

FONDO ESTATAL  
PARA LA CULTURA  
Y LAS ARTES

INVESTIGACIÓN

# *Colombianos en Monterrey*

Origen de un gusto musical y su papel en la  
construcción de una identidad social

*José Juan Olvera Gudiño*



8617213

N-004506

## COLOMBIANOS EN MONTERREY

Origen de un gusto musical y su papel en la  
construcción de una identidad social

COLOMBIANOS EN MONTERREY

Origen de un gusto musical y su papel en la  
construcción de una identidad social

José Juan Olvera Gudiño

FONDO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE NUEVO LEÓN

(Ns. 184454)

781.64098617213

0752C

*Para Toto y Menena,  
Rosaura y Abraham,  
Sonia y Carlos,  
parejas de intelectuales  
que me mostraron lo interesante  
de la investigación*

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY

© D.R. 2005 CONSEJO PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE NUEVO LEÓN  
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

© D.R. 2005 JOSÉ JUAN OLVERA GUDIÑO

CUIDADO EDITORIAL: MARIO CANTÚ TOSCANO

DISEÑO DE LA COLECCIÓN: MARIO CANTÚ TOSCANO

FOTOGRAFÍAS: JOSÉ JUAN OLVERA, GABRIEL NUNCIO, GREGORIO CRUZ, LETICIA SAUCEDO  
Y BENITO TORRES

IMPRESO EN MÉXICO

ISBN 968-5724-45-8

## PRÓLOGO

Entre la música popular del noreste de México aparece un género tropical que se caracteriza por respetar al máximo las versiones populares comerciales de la música de la costa atlántica de Colombia. El gusto por esta música se gestó en la falda del cerro de la Loma Larga de la ciudad de Monterrey hace cuatro décadas y se ha extendido a toda la zona metropolitana así como a otros estados del país, pese al fuerte estigma que sustenta como música de pobres y *cholos* asociado con drogadicción y violencia.

Detrás de la formación de este gusto musical se encuentran estrategias simbólicas de supervivencia de grupos marginados. Sus primeros consumidores eran migrantes e hijos de migrantes de los estados de San Luis Potosí, Coahuila y Zacatecas, que logran construir, en la interacción cotidiana con otros grupos sociales, una identidad personal y colectiva, un *nosotros*. Gracias a este universo propio de significaciones los miembros del grupo pueden interactuar, comunicarse, competir y al mismo tiempo ser distintos al resto.

Este estudio busca, a partir de una metodología cualitativa, mostrar cómo, gracias a la aparición de grupos regiomontanos que interpretan y componen música colombiana apegada a sus versiones originales, nace lo que los consumidores llamarán ser *colombia*, una identidad surgida de las condiciones de marginación que nosotros llamaremos la *colombia* de Monterrey.

Al persistir en el tiempo las condiciones de marginación, las jóvenes generaciones mantendrán el gusto musical y lo

asociarán ahora con ciertas prácticas como el vestido y el baile. El gusto musical estará, entre jóvenes y adultos, en constante lucha y negociación con los gustos aceptados y dominantes, y sus portadores serán capaces de negociar ciertos aspectos de su identidad con tal de obtener aceptación para su música. En los últimos años aparecen nuevos actores que impulsarán el gusto desde la perspectiva de un movimiento cultural colombiano, que afirme la búsqueda y defensa de un espacio cultural propio en el enfrentamiento cotidiano con las expresiones culturales dominantes sin plena conciencia respecto a las condiciones estructurales de su situación y, sobre todo, sin un discurso explícito frente al poder que reivindique, no sólo la producción y disfrute de sus bienes culturales, sino que, con base en la conciencia de sus derechos, también combata los motivos de su marginación.

## BIBLIOTECA CIESAS NORESTE

### PALABRAS PREVIAS

Cuando en 1996 varios colegas y yo decidimos investigar el gusto musical que denominamos la *colombia* de Monterrey,<sup>1</sup> respetando el modo como llaman al gusto los mismos usuarios, pensamos que era un momento ideal porque, luego de décadas de desdén e indiferencia, la industria cultural estaba por incursionar seriamente en esta preferencia e intervenir activamente en sus fases de producción, distribución y consumo. Se esperaban entonces cambios importantes. No nos equivocamos, pero desgraciadamente nuestro texto no pudo ser publicado en aquellos años. Por mi parte, en 1998 redacté la presente investigación para graduarme como maestro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, con base en mi contribución en "La *colombia* de Monterrey", en aportaciones que hicieron ahí mis compañeros, y en otro material que desarrollé de manera independiente. Para mi infortunio esta investigación también debió esperar varios años antes de ser publicada. Sin embargo, ha corrido con suerte al serle útil a mucha gente. Sin haberse publicado ha llegado a diversos países y servido a diferentes disciplinas: teatro y video, lingüística y antropología, radio y promotoría cultural. La magia del correo electrónico le ha ayudado a cumplir sus propósitos.

<sup>1</sup> El trabajo de investigación "La *colombia* de Monterrey" fue realizado por Benito Torres, Gregorio Cruz, César Jaime y José Juan Olvera a finales de 1996 con el apoyo del Centro Cultural Guadalupe, de San Antonio, Texas, y de la Fundación Rockefeller, a quienes agradecemos su apoyo. Finalmente el texto fue publicado en 2002 y se puede conseguir en las bibliotecas públicas de Estados Unidos.

Hoy que sale a la luz a casi una década de distancia, gracias al Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, es entendible que pretendiera yo actualizar el conocimiento sobre un fenómeno social tan dinámico, sobre todo si ya en aquel entonces se anunciaban inminentes transformaciones. Pero son ahora otros tiempos y actualizar el conocimiento en todos los ámbitos de la *colombia* de Monterrey exige otra investigación y redactar otro libro. Éste se puede valorar por su intento de conocer el origen de un gusto musical que ha trascendido las fronteras locales y nacionales, partiendo de la Loma Larga de la ciudad de Monterrey; también por buscar entender las razones detrás de las cuales se esconde la discriminación que en nuestra ciudad se ejerce sobre esta música; y finalmente por ofrecer elementos para comprender la importancia de los cambios actuales. Al final, conocernos mejor como regiomontanos debería preceder —pienso— a todo proyecto de “ciudad del conocimiento”. Por ello, reparé sólo los errores más evidentes y agregué un nuevo epílogo con breves descripciones de los más visibles cambios ocurridos dentro de esta cultura popular. Agregó o actualizo sin romper la unidad del libro aunque no esté de acuerdo ya con algunas afirmaciones plasmadas en ciertos pasajes... cambié de parecer o colegas míos me han mostrado otra manera de ver las cosas. Y es que no tardarán en conocerse estudios con mayor profundidad e interpretaciones desde perspectivas diversas. Como describo en el epílogo, la *colombia* de Monterrey no sólo se hizo “famosa y reconocida” en los medios masivos, sino también en la academia, donde se le aborda desde varias disciplinas y en varios países.

Finalmente, quiero agradecer a las personas e instituciones que hicieron posible este libro. Antes que nada, a mis colegas Benito Torres, Gregorio Cruz y César Jaime, con quienes escribí “La *colombia* de Monterrey”, trabajo que sirvió como base para el texto presente. Aunque cito sus aportaciones, hay

muchas ideas, sugerencias y propuestas que recibí de su parte y me ayudaron a realizar mi trabajo y que abiertamente reconozco que les debo. Eso no obsta para advertir que todos los errores que aquí aparezcan son de mi entera responsabilidad. Agradezco también al Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, que se ha ofrecido a publicar esta investigación. Su oferta ha incluido la revisión temática y de estilo. En este sentido debo reconocer el trabajo del historiador Antonio Olvera y de la doctora Lidia Rodríguez-Alfano.

A Víctor Zúñiga le debo un triple agradecimiento: como maestro, como asesor y como contacto para competir por la beca que nos permitió realizar nuestro primer trabajo. Finalmente agradezco a mi esposa, Lulú, quien me ayudó en muchas cuestiones técnicas y soportó con valentía los momentos de mayor estrés.

José Juan Olvera  
Monterrey, Nuevo León, enero de 2005.

## INTRODUCCIÓN

### 1. ¿Por qué es interesante el estudio de la música colombiana?

El área fronteriza México-americana, entendida en su sentido amplio, ha sido en gran medida laboratorio y escenario de productos culturales que con el paso del tiempo formarán parte del acervo cultural del país. Del *pachuquismo* al *cholismo*, de la música norteña al tex-mex, las prácticas y consumos se extienden más allá de las fronteras luego de haber sido muy populares sólo en sus lugares de origen. Entre Los Ángeles y Tijuana o Monterrey y Houston, la migración y la industria cultural han sido factores clave en el ir y venir de productos culturales.<sup>2</sup>

En el noreste de México, la gran vitalidad de la música popular se expresa en la fusión de la música norteña tradicional —hija del corrido y de la polka y llamada música de conjunto en Estados Unidos— con otras expresiones musicales que son producto de la histórica interacción con Texas (*rock*, *country*) y con el centro del país (cumbia, balada). Se crean así géneros y ritmos de moda como la cumbia norteña y lo que se ha dado en llamar música grupera.

Uno de los ritmos más populares en el noreste mexicano y sur de los Estados Unidos es la cumbia. Este ritmo afrocaribeño, procedente de Colombia, arribó a Monterrey —vía México, D.F.— en la década de los años cincuenta,<sup>3</sup> con canciones como *La cumbia sampuesana* y *La pollera colorá*,

<sup>2</sup> Se puede consultar la difusión del *cholismo* en Michoacán en G. López (1989).

<sup>3</sup> Ver a Pérez (1995), p. 3.



y se ha desarrollado y adaptado musicalmente a las necesidades de expresión e identidad de cada región y núcleo cultural. De la cumbia original colombiana se desprendieron la llamada cumbia tropical en el centro y en las costas del país, y más recientemente la cumbia norteña. Los géneros del tex-mex y parte de la llamada onda grupera, tan populares hoy, tienen en gran medida al ritmo de cumbia como base o sedimento.

Dentro del campo de la música tropical en Monterrey existe una categoría denominada colombiana, compuesta por varios géneros de la música popular de la costa atlántica de Colombia, como el porro, la cumbia y diversos aires del vallenato, que se han enraizado en importantes grupos sociales regionales. Esta música se caracteriza por respetar lo más que se pueda —en la escucha o en la interpretación— las grabaciones originales colombianas, tanto en sus ritmos como en los instrumentos.

Quienes la consumen se hacen llamar a sí mismos *colombianos* y son denominados por otros sectores sociales como tales. Los *colombianos* denominan *colombia* a su gusto musical. “A mí me gusta la *colombia*”, “este bato sí es *colombia*”, aseguran sustantivando el gentilicio. Su público juvenil, el más extenso, está agrupado en bandas esquineras o pandillas, como se les prefiere llamar desde la visión dominante.<sup>4</sup>

No conocemos un caso similar donde a escasos kilómetros de Estados Unidos y a miles de kilómetros de distancia del país de origen se retomen ciertos ritmos de música latinoamericana con el fin de respetarlos lo máximo posible. El recién llegado quizá no distinga entre la música colombiana de Monterrey y la cumbia norteña o las mezclas de balada, cumbia y música norteña que producen grupos norestenses

<sup>4</sup> Ver M. Cerrillo (1988) y R. Hernández (1990).

(Ramón Ayala, Bronco, Emily, Límite, Ana Bárbara o sus contrapartes texanas como Selena, La Mafia y muchos otros); pero la diferencia sí existe para los usuarios, que por lo regular pertenecen a grupos marginados económica, social y políticamente.

Al mismo tiempo, otros grupos sociales, cuando escuchan la música colombiana, también la identifican con grupos marginados, “incultos”, y más específicamente con las pandillas, la violencia y la drogadicción, así como con la escala más baja de sus valores. Por lo tanto, esta música es ya un referente social para diferentes grupos, aunque con distinto significado.

A diferencia de lo que sucede en otras grandes urbes mexicanas como el Distrito Federal, Guadalajara o Tijuana, donde el *rock* predomina como el género más aceptado entre los grupos juveniles marginados, en Monterrey la música colombiana es el paradigma musical en la mayoría de las bandas juveniles. Hasta hace pocos años en la sociología de las culturas juveniles de nuestro país, las investigaciones sobre algunos fenómenos al interior del espacio urbano, como el de las bandas juveniles o pandillas, han estado centradas en la descripción y análisis de estos grupos como tales y no en el análisis del capital cultural que poseen y administran para sobrevivir como grupo. La música es un elemento poco estudiado y, en el caso que nos ocupa, no ha sido abordado desde el plano académico (salvo el caso que comentaremos más adelante), pero su estudio aportaría elementos para la discusión sobre los procesos mediante los cuales grupos sociales marginados retoman una expresión musical extranjera *no hegemónica*, la reproducen con cierta fidelidad y la incorporan a sus prácticas.

La expansión de este gusto musical se vuelve aún más singular si tomamos en cuenta que el estigma social con que

carga ha ido acompañado de un vacío por décadas en los medios masivos de comunicación, pese a su popularidad. Hasta hace pocos años, con muy raras excepciones —y solamente en la radio— el fenómeno de la música colombiana pasó inadvertido en los medios y en algunos casos desdeñado, pese a lo cual se expandió por toda el área metropolitana de Monterrey y después a otras ciudades del noreste como Saltillo, Reynosa, Monclova y Laredo.<sup>5</sup>

Recientemente la industria cultural ha intentado abarcar esta música y sus productos derivados como el video. Desconocemos si con estos esfuerzos se incorporen tales expresiones culturales a la producción masiva o si permanecerán relegadas. En cualquier caso es apropiado investigar ahora el fenómeno para dar fe de su evolución posterior.

Paralelo a lo anterior se encuentra el debate sobre los procesos de globalización cultural, de influencias internacionales en la música y del papel diferenciado que tienen las industrias culturales nacional y transnacional, así como la migración internacional.

## 2. *Perspectivas o preocupaciones teóricas que animan el estudio*

Este trabajo de investigación pretende inscribirse en aquella tradición teórica que ve a los actores sociales como seres influidos y limitados por una estructura social, pero no determinados, pues al fin y al cabo son autores de sus propios códigos y sistemas de referencia, gracias a los cuales sus acciones adquieren sentido.

<sup>5</sup> Investigaciones posteriores nos han mostrado que, por lo menos en el caso de Nuevo Laredo, el desarrollo del gusto por la cumbia ha sido paralelo al de Monterrey. Ver Olvera (2000).

Me estoy refiriendo a la tradición hermenéutica en sociología que va de Simmel a Guiddens, y a la tradición de la antropología cultural. Ya sea desde el estudio de la intersubjetividad (Shultz, 1974), en el del *habitus* y campo (Bourdieu, 1990), o del que define la situación social por parte de los actores para entender sus lógicas de acción, todas estas corrientes coinciden en entender los hechos sociales como: a) producidos de modo diverso día con día y, por tanto, imposibles de ser “atrapados” en leyes, b) significativos contextualmente, y c) interpretados previamente por los actores cuando el investigador hace su arribo. Estas corrientes consideran a las ciencias sociales no como ciencias explicativas sino hermenéuticas, que traducen o restituyen —hacia unos— el sentido que tienen las prácticas de los otros; entienden que estudiar prácticas culturales —como la música— significa estudiar a las personas mismas y acercarse a la red de estructuras simbólicas que les permiten interactuar con sus grupos de referencia, votar, identificarse con los colores de un equipo de fútbol, entre otros muchos hechos cargados de significación.

Este trabajo está especialmente influido por la propuestas de Richard Hoggart (1957) y Raymond Williams (1958), quienes son señalados como los iniciadores de una corriente llamada “estudios culturales” en Gran Bretaña. A fines de los ‘50 propusieron, como concepción alternativa a la visión elitista de cultura, que se recogieran las expresiones culturales de varios grupos sociales y se aceptaran como válidas y funcionales en su contexto. Aunque criticados en su tiempo por acercarse a las expresiones de la cultura obrera inglesa, abrieron una prolífica brecha de investigación que interpreta la cultura como “la producción y reproducción sociales de sentido, significado y conciencia. La esfera del sentido, que unifica las esferas de la producción (la economía) y de las relaciones sociales (la política)” (Hartley, 1997: 129).

Nuestro trabajo también tiene la influencia del sociólogo Simon Frith (1978), quien en los años '70 investigó la música de *rock* en Inglaterra desde sus fases de producción, circulación y consumo, esto es, en cuanto aborda las distintas facetas por las que pasa un bien cultural—desde su concepción en la mente de artista hasta su consumo—, así como las relaciones que en cada etapa entablan los distintos actores involucrados: productores, compositores, músicos, consumidores, estaciones de radio, representantes musicales y muchos más. Sólo al considerar todo ese proceso—opina Frith— se puede entender el complejo juego de fuerzas que produce una música que no siempre es del agrado de todos los actores. Todos trabajan en la producción de un bien cultural pero no siempre satisface a todos. Y sólo con este tipo de estudios puede ser rastreada y comprendida la lógica de tales bienes culturales.

Finalmente nuestro trabajo tiene presente las aportaciones del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1990), especialmente en lo que se refiere al surgimiento y evolución de los gustos.

### 3. Pregunta o preguntas que este trabajo pretende responder

El objeto de estudio es la música colombiana en la ciudad de Monterrey así como otras prácticas culturales asociadas con este gusto musical, que otros colegas y yo hemos llamado tentativamente la *colombia* de Monterrey, retomando el mismo adjetivo que le dan los usuarios (Olvera, Torres, Cruz y Jaime, 1996).<sup>6</sup>

La música colombiana de Monterrey se presenta como un enigma. ¿Cómo llegó aquí?, ¿por qué jóvenes y viejos escuchan

<sup>6</sup> "La *colombia* de Monterrey. Descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte" fue un proyecto impulsado en 1995 por el Guadalupe Cultural Arts Center, de San Antonio, Texas, a través de su programa Gateways, y financiado por la Fundación Rockefeller, organizaciones a las que agradecemos su apoyo para la realización de esta obra.

y ejecutan esa música?, ¿cuál es el conocimiento común que adquieren sus usuarios al escuchar y/o ejecutar *colombianas*?, ¿por qué se prefiere escuchar y bailar en su forma original y no en las adaptaciones comerciales de famosos músicos mexicanos como Miky Laure o Rigo Tovar, Bronco o Selena?

Si el gusto por la música colombiana tiene más de tres décadas y hasta hace muy poco había sido desdeñado por la industria cultural, ¿cómo ha sido posible que sobreviva en estas condiciones adversas?

En resumen, esta investigación pretende responder algunas preguntas sobre la génesis y evolución del gusto por la música colombiana de Monterrey y los mecanismos de producción, distribución y consumo de música profesional, semiprofesional y callejera. Aborda también prácticas asociadas al gusto musical como el baile y el vestido, y finalmente reflexiona sobre los mecanismos de construcción de identidad y cultura alrededor de una pregunta clave: ¿qué relación existe entre el gusto musical llamado música *colombiana* de Monterrey, la construcción de una identidad entre los grupos marginados que la consumen y—por intermedio de ella— de una cultura llamada la *colombia* de Monterrey?

### 4. Procedimientos y pasos de la investigación

A la necesaria investigación documental, se añadió una metodología cualitativa para acercarnos a distintos actores sociales que desde diferentes ámbitos participan del gusto por la música colombiana. Se busca recoger en voz de estos actores las condiciones de producción, circulación y apropiación de la música, y asimismo conocer sus condiciones de vida y la forma en que conviven con otros grupos sociales al interior del espacio urbano. Con este fin, tomamos en cuenta

las siguientes consideraciones:

- Para ubicar la música colombiana y su llegada a México se usaron diversas fuentes documentales: estudios sobre la música popular mexicana, méxico-americana, colombiana y caribeña, así como recolección de material discográfico y hemerográfico.
- Para relatar la génesis del gusto por la música colombiana en Monterrey, así como el surgimiento y evolución de la música colombiana de Monterrey, se realizaron entrevistas a profundidad con informantes clave del campo de nuestro interés usando procedimiento que implica:
  - Determinar a los informantes-clave a partir de preguntas dirigidas a los actores acerca de las personas más informadas sobre cada tema, su público, producción, consumo, circulación y difusión.
  - Establecer contacto con algunos y pedirles que me llevaran con el resto. Esto creó una situación de *bola de nieve*, es decir, los primeros entrevistados me presentaron a otros y éstos a su vez a otros más.
  - Elaborar una guía temática para garantizar que varios temas fuesen expuestos según las diversas posiciones por cada uno de los informantes.
  - Realizar, transcribir y redactar las entrevistas.
  - Interpretar las mismas.

