcentaje se incluyen las ventas del repertorio doméstico que es superior a las ventas de la música angloamericana. El mercado latino es útil para las disqueras ya que, debido al creciente interés por los ritmos caribeños y mexicanos principalmente y las nuevas producciones latinoamericanas, en los Estados Unidos por ejemplo existe un gran potencial de mercado (Yúdice,1999:191).

La mega narrativa de la transformación cultural está ampliamente inmersa en el discurso de la teoría política y social, dando cuenta del desarrollo de las sociedades modernas. Esta narrativa ha desatendido y dejado de lado la mayor transformación cultural asociada con el desarrollo de las sociedades modernas: la rápida proliferación de instituciones de comunicación masivas y el crecimiento de redes de transmisión a través de las cuales formas simbólicas modificadas conjuntamente se colocan al alcance de un campo de receptores siempre en expansión. A este proceso de mediatización de la cultura moderna Thompson (*Op.cit.*:11) lo muestra como una de las transformaciones claves, asociadas con el desarrollo de las culturas modernas. Este concepto me parece fundamental para comprender un objeto de estudio como el nuestro, la relación entre música e identidad, ya que nos da cuenta del mundo actual que se encuentra atravesado crecientemente por redes de comunicación en el que la experiencia de los individuos se encuentra progresivamente mediada por sistemas técnicos de producción simbólica y de transmisión.

Para Thompson (*Op.cit.*:12,13) para poder ver las formas simbólicas (como la música) como un fenómeno contextualizado es necesario aproximarse a ellas como producidas y recibidas por individuos situados en contextos socio-históricos específicos y dotados con recursos y capacidades de diferentes clases (el acento, idioma y tono de una clase social particular o un pasado regional). Esta contextualización social de las formas simbólicas nos obliga a que estas sean objeto de complejos procesos de valoración, evaluación y conflicto, por esto es importante tener *procesos de valorización* tanto en el terreno simbólico como en el político. Para muchos estudiosos, la clave para entender la música popular es la idea de la comercialización. Cuando hablamos de música popular, hablamos de música que está orientada comercialmente; esto implica que para maximizar la ganancia se deben atraer el mayor número posible de consumidores. Las compañías de discos, músicos y estaciones de radio están dolorosamente al tanto de este hecho y consecuentemente intentan orientar su producto hacia el mayor número posible de receptores y de esta manera maximizar su ganancia.

McQuail (cit.en Burnett,*Op.cit.*:35) establece que entre más comercializada está la comunicación masiva, inevitablemente se intensifica la competencia por amplias audiencias y bajo condiciones de escasez de canales de comunicación esto conduce a la negación de aquellos intereses y gustos de las minorías. América Latina es uno de los más importantes mercados del mundo, por su acelerado crecimiento sobre todo hacia la segunda mitad de los años noventa. A pesar de considerarse como el cuarto mercado en el mundo, en 1996 y 1997 creció un 11% más que el resto de los mercados. Lo interesante del caso es que los pronósticos de las disqueras transnacionales o *mayors* para el presente siglo indican un crecimiento constante durante los primeros años (Yúdice,*Op.cit.*:187). El mercado Latinoamericano puede decirse que se observa desde dos perspectivas, una en la que las disqueras transnacionales ‘absorben’ las industrias nacionales y otra en la que sólo unas pocas disqueras regionales (Musart y Fonovisa en México, Codiscos y Sonolux en Colombia y Paradoxx y Sigla-som Livre en Brasil) sobreviven gracias a la música regional. La tendencia sin embargo, se dirige a que las *mayors* controlarán la totalidad del mercado por medio de la absorción de las disqueras regionales y la adquisición de repertorios que generan regalías constantes(*Op.cit.*:192).

En cuanto a las preferencias musicales del continente americano, se destacan dos variedades ya que en Hispanoamérica y Brasil hay diversidades internas. Existe una preferencia musical por los ritmos

regionales que se han diferenciado en géneros que han sido clasificados por la industria discográfica. Es el caso del *tropical* que tiene variantes *nacionales* como la salsa de Puerto Rico o el vallenato de Colombia. En el caso de Brasil, se han detectado géneros específicos para cada región del país. En el caso de Estados Unidos, las tendencias de preferencias se encuentran permeadas por los orígenes poblacionales de las regiones, por ejemplo salsa y merengue en Miami y New York o banda, música tejana y mariachi en Texas y California (*Op.cit.*:196). En el caso particular de Colombia, el vallenato es el género tropical con más popularidad (30%). El caso de Carlos Vives es de resaltar, ya que con sus dos primeros discos vendió 4 millones de copias con el género del vallenato. Géneros como la salsa, el merengue o las rancheras son populares (45%) en la medida que la radio le resta importancia a la música anglo y por lo tanto la música latinoamericana tiene mayor cantidad de tiempo al aire. La influencia mexicana ha formado lo que se conoce como música carrilera y por otro lado se observa al tango como otro ritmo de amplia influencia sobre todo en la región cafetera y de Medellín. La música internacional que se escucha con mayor frecuencia es el pop y el rock y ya se conocen artistas nacionales de renombre que incursionan en estos géneros. Colombia tiene dos disqueras independientes que son las más importantes de Latinoamérica; Sonolux que tiene el 16% del mercado y Codiscos que tiene el 13% y se abocan a los géneros nacionales. (*Op.cit.*:206)

El caso de México que se considera como el segundo en importancia en América Latina, tiene mayores expectativas de crecimiento, debido a que en Estados Unidos la tendencia al gusto por la música mexicana se encuentra al alza. Es el país más apegado al repertorio nacional de los cuales los géneros más populares son el norteño, la banda, ranchera y el mariachi. El autor señala también que la popularidad de la música regional de México se debe a la difusión que le da Televisa dentro y fuera del país. Las estrategias de mercadeo de los artistas se enfocan hacia el mercado norteamericano con el género tejano que es el que deja la mayor cantidad de regalías para Fonovisa (83% de las ventas totales). Por otro lado, en México se originan conocidos grupos de Rock que recientemente mezclan el ritmo con otros regionales y lo que se conoce como ‘rock en español’(*Op.cit.*:208).

Clases de intercambio de formas simbólicas (música)

La implementación de los medios técnicos en la modernidad no debe verse como un simple suplemento a las relaciones sociales pre-existentes, más bien debe observarse esta implementación como creadora de nuevas relaciones sociales, de nuevas formas de acción e interacción, de innovaciones en la auto representación y de responder a la presentación personal de los otros (Thompson,*Op.cit.*:16). El intercambio de formas simbólicas (como la música) entre productores y receptores, generalmente incluye una serie de características que se pueden analizar bajo el encabezamiento de la transmisión cultural. Thompson (*Op.cit.*:166) distingue tres aspectos de la transmisión cultural: 1. El medio técnico de transmisión; 2. El aparato institucional de transmisión; 3. La distanciaci3n espacio-tiempo envuelta en la transmisi3n. El medio técnico es el que permite en un cierto grado la reproducci3n de la forma simb3lica, la reproducibilidad de las formas simb3licas es una de las características clave que sustenta la explotaci3n comercial de los medios técnicos por instituciones de comunicaci3n masiva y la modificaci3n conjunta de formas simb3licas que estas instituciones permiten y promueven (ejemplos de medios técnicos serían la imprenta, la fotografía y el gram3fono). Por aparato institucional de transmisi3n se refiere a un determinado grupo de arreglos institucionales mediante los cuales el medio técnico es desplegado y los individuos involucrados en codificar y descodificar formas simb3licas se encuentran inmersos. Si tomamos como medio técnico la imprenta un ejemplo de aparato institucional de transmisi3n serían las librerías y los círculos de lectores entre otros (*Op.cit.*:167). En el caso de la música este aparato serían las comúnmente llamadas disqueras, en años recientes las compañías internacionales de música han comenzado a expresar que ellas son organizaciones globales, significando que se hacen cargo de la producci3n, distribuci3n y consumo de bienes culturales en un mercado a escala mundial (Burnett,*Op.cit.*:9).

La distanciaci3n espacio-tiempo envuelta en una transmisi3n necesariamente incluye la separaci3n de esta forma, en escalas variadas, del contexto de su producci3n tanto espacialmente como temporalmente y es reinsertada en nuevos contextos que se encuentran localizados en diferentes tiempos y espacios. La naturaleza y la extensi3n de la distanciaci3n cambian de un medio técnico a otro. En el caso de la conversaci3n ordinaria nos encontramos ante una relativamente pequeña distanciaci3n espacio-tiempo, la

conversación tiene lugar en lo que puede ser llamado un contexto de co-presencia; la disponibilidad de esta forma simbólica se encuentra limitada a los participantes de la conversación, a los individuos ubicados en la inmediata proximidad. Esta forma no durará más allá del pasajero momento de su pronunciación o el rápido desvanecimiento en la memoria de su contenido. Si se le implementa al discurso un cierto medio técnico, como los altoparlantes, teléfonos o sistemas de radio difusión y recepción, podemos lograr su distanciamiento espacial mientras se preserva la co-presencia temporal. Otro medio técnico como la grabadora, provee una forma de fijar el discurso lo cual hace posible la distanciamiento temporal además de la espacial (Thompson, *Op.cit.*:169). Con el desarrollo de las telecomunicaciones, una separación espacial significativa puede ser salvada sin necesidad de realizar un transporte físico de las formas simbólicas, dando origen a nuevas posibilidades para la transmisión cultural. Junto con este desarrollo se hace posible el ejercicio del poder a través de distancias espaciales (*Ibid.*).

La música colombiana en Monterrey

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 (Rodríguez:2002).

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, que en paz descansen, cuando vino aquí, en ninguna parte del mundo está pasando lo que pasa aquí en Monterrey, ni siquiera en Colombia (López:2002).

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, Diomedes, mi hijo menor se llama Calixto Diomedes, ¿cómo ves?, di sino 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 (Encinas:2002).

La ciudad de Monterrey es la capital del estado de Nuevo León. Cuenta con un millón cien mil habitantes, y los municipios que la circundan (San Pedro, Santa Catarina, Escobedo, San Nicolás, Apodaca, Guadalupe, Juárez y García) cuentan con dos millones cien mil. En total existen 738 mil residencias ocupando un espacio de 3.250 kilómetros cuadrados (Campos; 2002). Monterrey tiene el 84% de la población total de Nuevo León que posee 51 municipios, la gran mayoría rurales, y uno en la frontera con Texas. La ciudad presenta un aspecto de modernismo y de industrialización, pagando como precio una alta contaminación. Se generan diariamente 3 mil toneladas de desechos sólidos de las cuales una tercera parte no cuenta con servicio de recolección. Monterrey posee grandes contrastes. San Pedro es la ciudad modelo del desarrollo panista donde el 99% de las viviendas cuentan con los servicios básicos y es lugar de residencia de empresarios, políticos y artistas, donde el 18% de la población obtiene más de diez salarios mínimos como ingreso. Por otro lado a 20 minutos de allí en el municipio de García el 62% carece de descargas sanitarias utilizando letrinas y sólo el 1% de la población gana más de diez salarios mínimos. Uno de los problemas más agudos de la ciudad es el del narcotráfico, ya que por la misma dinámica de la urbe se ha convertido en el centro ideal para las operaciones financieras a gran escala. Los narcos se han ubicado en San Pedro y Monterrey lavando grandes cantidades de dinero por intermedio de empresas y corporativos (*Ibid.*). Aun cuando las condiciones de vida de los sectores marginales, comparándolas con las del mismo sector poblacional al sur del país, son bastante 'ventajosas', sí existen grandes deficiencias y marcadas

desigualdades sociales. Es en estas grandes zonas donde el movimiento regio-colombiano encuentra su cuna y apogeo.

La música de la costa Atlántica colombiana, primero el porro pero principalmente la cumbia, llegó a México hace aproximadamente 50 años (Pérez,1995:3), adaptándose y siendo acogida rápidamente en este nuevo territorio. Mediante procesos, como el de reificación, adaptación y creación, fue transformada en primera instancia en las ‘cumbias tropicales’ en el centro y en las costas del país, y posteriormente la llamada ‘cumbia norteña’ en la región homónima. De igual manera la música tejana, o *tex-mex*, y parte de la llamada onda grupera, poseen bases en la cumbia. Recientemente el fenómeno vallenato ha hecho su aparición en múltiples grupos de adolescentes de sectores populares que se organizan en bandas o pandillas que se autodenominan *colombianos* y de igual manera llaman *colombia* a su elección musical. De esta manera transforman el gentilicio en su sustantivo. Estos grupos de ‘colombianos’ han formado y son seguidores de agrupaciones locales mexicanas que producen un renovado vallenato mexicano, como La Tropa Vallenata, la Ronda Bogotá, Los Cachacos Sabaneros, Los Descalzos de la Cumbia, Brisa Vallenata, entre muchas otras (Martínez,1999:8B).

Para Olvera (2002:4) dentro de la música tropical de Monterrey existe una categoría denominada *colombiana* que busca emular lo más posible, tanto en la interpretación como en la instrumentación, a los diversos ritmos de los que se compone como son el porro, la cumbia y el vallenato, cuya producción y consumo se encuentra firmemente establecido en un vasto sector de esta ciudad. Sus consumidores y productores pertenecen principalmente a los grupos populares y marginales de la ciudad, encontrándose en el desempleo y en el mejor de los casos en la más baja escala de la actividad productiva, por lo que son identificados junto con su música por otros grupos sociales como pandilleros, drogadictos, violentos 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 colonias y principalmente a la colonia Independencia. De esta colonia surgen los llamados ‘sonideros’ actores centrales dentro del establecimiento del movimiento regio-colombiano, que con sus equipos de sonido y discos amenizaban las celebraciones y fiestas populares. Los sonideros tenían un gran mercado debido a la escasez y altos costos de los grupos tropicales en aquellos años. Paulatinamente los acervos musicales de estos singulares personajes se fueron especializando en las versiones tropicales colombianas provenientes todas de la costa Atlántica que para esta época ya ejercía una hegemonía cultural siendo la vanguardia del movimiento modernizador colombiano; y como consecuencia las primeras disqueras aparecieron precisamente en esta zona. Este acervo ha crecido con los años y paralelamente se ha desarrollado una cultura musical colombiana dentro de Monterrey de firmes y relativamente profundas bases.

La producción de música colombiana en Monterrey se encuentra liderada principalmente por Celso Piña y los Vallenatos de la Cumbia. Celso Piña es el pionero en estas lides y se ha caracterizado por ‘emular lo más posible el estilo colombiano’, precisamente esta característica lo había confinado a mantenerse en un bajo perfil de restringida circulación viendo como grupos posteriores a él como los Vallenatos de la Cumbia lograban entrar en los circuitos internacionales de producción y distribución de la música llegando principalmente al Cono Sur y los Estados Unidos (Olvera,2002:8). En Monterrey actualmente está en su apogeo un debate donde encontramos dos bandos: por un lado los defensores del producto musical transformado, amalgamado, adaptado, a la realidad sociocultural de la región y que es consumido principalmente por los grupos de chavos banda; por el otro encontramos a una élite que, debido a su posición privilegiada, ha adquirido un amplio conocimiento sobre este género musical y desea que este movimiento se apegue completamente al estilo de vallenato promulgado por Valledupar, con sus cuatro aires y todas las reivindicaciones e ideologías, que posee como trasfondo el concepto de música folclórica. Ellos exhortan, de alguna manera, que Monterrey se convierta en la ‘segunda Valledupar’ del mundo:

En Monterrey hay muchos acordeonistas que tocan música *colombiana* y yo pienso que ellos con el poder del micrófono que tienen y el poder de la publicidad, este, pues sabes qué? vamos a hacer lo que siempre se ha dicho, la segunda Valledupar del mundo, que sí se puede, cuando quisieron pudieron. Y aquí ya es más que todo el gobierno cuando mandamos al primer rey vallenato de Monterrey, primer y único, Elio Vásquez, y fíjate qué tan bueno es que quedó entre

los mejores 10 en la categoría de aficionados. Entonces si los medios se pusieran a trabajar y a organizar festivales no sé cada tres meses ponle, tocan vallenato y agrégale este un aire que sea cumbia pa' que los chavos toquen lo que les gusta verdad?, que no sean tan estrictos, pero si sacar alguien o si darle el valor que se merece verdad?..... Entonces yo pienso que se puede trabajar, se pueden hacer muchas cosas, hay mucho que hacer, pueden ser festivales, pueden ser concursos, puedes invitar a un grupo de los que andan en los camiones a tocar en la estación en vivo y que toquen aires vallenatos, invitar a los grupos originales que existen como Tropa Colombiana, Misión Vallenata, lo que tú quieras a que toquen en vivo, con los tres instrumentos para, oye, ver el acordeonista de la tropa sabe tocar vallenato, no nada más lo que toquen en sus presentaciones, verdad?. Y sobre todo darle el valor cultural, eh?, es lo que se debería trabajar en darle una posición y reconocer al vallenato como un folclor (Rodríguez: 2002).

Porque los músicos de Colombia se van a Valledupar a aprender o los que dicen que tocan vallenato no tocan vallenato, los grupos de acá de Bogotá de Medellín, no tocan vallenato puro pedo, entonces aquí es la única parte del mundo que está pasando lo que está pasando con la música vallenata. Entonces si se sigue ese camino dentro de 10-15 años te lo aseguro se lo va a ganar alguien de Monterrey, si es cierto, en infantil, mi hijo tiene 3 años y agarra el acordeón y agarra la guacharaca y agarra la caja y que le ponga el video y agarra la canción y todo. Pero depende, ahí es como todo o sea, si hay un hijo o un nieto de una persona de la primera generación, todavía está con sus tamborazos y con el güe, güe, güe, he visto niños de 2 años que ya andan bailando entonces yo pienso que sepan en realidad lo que es el principio, que sepan que hay dos historias, lo que está pasando aquí y lo que pasa en realidad.... por ejemplo lo que te mencionaba del Nicho Colombia, él este, tiene un importante espacio en el periódico pero en vez de, no sé, bueno yo te voy a prestar un revista que tengo donde escribí un artículo bien pequeñito y él escribe una columna en el periódico y la usa para sacar fotos de los muchachos mandando unos saludos bien raros que no tienen nada que ver con lo que es en realidad la música colombiana (López: 2002).