Los informantes fueron dos *sonideros* de la colonia Independencia, un grupo amateur de música colombiana, un grupo semiprofesional, dos grupos profesionales, un compositor, el gerente de una estación comercial, un programador de radio y una locutora y animadora de este tipo de eventos, así como varias entrevistas informales con otros *sonideros*.

Para estos mismos objetivos realizamos observaciones participantes en un concurso de música colombiana, un baile

popular y en un salón de baile, efectuadas todas entre junio y julio de 1996. Hicimos veinte visitas –por lo menos– a los puestos de música en el mercado del puente San Luisito, así como los puesteros de la calle Arteaga y de la colonia Independencia, donde además llevamos a cabo pláticas informales con distintos actores sociales.

Por otra parte, doy crédito a ideas y hallazgos importantes retomados de otras partes de la investigación “La *colombia* de Monterrey” (1996), que fueron elaboradas por Benito Torres, Gregorio Cruz y César Jaime Rodríguez, quienes realizaron entrevistas a profundidad con dos grupos musicales colombianos, un migrante en Houston, y una vendedora de discos en la misma ciudad. Torres y Cruz (1997) han tenido una experiencia de varios años y distintos tipos de interacción con *chavos banda* y con grupos musicales colombianos.

### 5. Límites

Se investigó fundamentalmente el fenómeno de la *colombia* en el área metropolitana de Monterrey por ser donde se originó este particular gusto musical. Su cuna es la Loma Larga, un cerro extendido que atraviesa la parte centro-sur de la ciudad y que abarca unas veinte colonias. De ellas nos interesa la colonia Independencia, pues ahí nacieron los primeros cultivadores de esta música, llamados *sonideros* por ambientar con sus equipos de sonido las celebraciones populares. Éste será el recorte espacial y sólo lateralmente se referirá lo que sucede en otros lugares como Monclova, Saltillo y Laredo, así como en otras ciudades del país.

Este estudio abarca cuatro décadas, desde los años ‘60 hasta 1996, y en este lapso se harán varios recortes: los primeros veinte años tendrán que ver con la génesis del gusto musical, fundamentalmente con la reproducción de los temas

a través de los discos; a partir de 1982, con la producción local de este tipo de música, mediante la interpretación de las melodías colombianas conocidas; y pocos años después, con la producción de esta música con texto propio.

Los actores fundamentales pertenecen a estratos bajos y grupos marginados de las zonas urbano-populares de la ciudad. Sus actividades económicas van desde el desempleo hasta las más bajas escalas del escalafón productivo. Estos actores sociales pueden ser divididos en dos grandes grupos: adultos y adultos jóvenes, por un lado, y jóvenes adolescentes agrupados en bandas,<sup>6</sup> por el otro. En el primer caso hablo de personas arriba de los veinte años, que son trabajadores o ayudantes de la industria de la construcción —algunos laboran en el sector fabril—, asistentes en la esfera de los servicios, o trabajadores en sectores informales; otros trabajan en los circuitos comerciales de producción y circulación de esta música comercial o no comercial. En el caso de los jóvenes, me refiero a quienes realizan algunas actividades de las mencionadas con un desempleo más permanente, lo que da pie al uso del tiempo compartido con la banda juvenil.

Este estudio está centrado más en los adultos como forjadores del gusto y productores de música que como consumidores. Dejamos la investigación de sus prácticas de consumo para un estudio posterior. En el caso de los jóvenes buscamos acercarnos a sus prácticas como consumidores y productores.

Mi indagación debió haber incluido a las mujeres, pero desgraciadamente no tuvimos oportunidad de entrevistar más que a una, así que la limitación debe tomarse en cuenta. Este estudio tampoco está interesado en profundizar sobre la extensión de la música colombiana a otras ciudades de la república ni sobre las diferentes formas de recepción en cada una de ellas.

<sup>6</sup> Me refiero a las agrupaciones espontáneas de adolescentes que surgieron en las zonas marginadas de algunas ciudades del país en la década de los '80.

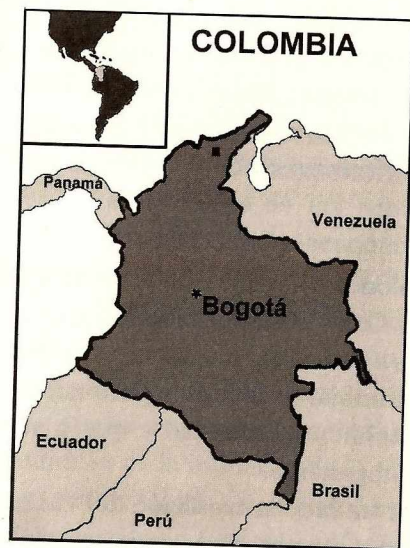
## GÉNESIS DEL GUSTO POR LA MÚSICA COLOMBIANA DE MONTERREY

La riqueza musical en Colombia es algo que sorprenderá al que se acerque a estudiarla. Como México, Colombia se asemeja a diversos países reunidos en uno solo cuando de tradiciones musicales se trata. Basta cambiarse de región para encontrar expresiones musicales totalmente distintas y que a su vez tienen una variedad de subgéneros.

En Colombia existe por un lado la tradición del vallenato (paseos, sones, merengues y puyas), de la música caribeña (cumbia, porro, bullerengue, vallenato, merengue y mapalé), de los trovadores antioqueños, de la música llanera, del *reggae* nacional, del bolero, del *rap*, del *rock*; en fin, es un verdadero tesoro cultural en movimiento.

Por la naturaleza del estudio no pretendo abordar exhaustivamente la historia y el contexto musical de los diferentes géneros de música colombiana. Sólo quiero dar una idea que sirva para conectar cierta realidad con la que vivimos en la ciudad de Monterrey.

De toda la música colombiana, al parecer la de la Costa Atlántica (departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre, Atlántico, Magdalena, Cesar y la Guajira) es la que ha llegado con más fuerza a Monterrey y a otras partes de México (ver mapas 1 y 2). Desde el siglo XVI, se comenzaron a fusionar en esa zona los grupos indígenas autóctonos —cunas, cogos, auruacos, caribes— con los grupos españoles y con las diferentes etnias africanas traídas por los españoles a América para el trabajo esclavo.



MAPA 1



MAPA 2

La base económica, productiva, de la región estuvo constituida a través del tiempo por la agricultura —maíz, café, algodón— y la ganadería. El clima tropical, extendido por sus llanuras y ríos, fue idóneo para la fusión... [de las culturas mencionadas] (Orovio, 1994: 64).

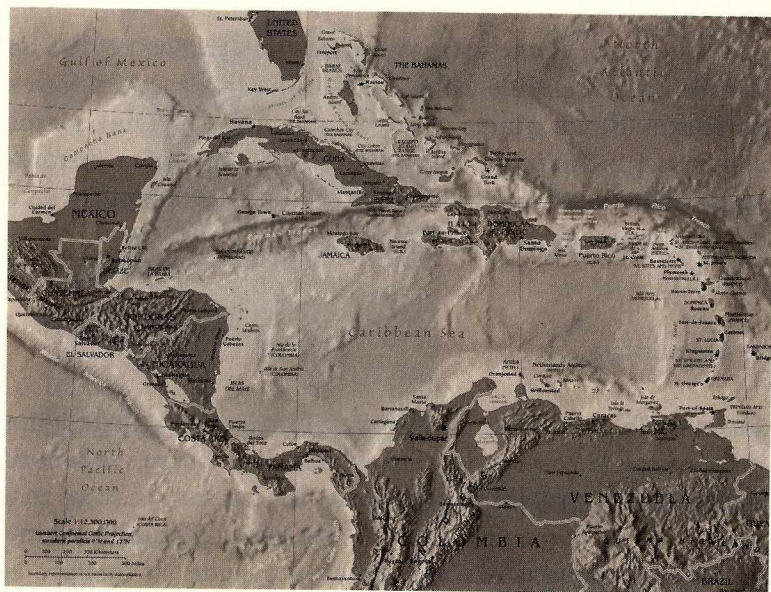
Además, el lugar estratégico que ocupa esa región del Caribe colombiano le ha permitido, a través del comercio portuario (Santa Marta, Barranquilla y Cartagena), recibir continuas influencias de otros grupos culturales durante siglos, como es el caso del acordeón europeo, durante el siglo XIX (ver mapa 3).

### 1. La cumbia

La cumbia pertenece a la denominada música caribeña, oriunda de la costa atlántica colombiana. Porro, vallenato, burrerengue, mapalé y cumbia son las danzas y cantos más populares de la música caribeña. De ellas, la cumbia es uno de los más representativos. Se asegura que su nombre se deriva de la raíz africana *kumb*, que en África occidental quiere decir ruido (Orovio: 1994, 64). De acuerdo con Leonardo D'Amico (2002:20), el término es de origen bantú y deriva del *cumbé*, ritmo y danza de la zona africana de Batá, Guinea Ecuatorial. Por su lado, las musicólogas Gómez y Rodríguez consideran que su nombre

parece derivarse de la contracción de la palabra *cumbiamba* y del vocablo de procedencia africana *cumbé* (danza), próximo al cual se encuentran los nombres de otros bailes del área caribeña, como *paracumbé* y *chuchumbé*, ya extinguidos (Gómez y Rodríguez, 1995: 235).

Estas estudiosas cubanas han clasificado la música latinoamericana en ocho complejos genéricos. Los complejos son integraciones de las condiciones históricas presentes en zonas culturales específicas con los elementos propios del estilo



Fuente: The World Factbook, 2002. CIA.

que ha aportado cada estrato poblacional. Cada complejo está conformado por especies diversas con elementos históricos musicales afines.

La cumbia, junto con el porro y el paseo o son vallenato, están clasificados en el *complejo del son*, junto con la guaracha de Cuba, el merengue de República Dominicana y el son cubano, entre otros.<sup>7</sup> La versión del investigador Helio Orovio sobre los instrumentos de la cumbiamaba o conjunto de cumbia es compleja:

Hay dos tipos básicos de conjunto cumbiambero. Uno utiliza como instrumento melódico la caña de milo, especie de clarinete transversal, que consiste en un tubo abierto en sus dos extremos, con cuatro orificios donde se colocan los dedos del ejecutante y una lengüeta cortada del propio tubo, cerca de un extremo. Ahí sitúa su boca el músico y genera los sonidos. Algunas veces se confecciona con el tronco delgado de una palma y se le llama caña de lata. Un tipo de maraca en forma de tubo, el guache, de bambú o de hojalata y relleno de semillas secas, integra el conjunto, que se completa con tres percusivos: el bombo, bímembranófono afinado por una cuerda o soga conectada a sus extremos, que se toca con dos palillos, que golpean sobre los cueros y la caja de madera; el tambor llamador, unimembranófono, cuyo parche se ajusta mediante un aro de alambre grueso, que se enlaza en zigzag a través de una cuerda al otro extremo, en el que hay una faja donde se incrustan cuñas de madera, machacadas hacia abajo para tensarlo; y el tambor mayor, de igual factura pero de superior tamaño que se sostiene entre las piernas y se percute con ambas manos.

El tambor llamador sostiene un figurado ritmo fijo, mientras el mayor realiza variaciones e improvisaciones. Estos tambores son claramente de origen africano.

El otro conjunto es el de gaita. Consta de un instrumento de ese nombre, similar al de los indios kogi, especie de flauta de canal

<sup>7</sup> Según estas autoras también pudiera considerarse a la cumbia como un punto de fusión entre el complejo del son y el complejo de la rumba y la samba, "sobre todo en la sección inicial, donde el plano percusivo de los membranófonos, todavía sin la incorporación del resto de los instrumentos, muestra un significativo destaque que no pierde en el transcurso de la ejecución" (Gómez y Rodríguez: 1995, 237).

vertical, hecha con un tubo largo obtenido de una planta (cardón) parecida al cactus. Se tocan dos, la gaita hembra y la gaita macho. Su cabeza se moldea con cera de abejas y carbón vegetal y se le inserta una pluma de pavo, de manera que al soplar a través de ella, el sonido irrumpa en el borde superior del tubo. La gaita hembra tiene cinco orificios, uno de los cuales está cerrado con cera, la gaita macho tiene dos, con uno igualmente cerrado. La gaita hembra ejecuta la melodía, y se toca con ambas manos; la gaita macho se toca con una mano, mientras la otra agita el guacho o maraca. Este grupo gaitero también se compone de bombo, tambor llamador y tambor mayo (Orovio, 1994: 65-66).

La descripción de los instrumentos de la cumbia según Gómez y Rodríguez es más simple: se componen de la gaita o caña de millo, las maracas y dos tambores (tambora o bombo y guaché). El acordeón está presente en muchas ocasiones y el canto se lleva a cabo como canto coreado.

Según las autoras, la cumbia es producto del mestizaje cultural entre la población autóctona y la de procedencia africana (Gómez y Rodríguez, 1995:236). Con la primera nos referimos a la cultura *arawak* y los indios guajiros, uno de sus representantes actuales. Otros autores mencionan el aporte español, consistente en la estructura literaria de las letras.<sup>8</sup> Orovio cita una descripción del traje de la cumbia tradicional:

El hombre lleva pantalón blanco largo, pero enrollado en la mitad de la pierna; camisa blanca, con mangas también enrolladas; descalsos y portando el sombrero de la región. Las mujeres usan faldas muy anchas y largas, casi todas blancas o de colores muy vivos; blusas escotadas y mangas cortas (Orovio, 1994: 66).

En la época colonial los negros la bailaban frente al fuego, que fue sustituido por un árbol llamado *bohorque*. En el baile tradicional de la cumbia las parejas bailan en círculo alrededor de los músicos y se dice que la mujer ocupa el aporte indígena y el hombre el aporte africano:

<sup>8</sup> Ver H. Orovio (1994), p. 65.

Las mujeres bailan arrastrando ligeramente los pies, mientras que los hombres evolucionan alrededor de ellas; es característico el movimiento de caderas y las parejas bailan a veces espalda contra espalda. La cumbia se suele bailar por la noche, y los bailarines se alumbran con las velas que cada mujer lleva, sujeta con un pañuelo en la mano derecha (Beltrando-Patier, 2001: 1068).

Los autores consultados coinciden en que la cumbia fue antiguamente una danza ritual y que con el tiempo se convirtió en música y baile profano. La cumbia como hoy la conocemos tiene un ritmo que responde al compás binario, de evidente influencia africana, mientras que la melodía refleja la huella hispánica, y el baile es de influencia indígena. Originalmente fue instrumental y con el tiempo se le agregaron letras.<sup>9</sup>

Hay una gran variedad de cumbias, de formas de tocarse y bailarse, dependiendo de la región colombiana que busquemos. "En Magdalena se acostumbra, por ejemplo, bailarla con acordeón. En el Atlántico existe la *cumbiamba*, en la cual las mujeres no usan velas y tienden a entrelazarse. En Córdoba, la cumbia se baila en el mismo sitio, y el ritmo de porro o de puya se bailan con ritmo de cumbia" (Radio Caracol: 1996, 26). Además, las formas de ejecución y baile se modificaron al entrar esta música a los salones de baile de las ciudades.

Los compositores de cumbia más conocidos en el mundo son José Barro, nacido en 1915 y autor de composiciones como *El gallo tuerto*; Lucho Bermúdez, nacido en 1912 y autor de *Prende la vela*; Alejo Durán y Rafael Escalona, cuyas canciones han sido difundidas por el conocido Carlos Vives; y finalmente Crescencio Salcedo Monroy, nacido en 1906 y autor de temas populares en México como la *Cumbia sampuesana*, *La múcura*, *Yo no olvido el año viejo* y *Mi cafetal*, con cuyo tema se filmó una película en México.

Parece que cierto tipo de cumbias se popularizaron más en la ciudad de México, y otro tipo en Monterrey. La diferencia

<sup>9</sup> Esto mismo pasó con la polka del norte de México. Ver M. Peña (1996), p. 2.



puede ser la gran instrumentación orquestal y de metales en el primer caso, y el uso del acordeón en el segundo. Sin embargo ambos públicos comparten su afición por las primeras agrupaciones colombianas, incluyendo a la famosa Sonora Dinamita, surgida en 1960 y traída a México por la compañía Discos Fuentes.<sup>10</sup>

## 2. El vallenato

Se identifica a Valledupar y su zona aledaña como capital del vallenato (Samper y Tafur, 1997: 38). Vallenato significa “nacido en el valle” y recibe su nombre de Valledupar, ciudad y zona del departamento del Cesar, en la costa atlántica de Colombia. El Valle recibió el nombre del cacique indígena llamado Upar. Algunos autores, como Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa (1992), ubican a esta región como el origen del género. Otros, como Consuelo Araujonogera, consideran que la región rebasa la de Valledupar (ver mapa 2).

Por el norte alcanza Santa Martha y Ciénega, por el oriente roza la Alta Guajira; y por el occidente atraviesa el Magdalena y abarca

<sup>10</sup> La primera y principal empresa disquera colombiana se fundó en Cartagena, el 28 de octubre de 1934: Discos Fuentes. Bajo la dirección de Antonio Fuentes, se realiza la primera grabación a acetato de setenta y ocho revoluciones por minuto. Poco tiempo después abre su mercado exportador en los Estados Unidos. En Colombia, Fuentes ha sido líder por mucho tiempo al introducir los principales cambios tecnológicos en esta industria, como la grabación monoaural, el sonido estereofónico, los discos compactos y los discos láser, entre otros. Con ellos han grabado gran parte de los artistas considerados clásicos en el mundo de la cumbia, vallenato, salsa y merengue. La empresa familiar también ha incursionado en el video. Curiosamente las primeras grabaciones vallenatas se hicieron con guitarras, de acuerdo con Blanco, (2000: 14). Este investigador cita el argumento del compositor Lorenzo Morales, en el sentido de que se percibía al acordeón como instrumento de baja categoría, versión confirmada por Luis Felipe Jaramillo, citando al compositor Rafael Escalona.

una zona del antiguo departamento de Bolívar que llega por el norte a San Jacinto, por el oeste a Lorica y por el sur a Ayapel (Samper y Tafur: 31).

Gutiérrez (1992) asegura que el folclor vallenato se desarrolló en el Valle de Upar al fusionarse la cultura india (chimila) con la europea y la negra (negros cimarrones o huidos), y que, a mediados del siglo XIX llegó y se incorporó el acordeón. Según este investigador, la cultura vallenata estaba integrada por una rica tradición de canto en décimas acompañado de gaitas, completamente originales de Colombia. El acordeón se adaptó a las distintas tradiciones musicales del Valle de Upar.

Durante mucho tiempo, el vallenato se mantuvo como expresión poco modificada del folclor de la región, pues las condiciones geográficas mantuvieron a ésta relativamente aislada del resto del país (Samper y Tafur: 36).

La historia de este género musical es una interesante muestra de fusión de las culturas indígena, española y negra, y es común relacionar a Europa con el acordeón, a los indígenas con la guacharaca y a los negros con el tambor llamado caja: los tres instrumentos del vallenato.

Sin embargo, el género, expresión de la cultura oral campesina, no fue bien visto por las clases altas de Valledupar y tardó en llegar a los centros urbanos hasta el primer tercio del siglo XX. De hecho, para Darío Blanco (2000: 3), estudiar su evolución permite “entender la evolución de los discursos de identidad dentro del país”.

El interior del país rechazó por mucho tiempo al 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 avasallante imperio del mercado discográfico y el imperio comercial quieren instituir como la música colombiana.