Ahora este, por ejemplo, se habla de que 'el verdadero vallenato' no podemos hablar de un verdadero vallenato aquí en Monterrey porque no tenemos las raíces etnográficas y etnológicas, no las tenemos, del folclor del verdadero folclor. Yo conozco el verdadero folclor vallenato de hecho y he sufrido por el folclor vallenato en Colombia y he sufrido y me duele, pero no podemos nosotros, es todo un proceso de cultura previa que se generó a nivel sonideros en los años 60'.... Que no es puro, que música de pandillas y que abandonan los aires vallenatos: el son, merengue, paseo y puya, que están abandonados esos ritmos y que, de alguna que otra manera, está mal, que debe ser eso. Lo que me llama la atención porque yo he estado en Colombia y allá no hay tal, allá hay en la coyuntura festivalera, pero que tú lo enarboles como una bandera de vida es difícil, porque si quieres tú decirle a los chavos que escuchen el verdadero vallenato, pues tendrías tú que retroceder el tiempo y en vez de conocer primero a Celso Piña y a los Corraleros de Majagual debieron haber conocido a Emiliano Zuleta Vaquero, a Juancho Polo Valencia, a Leandro Díaz y de esto los jóvenes no tienen la culpa, vuelvo a insistir; ahora yo creo que en Monterrey el vallenato no necesita de salvadores sino necesita de compositores porque no tenemos memoria musical de nosotros..... Pero lo que no me gusta es la misma, ese estigma que circula, hay gente que te puede decir no me gustan las pandillas y no tienen la culpa de que les guste el vallenato, es un proceso de vida, es una cultura parental que ellos han adoptado y para mí sería criminal decirles: "no, tú no eres vallenato" porque yo me visto bien, yo como tres veces al día, yo como carne a la comida y no frijoles o tortilla o huevo, verdad?. Tú, si tú eres eso mejor no digas eso, me molesta porque gracias a ellos es que el vallenato está y a donde ha llegado, son los que te consumen las grandes cantidades de discos piratas, a los que cuando vas a Colombia les vendes las mochilitas y eso, tú vas y se las vendes, qué es eso?, yo tampoco soy monedita de oro, pero lo único que si te digo es que lo que he escrito es en empatía con el movimiento (Encinas: 2002).

....empiezan a haber los primeros grupos de música colombiana, Celso Piña, ya a partir de los años 80' hará unos 20 años, por ahí 82 y a partir de él, otro y luego otro y otro y entonces ellos ya se empiezan, empiezan a jugar un papel paralelo al de los sonideros; pero con más caché ahora son ellos los que interpretan o al menos intentan interpretar al mismo estilo de la música colombiana, eso es lo que importa para la cuestión de la antropología, no que lo hagan. Lo comento porque aquí hay un debate sobre la gente que dice que eso no es, eso no importa, lo que importa es el sentido, la intención y lo que para ellos significa ese acto, diferente de ... en fin (Olvera: 2002(1)).

El surgimiento de estos primeros músicos *colombianos* coincide con la aparición de una nueva propuesta identitaria ‘el ser *colombia*’, y se puede ver como la primera generación de grupos juveniles deja de lado la propuesta identitaria juvenil por antonomasia ‘el rock’ y adopta a estos grupos como sus ídolos (Cruz,1996). Junto a estos grupos ‘profesionales’ han aparecido otros más cercanos a ‘la banda esquinera’, que amenizan cantinas, bailes y celebraciones menores, al igual que otros que tocan en los camiones de transporte público de la ciudad recogiendo algo de dinero o simplemente 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 facilidad de la ejecución y de la consecución de sus instrumentos, ya que algunos como el acordeón se encontraban fuertemente arraigados y los otros pueden ser fabricados artesanalmente a un bajo costo, junto con la invitación al baile de sus ritmos; hasta la fuerza simbólica de sus letras ya que cuentan historias principalmente campiranas que remiten al pasado rural de los migrantes de Monterrey. El vallenato, principalmente, tiene una fuerte similitud estructural con el corrido mexicano, razón que no debe perderse de vista la intentar entender el por qué de la elección de la música colombiana en estas latitudes:

Sabes qué, también, yo pienso que es una música fácil verdad?. Si tú haces un recorrido por los camiones aquí de, ..por los buses como los llaman en Colombia, aquí en el área metropolitana hay infinidad de grupitos de música colombiana verdad?. Se consigue un acordeón barato chiquito, se consiguen unos botecitos, y ya tienen la caja, y la guacharaca sino pueden comprar una guacharaca original pueden con un tubo de pvc de esos naranjas les rasgas y con una peineta suena como una guacharaca, como la más fina la que tu traigas la de Carlos Vives suena igual de fina verdad?..... Te voy a decir una cosa, la gente que no le gusta la música colombiana que he platicado y que he tratado siempre de convencerla, incluso a mi novia que esa ya no pude, pero cuando estaba en la preparatoria y en la facultad cuando platicaba con la gente que no le gustaba la música colombiana: “es que tiene letra bien bonita pero tiene una música fea!”. O sea no les gusta o a la mejor no les gustaba... ahora ya cambió con la nueva entrada de Binomio de Oro, de Inquietos....La letra, la música: “no, es que me suena raro eso de ‘churuchu””; eso mismo verdad que les gustaba mucho la letra pero no les gustaba el ruido o los instrumentos, es el comentario general (Rodríguez:2002).

Sí, pues yo más que nada yo pienso que es muy fácil el saber porqué la música colombiana, si usted es colombiano, y si no lo fuera al escuchar la música usted va a encontrar que toda la música trae un mensaje y sin embargo música que es propia de nosotros, por ejemplo ahorita aquí los corridos habla de puras maldiciones y si usted escucha la música vallenata es completamente puros mensajes (Luna:2002).

Por el acordeón, digamos que esta tierra se conoce como la música de acordeón, como la tierra de la música norteña cuyos dos instrumentos esenciales son el bajo sexto y el acordeón, el bajo sexto es un guitarrón con seis cuerdas dobles un instrumento medio raro que no es muy común y el acordeón casi siempre es acordeón de botones, aun cuando no necesariamente. 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..... Los jóvenes van a buscar lo mismo pero dicho de otro modo y la única oferta que responde o satisface sus expectativas es la música colombiana, ¿qué música habla del campo perdido, de las situaciones de la agricultura, de los animales, de la puerca, del burro, del pescado, de la palmera, qué música habla de eso?: la música colombiana..... 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 solo lo que expresan..... 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 solo de la temática, sino del formato, de la forma, la forma que además incluye no solo el modo de decir sino incluye también la cantidad de lo que se dice..... 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. Por

qué el corrido no ha perdido vigencia ni la perdió en ese momento, entonces para ellos es, para un joven, estoy pensando en los jóvenes, esa es mi hipótesis, los jóvenes son los que se aventuraron a ser sonideros, o sea, los papas eran sonideros pero ponían todo, ponían a Pérez Prado, ellos son sonideros pero ahora quieren poner solo música colombiana, por qué?. Porque se lanzan a la aventura de experimentar y de compartir su experimentación en la escucha al menos de nuevas alternativas de decir una historia con los mismos instrumentos pero en un formato diferente, me entiendes?. Entonces en realidad qué tanto te alejas del país cuando te siguen hablando del campo donde naciste y de las historias de muchachos que se pelearon por una muchacha, etc, cuando estás escuchándola con muchos de los mismos instrumentos, qué tanto te alejas? (Olvera:2002(1)).

Este hilo de unión simbólica entre el campo y la ciudad, entre los consumidores urbanos y la música colombiana, de ascendente rural ambos, es una pista importante para encontrar el por qué del consumo. Guerrero (1999:85) nos muestra como la música ‘grupera’¹³ es un buen ejemplo de la fuerza de esta relación campo-ciudad, grupos como Los Tigres del Norte o los Tucanes de Tijuana que provienen de municipios rurales tienen un éxito dentro de las ciudades abrumador, pero es claro que sin la industria musical citadina su difusión no rebasaría el ámbito regional manteniéndose relegados a lo local. “Es una comunidad simbólica desterritorializada, aunque al combinarse la música norteña, tropical, de banda y balada romántica, los rurales prefieren las norteñas, y los habitantes de las colonias populares urbanas hacen suyo el escenario para bailar cumbia o vallenato”(Op.cit.:86).

Hoy en día los circuitos comerciales de la música en Monterrey han tenido que reconocer el gran mercado que venían desaprovechando con este género, de esta manera en la actualidad se pueden encontrar discos nacionales e importados de cumbia y vallenato en cualquier tienda de música, aun cuando estos discos son más costosos que los de cualquier otro género. Anteriormente esta música no se podía comprar en formato original ya que para conseguirla debían desplazarse hasta el D.F., traerla al regreso de una temporada de trabajo en los E.U., particularmente es conseguida en las tiendas de discos de Houston, Miami o Nueva York, o de plano viajar directamente a Colombia. Esta escasez y dificultad para conseguir la música fue terreno fértil para los sonideros y el afianzamiento del mercado informal:

Son alrededor de unas 5 o 6 distribuidoras, discotecas pequeñas y más que nada mandan traer material de Miami, es lo que me han contado, importado desde Miami de Colombia no tengo idea, no sé si también manden traer material de allá (Lara: 2002).

Aquí la queja es de que si quieres comprar un disco original es demasiado caro, te cuesta lo doble de lo que te costaría en Colombia, por los gastos de importación y porque aquí la gente también se aprovecha verdad?. Entonces no sé por qué dicen que somos codos los regiomontanos si casi pagas un disco al doble, o sea, obviamente eso fomenta la piratería (Rodríguez: 2002).

Es solamente a partir de la década de los 90’, ahí de mediados de los 90’ quizá en el 98, más bien a fines de los 90’, que la industria cultural, las disqueras, las firmas, las editoras, la radio ponen los ojos en Monterrey como un posible mercado, qué pasó mientras tanto? lo puedes averiguar tú; o sea ¿por qué no estaba antes este mercado? lo descuidaron.....No, no, Fuentes, Eco, todos estos discos, estas disqueras no vendían aquí, digamos si vendían, lo vendían a México, pero en México no era precisamente su público, habría que hacer una anotación, una acotación, son los sonideros los que luego se dan cuenta que la mejor forma de conseguir esa música es yendo a México, en México está esa música y se la traen y luego van los sonideros de México y vienen a vender esa particular parcela de la música colombiana que les gusta tanto a los regios, me entiendes?. Y entonces te digo esa finales de los 90’ cuando ya empiezan a venderse, digamos que hay una serie de sucesos que empiezan a generar una suerte de legitimación de esta música entre ellos el hecho de que puedes encontrar en las tiendas comerciales, este, música colombiana. Ya ahorita habrá en casi todas las tiendas, ya encuentras música colombiana, es un fenómeno relativamente muy reciente.....Entonces sucedió que pues se arriesgaron y empezaron

¹³ El término ‘grupero’ se acuña como una categoría donde se reúnen los más diversos géneros musicales que son producidos en el norte de México y el sureste de Estados Unidos. Mas adelante se ahondará un poco al respecto.

a poner, digo pudieron haberlo hecho antes y a la mejor también hubiera sucedido, fue cuestión de decisión, no?, comercial. Y ahora, bueno una vez que se han dado varios sucesos y que ya se escucha en la t.v., en la radio, que se escucha más en la radio que hay más estaciones, entonces la gente que ordinariamente compraba música informal, de repente se da la vuelta y compran el último disco de Los Diablitos original porque la movilidad social ascendente le permitió tener ese ingreso y darse ese lujo, porque no? es una cosa original, además símbolo de status (Olvera: 2002(1)).

Los medios de comunicación masivos de Monterrey han visto despectivamente el movimiento regio-colombiano, ignorándolos sistemáticamente, y aun cuando el mismo mueve una gran audiencia han realizado una labor de invisibilización, como si al ignorarlos y bloquearlos pudieran desaparecerlos, al menos mediáticamente, dejándolos sin voz ni instrumentos de difusión. Las únicas excepciones a esta generalidad las encontramos en la caricaturización y la mofa, que buscan minar y erosionar su poder simbólico como elección identitaria válida y contestataria. A partir del reconocimiento del grave descuido, consecuencia del descubrimiento del amplio potencial comercial de esta parcela del mercado, se inicia una nueva etapa donde se brindan ampliamente los productos a consumir por este sector olvidado por décadas. En los últimos años se han creado tres estaciones radiales exclusivas del género y se comienza a programar por segmentos en muchas emisoras más. Encontramos una amplia comercialización de todos los productos relacionados con la misma, desde los discos hasta videos, playeras, sombreros e instrumentos tanto el sector legal como en el informal. Se traen músicos de Colombia para realizar conciertos, en un sitio de alto status, donde los sectores sociales privilegiados pueden aparecer sin incomodidades y sin necesidad de mezclarse con los demás grupos sociales:

Entonces ya la gente, como ya no son cosas aisladas de las colonias populares, la gente se comienza a desinhibir y empieza a mostrarse tal y como es. Ahorita en Morelos te venden los sombreros, sombreros voltiados, siempre que viajo me traigo 60-70 sombreros y los vendo, ahora se me terminaron el día de la independencia, ya la gente no los saca porque se los vuelan, se los roban, pero a los bailes se van todos con sus sombreros y su mochilita y todo. Ya no hay esa, podemos decir que no hay esa, si hay pero un poco pero los medios, volvemos a lo de los medios porque sacaron un personaje en T.V y radio que le llaman el Güipirí es un muñeco de peluche, supuestamente es un cholito, y habla qué, “que no se qué y que la chingada” ahí está denigrando. O sea, piensan o están mostrando a la gente que todos los que escuchan esa música colombiana son así “ay-u-la-la” y hablando puras cosas que la banda no las habla, entonces ahí si están...qué ondaj. Entonces sobre todo cuando yo he visto niños que lo imitan, no que “u-la-la” y las palabras del personaje ese, eso no tiene nada que ver. Pero ya no, yo siento que la gente ya no se esconde como antes, ahora van bien contentos al baile y de todos, de todos, sobre todo en La Fe, porque ahí en La Fe *Music Hall*, abajo te cobran 100-120 pesos y arriba en los reservados 300, entonces de las colonias populares que ganan ‘el mínimo’ no pueden pagar 300 pesos entonces allá arriba va la gente que no iba anteriormente a los bailes porque no se quería mezclar con la raza, no? (López: 2002).

En resumen ellos (los medios masivos de comunicación) han jugado un papel de bloqueador, desde el punto de vista de Bourdieu ellos juegan el papel sucio de trabajar como mecanismos de distinción. Esta es la música que se escucha, la música bien que pertenece al público bien y la otra pues no sé arréglate, jugo ese papel. Pero es un papel que para mí a diferencia de otras ciudades, es un papel que ha jugado con mucho encono, con mucho fervor, casi con el mismo fervor con que aquellas personas defendían la música, estos la prohibían y así te puedes tú explicar como Celso Piña que ayer salió en ‘Otro Rollo’ y que está nominado al Grammy, llegó a la t.v. hace 4 años, siendo que esa música tiene 40. Qué pasó en ese lapso?, bueno lo que pasó es eso, ese ejercicio de alguna manera militante en contra de ese gusto de aquello que no se entiende, como no se entiende se le tiene miedo, se le tacha de feo pariente de lo raro, digo raro pariente de lo feo, como el sinónimo del mal gusto, (Olvera: 2002(1)).

Estos grupos de *colombianos* realizan conciertos en la ciudad de Monterrey los cuales alcanzan a reunir más de cien mil personas, cifra que supera a la de los conciertos de música norteña tradicionales en esta zona. Estos eventos masivos han generado connotaciones políticas, ya que un género musical que logra reunir tal número de personas se convierte en ampliamente apetecible para los partidos políticos, que intentan cooptar este poder de convocatoria, para utilizarlo en conveniencia propia. Anteriormente a estos

conciertos multitudinarios ya se habían realizado esfuerzos en este sentido, ya que hacia mediados de los 90', el PRI utiliza como plataforma política una de sus radios estatales cambiando la programación habitual por música colombiana en su totalidad. Esta fue la primera estación radial en programar durante todo el día este género musical, pero con una temporalidad enmarcada por la proximidad de unas elecciones, con el objetivo de atrapar al público *colombiano* y convertirlo en su caudal electoral.

Estos conciertos de música colombiana se podrían analizar como ritos, como manifestaciones colectivas que generan una apropiación singular de los espacios públicos, donde se maneja todo un lenguaje gestual y corporal simbólico, mientras se mantienen en interrelación los individuos y se generan formas no explícitas de organización, logrando construir redes de significación imaginaria (Sánchez,2000:32). Adicionalmente el fenómeno es de tal dimensión que existe un 'Frente Vallenato de Liberación Cultural' que ha realizado su propia versión del Festival de la Leyenda Vallenata en dos oportunidades con el aval y el apoyo de las directivas de este festival. Es de resaltar, y meditar, el esfuerzo que realiza este 'Frente Vallenato' por emular, lo más fielmente posible, al festival de Valledupar:

.... ¿Cómo le ponemos?, la canción 'Voz de Acordeones' es una canción de protesta por el asesinato de un compositor y en esa canción dice que se muere el folclor y varias cosas, entonces como me gustaba mucho le dije la primera versión del festival se va a llamar 'Voz de Acordeones'. Y ya luego me contacté con varios amigos y: -"no, pues que se llame así", -"¿una fecha?", -"no, pues en mayo tenemos el festival", casi todos porque no sabíamos ni qué onda y luego comencé a hacer todo el proyecto pero yo, mi hermano y varios amigos, todo el proyecto de lo que era un festival..... Y luego ya le llamé a Consuelo.... ahí fue donde empezó yo creo que las cosas mágicas, ya la llamé y le expliqué todo igual que con el Dr. Tomás Darío y luego ella me dice: "mira, yo siempre he querido ir a México, pero con lo que me acabas de platicar, creo que conviene más que vaya el rey vallenato a tocar". Entonces me dice: "mejor ese dinero que ibas a gastar en mi pasaje utilízalo para que pagues allá, hotel alimentación y transporte allá en México, y la fundación va a ver cómo le hacemos y mandamos al grupo, nosotros mandamos al grupo". Entonces ahí ya nos cambió toda la programación y la fregada, en ese año fue en el 98, Saúl Lalleman que está ahorita con Iván Villazón y se vino a tocar con el grupo, vinieron 5 personas, 3 del grupo y 2 personas de la Fundación se vinieron en el 98 a tocar aquí. La primera vez que tocaron fue en el Obispado, todos los eventos, fueron 5 días de eventos, todos los eventos llenos, antes de eso no había habido ningún evento masivo colombiano, todos los bailes colombianos eran en saloncitos así que cabían menos de 1.000 personas; ahí pero lleno, lleno y la gente cantando todas las canciones y este tocaron aquí 5 días, dieron las conferencias y todo eso..... hace dos años, entre varios amigos hicimos un concurso en coordinación con la Sra. Consuelo y la Fundación del Festival de la Leyenda Vallenata. Hicimos un concurso aquí en Monterrey para escoger al mejor acordeonista de México y el premio era llevarlo a concursar al Festival de la Leyenda Vallenata,.... Entonces cuando nosotros propusimos ese concurso dijimos: "vamos a hacer el concurso y tenemos que cambiar a la gente", entonces y habían, dos años antes había venido Saúl Lalleman, el rey vallenato entonces ya había dejado una escuela, los grupos que lo vieron empezaron a tocar y las conferencias y todo eso; entonces hicimos un concurso que se llamó 'Colombia a la Alameda' y de los 60 que siempre se inscribían se inscribieron no más 20, pero por qué?, porque tenías que tocar nada más caja, guacharaca y acordeón, tocar los cuatro aires, son, merengue, paseo y puya y con el mismo reglamento que se concursaba allá, a cada grupo que se inscribía, tenga su reglamento y luego aparte los jueces. Por medio del consulado contactamos a gente que fuera de la Guajira y del Cesar que conocieran de vallenato, para jueces, ya no los músicos de allá, no?..... porque de ahí el chavo que ganó lo llevamos a concursar a Colombia y quedó en decimo lugar de los 65 acordeoneros de su categoría, no?. Entonces de ahí fue volver a empezar, todo lo que había hecho Celso Piña, ahorita a Celso lo tienen porque ahh, está nominado para los Grammys. Y esos chavos de ese concurso ahorita están tocando con ganas, hace 3 semanas, pasó un concurso de canción inédita *colombiana*, donde los grupos de esos, son parte de esa generación que ya no está siguiendo lo que pasa en el radio (López: 2002).