En su tesis "Creaciones dinámicas y contradicciones del vallenato", Blanco analiza el proceso de construcción de identidad regional, que surge al crearse el departamento del Cesar, separado del departamento de Magdalena. Las clases dirigentes del primero, la élite de Valledupar, impulsan al vallenato como expresión cultural propia y elemento de unidad, y al mismo tiempo de distinción o diferenciación con los otros departamentos, entre otras cosas, creando el Festival de la Leyenda Vallenata, apropiándose de un folclor que rebasaba las fronteras del departamento, y oscureciendo su verdadero origen (Blanco: 85).

### 2.1. Instrumentos

Los instrumentos del vallenato actual son el acordeón de botones, la guacharaca y la caja africana llamada santa o vallenata en el noreste de México. Otros autores consignan a la guitarra como instrumento eventual de este conjunto.

Algunas hipótesis relacionan la llegada del acordeón a Colombia con una inmigración alemana que radicó en territorio de la provincia de Santander a finales del siglo pasado. El especialista Brugés Carmona señala que el acordeón apareció en Colombia por 1885 en los bailes de salón estilo europeo pero que no perduró, pues las clases populares se lo apropiaron y comenzaron a utilizarlo para acompañar sus propios bailes.<sup>11</sup>

El acordeón es del tipo del que creó Kiril Demian en 1829, en Viena. Funciona estirando y contrayendo el fuelle, se escucha un acorde musical cuando se estira y otro cuando expulsa el aire del instrumento.

<sup>11</sup>De acuerdo con Manuel Peña, en la zona texano-mexicana se menciona que fue después de 1850 o en 1860 cuando se introduce el acordeón (Peña, 1985: 35).

Aunque fue el último elemento en incorporarse al vallenato, el acordeón es su sello de identificación, pues existen otros ritmos costeños con influencia africana que se ejecutan con los otros dos instrumentos pero no con acordeón. El éxito de estos aires vallenatos depende de la habilidad del acordeonista.

La guacharaca fue el primer instrumento que se unió a los cantares de vaquería y de allí a los aires vallenatos. En los largos viajes de arreo de ganado era utilizada para acompañar los cantos con su sonido monotónico. Su nombre deriva del ave monte llamada *guacharaca* o *pava silvestre*, anunciadora de lluvias y amaneceres y cuyo canto es similar a este instrumento de fricción. La guacharaca es quizá el instrumento que menos transformaciones ha sufrido dentro del folclor vallenato. Se le conoce en el interior del país con el nombre de *carraca*. Construida de un trozo de guadua o de macana, es el acompañante perfecto del acordeón (Radio Caracol, 1995: 4-7).

La caja proviene de la fusión de instrumentos de percusión indígenas y africanos. Del lado indígena por la rica tradición de la cultura chimila (Gutiérrez, 1992: 312) y del africano, de aquellos esclavos que, llegados a la costa, se internaron al Valle de Upar y convivieron con el indígena antes de que el español pudiera entrar al valle.

Generalmente, la caja era construida de un tronco de árbol, su parche era extraído del buche de un caimán, reptil abundante en la región del Magdalena y el Cesar. En los años '50 aparecieron las cajas armadas y templadas con tornillos, cuando los conjuntos de acordeón incorporaron la *guacharaca* en sus repertorios. Un buen cajero sabe tocar los *tres golpes*, que son diferentes ritmos propios del vallenato. Son como un juego percusivo, armonioso, definido en un solo instante y que recoge repentinamente de nuevo el ritmo (Radio Caracol, 1995: 4-7).

### 2.2. Ritmo y estilo

El ritmo vallenato responde también al compás binario y sus modalidades, tonadas o aires, son cuatro: paseo, son, merengue y puya. Los dos primeros y los dos últimos formarían

dos familias acercados por similitudes musicales y culturales. Mientras el son, con acento mulato, tiende a expresar lamentos, el paseo es costumbrista y descriptivo tanto de la naturaleza como de situaciones cotidianas o políticas. El merengue también es narrativo y el más complejo aire del ballenato, y finalmente la puya tiene fuerte influencia indígena, su mensaje es jocoso, hiriente, y en sus orígenes está presente la temática de animales (Gutiérrez, 1992: 519 y ss.). Los elementos del estilo de esta especie musical son descritos de la siguiente manera por Gómez y Rodríguez:

La estructura resulta de la alternancia entre coplas y estribillos. El acordeón ocupa la franja melódico-armónica que se erige como eje de la interpretación, mientras que la franja rítmica la realizan la guacharaca, y la caja, a veces con la adición de otro tambor. La caja asume una función rítmica de carácter virtuoso por las improvisaciones que desarrolla; de estar presente el contrabajo, éste establece una progresión armónica sobre las relaciones de los acordes I-IV V y de grupos rítmicos contrastantes con las otras franjas. El canto ejecutado por un solista emplea como guía metrorrítmica el rascado de la guacharaca. El texto, sobre melodías sencillas y breves, refleja escenas de lo cotidiano a manera de crónicas cantadas, no exentas de improvisación, lo cual imprime una gran variabilidad a la interpretación (Gómez y Rodríguez, 1995: 237).

Sucede con el vallenato, existen estilos y regiones diferentes para su composición e interpretación y que ellas rebasan el ámbito de Valledupar (Blanco: 25). Alrededor de esta música se ha creado el relato de Francisco *El Hombre*, de quien la leyenda cuenta que venció al diablo en una competencia de instrumento y voz<sup>12</sup> y cuya historia ha hecho más famoso al vallenato.

<sup>12</sup> El escritor colombiano Gabriel García Márquez consigna la historia de Francisco Moscote Guerra en su novela *Cien años de soledad*. Ver García Márquez, Gabriel (1986: 59 y ss.).

Destacados exponentes del vallenato son Alejandro Durán, Rafael Escalona, Emiliano Zuleta, Pacho Rada, Leandro Díaz, Andrés Landero, Alfredo Gutiérrez y Antonio Calderón. Para conservar la tradición, desde hace treinta años se instituyó el Festival de la Leyenda Vallenata, que enfrenta a los mejores exponentes de este género tocando sones, paseos y puyas con sólo tres instrumentos: acordeón, guacharaca y caja. El que gane obtiene algunos de los codiciados títulos de *rey profesional*, *rey aficionado*, *rey infantil*, *canción inédita*, *piquería* y *otros festivales*.<sup>13</sup>

### 2.3. Llegada a México

Fue a través de los medios masivos de comunicación —el cine y los discos— como llegó a México la versión comercial de esta música folclórica y popular colombiana. Durante los años '50, cuando hizo su arribo, la ciudad de México ya vivía una riquísima tradición de música afroantillana de por lo menos tres décadas (en Yucatán y Veracruz tenía más), con géneros principalmente de origen cubano y puertorriqueño: danzón, bolero, guaracha, son y otros (Moreno, 1989). Durante las décadas de los '30 y '40 se formó una cultura del *dancing* con grandes orquestas que incluían a cientos de artistas antillanos. Estas expresiones culturales fueron comercializadas en muchas películas y grabaciones. Las primeras melodías colombianas conocidas en México (*Cumbia sampuesana*, *La estereofónica*, *El gallo tuerto* y otras) fueron interpretadas por grandes orquestas colombianas como la de Manuel Villanueva y la

<sup>13</sup> La versión '95-'96 de este festival se vende desde junio de 1996 en el mercado del puente San Luisito, a 1.33 dólares, y llegó a Monterrey por CD vía Nueva York desde Colombia.

del Conjunto Típico Contreras.<sup>14</sup> Eran grabaciones hechas en Colombia, Miami o Nueva York e impresas en México, a través de poderosas compañías norteamericanas como la Columbia Records y la RCA Víctor.

El cine, importantísimo medio de comunicación de aquella época, impulsó la difusión y popularización de este género con las cintas *Las canciones unidas* (1945), *Canto de América* (con Paco Miller), *La liga de las canciones* y *Llamas contra el viento*, las tres últimas en la década de los años '50.<sup>15</sup> Pérez Sáez (1993) asegura que, a finales de esa misma década, las restricciones a este tipo de producción y consumo musical ordenadas por el entonces regente de la ciudad de México, Ernesto Uruchurtu, para controlar la prostitución y el vicio, provocaron un verdadero desastre musical. Los músicos quedaron sin empleo y muchas orquestas se deshicieron. Según el autor, los músicos que no tuvieron cabida en la naciente televisión emigraron a ciudades de la frontera norte. Con una actitud despectiva hacia el género, asegura que la aparición de la cumbia colombiana en nuestro país significó una radical simplificación del acervo musical:

Su ritmo sin grandes complicaciones (uno-dos, ambos con tiempos fuertes), lo elemental de sus líneas melódicas y su armonía, y la ingenuidad de sus letras (comparables a las adaptaciones de los *covers* de *rock* en español) introdujeron un simplismo que permitió a cualquier aficionado con mínima preparación lanzarse a la escena musical (Pérez Sáez, 1983: 3).

Así, el declive de las grandes orquestas de influencia antillana en los años '60 coincidió con el ascenso del ritmo de la cumbia y el éxito de sus exponentes, muchos de ellos

<sup>14</sup> No es difícil pensar que fueron conjuntos cubanos los primeros en escucharse en el ámbito internacional interpretando cumbias, debido al mayor desarrollo que tenía la industria cultural cubana. Sin embargo, no hemos podido comprobar esta hipótesis.

<sup>15</sup> Conversaciones personales del autor con Nazario Sepúlveda, crítico de cine, y Genaro Saúl Reyes, crítico literario.

aficionados. De acuerdo con Pérez, músicos como Mike Laure, la Sonora Santanera, Chelo y su Conjunto, y Linda Vera obtuvieron en las décadas de los '60 y '70 un éxito inusitado gracias a la escasa dificultad musical de su trabajo y al apoyo de los fortalecidos medios masivos de comunicación. Sin embargo, los ritmos colombianos interpretados por estos artistas sufrieron modificaciones o adaptaciones para su posterior ejecución en México, generando una tradición de cambio de las melodías originales que ha perdurado hasta nuestros días. Tales modificaciones hicieron surgir a la *cumbia tropical*, generalmente identificada por cambiar el ritmo original, dar otro uso a algunos de los instrumentos, e introducir otros nuevos en el conjunto que toca la cumbia (órgano eléctrico o sintetizador por el acordeón, batería por algunos tambores, güiro por guacharaca, etcétera).

No debemos confundir la cumbia tropical con la música tropical, "en la cual predomina la influencia negra o caribeña" (Moreno, 1989: 236). Es decir que en este género o macrogénero estarían la rumba, el danzón, el cha-cha-chá, la cumbia tropical, la original colombiana y muchos otros ritmos más.

A fines de los '60 y principios de los '70, surgieron al interior del país y se desarrollaron grupos tropicales que tocaban de pueblo en pueblo, haciendo bailes masivos como medio de supervivencia. Tales conjuntos tropicales causaron sensación en el público y pasmo en la industria del entretenimiento por su éxito comercial, especialmente por explotar a su modo el ritmo de la cumbia. Acapulco Tropical, grupo surgido en 1972, vendió tres millones de copias de su tercer disco, cantidad impensable en otras épocas.

### 3. El eje Monterrey-Houston

Durante los '70, el consumo de la cumbia tropical experimenta una fuerte expansión por todo el país. Pero fuera de la ciudad

de México, donde se había consolidado el éxito de la música tropical, sólo hemos identificado a las ciudades de Monterrey y Houston como los lugares donde hubo una industria cultural que capitalizó el éxito de la cumbia tropical y poco después de la cumbia norteña. La existencia de capital y tecnología hicieron la diferencia con otras regiones que también tenían públicos para consumirlas y sobre todo grupos para tocarlas. En Tamaulipas, Coahuila y Nuevo León surgen una infinidad de grupos, los cuales serán difundidos por la industria del entretenimiento de Monterrey y Houston en los circuitos comerciales echando mano de algunos sellos grabadores y estaciones de radio. Así, desde Renacimiento '74 hasta Rigo Tovar, pasando por Octubre '82, Pegasso y Xavier Pasos, estas expresiones musicales hicieron historia, grabadas en México, Monterrey y Houston, así como vendidas y escuchadas en todo el país.

En el caso de Monterrey, el desarrollo económico que desde fines del siglo pasado experimenta la ciudad se expresó también en la posesión de capital, medios de comunicación y tecnología suficiente para influir con mayor capacidad en la construcción y difusión de productos culturales—incluidos en ella los gustos musicales—, especialmente las industrias de la radio y la fonográfica.<sup>16</sup> Por lo menos desde hace setenta años Monterrey es una ciudad que no sólo recibe influencias sino también tiene la oportunidad de ejercerlas (Olvera, 1992: 3).

Aparejado al desarrollo industrial, un flujo constante de mano de obra hacia la ciudad hace que las culturas de los

<sup>16</sup> La primer radiodifusora comercial regiomontana de alcance regional, la XET, se fundó en 1930, al mismo tiempo que la XEW y XEQ, las otras dos grandes estaciones mexicanas de aquel tiempo. Es ilustrativo que cuatro años después naciera en Colombia Discos Fuentes, la más grande disquera en su tipo y que poco después exportara a Estados Unidos. Es también en la Unión Americana y por esas mismas fechas (1935) cuando se grabó el primer disco comercial de música norteña o de conjunto, como se le llama en Estados Unidos, por parte del legendario músico Narciso Martínez (Peña, 1989: 2).

migrantes entren en una dinámica de influencias mutuas y que el producto<sup>17</sup> de esta interacción sea aprovechado por esta red de entidades dedicadas a la producción musical regional formada por disqueras, representaciones artísticas, grupos musicales y estaciones de radio. Así se posibilita una sólida producción mercantil que tiende a establecer conexiones con otros grandes centros regionales de producción artística, y se extiende su influencia.

El crecimiento de las relaciones mercantiles de los consorcios de *mass media* regionales hasta alcanzar presencia nacional y la respuesta ante la diversificación de gustos musicales de la población urbana provocada por la migración permite que en Monterrey se difundan ritmos como la música tropical o la balada romántica, aun cuando no fueran típicos de la región. Al mismo tiempo se *exportan* a otras regiones las producciones locales.

La interacción histórica que las ciudades de Monterrey y Houston han establecido en los campos de la industria, el comercio y la migración, entre otros, la encontramos también en el campo de la producción, distribución y consumo musicales. Para Rogelio García,<sup>17</sup> gerente de programación de Multimedios Estrellas de Oro (principal consorcio de comunicación del noreste del país), la relación musical Monterrey-Houston es histórica, y las influencias van y vienen por temporadas en un movimiento continuo: "grupos tan famosos como Rigo Tovar, Renacimiento, Pegasso, Los Caminantes, Los Bondadosos y otros más se han forjado en los Estados Unidos" (Olvera, 1991).

Si Bronco y la llamada *onda grupera* tienen éxito rotundo en el sureste de los Estados Unidos, poco tiempo después lo tendrán en Monterrey grupos texanos como La Mafia y Selena con los Dinos. Ya mencionamos que las producciones de los grupos mexicanos de cumbia, tropical o norteña, se caracterizan por la modificación de los estilos originales

<sup>17</sup> Ver Olvera (1991), p. 2.

colombianos. Las disqueras y los promotores artísticos justifican esta adaptación como algo necesario para incursionar en el mercado y lograr las ventas. Para García, los instrumentos hacen la diferencia entre los distintos géneros:

Por ejemplo, la cumbia de la ciudad de México se parece más a la colombiana que la regiomontana, cuyo ritmo es mucho más marcado, con menos instrumentos de percusión. Ésta debería llamarse *cumbia electrónica*. En Texas le llaman *zapatón* (*op. cit.*).

Joel Luna, gerente de la estación colombiana XEH, también destaca la importancia de Houston en la distribución de la música tropical y en la importación de música desde Colombia. Como García, asegura que grupos de Houston, como Renacimiento '74 y Super Estrella, tocaban melodías colombianas adaptadas al estilo tropical, y que todas, al igual que las producciones de Rigo Tovar, eran grabadas y manufacturadas en Houston por sellos como Ramex, Garza Ponce y Novavox.

Como el cantante Mike Laure, los grupos y las disqueras de Monterrey y Houston siempre estuvieron atentos a las novedades de la producción musical colombiana para escoger temas que pudieran tener impacto en los públicos locales. Una vez elegidos se hacían los consiguientes arreglos, consistentes, como dice García, en interpretarla con mayor cantidad de instrumentos electrónicos, eliminar algunos instrumentos originales y modificar un poco el ritmo; el *cover* estaba listo.

#### 4. Producción del gusto por la música colombiana en Monterrey

Paralela a todo el proceso anterior de desarrollo y consolidación de la música tropical, se encuentra la difusión de las versiones originales colombianas. Si la tropical, pese a su éxito

económico, era el *patito feo* de la industria del entretenimiento, la colombiana original fue sencillamente relegada del cuadrante, con la excepción que veremos después.

Por lo pronto, para entender el arraigo de la música colombiana en Monterrey, debemos describir brevemente el contexto geográfico, histórico, económico y social de quienes habitan la falda del cerro de la Loma Larga, especialmente de la colonia Independencia, lugar de incubación de la música colombiana en Monterrey.

#### 4.1. La colonia Independencia o Indepe colombiana

La Independencia forma parte de un conjunto de colonias apiñadas en las faldas del llamado cerro de la Loma Larga, franja saliente que atraviesa la parte centro-sur de la capital de Nuevo León y termina en forma de pequeños cerros al sur de la ciudad (ver foto 1). Además de la Independencia, en la loma se encuentran las colonias Pío x, Tanques de Guadalupe, Alfonso Reyes (la Risca), fraccionamiento Independencia, fraccionamiento Centro, Altamira. Más al sur, en el cerro de la Campana, la colonia Burócratas Municipales, Luis Echeverría sur, Balcones de Altavista y otras más. De todas ellas, la más antigua, densa y extensa es la Independencia; está ubicada en la parte sur del primer cuadro de la ciudad. Al norte tiene como límite natural el río Santa Catarina y el centro de la ciudad. El límite sur se halla en el mismo cerro de la Loma Larga, cuya parte baja, del otro lado, ya no está habitada. Hacia el oriente colinda con la Nuevo Repueblo. Hacia el poniente está la colonia Pío x.

Sifuentes (1992) y Morado (1992) son los autores que se han preocupado por rescatar la historia, usos y costumbres de los habitantes de la Independencia. Aunque se concentran en esta colonia, vale la pena tomar toda la franja habitable

como una sola unidad, porque en ella se comparten en gran medida el origen, la calidad de vida, las condiciones de la unidad doméstica y la cultura.

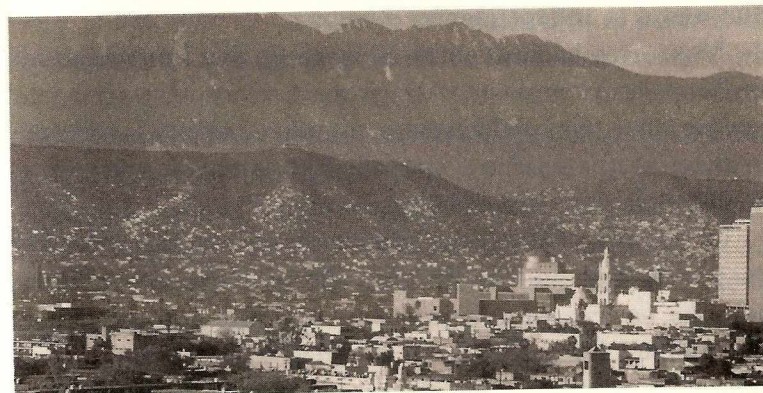
Hablar de la colonia Independencia significa mencionar al que quizá sea el barrio con mayor tradición popular de la ciudad y la región: el barrio de San Luisito. Según Morado (1992), el origen de la colonia se ubica en las dos últimas décadas del siglo antepasado. Poco después del famoso repueblo del norte —primera ampliación a los límites originales de la ciudad— ocurrió el repueblo del sur, hacia la falda del cerro de la Loma Larga, que termina en la ribera sur del río Santa Catarina. Sus pobladores originales provinieron principalmente del estado San Luis Potosí. Al ordenarse la construcción del Palacio de Gobierno con cantera rosa, Bernardo Reyes, mandatario en turno, hizo traer cinceladores potosinos, quienes con sus familias poblaron en su mayoría la ribera sur del río, llamado por esa razón *barrio de San Luisito*. Este barrio, los de Las Tenerías, La Purísima, De las Quintas y Del Canalón fueron conformando la geografía de la ciudad a principios del siglo pasado (Sifuentes, 1994: 434).

Antes de la canalización del río Santa Catarina, un recodo inundaba parte de lo que hoy es el centro y hacía habitable una parte de la otra ribera. Con la canalización, esa ribera desapareció y probablemente algunos habitantes de esos lugares sólo se cambiaron hacia arriba del cerro. Con los años, la gente lo pobló hasta la punta, muchos de ellos en carácter de posesionarios.<sup>18</sup>

De las tradiciones de la colonia Independencia mencionadas por los autores, queremos destacar el mercado y el puente de San Luisito, el fervor guadalupano y la música

<sup>18</sup> En Monterrey se llama *posesionarios* a los que en otras partes del país se denominan *paracaidistas*: personas —muchas de ellas migrantes rurales— que se posesionan de terrenos baldíos para construir su vivienda.

Foto 1



Panorámica del cerro de la Loma Larga vista desde la clínica 33 del Seguro Social en el centro de Monterrey.

Foto: José Juan Olvera

colombiana. De cada uno de estos rasgos hablaremos en los siguientes apartados.

#### 4.2. *El mercado y el puente de San Luisito*

El puente San Luisito es una de las principales construcciones que une a la Independencia y colonias vecinas con el resto de Monterrey hacia el norte. El mercado San Luisito ha sido un histórico acompañante del primero. Unos años arriba del puente, otros abajo del mismo, otros más en una de las riberas, lo cierto es que puente y mercado han cambiado con el paso de los años y con la ciudad misma.

La crónica de Morado relata las construcciones sucesivas del puente San Luisito. En 1887, año en el que había mucho tránsito, se cruzaba por un puente colgante hecho de cables de cáñamo. Luego, en 1890, el cruce se hacía por uno de madera para que pasara un tren de mulas. Este puente se quemó en 1903, y un año después se inauguró un puente-mercado con estructura de hierro y acero. Sólo duró tres años, pues en 1908 se quemó otra vez. Se construyó otro el mismo año, que fue arrastrado por las aguas del río Santa Catarina en 1909 durante una histórica inundación. Se levantó entonces uno provisional de madera. Un último puente, en pie todavía, se construyó en los años '70 (Morado, 1994: 313). También se le conoce como puente "del Papa" por ser en ese lugar donde Juan Pablo II ofició una misa para los fieles regiomontanos en 1979.

Cruzar el puente San Luisito desde la Indepe' —como la llaman sus moradores— hacia el centro de Monterrey es partir de barrios populares y marginales (depende de la altura del cerro de la que hablemos) y llegar a la modernidad de la Macropiazza y sus museos, de sus bancos, sus hoteles, del Consulado de los Estados Unidos, es llegar a la posmoder-

nidad del Barrio Antiguo. Éste conforma la parte más vieja de la ciudad, y sus históricas casas albergan bares y cafés para los jóvenes de clase media-alta y alta.

El mercado, por su parte, ha cambiado con la historia del puente. Desde inicios de siglo los *vendimieros* han ofertado ya sea arriba, en las orillas del río, o incluso abajo del puente. En la actualidad, el mercado del puente San Luisito, también llamado mercado de "La Pulga", se halla bajo el puente. Es aquí donde se difunde gran parte de la música colombiana. De hecho, cuando uno se acerca a él, es esta música lo primero que se escucha. La identidad de la que es símbolo el puente para la gente de la Independencia se refuerza o se amplifica con la música que ahí se toca. La música baja del cerro de la Loma Larga y se toca a todo volumen en el río Santa Catarina, frontera con la parte moderna y turística de la ciudad (ver foto 2).

#### 4.3. *El fervor guadalupano*

En ningún otro lugar de Monterrey —dicen Morado y Sifuentes— hay tanto fervor guadalupano. Dos de los tres principales lugares de culto a la *Virgen Morena* en la ciudad se hallan en esta colonia.<sup>19</sup> En la Indepe' se concentra también la tradición de los matachines, danzantes de la Virgen de Guadalupe. Son las peregrinaciones de diciembre a este lugar la fiesta ritual más importante después del 24 de diciembre. La fuerza de la fe, el origen de sus migrantes y su herencia familiar están ligados. "La mayoría proviene de San Luis y Zacatecas, en menor medida de Coahuila. Los dos primeros ámbitos profundamente mineros y consolidados como centros religiosos" (Morado, 1992: 313). Morado vincula minería y religión porque asegura que para bajar a la mina hay que

<sup>19</sup> En el área metropolitana se halla un tercer lugar de culto a la Virgen de Guadalupe en la iglesia de ciudad Guadalupe.



Foto 2



Ingreso a la colonia Independencia por el puente San Luisito o puente del Papa.

Foto: José Juan Olvera.

pedir a los santos que están a la entrada del tiro que los protejan:

La religiosidad es parte de la cultura minera. Los vecinos de San Luisito, hijos de mineros potosinos y zacatecanos, sólo han reproducido un patrón de conducta y una herencia familiar a través del culto guadalupano... La gente de San Luisito es gente de fe. Había que tenerla para dejar lo poco –todo– que se tenía para emigrar a la ciudad (1994: 313-314).

La primera capilla en la colonia dedicada al culto a la *Virgen Morena* se empezó a construir en 1861 y se terminó en 1877. Pronto el pequeño lugar fue insuficiente para el grupo cada vez más grande de personas que acudían a orar. Aprovechando la coronación pontificia de que fue objeto la virgen, se aprueba en 1895 la construcción de un santuario frente a la plaza de la Independencia. La inundación de 1908 deja muy mal parado el avance de la construcción y después, por la irrupción de la revolución mexicana, queda inconclusa. La reconstrucción se inicia en 1920 y termina cuatro años más tarde.

Un nuevo Santuario comenzó a construirse en 1970 y se terminó en 1982. Se construyó en la única plaza con que contaba esta colonia, por lo que aún hoy en día la zona no cuenta con áreas verdes ni parques adecuados. Sólo se encuentra un terreno para jugar fútbol.

#### 4.4. La fama de belicosa

La actual belicosidad de la colonia se puede deber a la ausencia de áreas verdes. Luego de utilizarse la plaza para el nuevo santuario, la única área verde fue ocupada por una estación de policía, colocada para hacer frente a los problemas de inseguridad y violencia juvenil. La zona de La Risca (colonia Alfonso Reyes) es una de las prioridades para la

policía por su nivel de violencia y de venta de cerveza y marihuana. Afirma Morado que las características del lugar, los vientecillos súbitos y el clima gustaron a los potosinos y que rápido creó fama de bravío al rivalizar con barrios vecinos como Matehualita<sup>20</sup> llamado El Nacional, y Cuesta Brava (hoy Nuevo Repueblo). La zona entonces cuenta con una vieja tradición belicosa, producto quizás de la lucha por su identidad desde la marginación:

Un corrido de 1915 del dominio popular nos recrea el sentimiento de identidad y de defensa colectiva ante los otros:

Y amigos de mi camada  
yo les digo a todos juntos  
la cárcel es pa' los hombres  
y el panteón pa' los difuntos.

Ahora que ando de parranda  
yo les voy a echar un grito,  
soy de Monterrey nacido  
del barrio de San Luisito.

Desde San Luisito vengo,  
vengo a ver a mi güerita.  
Éntrenle si tienen ganas,  
barrio de Matehualita.

Me dicen que soy el diablo  
y que cargan la brujería.  
Aquí les traigo su santo,  
barrio de Las Tenerías.

Anchas se me hacen las calles  
y angostos los callejones.  
Ésos de la Cuesta Blanca  
son puros pollos pelones.

Y al que no le guste el fuste  
que lo tire y monte a pelo.

<sup>20</sup> Matehuala es otro poblado del estado de San Luis Potosí.

A esa mula yo le brinco  
no le hace aunque sea sin freno.

A mí no me quiere nadie  
porque soy muy parrandero,  
no vengo a pedirles fiado,  
vengo a gastar mi dinero.

Hay que gozar de la vida  
mientras haya buena suerte,  
al cabo nadie se salva  
cuando Dios manda la muerte.

Los otros, de los que había que defenderse, eran los pollos pelones del Repueblo de Vereá, los de Matehualita, que luego será Nacional y los del barrio de las Tenerías (Morado, 1994: 317-318).

Morado también describe las malas condiciones de vida en el lugar: los antiguos tejabanos, que fueron construcciones típicas, aún continúan habitados y el resto es mayoritariamente informal. En muchas casas no hay drenaje, la pavimentación es del orden del sesenta por ciento. Las escuelas están deterioradas. Predominan depósitos de cerveza y la venta de marihuana.

San Luisito es producto de la dinámica de progreso industrial que destacó en Monterrey desde tempranas épocas. Aunque le han seguido muchas otras colonias proletarias, es la Independencia "la primera de nuestras heridas sociales. La más antigua hija del desarrollo industrial y del progreso porfiriano" (Morado, 1994: 319).

#### 4.5. Primeros circuitos de distribución y consumo de la música colombiana

La música tropical y colombiana arribó a Monterrey por la década de los '60, aunque ya desde años antes se escuchaban algunas melodías famosas de esos géneros. Fueron las empresas disqueras y los promotores musicales, junto con los

grupos musicales —que eventualmente hacían giras a Monterrey—, quienes trajeron esta música a la ciudad.

Como mencionamos en el capítulo anterior, la estructura establecida para producir y distribuir música local, sobre todo regional, se utilizó posteriormente para hacer lo mismo con la cumbia *tropical*, adaptación mexicana de la música colombiana. Más tarde, algunas emisoras dieron difusión a esta música pero sin mucho entusiasmo. La única excepción se debe a la labor de Joel Luna López. Para la mayoría de los conocedores de la música colombiana, la vida de Luna ha sido una de las más representativas del difusor de este tipo de música a través de la radio. Luna cuenta que la popularización de la música colombiana en Monterrey se debe a los *sonideros*, y este personaje fue —antes que cualquier otra cosa— un *sonidero*. El *sonidero* es la persona que ameniza las fiestas con su aparato de sonido, ya sea con un magnetófono antiguo o con equipo moderno. Actualmente los *sonideros* también venden material musical grabado. La actividad de los *sonideros* tiene vigencia por lo menos desde fines los años '50.

Después de ser *sonidero*, Luna trabajó como operador en una estación de radio, programador de música tropical y colombiana (Radio Melodía) director artístico y finalmente gerente de una estación especializada en esta música (XEH). Su experiencia reside en su labor de trabajo de veinticinco años. En su labor como programador de radio fue introduciendo poco a poco a los cantantes colombianos junto con los exponentes de moda: Mike Laure, Chelo y su Conjunto, Linda Vera y otros más, es decir, las versiones originales, junto con los *covers* mexicanos.

Mike Laure, relata Luna, hacía giras a Colombia y traía discos que eran desconocidos en México, los hacía a su estilo y eran un éxito. Luna compraba esos discos y los difundía junto con los de Linda Vera. Pero cuando la compañía Peerles compró los derechos de difusión a la compañía Discos Fuentes

de Colombia, la música original empieza a llegar directamente a las discotecas de México y Monterrey:

Entonces iba uno a las discotecas y ya le decía la misma persona: "Oye, mira, acaba de llegar este disco que es colombiano". O sea, lo nuevo para uno, que la Sonora Dinamita y todo eso. Fue en los años '68-'69... Por ese tiempo, para hacerte un baile, un quince años, había muy pocos grupos, tenías que ocupar un sonido. Y no eran ni cintas, era un sonido. Entonces los *sonideros* fueron los primeros que empezaron a introducir este tipo de música, la música colombiana.

Con el tiempo, además de los canales institucionales se establecieron otros informales. Uno de ellos era el envío de novedades (de Colombia hacia Monterrey) por parte de intérpretes o compositores a algunos promotores y programadores de radio, como Joel Luna. El otro canal, del que hablaremos más adelante, lo constituyó el envío a Monterrey de material musical colombiano desde varias ciudades de Estados Unidos por parte de migrantes mexicanos que eran familiares de residentes en la Sultana del Norte.

El acervo discográfico de los *sonideros* creció con los años y junto con él la información sobre la música colombiana. Así se generó toda una cultura musical que se fue expandiendo poco a poco, primero entre los conocedores, y después entre el público común. La razón es que tradicionalmente los discos colombianos tienen más datos que los mexicanos sobre su producción. Explica Luna:

Mire esta portada de Andrés Landero. Aquí trae su biografía, de dónde es él, qué hace y aquí [asegura mientras muestra un disco]. Mire, trae los integrantes de la música y qué tocan. A veces hasta los familiares de ellos. En qué año grabó y quién toca: acordeón, caja, guacharaca, cencerro, timbales, bajo. Entonces, es como aprende uno de los instrumentos, de dónde es Andrés Landero, de dónde es Alfredo Gutiérrez.

La misma geografía colombiana se conoce por esos discos y por postales, videos, fotografías o películas. Gracias a algunas de ellas se han hecho comparaciones de algunos paisajes de Barranquilla y Bogotá con Monterrey, por el hecho de estar ubicadas al lado de montañas. El disco colombiano en aquel entonces era, además de fonografía, biografía, historia y una suerte de periodismo.

En el campo de las discotecas, los *sonideros* mencionan a Abdon Lon Sánchez Rangel, de la discoteca Mercado de Discos, ubicada en Juárez y Juan Ignacio Ramón; a Margarita Obledo, de la discoteca Impacto, en Juárez y Colegio Civil; y a Gabino Hernández, en su tienda de discos de Colón y Guerrero.

Además de la distribución destacan en la promoción Gabino Hernández y Víctor Nani. Según versiones coincidentes, Gabino Hernández, en su tienda de discos de Guerrero y Colón, pedía de México las novedades tropicales y colombianas para hacérselas llegar a los *sonideros*, quienes se disputaban el escaso material existente llegando incluso a desvelarse para llegar más temprano a la tienda de discos o a pelearse porque el dueño ya los tenía apartados para los *sonideros* más famosos: los Duéñez y los Murillo. Los *sonideros* que acudían para comprar cada fin de semana provenían en su mayoría de la colonia Independencia, aunque con el tiempo muchos se casaron y se fueron a vivir a otras colonias, extendiendo de esta forma el gusto musical.

Margarita Obledo, de la discoteca Impacto, también ofrecía este tipo de material, pero a diferencia de Gabino, ella importaba discos de los Estados Unidos. A los discos que ella vendía les llamaban *discolandos* por ser importados de Discolandia, una famosa discoteca de Houston, Texas. Las importaciones de Margarita dieron idea a varios de los *sonideros* de no tener que depender de los distribuidores locales,

así que, por diferentes medios, consiguieron ir directamente a Laredo y Houston.

También solicitaron a familiares o amigos migrantes que les mandaran material de Houston y Nueva York, o hicieron pedidos directos a discotecas de Miami para conseguir esta música. Actualmente una de sus principales surtidoras es Discos Bambuco, de Miami.

Víctor Nani, por su lado, era programador de música para el sello grabador Peerles. Su labor consistía en hacer promoción y buscar mercado para las novedades de la disquera. Durante mucho tiempo se acercó con los *sonideros* como una manera de obtener esa difusión y mantuvo con ellos tratos de mutuo beneficio, hasta que, por razones desconocidas, Peerles prácticamente abandonó el mercado de la música colombiana en Monterrey.

Pedro Valdés, del sonido Monarca, y Guillermo Morín, del sonido Panamá, que se ubican en la falda del cerro de la Loma Larga, en la colonia Pío x, aseguran que Gabino y Nani se ponían de acuerdo para programar el contenido de los discos que se venderían en Monterrey. En muchos de los discos de larga duración (*long plays*) del sello Peerles que contenían material musical de la disquera colombiana Fuentes se puede ver la leyenda: "Programó para México: Víctor Nani". En relación con lo anterior tenemos testimonios de Guillermo Morín, del sonido Panamá, quien afirma:

De repente ya no sacaron. Platicué con José Luis Loera, (que) estuvo muy metido en ese ambiente. Era coordinador de Peerles, nos pasaba material. Íbamos cada ocho días o cada quince días; salían las novedades y "ahí les va". Comentó que allá en México les daban más promoción a los *sonideros* de allá, porque allá es otro ambiente, utilizan la salsa. La idea era que sacaban más movimiento allá con la salsa y aquí es movimiento tipo vallenato, otra onda. Allá casi no pega esto y aquí sí. Entonces decía que no sacaban mucha venta del material que era del estilo de Monterrey. Y de ahí fue que empezaron a decaer, nada más los *sonideros* fueron los que siguieron comprando los discos.

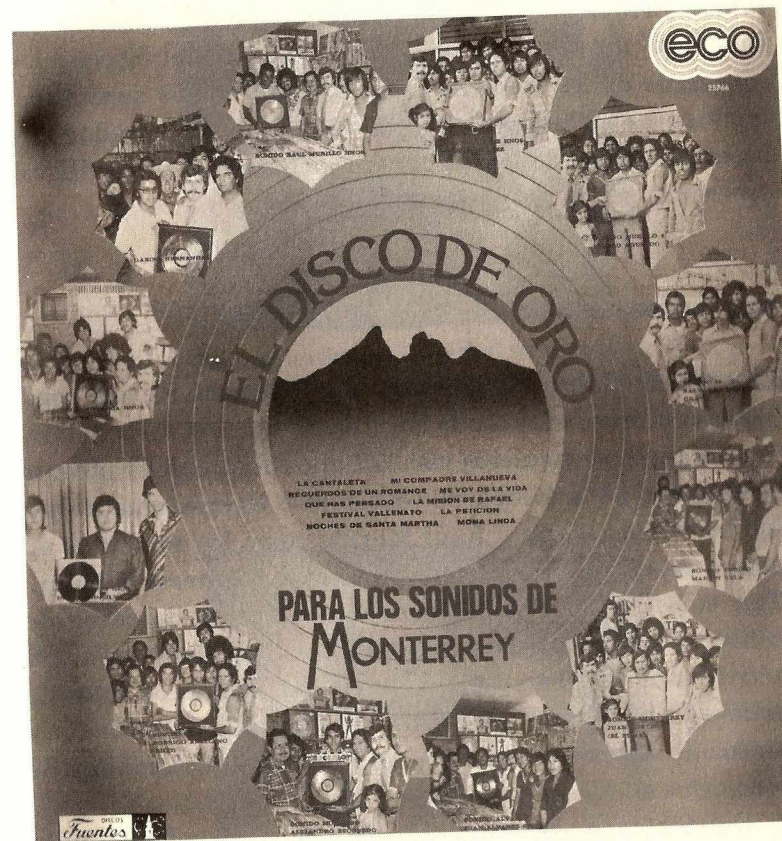
### 5. Sonideros en acción

Caracteriza a los *sonideros* el hecho de que han permanecido unidos, mantienen un sentido de pertenencia a un grupo y se respetan mutuamente, pese la competencia que los enfrenta. Es común oírles expresiones como “mi compadre Murillo”, “el compadre Duéñez”. Luis Niño, reparador de equipos de sonido para los *sonideros* en el área de los *fierreros* de la colonia Independencia, sostiene que la fuerza de los *sonideros* durante mucho tiempo radicó no sólo en su trabajo sino en su unidad, y que ésta estaba reforzada por actividades que hacían en común, impulsadas por personas como Nani.