El movimiento musical regio-colombiano, como lo denominan sus actores, se ha extendido hacia Saltillo, Laredo, Monclova, León y San Luís Potosí, y en general a la zona norte de México, ampliando dramáticamente su masa receptora. Guerrero (1999) nos ilustra de este fenómeno dentro de la ciudad de Aguascalientes donde él identifica los siguientes grupos de culturas juveniles: gruperos, rancholos, cholos y cholombianos. Estos últimos un híbrido de la cultura chola y el pachuquismo originario de California, pero

que han sido permeados por la música vallenata y las cumbias que les llegan primero del D.F., en los años 70', y que se arraiga a través de grupos musicales migrantes colombianos y de los sonideros dentro de los cuales destaca el sonido 'La Changa' del barrio de Tepito en el D.F.. En los 90' proliferan los grupos mexicanos que tocan la música colombiana y estos grupos junto con la migración de personas del D.F. hacia Aguascalientes masifican y establecen definitivamente el género en esta región (*Op.cit.*:94).

Desde la segunda mitad de los 90' aparece la primera estación radial comercial con programación netamente *colombiana*, la XEH, al percatarse del tremendo éxito de la misma aparecen, en el año 99, dos nuevas estaciones radiales con las mismas características, Radio 13 y la Guacharaca, renombrada recientemente el Bombazo Vallenato. Una de las críticas que se les hace a estos medios es su marcado interés comercial, y el completo desconocimiento de las necesidades y características de su público, ahondando la intolerancia y la segmentación. También los radio escuchas, que no pertenecen a las bandas, se quejan del monopolio que las mismas ejercen sobre el tiempo al aire de las emisoras, ya que lo utilizan para mandarse saludos muy prolongados, además de hacer gala de un fuerte lenguaje, ahuyentando a oídos más castos, y de esta manera apropiándose del medio:

.....y cada estación tiene su público, entonces a esta estación hablan las de las 'Pocas Locas' no sé qué otra pandilla, a otra estación hablan los de la pandilla...exclusivamente, y a la otra estación.... Total que cuando se hacen los bailes por eso se arman las broncas: "qué quién es mejor? y que no se qué". Entonces eso pa' mi es una mala imagen cuando Antología Vallenata empezó, comenzó que eran programas de una hora diaria de música colombiana, o cuando estaba Radio Melodía: -"no que para el Gonzo", - "no, nombres, saluda con nombres"; no y los chavos pues si no les gustaba le colgaban si no pues: -"para Juan para Pedro, para Carlos", -"muy bien muy bien". Empieza la de Nuevo León cuando entró Cory y no: -"sabes que vamos a hacer una política de abrir las puertas verdad?, para que la raza se identifique", -"no que pa'l Navajas, que pa'l Cholo, que no se qué..... Oigan chavos hablen como quieran como les dé su regalada gana sí?, entonces que pasa?, la XEH también tiene que abrir las puertas porque la gente se le va, se ve obligado la XEH. Yo me acuerdo que antes yo podía poner la estación a gusto, por qué, porque mandaban saludos para Juan, para Pedro, entonces estaba mi familia, si yo quería presumir de que la música colombiana estaba cambiando les decía: "pon la XEH para que veas que la raza que habla es raza bien!" verdad?. Pero cuando se abre la competencia tienen que 'acorrientarse', yo le he llamado siempre verdad? con todo respeto para la gente que le gusta esa música o le gusta hablar así, entonces este eso fue, es otro medio de propaganda a lo negativo de la música *colombiana* verdad?. Y ahorita tú puedes escuchar programas en la radio de música colombiana y ya hasta se dicen maldiciones..... Y es un programa de él, los locutores de esa línea de esa estación, tienen esa política verdad? de ser más abiertos con la gente y casi, casi, !te la rayan en frente!. Pero es algo que ellos mismos abrieron y ahora no se pueden zafar, y ya quedó en ese estilo esa estación, esa estación no la puedo poner en mi casa, por qué; pues se están refrescando la mamá a cada rato, o este albureando lo que tu quieras, no la puedo poner y la otra tampoco la puedo poner porque son como 10 minutos de saludos y, este y, puros apodos este... puros apodos verdad?...(Rodríguez: 2002).

Había de la XEH de Joel Luna una estación que tenía 20 años o más de tocar música colombiana, de repente hace, te estoy hablando hace tres años, cuando empezaron los festivales aquí, dos grandes empresas, Núcleo Radio México y Multimedios Estrella de Oro. Meten una estación cada una de música colombiana 24 horas..... Fui a entrevistarme con ellos y la pregunta fue muy sencilla, no?, ¿por qué, por qué colombiana?. Y la respuesta también fue muy sencilla e impresionante, no?, me dicen: "mira es que en un estudio de mercadeo que hicimos, que se hizo aquí en la empresa nos dimos cuenta en Multimedios Estrella de Oro, que había una estación de A.M. en Monterrey que supera en rating a la mitad de las de F.M.". ¿Qué música tocan? música colombiana y lo mismo exactamente, lo mismo, me dijeron en Núcleo Radio México; entonces ahí había un importante mercado, para eso ellos desarrollaron su estación de música colombiana, entonces ya tiene tres años tocando..... Traen pique las estaciones o sea tú no puedes ir a una estación y decirles: "oye, hazme un paro, voy a hacer un evento para alivianar a la raza" o sea, para que el movimiento cultural, se vayan ellos mismos, cómo se llama?, se auto-reconozcan que pueden escribir que pueden crear una letra y todo eso. Entonces dicen en una estación, "no pues si quieres dame la exclusiva y no vayas a la otras estaciones" y eso manda a la chingada el movimiento. Por qué, porque los mismos medios de comunicación provocan broncas, si tu escuchas una estación de radio, comienza a decir "no que los de el frente, los de la otra estación

de radio no tienen esta rola y que no sé qué” y ahí van todos llamando, “no, que esos no sirven”, por los mismos locutores. Entonces en los eventos hay bailes que los organizan las estaciones de radio y hay bandas que siguen a una estación de radio entonces de repente ahí mandan un saludo para una banda, están los banda contraria y pum se agarran, eso, les falta tacto y conocimiento por parte de los locutores y los empresarios (López: 2002).

Pues gusto, gusto por la música las estaciones colombianas no, es un interés de raiting o sea que al ver que la XEH los lugares que está, surgieron las demás estaciones, pero no tanto, porque, por la cuestión de la música colombiana sino por el raiting de audiencia, está buscando simplemente un raiting..... En raiting sí, o sea, es lo que yo le comentaba ahorita, o sea las demás estaciones al ver el raiting de la XEH decían pues vamos a poner una, entonces puso una Radio Alegría para alcanzar el raiting que tenía la XEH que era mucho y luego puso una Estrellas de Oro...(Luna: 2002).

Es importante señalar que dentro del vallenato en Colombia existen varias vertientes, algunas más populares, otras de mayor aceptación por las clases medias y altas (como el de Carlos Vives). El tipo de vallenato que llega y se arraiga en Monterrey es el popular, con mayor apego al estilo ‘tradicional’, menor estilización, y temáticas más cercanas a sus propias vivencias, por lo tanto fácilmente traducible.

Carlos Monsivais escribe sobre la manera en que la música colombiana se ha ‘nacionalizado’ en México:

“Es notable el destino metacolombiano de la cumbia y el vallenato. Música muy propia de las regiones diezmadas por la violencia rítmica de fiesta de pueblo del que se queda y del que emigra, la cumbia y el vallenato... calman las plazas coherentes y dan identidad la del corazón y la de los movimientos. Y gracias a las grabaciones, la globalización artística, la cumbia y el vallenato se esparcen por América Latina y en México se arraigan y se ‘nacionalizan’ a niveles antes sólo registrados cuando la llegada del danzón cubano y del rock” (2001: 2a).

En el caso de los procesos de identificación en torno al vallenato en Monterrey, se debe tener en cuenta el aspecto político de esta construcción. El paso de un sistema identitario similar al de una caja de herramientas como lo plantea Vila a esencialismos, donde las múltiples identificaciones se subordinan a una sola, es producto de conflictos de poder. Conflictos donde un determinado grupo se ve atacado en una de sus identidades y al sentirse hostilizado toma el camino de fortalecer la misma al punto que opaca y deja en un segundo orden sus demás identificaciones esencializando todo el proceso identificatorio. Para los grupos de jóvenes marginales esta identificación por intermedio de la música colombiana se está dando enfrentada a la sociedad, creando diferenciación hacia afuera al mismo tiempo que cohesión interna. Este proceso se podría acentuar en este caso, dada su necesidad de distanciarse de la sociedad hegemónica que los regula y mantiene relegados a un papel de segundo orden, estigmatizándolos como delincuentes, pandilleros, drogadictos, de esta manera postergándoles e imposibilitándoles un reconocimiento pleno, una adscripción y sitio al seno de la misma sociedad. Lentamente el gusto por esta música permea a otras capas de la sociedad mejor ubicadas, pero el estigma que conlleva la misma aun se mantiene vigente:

Sí, sí porque o sea, mucha gente porque nos vestimos así o escuchamos esta música, bailamos esta música, nos catalogan como drogadictos mal aspecto somos pa’ ellos, o sea drogadictos o sea, estos chavos son esto son lo otro y no han de trabajar y somos mal aspecto para varios de la sociedad. Como ahorita salimos por aquí, estamos en la zona del centro, salimos aquí hay mucho turista y nos miran y o sea se quedan acá, o sea se asustan por uno, ah, porque uno se viste acá *colombiano* y, en veces, a veces hay mucha raza que...pues nosotros no verdad? nosotros siempre hemos traído el pelo corto pero hay mucha raza que trae sus pelos largos y la gente pues si verdad?. Y igual con todos aquí o sea la policía aquí nos ve aquí muy *colombianos* y equis cosa y nos paran y una revisión y no más por ellos, si traemos algo o no traemos nada muchas investigaciones, mucha interrogación pero sí aquí somos mal aspecto pa’ muchos no todos verdad? pa’ muchas personas sí (González: 2002).

Porque la mayoría de la gente que escucha es gente de bajos recursos, es gente pobre, gente humilde que le gusta la música y parte tiene también la culpa este ellos, por el modo de

hablar, el modo de vestirse, que ellos no tiene nada de malo se vistan como se vistan, el modo de hablar y los ven así. Por ejemplo yo en mi caso, este, yo abiertamente les digo que a mí me gusta la música vallenata, ahí tengo discos y los saco y los pongo, los escucho aquí, aquí, llega gente, ingenieros, arquitectos, aquí por mi puesto y: -“ahh chingao!, a ti te gusta esa eso?”, -“Sí, si me gusta, ¿qué tiene de malo?”, -“Noo, a poco tú también eres *colombiano*?”, o sea, despectivamente..... y aquí todo lo quieren hacer si es *colombiano* es bajo, es cholo. Esto es lo que me molesta, en parte nosotros también hemos tenido la culpa, porque no les enseñamos todo, no hacemos más por la gente de que no lo vea como una música exclusiva para pandilleros (Escontrilla: 2002).

.....la llegada de la música colombiana a Monterrey, solamente la escuchaba la gente bajo nivel socio-económico, entonces, se dice que son los primeros que adquieren este tipo de música. Entonces, la misma sociedad de clase media o alta lo excluye o no le interesa, porque como a este tipo de gente con la que nosotros trabajamos les llaman 'nacos' es como no ser parte de una sociedad, les llaman marginales, les dicen cholos también, como que es que no eres parte de mi círculo, tú eres de otra raza y quizás de otro planeta. Entonces solamente son ellos los que adquieren este tipo de música. Y no sé, ahora en esta época nos estamos dando cuenta que no solamente estos jóvenes a los que llaman cholos, nacos, escuchan este tipo de música. O sea, tú vas a un mall o tú vas a un lugar a donde va gente de clase alta y en los centros comerciales donde se vende o se distribuye la música colombiana la ponen, o sea, lo que antes era, lo que hoy es 'La Fe' que es un lugar de presentaciones artísticas, artes, para nada que les daban oportunidad de que músicos colombianos tocaran, ¿cómo gente naca iba a entrar a un lugar donde sólo podía entrar gente bien. Pero vieron que eso dejaba, no?, al final de cuentas es comercialización y les dejaba y empezaban a tener tocadas cada fin de semana y darle de alguna manera más difusión a lo que es la música colombiana (Hernández: 2002).

La llegada de la música de acordeón a Monterrey y Texas

En Monterrey y Texas se vivieron procesos muy parecidos a los que se desarrollaron con este mismo instrumento en Colombia, siendo asociado primeramente a las clases sociales trabajadoras, menos favorecidas, entre otras similitudes que se irán observando más adelante. Es evidente que la existencia de una relativamente larga tradición de música de acordeón en la zona ayudó a la entrada y establecimiento de la música vallenata, en Monterrey y zonas aledañas, incluyendo el otro lado de la frontera en el sur de Estados Unidos, donde desde el siglo XIX se creó un fuerte lazo influenciándose mutuamente del tipo de música que se escuchaba y producía.

En su libro *The Texas Mexican Conjunto*, Peña (1985:20) nos muestra como el contacto entre estas dos regiones fue de radical importancia en la cultura y la música de las dos sociedades. Al igual que la costa Atlántica colombiana, Monterrey y el norte en su generalidad asumieron el papel de vanguardia en el movimiento modernizador-europeizante en México; en los inicios del siglo XX Monterrey ya era sin lugar a dudas la capital industrial del país y tenía bien ganado su título de 'La sultana del norte'(Op.cit.:22). Al parecer la llegada del acordeón a la música tejana-mexicana fue alrededor de 1860 vía Monterrey y de ahí se difundió hasta el otro lado de la frontera. Se sabe de la llegada de inmigrantes alemanes a la zona sobre esta fecha y en general de europeos desde años anteriores, por lo que con seguridad se puede hablar que éste fue el punto de entrada y el epicentro de su posterior difusión. Antes de la entrada de la música de acordeón al igual que en la costa Atlántica colombiana los conjuntos musicales existentes eran bandas militares y conjuntos de viento, que tocaban principalmente repertorios europeos de gran aceptación entre las clases privilegiadas.

La llegada del acordeón estuvo a mano de trabajadores alemanes y europeos, en general, quienes en su gran mayoría se establecieron en Monterrey. Al poco tiempo de su llegada el acordeón se convierte en el instrumento preferido de las clases trabajadoras dadas sus cualidades interpretativas (Op.cit.:35), como la de poder registrar la melodía y marcar los bajos en un mismo instrumento por lo que no requiere gran acompañamiento e incluso se puede tocar individualmente. Hacia 1920 se establecieron los grupos musicales que utilizaban como instrumentación guitarra o mandolina, acordeón, tambora y/o bajo sexto. Estas

agrupaciones con acordeón denominadas ‘conjunto’ pronto eclipsaron a las agrupaciones que no lo incluían en su instrumentación. Hacia el fin de la segunda guerra mundial los ‘conjuntos modernos’ lideraron el panorama musical de la región y se establecieron como un género musical individual (*Op.cit.*: 42-43). Hacia 1935 aparece en la escena musical Narciso Martínez el ‘padre’ de la música de conjunto; él es el más importante y prolífico acordeonista de la época. La gran mayoría de sus grabaciones eran música instrumental debido a que él se consideraba principalmente un acordeonista y su música tenía como principal fin el baile (*Op.cit.*:54). Más adelante después de la segunda guerra mundial con los conjuntos ‘modernos’ apareció el cantante como figura principal y se inició una nueva etapa para esta música (*Op.cit.*:59). Una de las más importantes transformaciones musicales para los conjuntos y de elección musical entre la comunidad mexico-tejana se da con la introducción de los ‘grupos tropicales’ que tocaban versiones mexicanizadas de la música de la costa Atlántica colombiana, principalmente porros y cumbias, siendo estas últimas las únicas ampliamente reconocidas por el público. Grupos como Perla de Mar y Rigo Tovar fueron bailados ampliamente en las fiestas de fin de semana entre los migrantes indocumentados y la clase trabajadora en Texas y todo el sur occidente de Estados Unidos. La popularización de estos grupos tropicales estuvo respaldada por la inmigración de mexicanos y latino americanos en general a todo el sur occidente del país (*Op.cit.*:107).

En Monterrey y Texas, en sus inicios, la música de acordeón era vista como música de clases sociales bajas al igual que en Colombia, hoy en día la música colombiana en Monterrey es asociada al cholismo y al pachuquismo¹⁴, además de que es tocada más despacio que en sus versiones originales o se graban ‘rebajadas’¹⁵, Paulino Bernal cuenta sobre la música de conjunto en Texas hacia 1950 y nos brinda luces sobre el por qué de estos fenómenos dentro de la música regio-colombiana hoy en día:

“Otra vez venía la rebeldía de las clase sociales. El más pobre, la raza más- de no alta posición económica y de otra manera- empezó como una cierta rebeldía [lo del pachuco]...A ellos [los “square”] les gustaba la orquesta....Allí había la división otra vez. Entonces, en esa época del pachuco se tocaba la música más despacio...” (citado en Peña;1985:153).

También podemos encontrar explicación del por qué las versiones mexicanas de la música vallenata son más lentas tienen menos ‘revoluciones’. Pedro Ayala nos dice:

“...la acordeón es una música muy clara que se entiende perfectamente bien. Precisamente como la toca Narciso, como la toco yo, Tony de la Rosa, Rubén Vela-como tocamos todos. Se entiende la música que estamos tocando. Y la gente le gusta bailar cuando entiende la música bien. Cuando hay muchos pitos y que agarra uno por un rumbo y otro por otro, que se hace borlote, pos no, no le haya la gente...” (citado en Peña;1985:155).

La cumbia

Antes de iniciar un recuento de cómo llegó la música vallenata a Monterrey debemos aclarar que desde mucho tiempo antes, otros géneros provenientes de la misma zona (la costa Atlántica colombiana) ya habían llegado a México y habían sido consumidos en mayor o menor grado, ritmos como el porro y la cumbia. Esta última llegó para quedarse y hoy en día es un ritmo muy escuchado en sus versiones

¹⁴ El pachuquismo y el cholismo son movimientos que fueron iniciados por los migrantes mexicanos en Estados Unidos, específicamente en el estado de California. El primero de estos fue el pachuquismo hacia los años 40’ y el cholismo, más reciente, se puede considerar heredero del primero. En su origen buscan la reivindicación del trabajador mexicano explotado en E.U.A., llamando la atención sobre estas inequidades, mediante la rebeldía y la oposición al sistema; conformándose con este fin estas culturas juveniles. Desde sus inicios estos movimientos han cargado con un gran estigma, utilizándose, hasta la actualidad, sus nombres de manera despectiva. Paradójicamente, a su vez, han tenido una gran difusión (especialmente el segundo) entre los jóvenes, encontrándolos diseminados por todo México y Centro América.

¹⁵ Las ‘rebajadas’ son grabadas con menores revoluciones de las que tiene la canción normalmente, más adelante se explicará con mayor detalle.

transformadas por los mexicanos en grandes zonas del país, en casi la totalidad del interior, con especial énfasis en la Ciudad de México y Monterrey. Actualmente esta es una música que se consume principalmente para el baile, con el cual se logra una apropiación por intermedio del cuerpo en sus cadenciosos movimientos que trae consigo este ritmo de sensualidad y desenfreno, legado de su origen africano. Es una música que se consume masivamente especialmente en las colonias populares durante las fiestas y celebraciones familiares y sociales; es más en la Ciudad de México existen desde hace varias décadas salones de baile especializados con renombre y fuerza simbólica dentro de la vida nocturna de la ciudad donde dentro del repertorio musical seleccionado para este fin la cumbia ocupa hoy en día un sitio privilegiado. Adicionalmente y dentro de un ámbito más popular, también, encontramos los ‘sonidos’ que se especializan en tocar este tipo de música, que cierran calles enteras para que la gente se entregue a la pasión por el baile.

La cumbia llegó a México hacia finales de los años 60’ interpretada por orquestas como la de Mike Laure, quien en su muy exitoso y consumido repertorio utilizaba la música de origen colombiano, pero transformándola, des-africanizando las melodías, depurando la performatividad más ‘campésina’ en la instrumentación e interpretación y cambiándola por un estilo más de viento y de gran orquesta (*grand band*) proveniente de Estados Unidos y de tanta influencia en aquella época en las orquestas ‘tropicales’ de México y Latinoamérica. Mike Laure mimetizaba este ritmo caribeño colombiano y lo transformaba hacia lo que él o la industria discográfica mexicana creía que era un sonido más ‘adecuado’ para el público de estas latitudes, pero sin dar crédito a los compositores de esta música de manera tal que su público creía que eran composiciones originales suyas:

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

Este género fue uno de los precursores y colonizadores de la música colombiana en México¹⁶, el que le abre las puertas posteriormente a la cumbia colombiana y al vallenato, que hoy en día lejos de morir se mantienen fuertes dentro del gusto popular en México y Monterrey, además de en otras latitudes como en el Cono Sur donde la ‘cumbia villera’ se ha convertido en recientes años en un verdadero fenómeno de masas o en los Estados Unidos donde la comunidad mexico-americana las consume de igual manera. En la actualidad en México cumbias compuestas hacia mediados del siglo XX en Colombia, se siguen escuchando en nuevas versiones o en fragmentos en nuevas composiciones, títulos clásicos en Colombia como La Pollera Colorá, La Cumbia Sampuesana, La Cumbia Cienaguera, etc., son escuchadas con bastante frecuencia y pueden llegar a ser consideradas como del repertorio mexicano ya que algunos de sus consumidores ignoran el origen de estas canciones. Hernández (1998:97) en una historia de Ciudad Neza a través de la música nos dice que en los 80’ en esta zona de la ciudad ya existían pandillas de cumbiamberos así como de otros ritmos como el rock, la salsa y eran seguidores de determinados ‘sonidos’ que se especializaban en estos ritmos. Muchos de estos sonidos se desplazaban hasta Colombia para conseguir novedades musicales para ofrecérselas a su público. En el D.F. al igual que en Monterrey los sonideros juegan un papel clave en la apropiación de los sectores populares de ritmos como la cumbia entre otros, ya que estos son su repertorio musical destinado al movimiento corporal, al erotismo y que son tan apreciados por las clases populares. Los sonideros se toman las colonias populares en la mayoría de las grandes ciudades, cerrando calles enteras y usándolas como pista de baile, en el D.F., Guadalajara, Jalisco, Monterrey, Nuevo León; las clases populares han tenido siempre un apego por el baile y en general siempre lo han hecho en las calles (López cit. en Pantoja, 1998:91). Se marca una diferenciación entre el consumo de rock y cumbia en México ya que esta última no sólo es escuchada por jóvenes como es el caso del rock y cubre todos los grupos de edad. La

¹⁶ Anterior a la música de Laure ya se conocía en México a la música colombiana, por intermedio de Guti Cárdenas y los tríos románticos quienes incluían bambucos en sus repertorios.

cumbia hoy en día en México estaría catalogada dentro de la música tropical y tendría de particular el gran apoyo que ha recibido de los grupos populares, que lo bailan incansablemente tanto en el campo como en la ciudad. Se debe resaltar que actualmente dentro de los consumidores regios de la música colombiana existe una generalizada confusión entre los géneros cumbia y vallenato, siendo solo reconocido el primero y clasificando cualquier música de la costa Atlántica colombiana como cumbias, o en su propia categorización las 'colombias':

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

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

La cumbia colombiana

La cumbia es un concepto central dentro del universo de la música, la danza y la festividad en la costa Atlántica colombiana. En su versión original el baile de la cumbia se realizaba en las noches. Se baila en un círculo, las mujeres iluminan la coreografía con un manojo de velas amarradas con una pañoleta (paliacate, regalo de su pareja en el baile) generalmente rojo que les sirve para protegerse de la cera derramada y las llevan en la mano derecha. El baile en su generalidad se parece mucho a un cortejo de aves, donde el macho abre sus alas a su mayor envergadura y persigue a la hembra que lo invita y una vez cerca de él se aleja, repitiéndose esta operación constantemente.

La vestimenta tradicional para este baile consta para la mujer de una camisa blanca, escotada, de manga corta, una 'pollera' falda amplia con pliegues y de color encendido 'colorá' de ahí la famosa cumbia 'La Pollera Colorá'. El hombre lleva una camisa blanca arremangada, sombrero de vueltas, o de paja, pañoleta roja en el cuello, pantalón blanco doblado hasta las pantorrillas; tanto el hombre como la mujer bailan descalzos. Durante el baile la mujer mueve las caderas y los hombros coquetamente invitando al hombre con sus movimientos y la mirada, lleva uno de los extremos de la pollera en la mano derecha levantada donde lleva las velas de manera que la pollera queda como un $\frac{1}{4}$ de círculo. El hombre persigue a la mujer con pasos cortos y flexionada tanto la espalda como las piernas, abriendo periódicamente los brazos y con el sombrero en la mano (imitando las alas extendidas del ave) acercándose a la mujer y siguiéndola en los múltiples giros que esta da para alejarse y evitar el contacto. Según Escalante (1954:197) las parejas de danzantes se mueven en el sentido de las manecillas del reloj en un círculo alrededor de los músicos que se encuentran sentados en el centro. Las mujeres ocupan el perímetro del círculo. La danza es una rápida combinación de pasos cortos, el movimiento es usualmente de un lado al otro, el hombre danza alrededor de su pareja en un patrón de zig-zag, apoyándose en su pie izquierdo e impulsándose con el derecho. Las parejas rara vez se tocan pero frecuentemente se pasan el uno al otro espalda con espalda. En ocasiones el hombre levanta su brazo derecho para ayudar a la mujer a sostener la mano con las velas, después de este instantáneo contacto la pareja ejecuta un giro completo y el hombre inmediatamente se retira a su posición fuera del perímetro del círculo.

Los conjuntos musicales que acompañan este baile son de dos tipos dependiendo cual es el instrumento melódico. Puede ser una caña de millo o pito o una gaita hembra. En el norte del departamento de Bolívar el primero es conocido como 'conjunto de cumbia' y en el departamento del Atlántico como cumbiamba. Los conjuntos que utilizan la gaita se conocen simplemente como 'gaita' o 'conjunto de gaita'. En las primeras investigaciones realizadas sobre esta danza el canto no aparece dentro de la performatividad, pero posteriormente cuartetos con o sin respuesta coral han tomado parte. La cumbia al igual que el vallenato es uno de los símbolos regionales que provienen de la cultura negra y que se ha usado

como emblema de nacionalidad. Al parecer este baile aparece por primera vez entre los esclavos en Cartagena de Indias para las celebraciones religiosas españolas de la Virgen de la Candelaria (Friedemann,1995:97). En el conjunto de cumbia o cumbiamba encontramos a cinco participantes. El líder interpreta el instrumento melódico la caña de millo o el pito; los otros instrumentos son el tambor mayor, el bombo, los guachos y el llamador. Los ritmos interpretados por este conjunto son la cumbia, el porro y la puya (List,1983:83,84). También es importante señalar aquí que aunque al interior del país la música denominada ‘colombiana’ fue el bambuco y posteriormente el vallenato, al exterior del mismo la música más exportada y que fungía como embajadora del país fue la cumbia. Es claro que la música que primero cruzó las fronteras que logró un éxito y reconocimiento duradero en el exterior fue la cumbia, por lo que siempre se le vio por fuera del país como la música colombiana.

La cumbia colombiana posee amplias similitudes tanto en la música como en la coreografía del baile a numerosos sonos mexicanos y a la zamacueca andina, a su llegada y posterior transformación para adaptarla al gusto mexicano es desplazada hacia el género ‘tropical’ más bien romántico. Según Pérez (1995:3) la cumbia es uno de los ritmos más populares en el noreste mexicano y en el sur de los Estados Unidos. Arribó en la década de los 50’ donde se ha transformado para cubrir las necesidades de las diferentes regiones culturales, así se crea la ‘cumbia tropical’ en el centro y costas del país y posteriormente la ‘cumbia norteña’ en el norte. Adicionalmente la música tejana o *tex-mex* y parte de la música ‘grupera’ utilizan la cumbia como base melódica. Precisamente esta última ha logrado un surgimiento, crecimiento y dominio absoluto del mercado mexicano, logrando una aceptación trans-generacional que ni siquiera la música rock en México ha logrado. Desde los 90’ este género creado de diversas fuentes ha sido comercializado e impulsado desde las industrias culturales y las disqueras (*Jóvenes*:118). La música ‘grupera’ es una etiqueta homogeneizante que ha sido promovida por la industria musical mexicana que copta diversas corrientes donde algunas de ellas son de manera individual géneros como en el caso de lo tropical y lo norteño. Dentro del gran rótulo de lo grupero que se encuentra establecido hoy por hoy como el género de mayores ventas y que maneja la mayor cantidad de artistas y de intereses dentro de México, se encuentran así mismo categorías necesarias para poder organizar la distribución y comercialización de la música. De esta manera encontramos premios para los mejores grupos norteños, romántico, tropical, sonora, banda, *tex-mex*, vallenato, cumbia y ranchero (Morín,2000:8).

El arribo

Para Moreno (1989[1979]:237-243) en México se denomina ‘música tropical’ a cualquier tipo de músicaailable donde se encuentren raíces negras o caribeñas que ha tenido una fuerte influencia en la historia de la música popular en este país. El influjo más notorio dentro de este género proviene de países como Cuba o Puerto Rico, en la década de los veinte llega el danzón y con éste se da un desarrollo de las orquestas tropicales mexicanas y de igual manera llegan artistas principalmente de Cuba. Hacia los 40’ se populariza el ritmo del Mambo a través de Dámaso Pérez Prado, que hacia los 50’ pierde fuerza aun cuando se seguían componiendo guarachas-mambo, boleros-mambo y danzones-mambo, se inicia una búsqueda de un nuevo ritmo que pueda llegar a ser tan popular como el mambo, en su mayoría infructuosamente. Se destaca en esta época el cha cha chá, pero en general el ambiente ‘tropical’ pierde fuerza y las orquestas tienden mayormente a tener repertorios *cross-over*. Hacia los 60’ la música tropical toca su punto más bajo, debido a que las orquestas buscan un enfoque netamente comercial, es en este momento que despunta Mike Laure y comienza a ser consumida la música colombiana masivamente en México a través de sus canciones. Esta sería la primera entrada de la música colombiana en este país a través de un género marcadamente comercial y que introducía notorios cambios a la música buscando ampliar el universo de su público.

Posterior a este momento la música colombiana no se ha vuelto a consumir masivamente de esta manera a través de los medios de comunicación, hasta muy recientes fechas, lo que nos deja una gran laguna dentro de la distribución y comercialización de esta música que sí fue consumida durante esta época. Este vacío lo llenaron los personajes de mayor relevancia dentro de la historia de la música colombiana y otros ritmos que no recibieron durante mucho tiempo la atención de la industria musical y los medios de comunicación masivos. Debido a esto tuvieron que crecer sin más apoyo que el de sus consumidores y buscar vías alternas, hasta subterráneas, incluso por fuera de la ley para desarrollarse, es el caso de los sonideros.

La entrada de un particular tipo de música de la costa Atlántica colombiana a Monterrey estuvo determinado por múltiples factores (algunos ya señalados) entre los cuales podemos encontrar la facilidad de ser leída, gracias a la similitud estructural con el corrido y la preeminencia de sus letras, la utilización del acordeón instrumento 'tradicional' de la zona, las temáticas abordadas en las canciones, el origen común de las músicas 'populares', en ambos países, a partir de las 'bandas de viento'. Todas estas características fungieron como el catalizador, de este proceso, que encontró un nicho de desarrollo gracias a la llegada de migrantes del interior del país, que buscaban los empleos que generara la industrialización de la ciudad de Monterrey, estableciéndose y reproduciendo la cultura de sus sitios de origen en el ámbito de sus colonias. De esta manera los hijos de estos migrantes, nacidos en Monterrey pero, determinados por una retícula cultural constituida con los valores campesinos del interior, se ven necesitados de realizar una elección musical que les sirva como herramienta identitaria; que les brinde unidad entre ellos al mismo tiempo que les dé la capacidad de diferenciarse, tanto generacionalmente al interior de su grupo, como al exterior del mismo. Ellos encontraron, entre las múltiples opciones, a la música colombiana como la más afín y apta para cumplir con esta función. Olvera nos explica la llegada de la música colombiana a la región y el por qué de la misma:

Bueno, el origen pues está perdido pero la música colombiana, llega a esta loma, esta loma, la que ves es la Loma Larga, originalmente era una o dos colonias, la colonia Independencia y después añadieron unas 20-40 colonias más a ambos lados de la loma, esto ocurrió en un periodo de unos 30 años, se convirtió entonces esa zona probablemente en sino la primera, en una de las primeras zonas marginadas de la naciente ciudad por ahí en los años 60'-70' y la población que ahí vive es fundamentalmente población migrante es decir no es población que haya nacido aquí. Proviene de migraciones de los estados centrales de San Luis, del estado de Coahuila, del estado de Zacatecas.... Entonces la particularidad de esta población, de estos campesinos, es que son migrantes y también la particularidad de la ciudad añadidos al momento histórico en el que ellos vienen, en que la migración se acelera puesto que la migración potosina proviene del siglo pasado; del siglo pasado de inicios de siglo, en esta colonia principal de la que te estoy hablando la región originalmente se llamaba San Luisito, como el barrio de los potosinos, verdad?. Pero es en los años 60' en general en México en donde la migración del campo a la ciudad, a las grandes ciudades sufre un incremento sensible, en Monterrey esa migración lleva a la toma de muchas tierras urbanas o semi-urbanas por parte de migrantes dirigidos por activistas de izquierda de organizaciones populares que después se van a convertir en barrios netamente populares, sin embargo es en la colonia Independencia donde empieza este gusto por la música colombiana. Qué puede explicar esta apropiación de la música a partir de una oferta muy variada, porque tendremos que reconocer que en los años 60' en esta ciudad que estaba a la mitad de toda la influencia norteña y toda la influencia del sur y por lo tanto se escuchaba cha-cha-cha, también se escuchaba mambo, también se escuchaba la balada que empezaba a agarrar fuerza, en los años 60' estaba naciendo el rock and roll, el blues, el rock, qué hace que ellos de esa variedad escojan precisamente la música colombiana.... Si, mira lo que pasa es que son varios factores, que es uno, pero bueno tiene características específicas que lo pueden mostrar como el barrio de más arraigo popular de todo el noreste del país, por qué es el barrio de más arraigo popular?.... Bueno, porque para empezar otros barrios digamos que eran más susceptibles de ser influidos que estos por un lado, por otro tenía varios elementos, a la mejor está mal la definición, no es precisamente el barrio pero puede ser uno de los barrios populares con mayor riqueza de productos culturales, muy ricas una de ellas es el culto guadalupano, en Monterrey no existía el culto guadalupano.... las catedrales que ves son viejísimas están en el barrio de San Luisito, no están en ningún otro lugar de Monterrey, este el fervor guadalupano, además del fervor guadalupano lo que esta cultura del fervor conlleva; o sea, las danzas, el baile, los matachines, no sé cómo se dicen en México, los danzantes, la fiesta del 12 de diciembre, las peregrinaciones, bueno todo lo que está detrás de ese culto. Tiene también de particular algunas comidas que hoy son como que norteñas, pero no eran norteñas, digamos que provienen del centro, entonces este polo migrante que poco a poco se va asentando encuentra en la cumbia, por razones todavía no explicadas algo en lo cual ellos se identifican. Ahora veamos no son todos ellos los que consumen, los que se apropian, básicamente yo encuentro que primero llega el porro aquí en los años 50' y el porro en México al menos en la ciudad de México, en Monterrey es un ritmo que fue muy consumido, si, luego vino la cumbia a través primero de películas, después de discos y eventualmente músicos colombianos ya se vinieron a México, o incluso a Monterrey, para hacer gira, qué tiene de especial la música colombiana?, pues los instrumentos por un lado, las letras.... Porque los instrumentos de la

música popular colombiana que llega, que se graba en los años 60', que llega en la misma década aquí a Monterrey, son instrumentos que se escuchaban, que se usan en las bandas de los migrantes, o sea la banda del pueblo usa también la tambora, el saxofón, el clarinete, etc, etc, y los usa de un modo que se escucha más a lo que ellos habían usado que a las grandes bandas, que se tocan también en el radio y que también tienen a su disposición, me entiendes?. Pero que desechan, entonces lo que yo percibo que ellos hicieron o que yo pude reconstruir es que de todo eso ellos van seleccionando aquello con lo cual se identifican más, esa es una, los consumidores una vez apropiado el gusto y mantenido, digamos conservado y acrecentado lo perciben como la música folclórica de Colombia, lo perciben de un modo equivocado pero lo quieren como tal, me explico?. Cuando tú hablas con ellos, un poco con los personajes icónicos que mantienen y refuerzan el gusto que son los sonideros, las personas que tienen los equipos de sonido y amenizan los bailes que son los que tienen la información, en aquella época cuando no había casetes no había etc., etc. Ellos te hablan de la música colombiana como si fuera la música tradicional a la que hay que conservar a la que hay que cuidar de las influencias que ellos ven, transformaciones degenerativas de lo comercial.... Bueno eso es una, luego la otra empieza a llegar como otra oferta musical de Los Corraleros del Majagual, para la mayoría de los informantes es ese tipo de música, el que a ellos les llama más la atención, digamos que es, yo no sé mucho de esa música, pero ese tipo de música me agrada y cualquier tipo de música que venga similar me la voy a apropiar, sí, por qué?. Por el acordeón, digamos que esta tierra se conoce como la música de acordeón, como la tierra de la música norteña cuyos dos instrumentos esenciales son el bajo sexto y el acordeón, el bajo sexto es un guitarrón con seis cuerdas dobles un instrumento medio raro que no es muy común y el acordeón casi siempre es acordeón de botones, aun cuando no necesariamente. 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.... para mí es esencial porque me lo ha dicho la gente vamos, la gente que Celso Piña, la gente que antes de ser famosos y de estar en este nuevo circuito de grandes ligas, ellos dicen, ellos viven para empezar la música popular de ellos, la música popular en San Luis quizá no tanto, pero la música popular en Zacatecas un poco y en la de Coahuila también si usa acordeón, no.1. no.2, cuando están aquí las generaciones de sus padres migrantes, los padres de ellos y digamos la música tradicional, digamos en auge, la música se está formando entre los años 30-38, fines de los 30' y los años 60', se está construyendo lo que después se denominará como la música regional. Bueno, esa música es como que la música aceptada que los padres pueden escuchar porque ya tienen toda una vida viviendo aquí. Los jóvenes van a buscar lo mismo pero dicho de otro modo y la única oferta que responde o satisface sus expectativas es la música colombiana, ¿qué música habla del campo perdido, de las situaciones de la agricultura, de los animales, de la puerca, del burro, del pescado, de la palmera, qué música habla de eso?: la música colombiana. Porque México como industria cultural ya ha superado de algún modo, todo ese tipo de temáticas, la gente en la ciudad de México desgraciadamente para esa época, es el único centro fuerte productor de música, pues ya está industrializado, por tanto los temas que se tocan van más hacia la dirección de los años 60'-70' de las problemáticas o urbanas o a la problemática universal vendible por todos que es el amor (2002(1)).

Los sonideros

Los sonideros (Pantoja,1998:89,90) en gran número se tomaron las colonias populares en diversas ciudades de México; sus sonidos se rentan para sonar en las calles y en algunos salones de fiestas. En los años 80' se forma en Ciudad Nezahualcóyotl la unión de sonideros de Neza con fines gremiales. Estos sonideros se desplazan por las diversas colonias haciendo bailar entre mil y tres mil personas. Lo cierto de los sonideros es que siempre se han mantenido por fuera de la ley o por lo menos de la regularidad, aun cuando cuentan con permisos de las delegaciones para cerrar calles. Sus detractores argumentan que las autoridades delegacionales desconocen el reglamento de espectáculos al otorgar permisos a bailes con música grabada ya que argumentan que esto ocasiona el desempleo de los músicos mexicanos. Los músicos mexicanos desde los 60' se han agremiado y han luchado contra la música grabada y los lugares donde se toca; pero ha sido una lucha perdida ya que sólo han logrado que se reglamenten estos sitios y que se introduzcan una o dos horas de música en vivo en su programación. Sonideros reconocidos dicen que tienen

más de treinta años en el trabajo, que al principio se realizaban en las venciadas de Tepito y el Peñón de los Baños y se cobraba a 5 pesos la hora con un mínimo de tres horas. Pero el negocio fuerte se ha desplazado y ya a muchos no les gustan las fiestas sino que se asocian con dueños de locales y se realiza el baile con permiso de la delegación y pago de impuestos por lo que casi nunca les suspenden las tocadás. Se organizan grandes bailes y por el precio de la entrada se dan saludos por los altavoces; antes los saludos no se acostumbraban pero los han institucionalizado poco a poco los sonideros. Muchos no van a estos sitios a bailar sino a que les manden un saludo a ellos, a sus amigos, o a sus bandas. El fenómeno de los sonideros en el D.F. es de tal magnitud que son unos de los grandes consumidores de discos de orquestas mexicanas. Se dan datos de que en la difusión de un disco en la zona metropolitana las emisoras ayudan con el 75% mientras los sonideros se encargan del 25%.

Los sonideros de Monterrey son los responsables de la aceptación y difusión de la música colombiana en la ciudad y aparecen en el escenario a partir de fines de los 50'. Entre ellos destaca la figura de Joel Luna López quién se inicia como sonidero y posteriormente se vincula con la radio siendo el más importante difusor de la música colombiana en este medio. En la actualidad dirige la más importante emisora de música colombiana en Monterrey, y es reconocido como una de las figuras centrales dentro del proceso de establecimiento de la música colombiana:

En Monterrey en la colonia Nuevo Repueblo, entonces a mí me invitaron y yo vi el disco y les pregunté que quienes eran, qué onda con este disco, de donde es, quienes son los Corraleros? entonces ya dije, no, vamos a ponerlo y me llamó mucho la atención la música de los Corraleros y le dije: -“oye pero cómo le hiciste o qué?”, -“no pues yo lo tengo aquí, pero si quieres te lo regalo”, entonces me lo regaló él y ya me fue gustando la música y ya empecé a buscar ya más música de ese género.....Ya tenía el sonido y ya sobre ese disco empecé ya a buscar más música, entonces este, en un aniversario de una estación que se llamaba XCG Radio Melodía era un aniversario e iban a hacer un baile entonces me contrataron a mí con el sonido, pero no para tocar sino nada más para, como instalar micrófonos y bocinas y en el lapso de que llegaban los músicos y todo 4-5 horas este yo empecé a tocar música colombiana, pero todavía no había gente, no más estaban los que estábamos arreglando el salón y todo. Entonces ahí el dueño él me preguntó que cómo le hacía yo para conseguir esa música y yo: -“no le puedo decir” era mi trabajo, dijo: -“es que sabes qué, que te parece si al terminar, otro día o mañana vas a las oficinas y platicamos y te ofrezco trabajo”. Entonces me ofrecieron como operador de audio, después de tener el sonido fui operador de audio 10 años y a los 10 años me dieron la programación de la estación que ya empezaba a tocar música de la Sonora Dinamita, los Corraleros, Alfredo Gutiérrez y Aniceto Molina. Entonces ya se empezó a radiar todo el día y fue llegando el Binomio de Oro, Los Diablitos y hasta ahorita lo actual que es el vallenato..... O sea yo fui el iniciador y durante veintitantos años yo luché por la música, o sea, nadie la tocaba porque no la querían..... Este en Radio Melodía era XST Radio Melodía, ahí era, este, era colombiano y teníamos por ejemplo de 12-2pm. la hora de los Corraleros de Majagual. Dos horas puros Corraleros y de 6-7 teníamos la hora de Alfredo Gutiérrez....Como en el 58.....pero en ese tiempo estaba balanceada la programación entre colombiano y por decir grupos locales que tocaban cumbia pero al estilo de aquí de México es decir de JLB, Los Hermanos Guarrón, o sea, estaba balanceada por que todavía la gente no la aceptaba.....y era vallenato pero haga de cuenta que la estación, esa estación casi no marcaba raiting y con una hora que yo tenía, haga de cuenta que la estación comenzó a subir y se empezó a oír y ya la gente la empezó a conocer la XOK, la XOK.....tocaba Celso Piña, La Tropa Colombiana, Los Vallenatos, Octubre 82.....Locales, y de ahí este a los 3-4 años, los que pagaban el programa ya no lo pagaron, entonces de ahí fue cuando me ofrecieron la XEH, pero me la ofrecieron con 2 horas nada más.....Hace 7 años, aquí en la que estamos ahorita la XEH, pero nada más 2 horas de 12-2pm. y el programa igual como el nombre yo lo tengo registrado, me traje el nombre e igual se seguía llamando Antología Vallenata.....Entonces toda la gente me la traje yo par acá ¿usted sabe cuanta gente? que con 2 horas no servía para nada se quedaban miles de peticiones entonces...pero al ver este las hojas de peticiones y se quedaba mucha música pedida, haga de cuenta que el programa duró como 2 semanas nada más 2 horas y luego ya el gerente me ordenó, todo el día a partir, me ordenó todo el día de 6am-12 pm y después ya lo hicimos las 24 horas (Luna: 2002).

Luna cuenta como Mike Laure conseguía novedades musicales colombianas desconocidas en México, las transformaba a su propio estilo y eran un completo éxito; pensando sus seguidores que eran

composiciones originales suyas. Luna difundía estas producciones de Laure, junto a las de Linda Vera. Más adelante la compañía Peerless compra los derechos de difusión de Discos Fuentes de Colombia y gracias a esto la música original comienza a llegar directamente a las tiendas de discos del D.F. y Monterrey. Gracias a la gran demanda de este tipo de material musical, este único canal de suministro fue insuficiente y se crearon nuevos por vías informales, como buscar personas conocidas en Colombia que pudieran mandar música a Monterrey. Pero principalmente los sonideros buscaron conexiones en Estados Unidos o viajaron algunos en busca de trabajo y al regreso traían material musical de las tiendas de discos de este país además de dejar contactos establecidos. A través de las portadas de los discos, que traían en aquella época una variada información, se fue generando de esta manera un ‘capital cultural’ en torno a esta música, intérpretes, instrumentos e incluso un poco sobre la geografía gracias a las fotos de los discos. En este aspecto podemos resaltar cómo les llama poderosamente la atención a los regios estas imágenes de Colombia donde salen constantemente montañas y ríos, lo que los lleva a asociarla con su propio espacio geográfico y paisajes de la ciudad.

También los sonideros de Monterrey buscaron contactos con sus homólogos en el D.F., hicieron negocios con sonidos del D.F. como ‘La Changa’ y la ‘Conga’ de Tepito. Estos a su vez guardaban este tipo de música que no se vendía muy bien en el D.F. y la iban a vender a Monterrey realizando tan buen negocio que incluso hablan de que llegaban a viajar hasta Colombia para surtirse de material musical. Todo este ejercicio, que implicaba tiempo, esfuerzo y fuertes sumas de dinero se explica si entendemos que la clave del éxito de un sonido se encontraba en su capacidad para conseguir las novedades musicales. El poseer la música que aún no se encuentra comercializada en el ámbito local era de radical importancia ya que quienes los contrataban buscaban tener en sus bailes y fiestas los éxitos tropicales y colombianos más recientes. El comprar los discos colombianos para los sonideros representaba un gran sacrificio debido a sus elevados precios por ser material importado, pero lo hacían por encima de sus propias necesidades familiares ya que para ellos representaba una inversión que hacía más atractivo su sonido y por lo tanto tendrían más contrataciones entre más ‘completa’ se encontrara su selección musical:

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

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

Debido a la crisis en que entraron los sonidos con la introducción masiva de los casetes, entre otros factores como la violencia en los bailes de barrio que les imposibilitaba explotar este mercado, se llegó a una falta de trabajo para estos. La manera de compensar la falta de ingresos que experimentaron fue el vender la música que tenían grabada en acetatos, en casetes, resultando este un negocio próspero ya que existía una base firme de mercado. Seguidores de este género que querían tener sus propias grabaciones de la música que antes les era restringida a lo que les programaran mínimamente en la radio o a las ocasiones que podían ir a un baile con sonido. De esta manera al principio fueron unos pocos los sonideros que usaron esta estrategia de complementar sus ingresos y al ver el éxito del negocio se fueron sumando más y más. Aun cuando esta actividad se podría enmarcar como piratería los sonideros nunca consideraron que estuvieran realizando una actividad ilegal ya que argumentan que la música que ellos vendían no era comercializada legalmente en México y de esta manera no se estaba afectando a nadie. Dentro de la venta de estos casetes también ofrecen servicios especiales como las ‘listas’ donde el sonidero coloca su selección musical en una

lista en papel y luego el cliente escoge las canciones que quiere que queden grabadas en su casete. Este servicio tiene un costo adicional para el cliente. Otra de las especialidades de los sonideros es la venta de música ‘rebajada’; como ya se había dicho ésta consiste en grabar las canciones con menores revoluciones de las normales y de esta manera se escucha la música más lenta (como si a una grabadora se le estuvieran acabando las pilas). Esta variación regía a la música colombiana posee gran aceptación ente los seguidores del género ya que argumentan que de esta manera se disfruta más la música y se evitan los rápidos ritmos provenientes del Caribe (Olvera,1998:36).

El trabajo de los sonideros hoy en día se ha desplazado marcadamente hacia la piratería (venta de casetes y discos piratas), ya que han surgido gran cantidad de grupos colombianos que tocan en vivo, desplazando a la música grabada en la amenización de fiestas y eventos. Adicionalmente los consumidores hoy en día tienen mayores posibilidades de establecer su propia selección musical y adquirir los éxitos del momento debido a los bajos costos de los casetes y discos piratas. Dentro de estos grupos actualmente el consumo de música pirata es generalizado, esto debido a los altos costos, a lo arbitrario y uni-direccional en la selección y elaboración de los productos de las empresas discográficas (Sánchez,2000:40). Aun cuando es claro que el problema de la piratería es muy importante en la industria de la música, ejemplos como éste nos muestran las razones del afianzamiento de esta práctica. Las disqueras no tuvieron presencia, por muchos años, dentro de este rubro musical en Monterrey dejando el comercio a los sonideros. Cuando se dan cuenta de su omisión y quieren vender sus productos se estrellan contra un muro por varias razones. Primero sus costos están por encima de lo que se pueden permitir estos grupos empobrecidos. Un disco original de esta música vale entre 100 y más de 250 pesos, dependiendo si es nacional o importado de Colombia, mientras que un disco pirata lo consiguen por 20 pesos. Adicionalmente estos grupos están acostumbrados a tener mayor interacción en la elaboración de sus productos musicales, como en la selección del tipo de melodías y ritmos que más les llaman la atención. Los sonideros elaboran casetes con las canciones elegidas por el cliente a partir de la amplia lista de su acervo musical; también elaboran un producto inédito dentro de la industria musical los llamados discos ‘rebajados’. Los regio-colombianos están acostumbrados a una relación directa con su música sin mayores intermediarios, transformándola y seleccionándola a su gusto; por esto hoy en día los sonideros y sus productos piratas son los reyes dentro del mercado de la música regio-colombiana. Adicionalmente la violencia entre las bandas de las colonias les ha quitado a los sonideros la posibilidad de trabajar en la calle realizando fiestas, orillándolos a la piratería, debido a las grandes grescas que se arman en sus bailes, entre diferentes pandillas, haciendo imposible que continuaran con su labor tradicional:

Usted compraba un aparato, un aparato, un par de bocinas y lo contrataban para ir a tocar a una casa, usted tenía un XV años y contrataba el sonidero, le cobraba en ese tiempo a 10 pesos la hora..... Año 51-52, pero fue pasando el tiempo y ya en ves 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 equalizadores 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 (Luna: 2002).

Las bandas *colombianas* de Monterrey como cultura juvenil

El son pa' Revolución

Si tomo una ruta 50 atravieso la Independencia,
luego paso por la orilla del Cerro de la Campana,
Si tomo una ruta 50 atravieso la Independencia,
luego paso por la orilla del Cerro de la Campana.

Yo voy pa' Revolución a ver si encuentro a Mariana,
Yo voy pa' Revolución, ay hombrej, a ver si encuentro a Mariana,

Ya a lo lejos se escuchan las notas de un acordeón,
Es Celso en la Campana que está improvisando un son,
Ya a lo lejos se escuchan las notas de un acordeón,
Es Celso en la Campana que está improvisando un son.