Un ejemplo fue la entrega de reconocimientos a la labor de los *sonideros*, llamados Discos de Oro (ver foto 3). Otro más fue la promoción de varios discos con grabaciones de la compañía colombiana Discos Fuentes, impresos por la disquera Peerles y dedicados exclusivamente a los *sonideros* de Monterrey. A *El Disco de Oro para los sonideros de Monterrey* le siguieron otros dos volúmenes que aun hoy son mostrados con orgullo por los animadores de fiestas y vendedores de material musical. En sus portadas aparecen muy jóvenes los *sonideros* recibiendo discos de oro manufacturados en el taller de Luis Niño (ver foto 4). El mismo informante asegura que los primeros *sonideros* manejaban música ranchera y norteña, como en el caso del sonido Gámez. Tal versión, aunque es rechazada por algunos *sonideros*, es lógica en el desarrollo de los gustos musicales. La música norestense y las posteriores evoluciones que se funden con otros ritmos —como la cumbia— convivirán con la *colombia* permanentemente en los barrios populares y marginados.

Los *sonideros* del Distrito Federal fueron otro canal de paso para la música colombiana hacia Monterrey. Recuerda Gabriel Duéñez, uno de los *sonideros* más famosos de la Loma Larga, que en 1984 varios colegas decidieron organizar un

Foto 3



Portada de un disco de oro para los *sonideros* de Monterrey.

Foto: *Discos Fuentes*

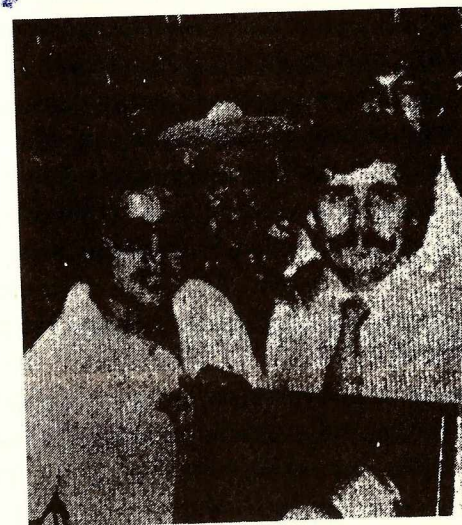
viaje al Distrito Federal en busca de material musical (ver foto 5). Los contactos les sirvieron para posteriores viajes de negocios y para conocer a sonidos como La Changa y La Conga, del popular barrio de Tepito en la capital. Vale la pena mencionar el nombre de un *sonidero* apodado *El Morelos* por provenir de la colonia Morelos (Tepito) o del Peñón de los Baños. *El Morelos* ha tenido una gran actividad difusora del Distrito Federal a Monterrey trayendo a vender discos a los *sonideros* de la Independencia. Según varios *sonideros*, también ha viajado a Colombia para traer las novedades y ha extendido su actividad por varias partes de la república, especialmente a León, Guanajuato (ver apéndice 1).

### 5.1. Gabriel Duéñez

La vida de Gabriel Duéñez es muy ilustrativa para comprender el oficio y las condiciones de producción del *sonidero*. Pese a que hay *sonideros* más antiguos dentro del ambiente colombiano de la ciudad, se considera a Gabriel Duéñez y a los hermanos Mario y Raúl Murillo como los *sonideros* en activo más populares, con más tradición y material musical. Tan sólo Duéñez cuenta con una colección de cerca de ochocientos discos de música tropical y colombiana. Su actividad no se reduce a eso, vende camisetas con fotos de artistas colombianos que salen en las portadas de los discos y videos de conciertos de grupos musicales en Colombia y de conciertos en Monterrey.

Duéñez narra la historia de la música colombiana en la ciudad a partir de los años '60, que podría resumirse así: La música tropical provino primero de las orquestas extranjeras y mexicanas. Danzones, mambos y cumbias se tocaban por igual. Merece destacarse cómo describe Duéñez a la música colombiana de los '60, como música de tambora, por su carácter

FOTO 4



Gabino Hernández (derecha) entregando a un *sonidero* su reconocimiento.

Foto: *Discos Fuentes*

FOTO 5.



Raúl Murillo (izq.) junto con su hermano Mario han sido dos de los *sonideros* de mayor tradición en Monterrey.

Foto: *Discos Fuentes*

de orquesta de pueblo, que integra muchos instrumentos de viento y percusión, señalando semejanzas con el género musical de las bandas de su natal Zacatecas.

Respecto a la música propiamente colombiana, primero se escucharon las cumbias de orquestas como las de Manuel Villanueva y la Orquesta Típica Contreras. Como ya mencionamos, sus discos fueron distribuidos en México por marcas como la RCA-Peerles y Columbia. Posteriormente vino la música de los Corraleros del Mahagual, uno de los más representativos de Colombia. *Sonideros* e intérpretes se refieren a ellos como "los auténticos Corraleros del Mahagual". Dicho grupo, integrado por Alfredo Gutiérrez, Aniceto Molina, Lisandro Meza, Chico Cervantes y varios más, se desintegró con el tiempo y cada uno de sus miembros tuvo gran éxito como solista. Los Corraleros siguieron, pero la gente siempre se refiere a ellos como quien se refiere a la Sonora Matancera. Su música también se difundió aquí por discos, por la ya mencionada Radio Melodía y por los *sonideros*. La presencia de este grupo en Monterrey según Miguel Valdés data de 1968, año en que —según él— tocaron en una cancha de fútbol en ciudad Guadalupe, antes de que existiera la llamada Expo-Guadalupe y no recibieron la menor cobertura. La música de los Corraleros se difunde a la par que las melodías tropicales de Mike Laure, Chelo y su Conjunto, y otros.

Gracias a la radiodifusora XEG-Radio Melodía, donde trabajaba Joel Luna, y a la actividad de los *sonideros*, la música tropical y colombiana no pasó de moda en el gusto de los regiomontanos, pese a que salió casi por completo del ámbito de la radio comercial durante los años '60.

Es en esa época cuando se desarrolla la vida del Duéñez obrero y del Duéñez difusor de música. Aunque su actividad como *sonidero* ha decrecido notablemente, parte de su familia ha seguido los mismos pasos y recrea la cultura musical colombiana bajo nuevas condiciones: dos de sus hijos le

ayudan en su puesto del mercado La Pulga que está bajo el puente del Papa o San Luisito; uno de sus yernos era *sonidero* y dos de sus hijas están en una banda juvenil; la mayor de sus hijas relata cómo la música colombiana le trae los mejores recuerdos, los de su niñez, y de cómo volvió *colombiano* a su esposo, a quien no le gustaba este tipo de música. Entrar a casa de Duéñez es entrar al universo de *lo colombiano*.

### 5.2. Duéñez, el migrante

Este *sonidero* reúne en su trayectoria el importante papel de la migración y el carácter de trabajador-difusor de música hallado en otros entrevistados. Esto es, antes que *sonideros* son trabajadores: obreros de la construcción o en fábricas, comerciantes en pequeño y otras actividades. Duéñez, el migrante, llegó a Monterrey a mediados de los años '50 proveniente de Zacatecas, como muchos otros habitantes de la colonia Independencia: "Yo nací en un rancho en Zacatecas. Empecé de sembrador y luego que agarré la yunta, que a sembrar, a abrir el arado, el surco, pero con yunta de mulas o de machos".

Bajo la enseñanza de su padre y su tío, a los nueve años ya se manejaba solo en muchas de las labores del campo, pese a no tener premuras económicas. Aprendió a sembrar, desyerbar, escarbar, a tumbar maíz, cortar frijol, cortar chile, "darle la pica al chile", cortar tomate, uva, durazno, pera, manzana... Sin embargo, la salida de su natal Estancia de Ánimas, se precipitó con la muerte de su padre: "Luego quedamos solos. Un poco desamparados. Mi mamá hizo mucho por nosotros. Ella lavaba, ella planchaba para mantenernos, hacía tortillas, hacía todo, por ella siguió adelante la familia. Ya después mi hermano se vino para acá, para Monterrey".

Sin el padre y con dificultades para conseguir suficiente agua para sembrar, el resto de la familia, poco a poco, terminó por hallar su refugio en Monterrey. A Toño, el hermano mayor, le siguieron los hermanos María, Gabriel, Manuel, Lalo y Ernestina. Para entonces habían vendido ya treinta y cuatro hectáreas de una tierra que poco después se supo que era riquísima en agua y donde la producción de uva hoy se ha hecho famosa.

### 5.3. "La tierra está esperándonos...": Duéñez, el obrero

Cuando yo empecé a trabajar estaba muy chiquito, a los doce años en la primera fundición. Yo le decía a mi patrón: "póngame en el Seguro", y me decía: "no tienes edad" o "estás muy chico". Ya cuando tuve edad me metió al Seguro. Yo duré (ahí) veintidós años.

Yo trabajé en Treviño y Juan Méndez, enfrente de la CTM, veintidós años. En un taller de fundición. Ahí trabajó mi hermano Manuel, que está en Houston, y trabajó mi hermano Lalo, yo los metí y luego ellos se salieron y me quedé ahí por muchas de las causas. Me dijo mi hermano: "No, hombre, usted ya tiene veintidós años ahí y no lo sacan del mínimo, pues dígales que ¿qué onda?" (...) Y el primer patrón me hizo la casa. Yo se la pedí: "Pues oiga, mire cómo estoy aquí todo goteado". Tenía un techo de lámina. "Mire cómo se moja mi casita, toda hundida". Dice: "Quiero que tumbes todo y hagan plano todo hasta allá". Y él construyó todo.

(Ya cuando lo dejé) yo no tenía cara con qué decirle "no, pues déme tanto". El me dijo: "¿Sabes qué, Gabriel?, te voy a dar trescientos mil pesos". "No, está bueno", y ahí nos vimos. No, pues me fue mejor y progresé. Tenía veintidós años con el mínimo.

Cuando Duéñez salió de la primera empresa, su hermano Manuel lo invitó a trabajar poniendo un taller del mismo giro: la fundición de aluminio, con la cual se obtienen piezas para exprimidores de naranjas y limones, negocio que a la postre fue un fracaso.

¿Por qué? Porque nos faltó capital. No le miento, pero metimos un capitalillo ahí. No diga que de un peso o dos, fueron quince millones

los que metimos, pero no funcionó. Nos faltó más capital, más dinero para seguir adelante, pero la fundición... yo sé de fundición. Nos faltó dinero para sostenernos. Manuel ya empezó a vender el taller de tornos y se fue para Houston. Con Caló (otro fundidor) duré diez años. Pero no me liquidó ni nada. Me hizo trampa. O sea que el señor este quebró. Me dijo: "Gabriel, ya no hay trabajo". No me liquidó ni nada. Me la hizo de pedo, haga de cuenta. Quedé así, sin trabajo.

Yo nada más quería lo que me correspondía. Yo no le robaba nada. No. Él me robó. Pues como yo no había andado en esos problemas, ¿verdad?, en Conciliación (y Arbitraje). Firmó él dos documentos: uno de doce millones y uno de tres millones y nomás me pagaron el de tres millones y el otro me lo desaparecieron. Ya no me lo quisieron pagar. No, pues está bueno, y ya me comieron ahí. Y me dijo el baboso abogado: "ya te fregaron, Gabriel, ya ni para qué, ya firmaste, aquí está tu firma".

A mí me robaron. Pero, mire, Dios es muy grande. Yo estaba un poco agüitado, enfermón, pero ya me aliviané. Sigo jalando a toda madre. Gano poquito, gano casi el mínimo, un poco más arriba, casi trescientos pesos a la semana.

Su último empleo, también de fundición de aluminio, lo consiguió con un joven ingeniero en Guadalupe, con quien trabaja con métodos artesanales pero de mejor calidad. Lo describe de esta manera:

Ahorita estamos en tierra. Ahora al revés, en tierra, no en molde. En tierra haciendo adobes. Echándole el mismo líquido en tierra se forman los adobes. El molde se forma en tierra y luego se le echa el material y de ahí sale la pieza. (Es) más antiguo, pero la tierra es una fregonada. Ahí no le chupa la pieza. A los gases se los chupa la tierra. Las piezas salen perfectas. No salen chupadas y en molde sí.

Me levanto temprano. Ya pa' las siete de la mañana ya estoy en friega en Guadalupe. Pero es una chulada mi trabajo.

En el horno usted echa el material en bruto a la campana, quebrado, todavía no sirve, es chatarra. Se funde ahí, se hace caldo, está goteando y ya se hace líquido, dos horas y media prendido el horno. Se limpia, se desengrasa y queda el puro líquido. Se le quita todo el fierro y en ollas como de cuatro pulgadas, donde apenas puede usted se echa en las piezas, se funden. Agarra uno la olla y la echa (en las piezas): *fushhhh*... cae líquido... con dos ollas fundiendo. Dos vaciadores y otro quitando la rebaba, las gotas, echando la tierra, volteando los adobes; otro sacando las piezas. Es un calor intenso como unos cincuenta y sesenta grados.



Es una bendición ese trabajo, ¿sabe por qué?, porque ahí hace condición uno... Cuando saca las piezas anda uno así: ¡prahh!, ¡prahh! (gesticula el movimiento de palear) todo sudado... Ahí saca uno toda la enfermedad. Todo ahí avienta.

Cuando se enfría el aluminio se rompen los moldes y se sacan las piezas terminadas. La tierra queda dura y con residuos del metal. Habrá entonces que volver a empezar el ciclo: apalea la tierra, mojarla, formar los moldes —los molderos forman los moldes de adobe con los pies— y vaciar en ellos otra vez el metal hirviendo.

Un trabajo de obrero que evoca la relación ancestral con la tierra, esa tierra que Duéñez probablemente rememore en sus épocas de infancia. Y quizá por eso se refiere a ella de esta manera:

Haga de cuenta que el lunes yo ya voy con mi chamba y ahí está la tierra esperándonos. La tierra nomás está acostada, así. Hay que mojarla, empezarla a apalea, dale vuelta, ponerla húmeda a que se haga el adobe así, que la agarra, hace un puño, la tira, y ahí se queda el puño pegado.

#### 5.4. Duéñez, el sonidero

Cuando yo empecé de *sonidero* me decían: "¡ya compraste tu disco!", "¡ahí vienes con tus discos!" Me gastaba media raya en comprar discos. Yo ganaba poco entonces. Pero haga de cuenta me echaba media raya. Traía dos o cuatro *long plays*, pero eran discos de Colombia. Me decía mamá: "¡ay, m'hijo, ya te echastes todo el día!" No, nomás poco a poquito, nomás lo que se necesita. No eran discos muy caros, pero yo los compraba con sacrificios. Eran discos no muy caros que costaban veinte, treinta pesos.

Obreros de la construcción o comerciantes en pequeño, todos tienen un trabajo fijo que les garantiza el sustento. Después viene el oficio de *sonidero*, que tiene una demanda variable. Con ayuda de su hermano Manuel, el sonido Duéñez

Tropicalísimo o Duéñez Hermanos recorrió gran parte de la falda de la Loma Larga amenizando todo tipo de celebraciones.

Manuel dio algo de su juventud para Duéñez, él lo llevó adelante. Haga de cuenta que allá arriba de la loma, allá en la cima, que un baile, allá va mi hermano. Él amanecía allá tocando. Había puras veredas. ¡No!, antes se venía uno así, que se caía en los lodos y resbaloso, puras gravas antes. Ahora hay escalones. Antes eran veredas. Había que subir el equipo, pero no esas bocinotas (señala unos baffles de 1 X 1.5 m), subían algo más chiquito. A mi compadre se le cayó una vez y ya andaba matando a un cristiano. Allá abajo donde se cayeron. Se desbarrancaron y para abajo con todo y cajón.

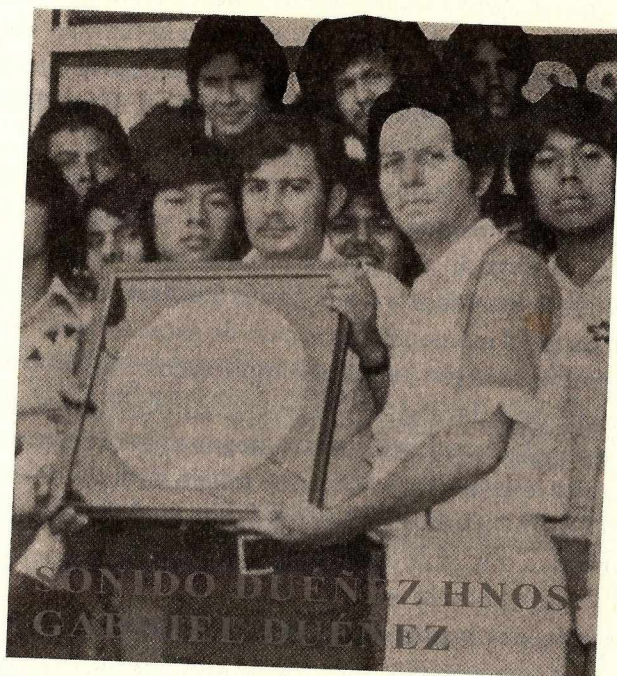
Un equipo de los *sonideros* tradicional durante las décadas de los '70 y '80 constaba de una tornamesa marca Radson con su cerebro de cinco botones y dos bocinas o cornetas de quince pulgadas. La cantidad de botones revelaba la fuerza y calidad del sonido, otorgando *status* al *sonidero*. Con el tiempo el equipo fue modernizándose; se le agregaron ecualizadores, bocinas más tecnificadas.

La base para el éxito de un *sonidero* era conseguir las novedades. La novedad, el disco que aún no llega al público local, era el negocio del *sonidero*, pues quienes los contrataban podían escuchar en sus bailes los éxitos tropicales y colombianos del momento. En el caso de estos últimos, debían gastar mucho más por ser discos importados. No hubo uno de ellos que no recordara al ser entrevistado el haberse abstenido de comprar algo necesario para el hogar con tal de conseguir el disco que le interesaba. Como se puede deducir, para ellos esto era una inversión a su discoteca, que entre más completa, más atractiva era para los clientes (ver foto 6).

Hace unos catorce años, Duéñez comenzó a vender en el mercado del puente San Luisito casetes con música colombiana que grababa a partir de sus discos. Este tipo de actividad se hizo muy popular y se extendió por otras partes de la ciudad. Hoy es una de las maneras como se difunde

este tipo de música. Nuestro entrevistado explica que bajó al mercado del puente del Papa, pues vivió momentos difíciles durante la crisis de 1982.

Como todos los *sonideros*, Duéñez desarrolla su actividad fuera de cualquier control oficial. Opina que no afecta al mercado constituido legalmente, pues la música que vende no se comercializa aquí (al menos no se comercializa al momento de la entrevista, en 1996). La que sí vende, no la copia con sus portadas originales, como sí lo hacen algunos vendedores que vienen de México. Personajes como Duéñez ofrecen otro tipo particular de servicios: grabar casetes al gusto del cliente,



Gabriel Duéñez (centro) con su reconocimiento.

Foto: Discos Fuentes

con las melodías que él propone o le proponen. Estos servicios, denominados *listas* por recibir una lista de canciones para grabar, sólo lo pueden hacer los *sonideros* que tienen una amplia discoteca y tienen un precio más elevado (ver foto 7).

Otras de las especialidades de Duéñez es vender música *rebajada*, esto es, música grabada con menos revoluciones que las normales y así se escucha más lenta. Según todos los *sonideros* entrevistados, con la rebajada se disfruta más la *colombia* y se evitan los ritmos demasiado rápidos del Caribe. Sobre las rebajadas volveremos más adelante.

La actividad de los *sonideros* sirvió como ejemplo multiplicador para generaciones más jóvenes. Pedro Valdés, del sonido Monarca, relata cómo ingresó a este ambiente:



*Sonidero* de la familia Murillo vendiendo música colombiana en el puente San Luisito o del Papa.