Revolución proletaria es una colonia hermosa,
La ilumina esa muchacha como luz de la mañana,
Si yo no te encuentro en Revu, te busco en Sierra Ventana,
Si yo no te encuentro en Revu, ay hombrej, te busco en Sierra Ventana.

La violencia entre las bandas es típica de esta región,
Quisiera que se acabara con todo mi corazón,
Y ponernos a bailar al escuchar este son
Y ponernos a bailar, ay hombrej, al escuchar este son.

Cubierto de tatuajes el cuerpo de la ciudad,
Con firmas del Amaya y una que otra de Prosac,
Cubierto de tatuajes el cuerpo de la ciudad,
Con firmas del Amaya y una que otra de Prosac, (López :2002)

Los grupos de jóvenes *colombianos* que son reconocidos también como ‘cholos’ o ‘cholombianos’ se pueden analizar desde la categoría conceptual de culturas juveniles. En Monterrey se puede afirmar que el ser *colombia* es sinónimo de ser ‘chavo banda’; y aun cuando existen muy diversos tipos y estilos de bandas, que podrían aglutinarse bajo el rubro de *colombianos*, todos comparten características comunes a las culturas juveniles. En Monterrey las bandas se aglutinan en dos grandes bloques con fines de protección y de rivalidad:

... es que aquí en Monterrey traen, traen, su idea de que yo soy ‘Símbolo Uno’ y que yo soy ‘Símbolo Star’ y o sea no se llevan verdad eso no sé a que se deba eso... Bandas Unidas... Y banda Star es, o sea, el Símbolo Star es.. que te diré yo el otro día fui a un cotorreo y no lo veo igual al Símbolo Star, el Símbolo Star es más ambientoso más problemático, o sea, les gusta más el problema y aquí las Bandas Unidas como son unidos todos se la llevan más calmada....Sí, es el Símbolo Uno, todas las bandas es Uno y el Símbolo Star es mucho, hay mucho Símbolo Star aquí en Monterrey, así como el Símbolo Uno también hay muchos por donde quiera verdad?. Porque la zona de Monterrey es grande y por donde quiera te topas que no que Símbolo Uno, que Símbolo Star y se hace cualquier trifulca porque, no más por eso porque uno es de uno y otro es de otro (González: 2002).

En el 79, 1979 fue la primera visita del Papa aquí entonces hubo una, mencionaban a cada rato que venían los arzobispos no sé qué y el arzobispo no sé qué muy importante y la chingada, entonces, una banda de aquí de San Nico, este, se puso los ‘Arzobispos’. Entonces eran banda de aquí San Nicolás y de Monterrey, pero eran un chingo de raza, nunca se supo cuantos eran..... entonces eran bien gachos, pero gachos, en ese tiempo todos los bailes colombianos aquí en Monterrey eran en el centro de Monterrey en unos salones que había en la Alameda. Entonces, nada más la raza que iba a esos bailes esos chavos de los Arzobispos les daban en la madre, los golpeaban, los pancheaban, los robaban.... pero eso tendrá me imagino como unos 8-10 años más o menos, nace el Símbolo Uno ahí fue cuando nació. Símbolo Uno fue una organización de los grupos para defenderse, las bandas del norte de Monterrey, del nor-poniente de Monterrey cuando venían a los bailes de, cómo se llaman?, del centro de Monterrey aunque tenían broncas entre ellas se agrupaban para venirse a los bailes y protegerse de los Arzobispos que eran un chingo y siempre les daban en la torre, entonces los aplacaron. Entonces, ya cuando las bandas de allá superaron a estos vatos de acá, se agruparon en otro grupo que se llama el Símbolo Star también para protegerse no? y así empezaron “que no sé qué y quién sabe qué”. Entonces haz de cuenta que como hay bandas muy pequeñitas y hay otras muy grandes, se juntan para protegerse. El símbolo es la agrupación de varias bandas y tienen también su firma, en vez de firmar el nombre de cada banda ponen el símbolo uno, un uno envuelto en un círculo, y el star es una estrella. Los Arzobispos firmaban, ya no hay de eso, los Arzobispos firmaban una cruz que le llamaban ellos agüitada, una cruz en un círculo también (López: 2002).

En primer lugar estos jóvenes expresan sus vivencias y percepciones sociales de manera gregaria mediante la elaboración de un estilo de vida diferente, utilizando el tiempo-espacio ilimitado que les brinda a

su gran mayoría el no encontrarse insertados dentro de la vida institucional o el estarlo en espacios intersticiales, ya que se encuentran desempleados o dentro de la economía informal. Debido a esto construyen sus propias comunidades juveniles, con gran autonomía frente a la institucionalidad social adulta hegemónica, creando sus propios espacios de socialización como la calle, las esquinas, y ciertos lugares públicos, apropiados por ellos para este fin, convirtiéndolos en privados (Feixa, 1998:60).

Las bandas de *colombianos* manejan relaciones con la sociedad que los rodea en tres escenarios diferentes (HO & Jefferson, 1983, cit. en Feixa, *Op.cit.*). En primer lugar desarrollan relaciones básicamente conflictivas, rebeldes y contestatarias frente a la *cultura hegemónica* que es un reflejo de la distribución del poder cultural dentro de la sociedad vista en su generalidad. Estos jóvenes se interrelacionan en este ámbito a través de las instituciones sociales encargadas de mantener, transmitir y negociar el poder, como es el caso del ejército y la policía, la escuela, el sistema productivo y los medios de comunicación, siendo en su gran mayoría marginados y hostilizados. Son perseguidos y discriminados por la policía con relativa facilidad ya que son ubicados por su vestimenta y espacios de encuentro. El sistema productivo no les permite la integración, la escuela les es hostil y ajena dando como resultado una marcada deserción.

El segundo ámbito de interrelación lo encuentran en las *culturas parentales* que son definidas por la adscripción étnica o de clase, estableciendo una red cultural específica al seno de la misma. En el caso que nos ocupa podríamos definir el movimiento regio-colombiano como una cultura parental, ya que dentro del mismo se definen las normas de conducta y los valores trascendentes para su propio medio social. Esta no se limita únicamente a la relación padres-hijos sino que permea a la familia en general, la colonia, las redes de amigos, los compadrazgos, las asociaciones locales, atravesando verticalmente las generaciones. Al seno de esta cultura parental regio-colombiana y en socialización directa se interiorizan los elementos culturales primarios como las formas del lenguaje, los roles sexuales, las formas de sociabilidad, la gestualidad, el manejo y uso del cuerpo, los criterios éticos y estéticos, que las bandas de *colombianos* insertas en esta cultura utilizan para la elaboración y performatividad de su propio estilo de vida.

El tercer ámbito de interrelación finalmente se refiere a las *culturas generacionales* donde estos jóvenes se encuentran con otros en espacios determinados para esto, como la calle, las esquinas, los parques, los bailes y los centros nocturnos. Se identifican con determinados comportamientos y valores que son específicos de su grupo generacional, que difieren y se alejan de los del 'mundo adulto'. Es así que podríamos definir a las bandas de *colombianos* como culturas generacionales.

Para Feixa (1998:62) las culturas juveniles son cambiantes y diversas, con fronteras difusas y numerosas influencias ya que los jóvenes no se identifican con un mismo estilo sino que toman prestamos de varios o construyen uno propio, dependiendo de los gustos estéticos y musicales y de los grupos con quien tienen interrelaciones. Así estas culturas juveniles tendrían influencia directa de dos ámbitos: de las condiciones sociales, establecidas por las identidades generacionales, de género, clase, étnica y territorio y de las imágenes culturales, provenientes de la moda, la música, el lenguaje y las actividades focales. También es característico de estas culturas juveniles el desarrollar su propio 'estilo' que estaría conformado por una combinación jerarquizada de elementos culturales dentro de los cuales destacarían el lenguaje, la música y la vestimenta.

Con el surgimiento de la juventud como sujeto social hacen su aparición nuevas formas de oralidad para dar identidad a estos grupos contrapuestos a los adultos. Para este fin utilizan elementos de sociolectos habitualmente de marginales como del mundo de la droga, la delincuencia o las minorías étnicas, al mismo tiempo que crean su propio lenguaje. También se acostumbra el uso de metáforas, la inversión semántica y los juegos lingüísticos como el cambiar el orden de las sílabas (Hall, Rodríguez, Hernández cit. en Feixa, *Op.cit.*:70). El consumo y la producción musical son pilares fundamentales para la gran mayoría de las culturas juveniles; es más, la emergencia de éstas está estrechamente relacionada con el surgimiento del rock and roll como la primera música generacional ampliamente difundida. Donde se crea un imaginario de la cultura juvenil (similar al de nación como comunidades imaginadas) donde los ídolos musicales son jóvenes iguales a sus fanáticos, con la misma edad, intereses y medio social, de esta manera se forma una concepción quimérica de comunidad, que brinda identidad a sus integrantes (Frith, Bondi, Aguilar, cit. en

Feixa, *Op.cit.*:71). En este caso se debe señalar el rol activo que juegan los chavos *colombianos* en el consumo musical a través de los sonideros, el radio, las tocaditas y en la producción de su música, ya que muchas de estas bandas aprenden a elaborar y tocar los instrumentos formando conjuntos de música *colombiana*. El tercer elemento fundamental dentro de las culturas juveniles *colombianas* es la vestimenta, que les otorga de igual manera identidad. Esta ha variado con los años, iniciándose con una mezcla de la estética rockera vigente en los 80' con elementos de referencia simbólica a Colombia como camisas de palmeras y flores estilo 'tropical'. Desde este punto se ha desplazado a través de los años junto con la aparición de nuevas propuestas musicales para los jóvenes principalmente de Estados Unidos como el rap, el metal, el ska, el hip-hop, etc., creando nuevas combinaciones en su vestuario y accesorios que reflejan los estilos musicales que los permean pero encontrándose como común denominador lo *colombiano*.

También han creado, a través del tiempo, diferentes maneras para bailar este tipo de música, en estilos originales que amalgaman los más diversos géneros musicales. De igual manera, progresivamente, son introducidos dentro del baile elementos rituales y simbólicos, formadores y reforzadores de la identidad. Los bailes 'clásicos' dentro del movimiento regio-colombiano son el del 'gavilán', que posee semejanzas con el baile de la cumbia en Colombia, y el de 'la motoneta', que se asemeja sorprendentemente a un baile ritual de los indígenas Wayú, ubicados en la Guajira, en la costa Atlántica colombiana:

.... 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... Si, si o sea, ahora casi toda la banda son sueltos y cada quién quiere bailar lo suyo, o sea, nadie tiene su ritmo (González: 2002).

....¿Y usted que 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 Otero 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 de 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 por que es... Yo lo asimilo con el baile de la cumbia (Rodríguez y Lara: 2002)

.....este hay un baile aquí que en un programa de televisión un señor que se llama Jesús Otero 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 imitan 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 no más", 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 donde lo sacaron, no?. Y eso no es nada ¿has visto aquí hay unos bailes, yo he visto bailes, no más 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, ¿si 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 basketball y que el uno le hace así (mímica del juego) y cosas así por el estilo. Pero lo más impresionante es cuando se van pelear, se forman, están bailando así de gavián 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 1,2,3 canciones vuelta y vuelta pero así haz de cuenta cara con cara, así la cara y la otra cara y andan bailando, andan baliando y de repente alguien 'pin,pan,pow' (López: 2002).

Con las bandas de *colombianos* se da un proceso hibridatorio, de lo local con lo transnacional, un acelerado mestizaje entre lo nacional y lo extranjero. Los elementos pertenecientes a lo 'real' se reorganizan dentro del imaginario; este imaginario está elaborado a partir de una serie de imágenes colectivas (no necesariamente reales) que son organizadas y generan significación en el plano real. Logran una geografía del imaginario (Morín,2000:9) donde tomando como base la música y los territorios se crea un capital cultural significativo para estas bandas, siendo su más valioso patrimonio, que se pone en escena o se utiliza performativamente con fines identitarios. De esta manera consumen la música colombiana y a partir de ella crean imaginarios como la relación de ésta con el mar, las palmeras, el baile, lo afro-caribeño, con el campo, el narcotráfico, entre otros. Estos constructos son utilizados como capital cultural en el discurso y en la práctica, por ejemplo en la elección de su vestimenta y lenguaje como constituyentes de identidad.

'Nicho Colombia' el 'gurú' de las bandas *colombianas*, en Monterrey, nos brinda su visión del fenómeno:

...porque cuando había pasado que en esta macro-plaza fueras con un grupo *colombiano* a tocar, te aventaban la policía y te echaban por todo el estigma que se tiene, por todo el estigma. Porque te voy a decir un día me agarró la policía a mí, porque, de alguna que otra manera, pues por mi trabajo y por todo eso estábamos trabajando con un grupo de jóvenes por ahí hubo un problema entre ellos se pelearon y pues la policía se llevó a todos y yo me tuve que ir arriba de la granadera por solidaridad con ellos. A mí no me iban a llevar pero yo quería que no les hicieran nada y por el radio escuché -"acabamos de agarrar a 20 jóvenes de aspecto *colombiano*" y yo me volteo y miro y les digo: -"¿alguno de ustedes nació en Colombia?", porque desde ahí ya te ubican.... Es que banda aquí es símbolo de *colombia*.... He sido empático con el movimiento, porque yo lo veo, todos quedamos como un mismo movimiento, cantantes, la banda, la producción cultural de la banda, vamos todos verdad?. Ya dejamos de ser los grupos de esquina que se reúnen a golpearse y todo, sino ya empezamos a generar conocimiento a partir del desconocimiento entre nosotros mismos. Han quitado el velo, pero el problema es que los mismos barrios y todo el problema sigue, los robos, las pandillas, hay altos consumos de droga, cocaína, heroína. Porque es la música que ellos heredaron de sus padres, de su tradición sonidera, es la música, es la música que ellos adoptaron como una identidad y como un recurso defensivo para ser diferentes que los demás. Porque te lo insisto, se ha creado toda una idea de ser *colombiano*.... para ellos es como una cultura parental es la verdad, desde que nacieron lo han vivido, lo han habitado, nacen con vallenato, se crían con vallenato.... en los barrios donde ellos crecieron, crecieron con una fuerte tradición sonidera, con una música tropical enorme y digámoslo así la música tropical como que fue el sello de distinción, pero algo, algo, hay de ellos de reivindicar un saber propiamente local de ellos, digámoslo así, que la música colombiana empezó como un mito local en "La Independencia" y se fue transformado de mito a saberes locales en determinado tipo de barrios.... porque esa fue la opción musical que tuvieron más inmediata, dentro de la memoria musical que tuvieron más inmediata, dentro de la memoria musical de su barrio como una cultura parental, no?. Ellos desecharon el rock, las bandas adaptaron la música colombiana, mucho por la figura de Celso Piña, que era uno del barrio por ejemplo.... Porque les llega la letra, porque, de alguna que otra manera, te voy a decir por qué, porque fue mucho tiempo que los colombianos estuvieron lejos de y que solamente los escuchábamos y uno de los méritos míos a través del periódico, fue describirles cómo era la cara de Rafael Orozco, cómo era la cara de Omar Geles, de Binomio de Oro, de los Chiches Vallenatos, de decirles éstos son míralos en fotografía pero míralos, oye, y del momento en que tú lo estás viendo, en que ya dejan de ser un mito y se convierten en una realidad, es ya tocar de alguna que otra manera... Mira yo creo es ahí donde abusamos, porque estos muchachitos quieren mucho a Colombia, la adoran, por qué, porque es su tótem, tienen una relación totémica con Colombia como el hecho de compartir un ancestro

común, son como clanes y podíamos analizarlos desde el punto de vista antropológico, son como clanes, culturas parentales. Porque yo si me atrevo a hablar de una cultura parental ya en cuanto a la relación del vallenato como fenómeno de identidad, es una cultura parental que le estás, dejando a tu hijo, oye; por qué le puse yo Calixto Diomedes¹⁷ a mi hijo? verdad? por qué le pones Diomedes a un hijo, Celso tiene un hijo que se llama Diomedes, hay chavos que no te escuchan otra música más que 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.... El metalero, el rock heavy metal, inclusive los nombres de las bandas te puedes encontrar bandas que se llamen Criss-Cross y tengan un grupo de vallenato de calle, te puedes encontrar un grupo que se llame Rolling Stones y que se llamen los Rolling Stones del vallenato. Y para mí eso es, o sea si viene una persona de Colombia dirá y esto qué Chingados es?, y para mí te digo es una chingonada porque es el sincretismo, o sea, como se han formado un estilo a partir de muchas cosas y especificado a las condiciones de vida de aquí de la juventud (Encinas: 2002).

Celso Piña

Cumbia sobre el río

Pero esta música por qué no se toca en vivo?, no pues quién la va a tocar en vivo?, Pues yo la voy a tocar compadre.

Y en el nuevo milenio sigue cabalgando mi cuate, el rebelde del _equesón...y desde _equesón_ pura cumbia colombiana para todo el mundo....

Qué pensarán la gente de Colombia?, Pues yo pienso que lo..todos, toda la gente de Colombia que me ha conocido a mí, cómo te diré, por tenerle tanta fe a su música....

Qué pasa Sierra Ventana? Baila con el Rebelde y a buen paso (secciones habladas en los intersticios musicales).

Sonidero, sonidero, sonidero nacional, sonidero nacional tarareando al compás al hilo del barrio va llegando

Sonidero, nacional, tarareando al compás al hilo del barrio cumbia mexican....

Suena, suena y emociona, nuestra acordeona.

Colombia te canto con la mano arriba, cumbia _equesón_ alegrándote la vida ...bailando en la Campana con mi pana Celso Piña, ‘rebajada’ cumbia fina., bailando en la Campana con mi pana Celso Piña.,

Aprovechar, aprovechar a saludar a saludar, que comercio a bailar, paz, sin pronunciar, sin pronunciar, soñar desde el río en la ciudad nunca deja de soñar.

Suena, suena y emociona, nuestra acordeona.

Si mañana (introducción hablada)

Y digo, no, no, música es música compadre, Tú qué tocas?, no que puro rock acá y qué, música es música, no tú a ver échate ahí dos tres rockanrolazos, ahí te voy a acoplar esto, ahí está yo digo.

Lo que pasa es que aquí uno mismo se aparta de la música, tu ahh, eres *colombiano*, no esto es pa’ allá, no que eres norteño no esto pa’ allá vete con aquellos, he primero esto.

O sea digo yo, pienso que no debe ser eso, esto es música solamente no suena nada mal lo estás diciendo y pronto lo van a escuchar todos y pues quiero que sean muy sinceros conmigo y me digan si francamente valió la pena hacer todo este esfuerzo.

Cumbia de la Paz

Amor, quiero amor romántico, quiero amor sublime, quiero amor de cumbia.

Sentir algo misterioso, voces que me griten, alguien que me llame.

Soñar un sueño profundo, donde mire al mundo con amor de cumbia.

Ritual sublime de los ...en la rueda de la cumbia se despedían, de los bravos guerreros que ahí morían, que ahí morían, en la paz de la cumbia, en la paz de la cumbia.

Cumbia, que viva el amor, cumbia, no más agresión, cumbia, la paz y el amor, cumbia, que viva el amor.

¹⁷ Calixto Ochoa es un ídolo del vallenato ‘tradicional’, el auge de su música fue a principios de los 80’. Diomedes Díaz es el mayor vendedor de discos en Colombia y es el cantante con mayor poder e influencia, actualmente, dentro del género en Colombia.

Celso Piña es sin duda el más carismático de los músicos *colombianos* de Monterrey, además de ser de uno de los precursores, es el único que se mantuvo firme en su estilo musical colombiano. Por este motivo ha tenido que verse restringido a el ámbito local de la producción musical, mientras que grupos que surgen posteriormente como Los Vallenatos de la Cumbia logran penetrar el mercado internacional principalmente el Cono Sur y Estados Unidos. Gracias a su firme compromiso con la música regio-colombiana luchando contra la adversidad y las dificultades para surgir en la escena musical con un ritmo estigmatizado además de inédito (tocado en vivo por mexicanos) es que se ha ganado el mote de ‘El rebelde del acordeón’.

Su formación musical fue de autodidacta como la generalidad de estos músicos *colombianos* y se inicia hacia el año de 1980 cuando Celso compra su primera guitarra. Es en una fiesta amenizada por sonideros donde escucha por primera vez la música de Los Corraleros del Majagual, Aníbal Velásquez y Alfredo Gutiérrez, desde ese momento se inicia su gusto por este género musical y así busca comprar su primer acordeón. Posteriormente integra a algunos amigos y a sus tres hermanos para conformar su conjunto ‘Celso Piña y su Ronda Bogotá’ hacia 1982. En el cerro de la Loma Larga ya se venía escuchando música ‘tropical’ proveniente de Colombia, pero era arreglada al ‘estilo mexicano’ para que encontrara más gusto entre sus consumidores. Celso es el primero que hace música colombiana en vivo pero sin los ‘arreglos’, tratando de apearse al estilo ‘original’ colombiano. El mismo nos cuenta un poco de su historia:

“...Había grupos tropicales, como Vilma y su Perla del Mar, el Caribe, el Santo Domingo, que te tocaban colombiano, pero te vuelvo a repetir, con organito, a su estilo... Entonces a mí se me prendió el coco y dije “Chingada madre, pues esta música está con madre, yo no sé por qué no la tocan como debe de ser.....Anduve con varios grupos tocando, pero aburrido de a madre y viendo, buscando el momento de hacer algo, yo. No y pues llegó el momento y dije: ‘Pues está bien. Ahora mero hay que ponerlo, pero puro colombiano’. Deserté de un grupo. Tuve problemas. Deserté por eso mismo. El director me decía que esa música era muy corriente, que no iba a pegar.....Una vez llegué y toqué y órale. Y que se acerca una pinche vieja y dice: “Oiga, oiga-oiga”, “¿Qué pasó?”, “¿Cuándo va a tocar una cumbia?”. Dije: “Hay, hijo de su pinche madre” (ríe con pena ajena). Lo que pasa ese que ella quería una cumbia de Rigo Tovar. Le digo: “Mira mamá, desde que llegué estoy tocando cumbia colombiana, la madre de las cumbias, no mamadas”. “¡Hajjj! Pues esas están muy feas, esas cumbias, esas canciones. Yo quiero otras de Rigo Tovar”. Le digo: “¡Ah no, no, no, mi reina! Me va a disculpar pero a ese no. Ni lo conozco yo a ese señor. ¿Qué vende o qué?”. No, pues olvídate. Y allá va Celso para fuera con todo y chavos” (Piña, citado en Olvera,1998:41,43).

Al preguntársele el por qué del éxito de la música colombiana entre los chavos de Monterrey esto contestó Piña:

Yo pienso que es porque casi en muchas de las letras de las canciones como que se identifican mucho con la raza de aquí de Monterrey, ¿entiendes?. Son unas letras muy, muy.... vaya, que la raza las asimila de volada, las hace suyas inmediatamente. Son como vivencias que le pasan al artista, las plasma en el disco. Eso es lo que yo siempre he visto aquí ves?, que la raza hace suya inmediatamente cualquier cosa colombiana, cualquier pedacito de letra o cualquier letra de las colombianas, las asimilan de volada, batallan menos...es (por) la sencillez que está hecha la canción. Porque si yo digo (recita romántico): ‘Me acuerdo de aquella tarde, gris, nublada. O sea, ya (hay) un poco más de crema allí, como que la raza ¡¡ahhh¡¡ y que: ‘Al despertar en la alborada....’ digo así ¿no?. En cambio, oyes que: (canta y lleva el ritmo percutiendo con los brazos sobre las piernas) ‘Ayy, el gallito moro¡ ¡ y oye¡, y que a mí me gusta el gallito moro¡ y que todo eso...’ ¡No pues ya le entendiste¡ es más le entendiste a todo dar, ¿sí?

La otra es que también tiene mucha identificación porque tropical, tropical, te lleva pianito, trompetitas, guitarrita eléctrica, un organito, allí ¿verdad?, metales, todo eso; el rock lleva su guitarra eléctrica, su batería, sus distorsionadores (simula) ‘oingoon..’ y ¡olvídate¡; y aquí la cosa es tan sencilla como un acordeón. Ahora, voy para allá. ‘asimilamos de volada el acordeón porque el acordeón es nuestro. Es nuestro emblema musical, el acordeón tu sabes. Claro, ahí no más lo que cambia es el estilo, el estilo de lo que es Colombia y de lo que es norteño aquí, ¿verdad?. Entonces ahí también hay bastante similitud...

Aquí en lo más bajo que puedas oír de las colonias populares, escuchan la música colombiana. Pero la escuchan en serio. No la escuchan de que: ‘Ayy, ponle¡, ¡Ay qué pasó¡ y a

tomar cervezas. No, no: 'Oye, oye que a todo dar. Oye, oye (gestos de admiración)¡¡ahhhh¡¡. De allí que ¿cómo te explicas el resurgimiento de tantos grupos musicales? (Citado en Olvera,1996:9).

Los seguidores de esta música reconocen en Celso a la persona que asumió un liderazgo faltante dentro de una generación de jóvenes de Monterrey, donde fue el pionero en la introducción de la música colombiana sin mayores transformaciones en vivo y que logra que se dé un movimiento organizado en torno a él, logrando la profesionalización de su música, construyendo una gran empatía con los jóvenes de su generación. Lo reconocen como el gestor del movimiento musical regio-colombiano. El toma la estética rockera de aquellos años, pantalones de mezclilla ajustados, camisa de manga corta y tenis 'Converse' y la adapta usando las camisas con palmeras y motivos tropicales en referencia simbólica a Colombia.

Con este nuevo estilo se presenta siendo imitado ampliamente y de esta manera se impone como la 'vestimenta tradicional *colombiana*', que aún hoy ciertos grupos utilizan a pesar de que encontramos una marcada evolución en este sentido. En el caso de la elección de vestimenta hablamos de un juego ambivalente donde se hace alarde del estigma, se utiliza como afrenta a la sociedad que los relega, al mismo tiempo que se fortalece la identidad. Es un claro rompimiento y alejamiento del consenso social de la estética, donde se re-semantiza la noción de belleza y de esta manera lo lumpen se transforma en lo ideal (Morín,2000:11). Paradójicamente al mismo tiempo que se da este primer proceso también se da simultáneamente el contrario; el de buscar vestirse como los jóvenes de las clases privilegiadas. Debido a que su vestimenta *colombiana* se encuentra claramente identificada se sufre la represión estatal ya que es asociada a la delincuencia; para evitar esto muchos de ellos se desplazan hacia la vestimenta socialmente aceptada ('fresa'). Pero los grupos que la venían utilizando al ver que están siendo invadidos por los grupos marginales ('nacós') así mismo se desplazan, manteniéndose dentro de un continuo juego 'del gato y el ratón'. Adicionalmente al realizar los jóvenes *colombianos* este desplazamiento estético, a un mismo tiempo y bajo parámetros estandarizados dentro de la nueva vestimenta 'fresa', son ubicados nuevamente de fácil manera por los grupos de represión estatal:

.....la que yo conocí como tropical era, no sé si conozcas a Rigo Tovar, a Costa Azul a grupos como cuales otros?..... No, son de la costa de Veracruz, de Tamaulipas de Matamoros, de música más, no es tanto de aquí, cuando empiezan a tocar los grupos dicen "oye pero cómo me visto para tocar esta música", entonces la vestimenta de los grupos tropicales de esa época eran muy con camisas con palmeritas y cosa así por el estilo, tropicalote; no? costeño. Entonces, pero la vestimenta del rockero que Celso Piña era rockero eran los pantalones strech con los Converse, tú ves discos de esa época de rock gringo, los rockeros andan así con los pantalones pegados strech, tenis Converse y unos peinados como con flecos y cosas así por el estilo..... bueno entonces Celso Piña se crea te lo puedo asegurar que sin querer, este su propia imagen de lo que para él era colombiano, entonces a esa vestimenta que él tenía se le pone la camisa de palmeritas, no?; entonces nace, la gente que lo comenzaba a ver en sus tocadas no, "pues eso es ser *colombia*", y lo empezaron a imitar no?, con los Converse y los pantalones strech y las camisas de palmeritas, es la vestimenta del *colombiano* de esa época..... Yo nunca me vestí así por las represalias, no?, estaba cañón; y aparte eso es lo que motivó después de algunos años de que el vestido de los consumidores de música colombiana o de los seguidores tuviera que cambiar, por qué?. Porque la gente ya después decía: "mira, esos son los chavitos, los *colombianitos*", y la policía también no?, y era motivo de represión, no?, "ahí, vengan a ver" y los golpeaban o los pateaban, o les bajaban la lana o, los hostigaban, no?, en pocas palabras. Entonces al paso del tiempo los chavos que seguíamos la música colombiana nos dimos cuenta, por eso nunca me vestí así, no?, porque los chavos que se vestían así se dieron cuenta, y no dijeron pero lo pensaron, y poco a poco fueron cambiando su forma de vestir, entonces empezaron a usar pantalones diferentes, tenis, los tenis Nike, la gorrita acá, empezaron a imitar al fresa de esa época..... la gorrita de béisbol de marca, su camiseta OP y todo, o sea imitado al fresa para que la gente no los discriminara, pero pasó un poquito de tiempo y otra vez, esos son los *colombianos*, pasaron como otros 6-7 años y otra vez "son los *colombianos*". Y la última evolución es la que estamos viviendo ahorita, de que todos tomaron el rollo del hip-hop, no?, ahorita anda con las, con las, ¿cómo se llaman? Las playerotas aguadas, los pantalones...si tú ves ahorita con camiseta floreada son de la vieja escuela, o que sus papás son de la 1ra. generación y que los siguen, por eso lo imitan, pero la generación ahorita que empezaron a oír música vallenata que son de 15-16 años, todos andan así con la ropa atrás y de viscera de hip-hop, pero son

colombianos, tú vas a una tocada, a un baile *colombiano* parece que estás en un concierto de hip-hop (López: 2002).

Muchos de los jóvenes, actuales seguidores de Celso son hijos de sus primeros fanáticos quienes les han legado toda esta ‘cultura regio-colombiana’, y ellos utilizan la misma vestimenta que usaron sus padres, demostrándonos que se mantienen vivos los dos procesos. La siguiente entrevista de Cedillo (2002) nos resume de alguna manera la carrera de Celso Piña:

Ya se han vendido en pocas semanas más de 100.000 copias de su último disco, Mundo Colombia, y fue nominado para competir por el MTV Video Music Award y la Presea Luna de Plata, que entrega el centro de espectáculos más importante de México, el Grammy Latino, entre otros galardones. El músico declaró que los ritmos colombianos tuvieron una gran penetración en el norte de México gracias a que el instrumento base, el acordeón, es el mismo que se utiliza para interpretar las melodías del folclor norteno. Celso Piña, que surgió de los barrios pobres de Monterrey, simboliza a los grupos marginados de la zona metropolitana de esa capital del norte del país. Es, además, un músico que se formó a sí mismo: "Los discos fueron mis maestros", dijo. "Empecé a conocer la música colombiana en los sonideros (casetas donde se ponían discos en colonias populares). Ahí es donde comenzaron a tocarse esas melodías en Monterrey", indicó. Escuchó por primera vez a Los Corraleros del Majagual, a Aníbal Velásquez y Alfredo Gutiérrez, y entonces le mordió "el gusanillo" del gusto por la música tropical. "Posteriormente me conseguí un acordeón y muchos discos para interpretarla. Se me hacía muy bonito escuchar esa música en aparatos, pero, obviamente, era mucho mejor oírla en vivo. Pero, debido a que los instrumentos son muy caros, estaba difícil tocarla". Con el acordeón se tocan las principales melodías de la región nortena mexicana como el corrido, la redoba, el chotis, la polka y los huapangos. Cuando Celso Piña comenzó a promover la música colombiana, muchos le auguraban que pronto se olvidaría de ella. No ocurrió así. Grabó su primer disco en 1980, aunque no fue lanzado hasta 1982. "De ahí para adelante comenzó mi carrera musical", agregó. "Antes de hacer mi grupo, La Ronda de Bogotá, anduve con tres agrupaciones musicales que interpretaban de todo. Con ellos aprendí a pararme frente al micrófono y perder el miedo al público", rememoró. "Gracias a ello cuando inicié mi grupo ya no sentí las famosas "mariposas en el estómago" y ahora ya tengo 20 años con mi Ronda Bogotá". La Manada, tema que surgió de su primera producción, fue el detonante y de ahí en adelante la mayoría de sus melodías se han convertido en éxitos. El disco que le abrió las puertas a otras audiencias fue Barrio Nuevo (sic), su producción anterior, en el que la música colombiana se mezcla con sonidos actuales como el rock, el reggae y el hip hop. De hecho, fue su primer disco realizado en formato digital y contó con la participación de Nry y Quique Rangel, de Café Tacuba; Queso, de Resorte; Blanquito Man, de King Changó; Toy y Pato, de Control Machete; Aarón Martínez, de La Firma; Jorge Leal, de Los Humildes; Quique Vázquez, de Reaktor; Tony Hernández, de El Gran Silencio; Poncho Figueroa, de Santa Sabina, y José Guadalupe Esparza.

Es precisamente el disco ‘Barrio Bravo’ el que lo catapultó al mercado internacional y que le da su merecido lugar dentro de la escena musical. Antes de éste, como habíamos dicho, se mantenía relegado a giras por el norte de México sin saberse de él fuera de esta región. Esta producción musical que conmemoraba su veintavo aniversario de carrera musical intenta introducir a Piña al mercado de las músicas globales, (*world music*) de la misma manera en que Carlos Vives realizó este desplazamiento anteriormente. Se busca un sonido más ‘mundial’ que pueda ser consumido en múltiples latitudes, por diferentes grupos sociales y generacionales de públicos. Debido a esto se esconden las raíces étnicas y populares de la música, mezclándola con diferentes ritmos de mayor aceptación y de más fácil comercialización. Barrio Bravo dice en su contra-carátula: "(Piña)...ha sido influencia y modelo para generaciones enteras de músicos de vanguardia en su región. Emergiendo gradualmente del *underground*, ha llegado a constituirse como una figura simbólica del músico globalizado: de lo regional pasa a lo universal sin aparente esfuerzo, con su particular y bravío donaire. ...Barrio Bravo celebra...ofreciendo un renacimiento espiritual y un mensaje de armonía universal".

Las letras y conversaciones grabadas en esta producción, nos ilustran ampliamente el papel jugado por la música *colombiana* en Monterrey y de Piña como su intérprete. En ‘Cumbia sobre el río’ nos habla de cómo él se atreve a tocar en vivo esta música; se refiere a su colonia La Campana y se asocia a los grandes gestores de esta música ‘los sonideros’ otorgándose este título a nivel nacional. En la introducción hablada

de 'Si mañana' hace evidente la división y segregación que sufre esta música y la larga lucha que ha afrontado para tratar de llevarla a públicos más amplios. Finalmente en la 'Cumbia de la paz' se hace evidente la paradoja inherente al consumo de una música con temáticas mayoritariamente amorosas, afectivas, o de labor del campo (donde los mensajes siempre son positivos, de armonía) por parte de grupos de jóvenes claramente belicosos y rebeldes, convirtiéndose en un llamado a la no-violencia para sus seguidores. Desde el lugar más evidente, el título de la producción, está haciendo referencia a estos grupos de chavos banda que han sido su fiel fanaticada, durante estos veinte años.

Es claro que su gran éxito se debió a que dejó por primera vez de lado su 'tradicionalismo colombiano' y realizó mezclas con otros géneros y con artistas de gran aceptación entre los jóvenes de clase media y alta de todo el país; logrando una vez más mimetizar el género, dándole una nueva imagen que puede ser aceptada ampliamente en el país y fuera de él cuando antes sólo era escuchado por sectores marginados y populares de Monterrey y zonas cercanas en el norte de México. Es una vez más la misma historia, repetida en una nueva latitud y vivida por desconocimiento como inédita, una consecuencia clara de las relaciones globales-locales en la expansión y reapropiación de los productos culturales.

IV Conclusiones

La música de la costa Atlántica colombiana, específicamente el vallenato y la cumbia, ha realizado un largo periplo, otorgando identidad a los más diversos grupos, desde un origen local particular, pasando de ahí a ser la música regional, luego la nacional y terminar siendo exportada a múltiples regiones del planeta. Particularmente 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 un ciclo, de la misma manera, e iniciar uno nuevo.