Foto: José Juan Olvera

Me acuerdo que una vez vino (Duéñez) aquí a tocar a la casa. Yo lo conocía nada más por el sonido y todavía no era mi compadre ni nos hablábamos. Nomás que de repente me entró la espinita. Desde los trece años más o menos oía las rolas y yo me emocionaba y ¡chingado!, “un día yo voy a tener un sonido” [se decía]. Me acuerdo que una vez mi jefe me compró un aparatito, así chavito, pero era un amplificador chiquito que traía su tornamesita. Desde entonces me empezó la espinita y empecé a comprar discos los sábados. Un disquito así era lo que podía comprar, ¿verdad? Ya después no me llamaba la atención. De repente empecé a jalar y ¡vámonos!, que me aviento una droga, compro uno [un sonido] en la mueblería. Te lo daban en abonos. Saqué uno chavito y no me gustó: “¡no, esta chingadera no!” Pues fui y lo entregué y me dieron uno grande, es el que tengo todavía y es el poderoso, con ese tocamos allá arriba [en la punta del cerro de la Loma Larga].

La cultura musical de los *sonideros* se extendió a la siguiente generación. No sólo han transmitido a sus hijos, familiares y amistades el gusto y la información discográfica y musical sobre la música colombiana, con el tiempo surgió el deseo por interpretarla. Uno de los hijos del sonido Álvarez pertenece a los hoy famosos Vallenatos de la Cumbia; el hermano menor de Inocencio Silva, del sonido Nube Gris, es líder de la Tropa Vallenata; Duéñez, Pedro Valdés y Guillermo Morín –sobre todo éste último– impulsan al grupo Romance Vallenato (ver foto 8).

### 5.5. Más cerca por la ruta más larga

Pese a asegurar que el ambiente de la música colombiana está muerto en Houston, Duéñez tiene un hermano que, viviendo allá, le surtió de música colombiana que compraba en esa ciudad texana o pidiéndola hasta Miami. Duéñez mismo, en un viaje reciente a Florida, hizo contacto con una discoteca de la ciudad –Discos Bambuco– para recibir vía aérea las novedades que aquí difundirá. Además tiene un

FOTO 8



Max Carvajal, del sonido Alegría Vallenata.

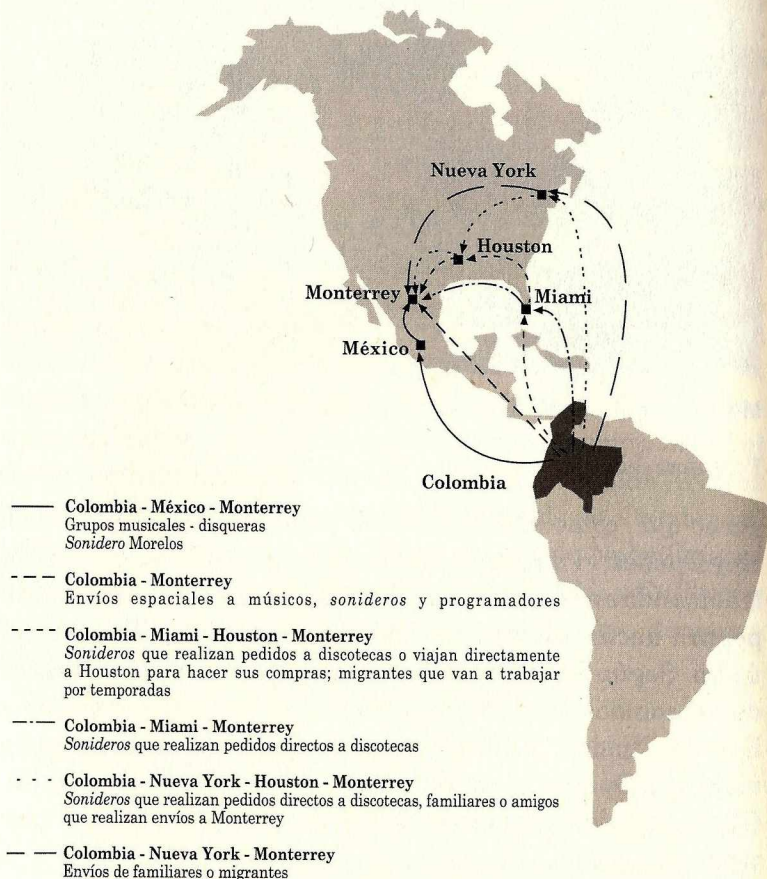
Foto: José Juan Olvera

yerno que, como él, era *sonidero* y ahora trabaja en Dallas. Hoy Duéñez, el migrante, ha vuelto a marchar, y se encuentra trabajando en Chicago con gran parte de su familia, de donde partirá hacia Houston a inicios del próximo año. Y no es el único. Según Pedro Valdés, del sonido Monarca, los dueños de los sonidos Tres Perlas y Gámez se han ido a trabajar a Estados Unidos: “Ahí enfrente está el señor Gámez, está más viejo que Duéñez y era de los que se aventaban su batalla. [Pero] se dejó caer porque se fue para ‘el otro lado’...” (ver mapa 4).

La labor actual de los *sonideros* ya no es la misma. Una gigantesca ola de grupos tropicales y colombianos ha surgido de quince años a la fecha y los ha dejado atrás. También han surgido más *sonideros* en otras partes de la zona metropolitana de Monterrey. Incluso en Guadalupe, los *sonideros* están sindicalizados en un gremio oficial, debido a que los grupos

# La ruta de la música

Vías de tránsito para la música de Colombia  
a la ciudad de Monterrey (\*)



(\*) Elaborado con base en datos proporcionados por informantes clave.

MAPA 4

musicales se quejan de una “competencia desleal”. Aún en declive su labor, los *sonideros* están satisfechos porque su trabajo ya rindió frutos. Para Miguel González, de sonido Monarca, “es el orgullo que a uno le queda, que es de aquí, de la Indepe’, la número uno en música colombiana, es donde se empezó a prender la mecha”.

## LA PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA COLOMBIANA

### *1. El contexto urbano*

Para hablar sobre las condiciones de producción de la música colombiana en Monterrey es menester describir, así sea a grandes rasgos, el contexto urbano en el que se desarrollan tales prácticas, que en nuestro caso son condiciones de marginación entendida no sólo como estar al margen de los beneficios del desarrollo de la metrópolis, su planeación, sino marginado en un sentido amplio, política y socialmente.<sup>21</sup>

En los últimos cincuenta años, el área total de la zona metropolitana de Monterrey se multiplicó por doce,<sup>22</sup> periodo durante el cual se agregaron ocho nuevos municipios al espacio urbano original. La migración —proveniente de San Luis Potosí, Coahuila, Tamaulipas, Zacatecas en su mayoría— ha sido uno de los motores de la tal expansión.

Las oleadas de migrantes se fueron asentando hasta 1940 en la parte baja del cerro de la Loma Larga (Independencia, Nuevo Repueblo) y en otras como la Coyotera y El Pozo, pero a partir de los '60 la migración se aceleró fuertemente. Durante esa década y la siguiente, al fenómeno de la migración se aunó el de la posesión ilegal de la tierra, dirigida desde entidades oficiales o antagónicas al gobierno. Los nuevos poseionarios no eran todos migrantes inmediatos, sino

---

<sup>21</sup> Para una panorámica de la marginación en Monterrey se puede consultar la serie de investigaciones de Zúñiga y Ribeiro (1990).

<sup>22</sup> Ver Pozas (1990: 24).

familias que ya tenían tiempo en la ciudad y ocuparon espacios en la periferia con la esperanza de hacerlos suyos.<sup>23</sup>

Las condiciones de expulsión de la zona de origen y las de recepción en Monterrey —relacionadas con la crisis del minifundio y con la estructura económica capitalista dependiente— convierten a una proporción importante de los migrantes a la ciudad en marginados urbanos. Excluidos de la planeación urbana, vistos como amenaza para el buen desarrollo de la ciudad, anulada su participación política autónoma (al menos para la gran mayoría), los marginados comenzarán a desarrollar estrategias de supervivencia a distintos niveles entre 1960 y 1990. Económicamente trabajarán en la construcción, en el microcomercio, serán pequeños productores, realizarán trabajos no calificados en fábricas, ofrecerán servicios domésticos y otras actividades informales. Desarrollarán redes de solidaridad y formas autogestivas en la comunidad. Se acercarán al cobijo que ofrecen las corporaciones priístas o las organizaciones de izquierda (fundamentalmente el Frente Popular Tierra y Libertad) para la legalización de la tierra, introducción de servicios o extensión de permisos para trabajos mejor remunerados, como el transporte.

En el plano cultural-simbólico desarrollarán estrategias encaminadas a mantener lazos de unión con sus orígenes y aceptar, al mismo tiempo, algunos valores culturales imperantes en la urbe, en un intento por aprender los códigos con los cuales negociar los mejores términos para la existencia cotidiana. Mientras mandan a sus hijos a la escuela para que obtengan las herramientas de movilidad social con las que ellos no contaron y que son necesarias para desarrollarse en la nueva situación, mantienen tradiciones, fervores religiosos, gustos musicales que con el paso del tiempo se reforzarán, cambiarán o desaparecerán.

<sup>23</sup> Ver Pozas (1990: 20).

En el caso de la música colombiana de Monterrey, es evidente una relación entre su existencia en ciertos espacios urbanos con la marginación de éstos. Convivirá con la música ranchera y norteña de los padres migrantes, y con la *grupera*,<sup>24</sup> preferida en parte por las siguientes generaciones.<sup>25</sup>

La descripción de las formas de producción profesional de la música están tomadas de entrevistas que hicimos a los miembros de dos grupos musicales, Celso Piña y Vallenatos de la Cumbia; a un representante artístico, Servando Monsiváis; y a un compositor, *El Compa Julio*. De ellas se desprende que el terreno de la producción y distribución de música colombiana es aún incipiente comparado con otros géneros musicales, pero avanza hacia la comercialización y profesionalización en todas sus áreas.

En el caso del nivel informal y semiprofesional alternaremos la información derivada de la entrevista a Servando Monsiváis con la investigación de Benito Torres (1996). Torres escribió para “La *colombia* de Monterrey” la parte relacionada con la producción musical colombiana entre las bandas. Su experiencia como promotor cultural en el grupo *Haciendo Esquina* le ha permitido acceder a numerosas bandas y grupos musicales de este tipo.

<sup>24</sup> De difícil definición, la música *grupera* es en realidad un conjunto de géneros musicales que tienen en común el ser interpretados en conjunto o grupo. Su nombre parece haber sido dado por la industria cultural nacional para clasificar la música *pop* del norte de México y sur de Estados Unidos que no era salsa o corrido.

<sup>25</sup> Haría falta correlacionar los asentamientos que duraron más tiempo en calidad de irregulares —como expresión de mayor marginalidad— con la existencia de jóvenes esquineros y finalmente con la de grupos colombianos.

## 2. Los profesionales

Aunque actualmente el camino lógico para ser profesional pasa primero por tocar en la esquina y en el barrio, luego en los camiones y después como semiprofesional, en esta exposición mantendré un orden cronológico para permitir al lector la perspectiva histórica del fenómeno. Una razón anexa es que las condiciones de surgimiento de los primeros grupos profesionales en Monterrey difieren, hasta donde los datos me permiten afirmar, de la de los nuevos conjuntos colombianos.

### 2.1. Celso Piña y su Ronda Bogotá

Es por todos reconocido que fue Celso Piña el primer intérprete de lo que se denomina música colombiana en Monterrey<sup>26</sup> y ya comentamos que la música de Colombia sufre modificaciones que, al introducirse al mercado mexicano, la convierten en una parte de la música tropical mexicana, preferentemente cumbia tropical o cumbia norteña. Estos cambios incluyen eliminar algunos instrumentos y agregar otros, especialmente electrónicos, así como modificar el ritmo. La diferencia entre tales gustos otorga identidad y estatus, de forma que confundir a un *colombiano* con un tropical podría

<sup>26</sup> No es Celso Piña el primer artista de su tipo en México. Los Huacharacos de Colombia tienen, según Joel Luna, veinte o veinticinco años de tocar cumbias al estilo colombiano. Todos son mexicanos y músicos de profesión. Hay algunos que tocan en el conservatorio o en la banda del Estado. Existe también el Supergrupo Colombia, que desde 1977 se ha dedicado a difundir el folclor colombiano. Curiosamente, más allá del impacto que hubieran tenido en sus públicos, ni Celso ni los grupos capitalinos tuvieron jamás el éxito comercial de Rigo Tovar, Acapulco Tropical u otros grupos de música tropical del momento (Joel Luna, entrevista personal, 30 de marzo de 1996).

llegar a ser denigrante. Y no es que la música tropical sea rechazada, sólo que los gustos están bien delimitados. Por ser el primero de su tipo y por corresponderle el mérito de abrir camino en la producción de música colombiana profesional, profundizaremos un poco más en la trayectoria de este intérprete (ver foto 9).

En la década de los '70 surgieron, en la falda del cerro de la Loma Larga, varios grupos de música tropical que tuvieron éxito relativo. Estos grupos precursores, como Perla del Mar, Tropical Caribe, Grupo Amaya más otros, ejecutaban melodías colombianas al estilo tropical y eran apoyados por la gente, porque por primera vez existían intérpretes locales de la música que les gustaba y eso representaba un progreso respecto a la situación anterior, cuando se dependía de los *sonideros* para amenizar las fiestas. Incluso algunos de ellos llegaron a componer sus propias canciones.

FOTO 9



Celso Piña.

Foto: Gabriel Nuncio

Para 1982, año que inicia profesionalmente Celso Piña, se puede decir que este autor no sólo continúa con la tradición musical de los habitantes de la Loma Larga, sino que abre el campo a la producción local de *música colombiana* tocada en su forma original.<sup>27</sup> Afirma Celso Piña:

Había grupos tropicales, como Vilma y su Perla del Mar, el Caribe, el Santo Domingo, que te tocaban colombiano, pero 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".

Artística y económicamente, esto le provocó problemas con público, disqueras y promotores:

Anduve con varios grupos tocando, pero aburrido de a madre y viendo, buscando el momento de hacer algo yo. 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.

Celso empezó a trabajar en la formación del grupo con dos de sus hermanos y otros amigos, pero hasta que fue un verdadero profesional, la música fue siempre una actividad secundaria. El trabajo de mantenimiento en el Hospital Infantil y posteriormente en una fundición fueron las labores que le dieron de comer.

Celso vive en la colonia Moderna, en el cerro de La Campana, una zona popular ubicada en las faldas del cerro de la Loma Larga, en el centro-sur de Monterrey. Históricamente la colonia ha sufrido rezagos, pues sus habitantes fueron posesionarios por mucho tiempo,<sup>28</sup> aunque últimamente ha

<sup>27</sup> En sentido estricto ésta sería re-producción, porque busca reproducir lo más fielmente la música original, mientras que la música tropical tiene, en su proceso de adaptación, más elementos culturales propios de México.

<sup>28</sup> Ver P. Neira (1990).

recibido la introducción de servicios básicos. Aún así, hay sectores cercanos con calles sin pavimento. El lugar colinda con zonas residenciales que cuentan con todos los servicios, cosa que también sucede con el domicilio del sonidero Gabriel Duéñez, en la colonia Pío x.

El padre de Celso Piña gustaba del porro, un aire musical de la costa atlántica colombiana. Esta transmisión del gusto por la música colombiana —aunque sean géneros diferentes— será una constante en la vida de otros músicos aquí referidos y nos hablan de un desarrollo en el gusto. Si antes había *sonideros* que trabajaban para un público, los hijos de éstos y de otros consumidores crearán los primeros grupos musicales en los años '80.

Celso comenzó a tocar en la falda del cerro y los *sonideros* de inmediato lo identificaron como un intérprete especial. Varios de ellos aseguran que de alguna manera ayudaron para que grabara su primer disco por intermedio de Joel Luna, el programador de música:

Lo alcanzamos a ver cuando tocaba con sus botecillos —cuenta Pedro Valdés, de sonido Monarca—, tocaba aquí arriba [en el cerro]. Uno lo miraba tocando en las casas hasta de a gratis. Me acuerdo cuando fuimos a tocar a una boda y ahí nos gustó. Dijimos: "¡ah!, está bien lo que este chavo está haciendo", y luego empezamos a platicar con ellos y nos hicimos camaradas. Los encandilamos para que grabaran el primer LP. Iba yo con una grabadora chavita que tenía, grabábamos las canciones de ellos y luego se las mandamos a José Luis Loera. El era el coordinador de [Discos] Peerles. "Oiga, ¿cómo ve, José Luis?, ¿le gusta cómo toca este grupo?" Y dijo: "está bien, se oye bien. ¿Cómo ven si me prestan el *cassette* para llevarlo allá a México, a ver que dicen?" Se lo llevó, oyeron el *cassette* y les gustó. Le mandaron material para que grabara, para que empezaran a ensayar ellos y allí fue donde empezaron a grabar el primer LP. Y de ahí para arriba.

Piña no se da ningún mérito más allá de haberse arriesgado a tocar en la forma más original posible un ritmo popular colombiano que antes se consumía *amestizado* en niveles



masivos. Su confianza al interpretar esta música venía dada por el hecho de que en toda la franja existente de la Loma Larga y en la colonia Moderna los *sonideros* habían desarrollado el gusto por la música colombiana y su baile, pero toda ella era música grabada:

Sí había mucho gusto, porque yo me rolé con buenos [*sonideros*]. Aquí venía [Mario] Murillo, aquí arriba a tocar. [Gabriel] Duéñez también. Allá en la Boquilla no se diga. Aquí en La Campana, en la Caracol, en la Moderna. Pero pura música grabada, ¿ves? Sí había mucho mercado, pero no había músicos en vivo. Yo empecé a trabajar con mis hermanos, con otra gente empecé a tocar música de acordeón, colombiana, en vivo.

Quizá lo más difícil para Celso fue abrirse paso entre las expectativas del público que no compete su gusto. La gente, acostumbrada a divertirse con la música tradicional, le pedía música norteña y tropical. Él debía asegurar que sabía interpretarlas con tal de que lo contrataran, aunque la mentira le pudiera costar cara, pues, según dice, nunca tocó otra cosa que no fuera música al estilo colombiano:

Una vez llegué y toqué... Que se acerca una pinche vieja y dice: "oiga, oiga... oiga, ¿cuándo va a tocar una cumbia?" Lo que pasa es 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". "¡Ajijj! Pues ésas 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 no conozco yo a ese señor. ¿Qué vende o qué?" No, pues olvídate. Y allá va Celso para afuera con todo y chavos.

A Celso lo distingue también su gusto por investigar e interpretar melodías colombianas que no son tradicionales, asumiendo riesgos que no quieren correr los grupos que ya están por completo insertados en los circuitos comerciales. Al respecto, Servando Monsiváis, director artístico del grupo M-19, lo describe así:

Celso siempre se ha preocupado por todos los estilos de la música colombiana y él lo aporta aquí, porque yo me acuerdo cuando él sacó cumbia, los otros comenzaron a sacar cumbia; él sacó paseo y los otros empezaron a sacar paseos. Inclusive él tiene un LP muy bueno que se llama *Vallenatos de oro*, que sacó paseos vallenatos... y él también sacó lo que es la puya, paseo rápido. O sea, todos los ritmos él los ha sacado. Es arriesgado, creo yo... y por eso él no ha dado el kilo que han dado los demás grupos, porque los demás grupos se van por lo comercial y más que nada por la crisis que hay ahorita. Los demás grupos ya están en un buen lugar y no quieren dejarse caer. No quieren arriesgarse. Y él sí. A él siempre le ha valido...

Y le ha valido entre otras cosas no tener un lugar en el circuito comercial de la música colombiana, equivalente al lugar que en la historia tiene esta música en Monterrey, a diferencia de muchos de sus colegas que empezaron después que él, como Los Vallenatos de la Cumbia o La Tropa Vallenata. Así, el apelativo de *El Rebelde del Acordeón* encuentra un significado. Celso comenzó a grabar con el sello Peerles, que desde hacía décadas manejaba la venta de música colombiana; pasó al sello grabador RCA, con el cual sólo grabó un disco y rompió también porque le pidieron tocar música que ni siquiera era tropical<sup>29</sup> y Celso se negó:

Entonces me vine con DEMI, la de aquí, y le grabamos como siete *long plays*, siete u ocho hasta la fecha. Entonces ya de ahí, pues ya me vine a DISA [Discos Sabinas, una de las disqueras regionales más importantes]. Y ahorita el primero que hicimos con DISA se anda oyendo más o menos, no te voy a decir que mucho, pero sí se oye más promoción.