Esta música es creada por negros, campesinos, iletrados, inscritos hasta el fondo de la escala social de la costa Atlántica colombiana. Poco a poco esta música popular que para su creación tomó elementos de la trietnia caribeña, (europeo, africano, indígena) que son transformados y adaptados a la realidad socio-cultural de la región, logrando de esta manera amalgamar estas tres grandes vertientes y generar un producto cultural inédito con una sorprendente fuerza y capacidad interpeladora. 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 origen.

Posteriormente liderada por músicos blancos y orquestas bajo la influencia norteamericana, de 'grand band', sufre su primera radical transformación, 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. Incluso con esta inicial mimetización logra llegar a todo el ámbito nacional, pero únicamente dentro de las clases populares. Es en este punto donde la cumbia, además de ser escuchada en la totalidad del país, logra superar las fronteras siendo vista por el resto del mundo como 'la música colombiana', mientras que al interior del país este título lo ostentaba el bambuco música del interior andino.

Es en este momento que llega, primero la cumbia y luego el vallenato, a México, bifurcando los caminos y sus procesos de desarrollo. Al ser una llegada temprana, en primera instancia, México recibe un tipo de música más 'tradicional', más apegada a su origen campesino, que la que se desarrollará y exportará posteriormente Colombia. En este punto dejamos el particular desarrollo mexicano para retomarlo más adelante.

El vallenato en Colombia continua siendo una música nacional, pero de clases populares, hasta la llegada de su segunda gran transformación liderada por otro músico blanco, bajo la influencia rockera, quien realiza fusiones con ritmos menos estigmatizados y por ende de mayor comercialización. Bajo este proceso de eugenización, de la música popular, se logra la aceptación del género, transversalmente, a través de las clases sociales logrando desplazar al bambuco, del rubro de la música colombiana, y logrando crear identidad dentro del ámbito nacional. Con este segundo remozamiento se logra vender el vallenato, al exterior, como la 'imagen sonora' del país, dándosele la difícil tarea de ser el embajador de Colombia ante el mundo.

Regresando en el tiempo, hasta la temprana aparición de la música de la costa Atlántica a México, encontramos que en primera medida llegó la cumbia y posteriormente el vallenato a la capital de la república. La cumbia logra rápidamente su adopción y, desde el D.F., se expande rápidamente siendo bailada por toda la geografía nacional, e incluso llegando por el norte de México hasta el sur-oeste de los Estados Unidos, encontrando únicamente refractario al género al sur del país. La cumbia tuvo tal aceptación en México que rápidamente las orquestas locales tomaron este género y lo adaptaron al estilo 'grand band' y le realizaron algunas transformaciones con el fin de que tuviera 'mayor aceptación' dentro del público mexicano, de esta manera se crea la 'cumbia tropical' que hasta la actualidad es consumida masivamente en el país. Posteriormente se da una segunda transformación, en el norte, apareciendo la 'cumbia norteña', adicionalmente toda la música *tex-mex* del sur-este de Estados Unidos y el norte de México tiene como base melódica la cumbia.

El vallenato por su parte no tuvo el mismo éxito que la cumbia, en todo México, y solo encontró amplia aceptación en la ciudad de Monterrey. Los grupos colombianos que son mayormente aceptados en esta región tocaban en su repertorio, indiscriminadamente, tanto vallenatos como cumbias, e incluso llegaban a mezclar los dos géneros; dándose inicio en esta zona a una nueva música 'colombiana' fusión de los dos géneros, adicionalmente transformada, y adaptada a la nueva geografía cultural. Este novedoso producto musical, denominado regio-colombiano, llega a dar identidad a los grupos sociales más bajos de la ciudad, en general, hijos de migrantes campesinos que trabajan como obreros en las fábricas. Actualmente, el regio-colombiano, cumple esta función identitaria con numerosos grupos de 'chavos banda' que se encuentran en condiciones de marginalidad social.

Esta música regio-colombiana posee, de igual manera que las fuentes de donde abrega, una gran fuerza de coptación que la ha llevado, poco a poco, a expandirse por todo el norte del país y el sur-este de los Estados Unidos. La difusión en el ámbito nacional de esta música solo se ha dado, hasta muy recientes fechas, liderada por un músico que nuevamente transforma el género, escondiendo sus raíces populares y étnicas, realizando fusiones con ritmos más comerciales y cantando junto a reconocidos grupos de rock, logrando un rotundo éxito en el ámbito nacional e inclusive superando, por segunda ocasión, las fronteras.

Como nos es evidente esta es una historia que se repite una y otra vez, cambiando la temporalidad y la geografía, bifurcando constantemente sus caminos y desarrollos, pero conservando la estructura a través de las múltiples permutaciones y giros de tuerca. De esta manera la música de la costa Atlántica colombiana, mediante su proceso evolutivo, ha logrado ampliar su público, y desplazarse geográficamente, sirviendo como herramienta identitaria, a los más diversos grupos sociales, tanto en Colombia como en otros países.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict; 1993 Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, Fondo de Cultura Económica, México.
- ARAUJO, Samuel; 2000, “Brazilian identities and musical performances”, en: *Diogenes*, Fall V.48, i 191, pp. 115-127.
- AVILES, Jaime; 2000, “Gran número de policías de NL vigilarán la Macroplaza”, en: *La Jornada*, México D.F., 23 de junio. Documento obtenido de Internet por el sistema Infolatina.
- BARBERO, Jesús,1997, “De la telenovela al vallenato”, en: *A Contratiempo*, No.9, Bogotá, pp.61-68.
- 1998, De los medios a las mediaciones, convenio Andrés Bello, Bogotá.
- BAUD, Michiel, *Et al*, 1996, Etnicidad como estrategia en América Latina y el Caribe, Ediciones Abya-Yala, Quito.
- BAUMAN, Richard y Sherzer, Joel (Eds.); 1989, Explorations in the Ethnography of Speaking, Cambridge University Press, Londres.
- BAUMAN, Richard (Ed.),1992, Folklor, Cultural Performances and Popular Entertainments, Oxford University Press, New York.
- BAUMAN, Zygmunt; 2001[1998], La globalización consecuencias humanas, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- BECK, Ulrich; 1997, ¿Qué es la globalización? falacias del globalismo, respuestas de la globalización, Paidós, Barcelona.
- BEJARANO González, Bernardo; 2002, “Para los colombianos, los eventos culturales más importantes son de la Costa Caribe” en: *El Tiempo*, sección Cultura, Julio 11, Bogotá.
- BEN-AMOS, Dan, 1982, Folklore in Context; Essays, South Asian Publishers, Nueva Delhi.
- BEN-AMOS, Dan y Goldstein Kenneth (Eds.); 1975, Folklor; Performance and Communications, Mouton, The Hague.
- BERMUDEZ, Egberto, 1996, *La música campesina y popular en Colombia*, en: “Gaceta”, No. 32-33, pp.113-120.
- BLACKING, John, 1995, Music, Culture & Experience, Selecter Papers of John Blacking, University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- BURNETT, Robert; 1996, The global jukebox, The international music industry, Routledge, Londres y Nueva York.
- CAMPOS, Luciano; 2002, “Entre la modernidad y el narco” en *Proceso*, 9 de Marzo, Monterrey.
- CANCLINI, Néstor; 1995, Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización, Grijalbo, México, D.F.

- CEDILLO, Juan Alberto; 2002, “El músico, que tiene 20 años tocando cumbias y vallenatos en su tierra natal, aún no conoce Colombia”, en: <http://www.eluniversal.com/zona/2002/09/01/musica2a.shtml>, México.
- CRUZ, Arturo 2001; “Desde Monterrey...pura cumbia colombiana”, en *La Jornada*, México, D.F., 26 de abril, La Jornada de Enmedio, pp. 2A.
- CRUZ, Gregorio; 1996, “Informales y Semiprofesionales”, en: Olvera, Torres, Cruz y Jaime, 1996, *La Colombia de Monterrey*, Monterrey (reporte de investigación no publicado)
- DIAZ, Rodrigo; 1998, Archipiélago de rituales, teorías antropológicas del ritual, Ed. Anthropos, UAM, Barcelona.
- DURÁN, Marío; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- EL TIEMPO; 2002, “El imperialismo cultural costeño”, sección Editorial, julio 17, Bogotá.
- ENCINAS, José, Lorenzo; 1994, Bandas Juveniles, perspectivas teóricas, Editorial Trillas, México D.F..
- ; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- ESCALANTE, Aquiles; 1954, “Notas sobre el palenque de San Basilio, Una comunidad negra de Colombia”, en: *Divulgaciones Etnológicas*, Instituto de Investigación Etnológica, Universidad del Atlántico, Barranquilla.
- ESCONTRILLA, Joel; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- FRIEDEMANN, Nina, 1995, “Presencia africana en Colombia” en: Presencia africana en Sudamérica, Luz María Martínez , coordinadora, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp.47-110.
- GARCIA, Carlos Iván; 1999, “Cuerpos al margen: cómo se asumen, cómo se comunican” en: Cuerpo, diferencias y desigualdades, Mara Viveros Vigoya, Gloria Garay Ariza, Compiladoras, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Colección CES, Bogotá, pp. 238-251.
- GARCIA, Márquez, Gabriel, “Valledupar, la parranda del siglo” ,en: *El Espectador*, Bogotá, 19 de junio de 1983, pág. 2A.
- GILARD, Jacques, 1993, “¿Crescencio o don Toba?”, en: *Huellas*, No. 37, abril, pp. 28-34.
- GOFFMAN, Erving; 1971, La presentación de la persona en la vida cotidiana, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- GONZALEZ, Adolfo; 1999, “El Caribe colombiano: historia, tierra y mundo”, en: Cultura y globalización, Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche, Jaime Eduardo Jaramillo (Eds.), CES/ Universidad Nacional, Bogotá, pp. 340-361.
- GONZALEZ, Alejandro; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- GRIMSON, Alejandro; 2000, Interculturalidad y comunicación, Enciclopedia latinoamericana de sociología y comunicación, Editorial Norma, Buenos Aires.
- GUERRERO, Antonio; 1999, “De los gruperos a los cholombianos” en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 3, no. 9, julio-diciembre, México, D.F., pp.84-94.
- GUTIERREZ, Tomás, Cultura vallenata, origen teoría y pruebas, Plaza y Janés, SantaFé de Bogotá, 1992,

pp. 420.

-HALL, Stuart; 1995, *The question of cultural identity*, en: Modernity an introduction to modern societies, editado por Hall Stuart, Held David, Hubert Don, Kenneth Thompson, Polity Press, Cambridge, U.K..

-HERNANDEZ, Pablo; 1998, "Nezahualpolvo, Una historia a través de la música", en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 2, no. 6, México, D.F., enero-marzo, pp. 94-100.

-HERNANDEZ, Verónica; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-JIMENEZ, Roque, Breve historia de la música popular Costeña, Editorial Antillas, 1992, pp.9 y 10.

-*Jóvenes, Revista de estudios sobre Jóvenes* (sin autor), 1996, "Los caminos de la vida", sección: música, cuarta época, año 1, no.1, México, D.F., julio-septiembre, pp.115-188.

-LARA, Mario, Alberto; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-LIST, George; 1983, Music and poetry in a colombian village, A tri-cultural heritage, Indiana University Press, Bloomington.

-LOPEZ, Michelsen, Alfonso, 1999, "Rescate de nuestra imagen", en: *El tiempo*, Lecturas Dominicales, 24 de octubre, pp.2.

-LOPEZ, Luis, Manuel; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-LUNA, Joel; 2002, Entrevista personal, Monterrey.

-MAALOUF, Amin; 1997, *Mi identidad, mis pertenencias* en: Identidades Asesinas, Madrid, Alianza Editorial, pp. 17-58.

-MARTINEZ, Liliana; 1999, "La leyenda vallenata invade México", en *El Tiempo*, Bogotá, 18 de julio, pp. 8B.

-McCLARY, Susan; 1997, "Música y cultura de Jóvenes, La misma historia de siempre", en: *A Contratiempo*, No. 9, Nueva época, Ministerio de Cultura, D.G.A., C.D.M, Bogotá, pp. 12-21.

-MENDOZA, Luis, 1999, "Quién, cómo y por qué inventaron el festival vallenato, la verdad verdadera", en: *Revista Expectativa*, No.119, abril, Valledupar, pp.10-11.

-MIÑANA, Carlos, 1997, "Los caminos del bambuco en el siglo XIX", en: *A Contratiempo*, No. 9, Bogotá, pp. 7-11.

-MIREN, Fernando, 1992, El discurso de la indianidad, Ediciones ABYA-YALA, Quito.

-MONSIVAIS, Carlos, 2001, "Vallenato y cumbia se nacionalizan mexicanos" en *La Jornada*, México, D.F., 26 de abril, La Jornada de enmedio, pp. 2A.

-MORALES, Herrera, Lorenzo, 1999: Entrevista Personal, Ayapel, Córdoba, Colombia, 27 de Marzo.

-MORENO Rivas, Yolanda; 1989[1979], Historia de la Música Popular Mexicana, Alianza Editores, CNCA, México, D.F..

-MORIN, Edgar; 2000, "Vaqueros y gruperos en el rodeo Santa Fe", en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, Nueva época, año 4, No.11, abril-junio, pp. 6-25.

- OCHOA, Ana María, 1998, *El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales*, en: Cultura, medios y sociedad, editado por Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche, CES/ Universidad Nacional, Bogotá, septiembre, pp. 111 y 112.
- ; 1998 (1), “El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música”, en: *Antropología, revista de pensamiento y estudios etnográficos*, No. 15-16, marzo-octubre, España, pp. 171-182.
- OLVERA, José Juan, Benito Torres, Gregorio Cruz, Cesar Jaime Rodríguez, 1996, La Colombia de Monterrey, Descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte, reporte de investigación no publicado, Monterrey.
- 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) Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras, 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’, realizado en México, D.F., 20 pp.
- 2002 (1), Entrevista personal, Monterrey.
- PANTOJA, Jorge; 1998 “La música siempre mueve multitudes, En busca de pistas para la historia de la música popular”, *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 2, no. 6, México, D.F., enero-marzo, pp. 84-93.
- PELINSKI, Ramón; 2000, *El tango nómada* en: El tango nómada, Ensayos sobre la diáspora del tango, Ramón Pelinski compilador, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, pp. 27-70.
- PEÑA, Manuel; 1985, The Texas-Mexican Conjunto: History of a working-class music, University of Texas Press, Austin.
- PEREZ, Alejandro (Ed.); 1995, Historia de la música popular mexicana, Los tropicales años 40, segunda serie, fascículo 4, Promexa, México.
- PINEDA, Camacho, Roberto, 1997, “La constitución de 1991 y la perspectiva del multiculturalismo en Colombia”, en: *Alteridades*, año 7, no.14, págs. 107-129.
- QUIROZ, Otero, 1983, Vallenato hombre y canto, Icaro Editores, 1ra edición.
- RESTREPO, Duque, 1991, Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores, II encuentro con la música Colombiana, R C N, Sonolux.
- RESTREPO, Eduardo, 1997, *Afrocolombianos, antropología y proyecto de modernidad en Colombia* en: Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia, Editado por Ma. Victoria Uribe y Eduardo Restrepo, ICAN, Bogotá, pp. 279-320.
- 1998, *La construcción de la etnicidad. Comunidades negras en Colombia* en: Modernidad, identidad y desarrollo, Editado por Ma. Lucía Sotomayor, ICAN, Ministerio de Cultura, Colciencias, Bogotá, 1998.
- RODRIGUEZ, Romeo; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- SAMPER, Daniel, 1993, “¡Con sentimiento!”, en: *Cambio 16 Colombia*, No. 25, noviembre 29 , pp. 18.

- 1998, “Rafael Escalona Martínez”, en: *El Tiempo*, edición Bogotá, Lecturas Dominicales, agosto 2, pp.6.
- SANCHEZ, Antulio; 2000, “La música y la política, dos territorios virtuales” en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, Nueva época, año 4, No.11, abril-junio, pp.26-43.
- STANFORD, Thomas; 2002, La música, puntos de vista de un etnomusicólogo, Fondo de Cultura Económica (por publicar) México, D.F.
- THOMPSON, John; 1990, Ideology and modern culture, Critical social theory in the era of mass communication, Polity Press, Cambridge, U.K..
- TURNER Víctor, 1982, From Ritual to Theatre; The Human Seriousness of Play, Performing Arts Journal Publications, Nueva York.
- 1997, La selva de los símbolos; aspectos del ritual ndembu, Siglo Veintiuno Editores, México.
- 1969, The Ritual Process; Structure and Anti-Structure, Penguin, Harmondsworth.
- VILA, Pablo; 2000, *Música e identidad, La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*, en: Recepción artística y consumo cultural, Piccini, Rosas, Schmilchuk, coordinadoras, Coedición INBA, et.al. y Ediciones Casa Juan Pablos, México D. F., pp. 331-369.
- 2000(1), *El tango y las identidades étnicas en Argentina*, en: El tango nómada, Ensayos sobre la diáspora del tango, Ramón Pelinski compilador, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, pp. 71-97._
- VIVES, Carlos, 1993, entrevistado en: “Vives: la nueva leyenda vallenata”, en: *Credencial*, edición 84, noviembre, Bogotá, pp.15-20.
- YUDICE, George, 1999, *La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos*, en: Las industrias culturales en la integración Latinoamericana, Canclini Néstor, coordinador, Grijalbo, México, D.F.
- WADE, Peter, 1993, *La construcción de ‘el negro’ en América Latina*, en: La construcción de las Américas, coord. Carlos Alberto Uribe, Uniandes, Bogotá.
- 1997, Race and Ethnicity in Latin America, Pluto Press, Londres.
- 1997(1), *Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali*, en: De montes ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia, Juana Camacho y Eduardo Restrepo (eds.), Bogotá, ICAN, pp. 263-286.
- 1997(2), *Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia*, en: Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia, Editado por: Ma. Victoria Uribe y Eduardo Restrepo, Instituto Colombiano de Antropología, pp. 61-92.
- ZAPATA, Olivella, Manuel, 1952, “danzas y folklore”, en *El Tiempo*, Bogotá, octubre 26, 2a. sección, pp. 2.
- 1993, *Afroamérica, siglo XXI: Tecnología e identidad cultural* en:

Contribución africana a la cultura de las Américas, Editado por Astrid Ulloa, ICAN, Proyecto Biopacífico, Bogotá, pp. 163-176.

- 1996, "Vallenato: folclore, psicología y romance", en: *Romanceros*, No.1, diciembre, pp. 6.