En 1986, a partir de un rompimiento en el grupo de Celso Piña y su Ronda Bogotá, surgió la Tropa Colombiana, el segundo grupo en su tipo, comandado por el cuñado de Celso, Paco Silva. Paralelamente, también de la Loma Larga, pero

<sup>29</sup>Le pedían que grabara música al estilo del rockero Jaime López, quien por aquellas épocas sacó la canción *Ella empacó su bistec*.

ahora en la colonia Independencia, surgieron Los Vallenatos de la Cumbia. A ellos les siguieron la Misión Colombiana, de la colonia Burócratas Municipales, y la Ronda Colombiana, de la colonia Moderna:

Ya de ahí para adelante ya no sé. Ya son un chingo de grupos, que la Neblina Colombiana, y que las Calacas y que los Barranquilleros, y que los Principitos... Y me da gusto porque me dijo un bato, me pronosticó que yo no iba a durar con el grupo: "con ese pinche género de música, con esa musiquita, a lo mucho un año, un par de años y ya". Y ahora que me lo topo le digo: "mira, papá, lista de grupos por acá y lista de grupos por acá [extiende sus dos manos]. ¿Estaba loco?, ¿quién tenía la razón?" Esos son gustos muy personales.

El último suceso en el ambiente colombiano es que la Tropa Colombiana se separó y surgió de ahí la Tropa Vallenata, famosa por su versión de la conocida canción *Los caminos de la vida*.

Actualmente Celso centra su trabajo en plazas fuera de Monterrey, como Laredo, León y San Luis. Paradójicamente con su popularidad en Monterrey y en México, Celso no es conocido en Estados Unidos u otro país del extranjero como sí lo son grupos que comenzaron después que él.

## 2. Vallenatos de la Cumbia

Si Celso Piña inauguró la era de la producción local de música colombiana, los Vallenatos de la Cumbia han llevado esta música al resto del país y el extranjero, principalmente Estados Unidos y Sudamérica. Surgidos en 1986 como grupo semiprofesional, los Vallenatos obtuvieron para 1987 un primer lugar en el concurso organizado por el programa *Hola, ¿Qué Tal?*, del gubernamental canal 28, y con él la oportunidad de grabar en DISA. Lo anterior unido a la calidad del grupo explica el éxito de estos músicos con diez años de

experiencia y promedio de treinta y dos años de edad. Vallenatos está compuesto por Javier López (vocalista), Sergio Sías (vocalista y acordeonista), Francisco Sías (guacharaca), Martín Sías (timbales), José Antonio Peña (tumbas), Juan Medina (bajo), Mauricio Palomo (caja) y Jorge Ramírez (guitarra).

En sus inicios, el grupo recibió importante apoyo de Juan Sías, *sonidero* famoso dueño del sonido Álvarez y padre de los tres primeros muchachos. Como la casi totalidad de los grupos colombianos, sus integrantes son autodidactas, especialmente en lo que se refiere al acordeón.

Metidos de lleno en los circuitos internacionales de producción y distribución musical, los Vallenatos de la Cumbia han grabado más de diez *long plays*, realizando más de cinco giras por América Latina, y decenas por Estados Unidos. Los contactos establecidos les han permitido interpretar composiciones inéditas de famosos compositores colombianos. Esto nos habla de su completa integración a los circuitos de la industria cultural. Vallenatos se asume como grupo musical mexicano que interpreta ritmos de Colombia con estilo propio y no pretende imitar a los colombianos: "nosotros somos mexicanos, ya sería de nosotros hacer un estilo propio, un vallenato mexicano, no colombiano".

DISA es su disquera, pero en cada país un distinto sello grabador los representa. En Estados Unidos, Fonovisa; en Argentina, LíderMusic; en Paraguay, Ibsa. Lo que destaca de este conjunto es que —según los músicos— ha logrado darse a conocer en países sudamericanos tanto o más que otros grupos colombianos, lo que al parecer se debe al mayor desarrollo que tiene en Monterrey y en México la industria cultural:

Claro que los músicos colombianos también han salido a nivel internacional, pero en este momento, lo que es Sudamérica, por ejemplo Paraguay, Argentina, Bolivia, Perú, esta música se ha dado

a conocer por el grupo de los Vallenatos, cosa que para nosotros es muy importante porque en Colombia, aun estando cerca de ellos, no se han dado a conocer los grupos.

De acuerdo con su visión, aventajan a los demás grupos en aspectos tales como la presentación en el vestuario, la aparición de todos los músicos en cualquier evento<sup>30</sup> y la promoción internacional en prensa y radio.

Supimos nosotros que a ellos [a los músicos colombianos] les molestaba eso, que cómo era posible que esta música, siendo música de ellos, nosotros la tocábamos y pegábamos más nosotros, porque la música les pertenece a ellos, pero creo que la que manda es la gente, y si nosotros le gustamos a la gente, pues nosotros vamos a seguir tocando para de aquel lado.

Otras razones que estos músicos han expuesto para explicar su éxito es que durante la década que llevan juntos siempre han permanecido unidos y han mantenido una misma línea temática. Llama la atención que sus interpretaciones de los ritmos colombianos son más lentas, porque al parecer así les gusta a los diversos públicos de Paraguay, Argentina y lugares en México como León, Guanajuato.

No sé si has notado que los *sonideros*, cuando venden un *cassette*, te lo venden poquitito rebajadito [con menos revoluciones que las normales]. ¿Por qué?, porque la música se hace un poquito más accesible, la digieres más; a la gente de Sudamérica no le gusta que vaya rápida, porque el sentimiento se cambia totalmente.

En Estados Unidos hacen presentaciones en plazas grandes como California, Chicago, Miami y Nueva York

<sup>30</sup> Vallenatos explica la molestia que siente el público de los países donde se presentan cuando, de un grupo colombiano famoso, sólo llegan el vocalista y el acordeonista. Los demás son músicos de reemplazo. La misma crítica la escuchamos de varios entrevistados mexicanos.

(entre las comunidades colombiana y paraguaya). Pero tienen más difusión en el sureste texano: Dallas, Houston, San Antonio, Brian, Wyco, Austin, Puerto Arturo, Corpus Christi, y toda la franja de la frontera: Laredo, Brownsville, McAllen, Álamo y Misión. Además, es el único grupo que trabaja con producción y administración propia.

### 2.3. Los músicos y el sindicato

Por muy relegada que esté la música colombiana de Monterrey, cuando se llega al nivel profesional se debe estar inscrito en el padrón del sindicato de músicos y obedecer las reglas impuestas a todos los grupos musicales. Éstas consisten en pagar una cuota mensual y otra por cada audición del cinco por ciento. Si ésta es fuera de la ciudad, se debe pagar una "carta de paso" que se entrega al representante sindical de la ciudad donde se ejecutará el concierto o la tocada. Es una especie de impuesto que se cobra a los grupos de fuera que llegan a "quitar trabajo" a los grupos locales. Si no se liquida la carta de paso se paga una multa, y si ésta tampoco se paga, el músico se atiene a las consecuencias, ya sea le prohíban tocar en alguna ciudad o, si hace caso omiso, que le impidan "por cualquier medio" que toque en ese lugar.

La labor del sindicato es ayudar al grupo y defenderlo mediante abogados cuando no se quiere pagar un contrato, además de mediar en casos de conflicto integrupal. Aunque algunos grupos como el M-19, de Servando Monsiváis, avalan su trabajo, para otros la relación con el sindicato significa más evitarse un mal que obtener un bien. Dicen los Vallenatos:

Para nosotros el sindicato nos va y nos viene. Lo que queremos es estar al día con él y pagarle para no tener problemas, porque, de hecho, no sacas ningún beneficio con el sindicato... O sea, no puedes sacar beneficio, pero sí puedes sacar perjuicio. El único beneficio

que tienes es que te dan las cartas, pero porque tú estás pagando... Si un día te metes en una situación, el sindicato no te ayuda para nada. Tú sabes cómo son los sindicatos en México...

Los miembros del sonido Panamá, impulsores del grupo musical Romance Vallenato, también expresan sus quejas:

Supuestamente el sindicato es para darles promoción a muchos grupos de abajo, [para] que empiecen arriba, y siempre tocan los mismos, y es lo que uno siempre discute en el sindicato: "¡eh, compadre!, pues dame carro a mí también, yo ahorita quiero tocar". "No, no, va a tocar Celso Piña la siguiente semana." Ahorita el domingo va a tocar en los [salones] Star, el otro domingo vuelve a tocar en los Star, el otro domingo toca en los [salones] Reforma...

#### 2.4. Los compositores de música colombiana

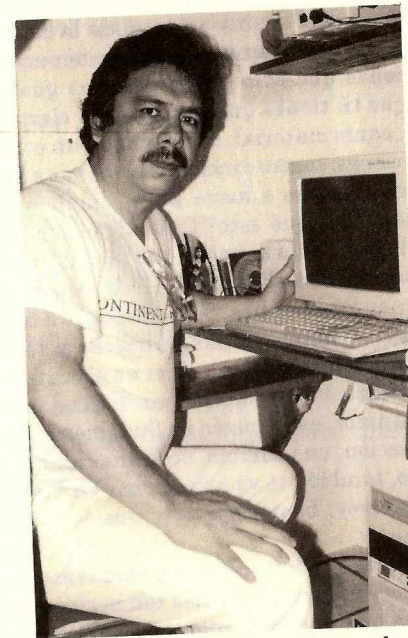
No existen muchos compositores regiomontanos de música colombiana. Los principales son Javier López y Sergio Sías, de los Vallenatos de la Cumbia, quienes tienen en su haber cuarenta composiciones, y Juan Francisco Ortega Coronado *El Compa Julio*, con veinticinco composiciones grabadas por diversos grupos. También han compuesto en menor medida Joel Luna, Celso Piña y su padre.

En el ambiente *colombiano* se identifica al *Compa Julio* como dedicado a la composición para este género, aunque la mayoría de sus producciones no son *colombianas*, sino norteñas y corridos. Originario de Charcas, en el altiplano potosino, arribó a Monterrey en 1969. Pero antes, este doble migrante acompañó en su infancia a su madre y tíos a trabajar en la pizca del algodón en la zona fronteriza mexicana de Río Bravo y Reynosa (ver foto 10). Inició su actividad como compositor en 1974, cuando llevó algunas de sus obras a la Asociación de Compositores de Nuevo León. Allí se hizo socio y aprendió música de forma autodidacta, conocimiento

necesario para que los autores registren como ellos quieren sus canciones. Fue obrero durante un tiempo y reparador de electrodomésticos a domicilio. Así conoció a Celso Piña, con cuyo grupo tocó un año, de 1986 a 1987. Sin embargo, nunca tuvo oportunidad de que se interpretaran sus composiciones. Las producciones musicales de Celso Piña fueron durante un tiempo copia fiel de los originales colombianos, pues no se veía muy bien que un mexicano escribiera temas para este tipo especial de música.

Actualmente tiene unos veinticinco temas grabados por la Tropa Colombiana, Misión Colombiana, Chon Arauza (un

Foto 10



Juan Francisco Ortega Coronado  
el *Compa Julio*, compositor musical.

Foto: José Juan Olvera

grupo de Monclova, Coahuila), entre otros grupos. Pese a su interés y gusto por la música colombiana, el *Compa Julio* se asume como un compositor comercial, que no escribe únicamente lo que siente y vive, sino lo que le gusta a la gente:

Actualmente yo, la verdad, estoy muy comercializado. Estoy viviendo de esto. Yo sinceramente lo digo: hay muchos autores que escriben de sus vivencias, escriben directamente para el corazón, para el estado de ánimo. Yo al principio intenté hacer eso, y por ahí tengo muchas letras que no se me grabaron porque no son comerciales.

En el mismo sentido se expresa Javier López, de los Vallenatos de la Cumbia:

Al principio, cuando escuchas música colombiana, todas esas cosas que tú escuchas se te hacen muy hermosas, se te hacen muy bellas, y de hecho así son. Pero cuando ya empieza la carrera de un grupo a veces nosotros nos encerramos en un solo tema y queremos cantar siempre canciones que sólo a nosotros nos gustan, pero llega el momento en que tú tienes que grabar para ciertas ciudades, para ciertos países, equis material. Por ejemplo, un compacto se hace de diez o doce canciones: cuatro canciones tú las vas a hacer para México, cuatro canciones las vas a hacer para Sudamérica y cuatro para Estados Unidos. ¿Por qué esto? Las exigencias del mercado y las exigencias de la compañía te hacen que tengas que seguir una línea para que tengas ventas en Estados Unidos, tengas ventas en México y tengas ventas en Sudamérica. Si yo me pongo a cantar una canción y que habla, por ejemplo, de las palmeras y todo, y si la haces cumbia, esa canción te puede funcionar en el norte de México: lo que es Laredo, Monclova, Reynosa, todo eso. Si tú haces una canción que habla de mucho amor, esa canción en Sudamérica te va a funcionar. Si haces una canción, una cumbia, pero una cumbia romántica, o un paseo vallenato, también te va a funcionar en México, en la capital y aquí en Monterrey, básicamente lo que les gusta mucho es el paseo vallenato.

Entonces a veces es bonito cantarle a todas esas cosas y es bonito componer de todo y eso sería una cosa tan hermosa... Pero cuando el mercado te traza una línea y tu compañía te traza otra línea, ésa es la que vas a seguir. Por el beneficio tanto de la compañía y del grupo.

Por su lado, el *Compa Julio* admira el ritmo de la música colombiana y trata de imitar la forma poética de sus composiciones (especialmente los vallenatos), pero defiende que el contenido sea de vivencias locales o nacionales:

Yo prefiero a los Tigres del Norte, es una música que está hecha con la métrica, con el estilo, con las notas, con los tonos, con los sentimientos que a uno le enseñaron, con lo que uno va creciendo. Entonces en proyección de sentimiento yo siento a los Tigres del Norte.

Por eso, gusta de contar historias como éstas:

Prepárenme la avioneta,  
yo mismo llevo la carga,  
primero vuelo a Aguaprieta,  
luego me voy a Tijuana.  
Llegaré antes que amanezca  
a la Unión Americana.

Y luego ahí en el estribillo:

El miedo no anda conmigo,  
y eso ya lo he demostrado,  
de la muerte soy amigo  
y mi padrino es el diablo.  
Con esta cuerno de chivo  
hasta el infierno he llegado.<sup>31</sup>

En cambio, sus letras para las melodías colombianas retratan un ambiente completamente diferente al anterior, pero no menos realista:

Un domingo en la tarde,  
toda la gente asombrada  
lo vio vagar por la calle  
vuelto una piltrafa humana.

<sup>31</sup>La letra pertenece a la canción *Oro verde*, de Juan Francisco Ortega Coronado, y es interpretada —entre otros— por los siguientes grupos: Banda Arriego, Vagón Chicano, Potrillos, Migrantes del Norte.

En su cara de niño  
traía la señal del diablo  
y en sus manos el vicio  
con que su vida truncaba.<sup>32</sup>

El *Compa Julio* describe los complicados mecanismos gracias a los cuales un autor puede vivir exclusivamente de su obra, cosa que lleva haciendo desde hace cuatro años. Asegura que los autores se defienden con la Ley Federal de Derechos de Autor, promovida por la Asociación de Autores y Compositores de Música (SACM) aprobada durante el sexenio de Adolfo López Mateos.

La SACM, en ese entonces presidida por Roberto Cantoral, ha presionado mucho para exigir a los usuarios de la música (disqueras, cadenas de radio, televisoras, cadenas de restaurantes, dueños de salones de bailes) el pago de los derechos de autor. Pero se han topado con un gran desconocimiento de la ley (obsoleta, por cierto, en algunos renglones). Hasta hace unos trece años, no existía pago generalizado de regalías por las composiciones, situación que afectaba, según el informante, hasta al mismo Armando Manzanero. Los usuarios apelaban al desconocimiento de la ley para evadir el pago.

Entonces Roberto Cantoral, a través de la asociación, empezó a trabajar sobre esos rubros, sobre esos movimientos y empezó a conseguir que les pagaran. Empezó a conseguir lana, a pagar a muchos autores. Yo empecé a recibir mis regalías básicamente de 1989 a la fecha. Empecé a recibir muy poco primero. [A precios actuales] recibía unos ciento cincuenta [ó] doscientos pesos [al año]!

Hay muchas casas disqueras que no te pagan, prefieren que los enjuicien, porque le saben y se defienden. Apenas llevar una diligencia jurídica. Como ésta requiere de lana y el autor tiene que

<sup>32</sup> *Crónica de un drogadicto*, del mismo autor, y quizá una de las composiciones locales más conocidas. La interpretan grupos como el Escuadrón Colombiano y Ronda Colombiana.

poner la lana para pagar a un abogado para que le llame, por ejemplo, de aquí de provincia, al derecho de autor de México. ¡Nomás imagínate! Es una lana para poner una demanda; todavía uno no sabe si le va a ir bien, vas a meter dos o tres pesos para sacar diez o a lo mejor ninguno, entonces no tiene caso. El noventa y nueve por ciento de la música colombiana que me han grabado no me han pagado ni un cinco ello. Discos DEMI son unos sinvergüenzas, aunque voy a grabar con ellos.

El *Compa Julio* explica cómo puede sobrevivir pese a esta situación:

Tengo aproximadamente, vamos a pensar, ciento diez canciones grabadas comercialmente. Lo que me pasa a mí —y le pasa a la mayoría de los autores— viene siendo como una gráfica ascendente. De cien canciones, setenta canciones no te pagan por sinvergüenzas, porque son compañías chicas o temporales. De otro treinta por ciento te pagan un porcentaje pequeño, pero te pagan. Mientras que cinco canciones —el cinco por ciento— te pagan con todas las de la ley, y con éstas son suficientes para que la vayas pasando. Con una que me grabaran los Tigres del Norte tendría suficiente para vivir bien.

Pero para esto debe conseguirse un editor. Las compañías editoras trabajan cobrando las regalías de sus compositores representados y por ese trabajo reciben un alto porcentaje del valor que cobran. Por supuesto que todos prefieren asegurar dos tercios o la mitad de unas regalías a no tener nada asegurado, a vivir una situación donde los usuarios de las composiciones a nivel comercial nunca pagarían si no fuera por la intervención de los editores.

Javier López y Martín Sías están esperando desde hace año y medio las regalías de Argentina y Paraguay por su penúltimo *long play*, cuyas composiciones pertenecen a ambos en su totalidad:

Por ejemplo, nosotros grabamos para DISA, pero DISA le pasa la concesión a otra compañía, a Líder Music de Argentina y a Ibsa. Entonces, yo no voy a hablar a Ibsa ni a Líder para decirle "oiga, yo quiero que me pague las regalías de mi disco que se está vendiendo

allá". Porque para empezar lo primero que me van a decir ellos es "nosotros no tenemos por qué pagarle nada. Su compañía tiene que arreglar con una editora de aquí de Argentina, con una editora de Paraguay, para que esa editora nos cobre a nosotros, y esa editora le envíe el dinero a DISA a EDIMONSA y EDIMONSA le pague a usted".

En el medio colombiano surgió el rumor de que la esposa de Omar Geles, uno de los compositores colombianos más famosos, conoció en Nueva York el éxito de *Los caminos de la vida*, escrita por Geles e interpretada por Los Diablitos, un conjunto de la misma nacionalidad. Sólo que el éxito no se refería a su versión, sino a la de un grupo regiomontano llamado la Tropa Vallenata. Al final no pasó nada, porque Geles y el grupo regiomontano llegaron a un arreglo satisfactorio, pero —de ser cierta— la historia mostraría la falta de infraestructura comercial y legal para monitorear ese tipo de situaciones.

A veces se interpretan mal las cosas, pero ése es un movimiento que se tiene que hacer. Lo que le está pasando a varios autores colombianos es eso, que ellos tienen que reclamarle a la disquera, en este caso a Codiscos [una compañía de discos colombiana] y Codiscos le tiene que reclamar a una editora de aquí de México... Y no te van a pagar, te aseguro que no te van a pagar en, por lo menos, dos años. Pero cuando se arregle eso te van a pagar toda tu liquidación como debe ser; [más bien] como ellos manejan, no como debe ser.

### 3. Grupos musicales informales y semiprofesionales

#### 3.1. Los chavos banda y la música colombiana

Con algunas particularidades, la manera como se desarrolló la explosión urbana de los años '70 hará crecer las zonas marginales en las ciudades de México, Guadalajara, Monterrey y otras del país. A esto se aúna la serie de crisis vividas en el país a partir de esos años, que provocarán una depauperación en sectores populares no migrantes.

En Monterrey, las condiciones de vida de los marginados han sido analizados desde diversas perspectivas.<sup>33</sup> Entre ellas destacan las precarias condiciones de la unidad doméstica —su reducido espacio, sus materiales de mala calidad o de desperdicio, la carencia de servicios básicos—, el largo, tortuoso y muchas veces incompleto proceso de urbanización —con calles que nunca se pavimentan, alumbrado público que no siempre protege a los estudiantes al regreso de la escuela, la ausencia de espacios para el esparcimiento—, y también el desigual valor del capital cultural para conseguir un modo de vida digno. Zúñiga (1990) comprobó que los hijos de marginados con más escolaridad que sus padres no necesariamente obtienen una movilidad intergeneracional ascendente, esto es que el cambio de perfil escolar no siempre llevaba aparejado un cambio en el perfil profesional a menos que estuviese relacionado con una actividad en ese sentido realizada por los padres.

Este es el caso de las bandas que aparecieron simultáneamente en varias partes del país con una organización interna y expresiones culturales diferenciadas. Así, en la ciudad de Monterrey:

[El surgimiento de Celso Piña en 1982] coincide con el hecho de que los barrios populares llegaron a cumplir la edad suficiente para que los grupos juveniles empezaran a ocupar el único espacio disponible de acuerdo a las políticas urbanas: las esquinas... Para mediados de los '80 la población juvenil de estos sectores era amplia, como lo eran sus demandas y la búsqueda de una identidad que los definiera (Torres, 1990: 52).

Los grupos esquineros o pandillas mantendrán en Monterrey variadas percepciones del entorno y de sí mismos. Por tanto, llevarán a cabo distintas conductas hacia la comunidad, instituciones, otras bandas, droga, violencia y delincuencia.

<sup>33</sup> Ver Zúñiga y Ribeiro (1990).

Tales lógicas de acción se verán influidas por las condiciones de surgimiento de las bandas y el carácter migrante de los padres, entre otros factores.<sup>34</sup> Pese a ello, el consumo y a veces la producción de música colombiana son una constante en la mayoría de las bandas de la ciudad. De hecho, para Torres (1990), la aparición de Celso Piña no sólo significó la existencia del primer músico local que interpretaba la música colombiana, sino también la posibilidad de una nueva identidad, ser *colombia* (ver foto 11).

En el caso de Monterrey, la música colombiana parece convertirse en un marco de referencia para entender el comportamiento de los chavos esquineros —por ejemplo, la disputa por los espacios o las estaciones de radio— para comunicarse con ellos (Torres, 1996: 53).

Aunque Piña no formó parte de un grupo juvenil esquinero como tampoco muchos de los primeros músicos, Torres asegura que su aparición coincide con la primera generación de las bandas, que dejan el *rock* para acercarse a la *colombia* y a él, como ídolo de barrio popular. Habrá entonces dos elementos

FOTO 11



Banda de los Chatarreros, en el municipio de San Nicolás.  
Foto: Gregorio Cruz

<sup>34</sup> Ver R. Hernández (1990).

de indumentaria en los muchachos: la proveniente de la cultura del *rock* y la de Celso Piña y otros músicos locales y nacionales que vestían con atuendos tropicales (pantalones bombachos, camisas de palmeras o flores). Ambos serán identificados con la pobreza, la violencia, el “mal gusto” y la drogadicción, por parte de otros grupos sociales.

Otro elemento importante a considerar es el cambio de gustos musicales al seno de estos grupos. Ahora se preferirá el paseo o son vallenato, desplazando a la cumbia y al resto de la música colombiana (ver apéndice 2).

### 3.2 La esquina y el camión como sedes de la producción y categorías de interpretación

Con Celso Piña comienza la época de la música colombiana de Monterrey, pues a los procesos de circulación (compra y venta) y consumo (disfrute como escucha o en los bailes) que se llevaban a cabo desde hacía décadas se agregó el de producción (ya sea composición o sólo interpretación). Ahora en las esquinas estos ejecutores podrían

pasar el tiempo libre, que en la banda es mucho. Las historias de la formación de los grupos musicales esquineros tienen un patrón común: comparten una historia de vida similar, un espacio de crecimiento idéntico al del grupo esquinero y empiezan con instrumentos hechizos o de medio uso [guacharaca, timbal, caja santa y acordeón, aunque en ocasiones con ausencia de este último]. Continúan con las tocadas en los camiones urbanos (Torres, 1996: 54).

La categoría de grupo camionero define un nivel de ejecución dentro de los grupos colombianos: muchos de ellos empiezan por ahí o pasan por eso. En esta categoría el grupo puede hacerse de un mínimo de recursos al tiempo que se desplaza por la ciudad, sea por necesidad o simple paseo. Del grupo Escuadrón M-19, Torres comenta que debe, en ocasiones,



completar sus ingresos, por lo que se divide en dos subgrupos y salía a cantar a los camiones. Por lo regular un grupo mínimo está constituido por tres personas que tocan acordeón, guacharaca y caja, pero también se pueden observar que orquestas enteras suben hasta con timbales, y cuya ejecución al interior del camión, así como el ingreso y la salida, constituyen toda una odisea y todo un espectáculo (ver foto 12).

### 3.3. Sobre la fabricación de instrumentos

Torres (1996:55) menciona los instrumentos que un grupo puede fabricar y los procedimientos respectivos:

FOTO 12



Colombiano con acordeón, de la banda de los Kakos, municipio de San Nicolás.

Foto: Leticia Saucedo

Percusiones: elaboradas a partir de botes de plástico o lámina. Cita el caso de *Señderito Colombiano*, grupo semiprofesional de la colonia Fomerrey 4, en San Nicolás, cuyos miembros fabricaron una *caja santa* con el tubo de un carrete telefónico al que le quitaron las orejas o tapas, le lijaron la superficie, le hicieron perforaciones para colocar los tornillos, pusieron los herrajes y finalmente un aro y un parche del número 10. Resultado: un instrumento de muy buen sonido por ciento ochenta pesos, cuando en las tiendas de música lo conseguirían por ochocientos pesos. Finalmente, menciona que el plástico de las radiografías no sólo puede ser sustituto del parche o membrana de timbales, cajas o bongós, sino que, según sus fabricantes, tiene mejor sonido.

Guacharaca: elaborada con latas de conservas con surcos o desniveles, que hacen la función de los relieves necesarios para que se produzca el sonido al rascarlos con una peinetita. Ejemplifica el uso de este idiófono con el caso del grupo *Neblina Colombiana*, de San Nicolás, cuyos integrantes usaron tela metálica para tal fin. Luego de cortarla y corrugarla artesanalmente la enrollaron para darle la forma cilíndrica del instrumento original (Torres, 1996: 55).

### 3.4. La relación del grupo colombiano con la banda

Torres también plantea una de las situaciones definitorias en la vida de los grupos musicales esquineros y camioneros: su relación con la banda.

La estrecha relación del grupo musical con el grupo esquinero puede causar dificultades, al heredar el primero las broncas del segundo; la disputa por espacios es un ejemplo de ello. Estas dificultades se agudizan cuando el grupo toma más formalidad y decide entrar al terreno de la profesionalización. Es entonces cuando se les va cerrando su participación en tocadas comunitarias o salones de baile (Torres, 1996: 56).

El autor ilustra el problema con el caso de los *Calacas* de la *Cumbia*, un grupo colombiano del municipio de Guadalupe que salió de la banda de Los *Calacas*, cuya fama violenta y broncas con otras bandas se han extendido a otros

municipios. Los Calacas de la Cumbia quedaron en segundo lugar como amateurs en un concurso de música colombiana que organizó Hacienda Esquina<sup>35</sup> a fines del 1995, y también otro, organizado a nivel municipal en 1996. Estos triunfos, como dice Torres, significaban la entrada al terreno de lo semiprofesional y a las contrataciones en los salones de baile; pero su estrecha relación con la banda de Los Calacas se interpuso en su desarrollo profesional.

Durante su presentación en el baile de inauguración de la Casa Colombia —una entidad destinada a difundir la cultura colombiana—, en marzo 8 de 1996, Los Calacas tuvieron un enfrentamiento con otra banda llamada Arzobispos, cuyos integrantes pertenecen a diversas colonias de San Nicolás de los Garza.

La bronca provocó gran estampida en el salón, cuyos asistentes lo dejaron a la mitad. Ya en octubre del mismo año se cuestionó su participación en el Segundo Baile de la Hermandad Colombiana, promovido por Hacienda Esquina, y De Colombia con Amor, de Radio Nuevo León, porque podría atraer conflictos, dado que el baile se realizaría en San Nicolás, espacio dominado por los Arzobispos. Finalmente, previniendo una futura riña, los organizadores optaron por cancelar su participación. De la misma manera se les han cerrado las puertas para tocar en los salones Star, porque ese espacio también es dominado por la banda rival. Los salones Star son un sitio de baile de gran tradición donde se les paga a los grupos por tocar. Estos espacios también son importantes porque a los grupos nuevos les dan la oportunidad de alternar con otros más profesionales (Torres, 1996: 56).

<sup>35</sup> Hacienda Esquina es un proyecto independiente de trabajo comunitario con jóvenes de colonias populares que colaboró entre 1995 y 1997 con el gobierno panista del municipio de San Nicolás. El antecedente de este proyecto se encuentra en el municipio de San Pedro, donde varios de estos jóvenes y otros más comenzaron a realizar trabajo de atención a chavos banda en 1992 con un programa llamado Mucho Pedro. Ambos proyectos tienen fuerte participación de sociólogos egresados de la Facultad de Filosofía y Letras, quienes también han realizado investigaciones.

El siguiente nivel, que exige mayor dedicación y desempeño, es el semiprofesional. Aquí, según Torres, se integran a la banda original nuevos elementos que pueden provenir de otra colonia o de otra banda, y ejecutan instrumentos que nadie más del grupo posee ni sabe manejar. Esta dinámica genera salidas o intercambios, y puede conducir a hacer a un lado la amistad en favor de la exigencia profesional (ver foto 13).

### 3.5. De la banda al escuadrón: el caso de Servando Monsiváis

La vida de Servando Monsiváis es ilustrativa de la generación de ejecutantes y consumidores de música colombiana que buscan nuevos cauces de desarrollo: legales, con beneficio económico y legitimación social. A sus veintiseis años, este regiomontano ha vivido varios de los roles principales del

FOTO 13



Referencia a la *colombia* en un mural de la colonia Vicente Guerrero, municipio de San Nicolás, para un concurso de Hacienda Esquina. Banda Los Astros.

Foto: Leticia Saucedo

ambiente *colombiano* que nos interesa investigar. Sus múltiples facetas lo ubican en una posición privilegiada, sobre todo como integrante y representante de un grupo musical profesional.

Trabajador de la construcción en su adolescencia, integrante de bandas juveniles, es ahora exconsumidor de droga, exrockero y exintegrante de Escuadrón M-19 (hoy Escuadrón Colombiano), actual representante de este grupo así como programador y conductor de programas de radio sobre música colombiana.

Vivía trabajando de todo, también en la construcción. Escuchaba sólo música en inglés: "Black Sabbath y todo eso", y andaba con sus camaradas de la banda, un tiempo con los Los Vagos, otro con Los Piratas y Los Pelones. Conoció la droga pero no siguió por ese camino:

¿Para qué le voy a echar mentiras? Probé de todo. Probé sarolo, Resistol 5000, la coca, de todo, de todo probé. Y no, gracias a Dios no me estancó en lo que fue las drogas. A mí no me da vergüenza... en la casa sí. Cuando yo me pongo a platicar, mi papá y mi mamá me regañan: "no, ¿para qué platicas de esas cosas?, ¿no te da vergüenza?" Y creo yo que no es vergüenza, son etapas que vive uno de juventud y por desgracia mucha gente se queda ahí, estancado, y hay otros que sí saben superar el problema.

Hace nueve años conoció la música colombiana:

Al primer músico colombiano que escuché fue a Celso Piña y ya después de ahí me empecé a meter a fondo de todo, empecé a buscar la música original. Oía una canción con Celso Piña y la buscaba en original. Luego ya después escuché al grupo Amaya, los Vallenatos, Supergrupo Colombia, muchos grupos, y de ahí me empezó a gustar el ambiente de la música colombiana. Empecé a ir a los bailes que se hacían antes...

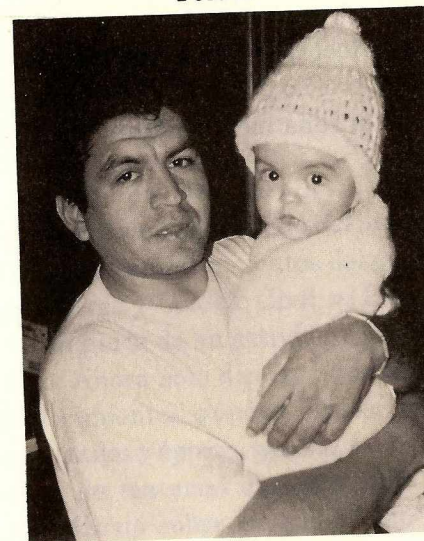
En aquellos bailes, Servando se imaginaba a sí mismo como un músico más del conjunto, y se hizo el propósito de lograr su objetivo. Platicaba con los músicos, les invitaba cervezas,

les ayudaba a cargar los instrumentos. Poco a poco fue haciendo amistad con el Grupo M-19. Su líder le dio oportunidad de tocar las tumbas, lo más fácil, dice, porque no sabía nada. Al poco tiempo, se ganó la confianza del resto del grupo, y un rompimiento posterior con el dirigente lo dejó al frente del conjunto musical, del que ahora es sólo representante. Busca contratos de trabajo, arregla trámites burocráticos y sindicales, entre otras tareas (ver foto 14).

El padre de Servando, de cincuenta y dos años, escuchaba mucho a Aníbal Velázquez, Alfredo Gutiérrez y los Corraleros del Mahagual. Le ha platicado a su hijo que le tomó el gusto cuando vivía en la colonia Independencia y escuchaba a los *sonideros* alegrar las fiestas "con su trompeta de escuela".

Con la radio fue lo mismo: le atraía y no veía la forma de acercarse para trabajar en los programas sobre música colombiana. Al conductor de música colombiana que traba-

FOTO 14



Servando Monsiváis y su hijo.

Foto: Gregorio Cruz

jaba en Radio Nuevo León, Lacho Pedraza, le llevaba discos y novedades, para tener pretexto de acercarse poco a poco a su objetivo: conducir un programa de radio.

Inclusive yo tomé un curso de locución un mes, pero en ese entonces ya no pude pagarlo. Me cobraban muy caro. Me cobraban trescientos pesos por semana y en ese entonces yo ganaba ciento cincuenta por semana. Trabajaba medio día.

Pidió empleo en Radio Nuevo León y le ofrecieron trabajo como programador, pero sin paga: "la que me daba era mi mamá. Siempre me regañaba pero siempre me daba". Lo hizo y se burlaban de él. Hasta que le llegó la oportunidad y tuvo su programa, *Contacto Colombiano*.

Del resto de los entrevistados, Servando destaca por su gran conocimiento de la historia, ritmos y músicos colombianos como Robinson Damián, vocalista de los Embajadores Vallenatos, con quien estableció contacto directo.

Al dejar la banda y las drogas, acercarse a la difusión masiva de la música y e incorporarse a sus circuitos comerciales, Servando recorre el ciclo por el que pretenden pasar muchos chavos banda de la zona metropolitana de Monterrey.

## CIRCULACIÓN (MERCADOS)

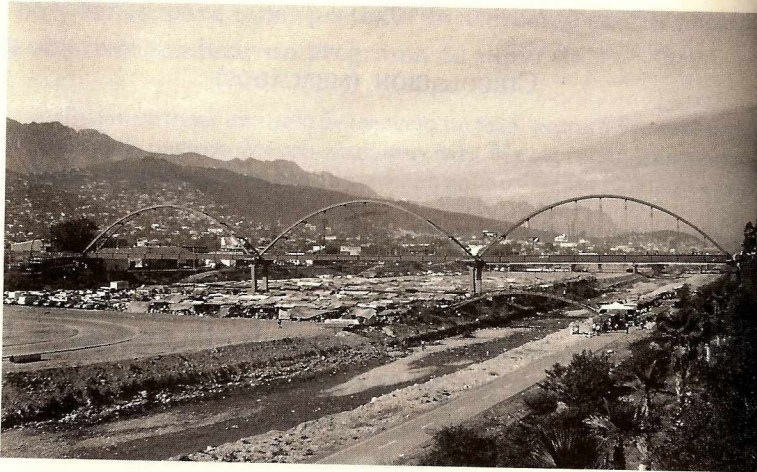
### 1. Circuitos de distribución formal e informal

En este estudio es necesario destacar el papel que cumple la industria fonográfica, pues a través de ella gran parte de la cultura musical colombiana se trasladó a México y después a Monterrey: la música, la información sobre autores, melodías, instrumentos y el folclor colombiano.

En la actualidad, la música colombiana de Monterrey se puede obtener con facilidad en los circuitos comerciales de distribución. Los sellos disqueros venden su producción en discotecas locales donde también se puede encontrar por temporadas material importado colombiano, la mayoría en disco compacto. Sin embargo, no existe una discoteca comercial que ofrezca la gran variedad de este tipo de producción musical.

Toda esta producción compite con la venta informal o *pirata* que se encuentra en el mercado del puente San Luisito o puente del Papa, los establecimientos del pequeño comercio en las avenidas Juárez y Colegio Civil, el Penny Riel y otros lugares más. Gran parte de su actividad la explicamos en el segundo capítulo. Ahora sólo diremos que algunos de estos pequeños establecimientos pueden ofrecer tal variedad de autores, géneros, estilos y épocas, que sólo podrían compararse con la diversidad de material que uno halla en discotecas como Sahari's y Mix up sobre la música *pop* y *rock*, ya sea latinoamericana o de habla inglesa (ver foto 15).

FOTO 15



El puente San Luisito o del Papa y abajo el mercado La Pulga.

Foto: José Juan Olvera.

No existen datos relativos al volumen de este comercio, por lo que no es posible comparar el movimiento de mercancías con el comercio legal ni sacar conclusiones sobre sus pesos relativos, pero tomando en cuenta el poder adquisitivo de gran parte del público, no es difícil pensar en un alto consumo en los circuitos informales que sobrepase por mucho al de los canales formales (ver apéndice 3).

Celso Piña reconoce que la música que se vende entre los *sonideros* no lo beneficia a él ni a los otros artistas locales, nacionales o internacionales. Acepta que más bien es una manera de ganarse la vida, a la que cada quién tiene derecho:

Yo tampoco puedo estar en contra de los chavos esos porque, pues es su jale, y ellos deben de jalar. Ora, ¿tú crees que ellos no sepan que está mal eso? Ellos saben que está mal eso, lo de la pirateada, y todos lo sabemos, pero ¿en qué van a jalar si toda su vida han jalado así, ¿ves? Como que tienen el derecho, ¿no?

Ahí los que deben de tomar riendas en el asunto —o no sé como se diga— son los de la Procuraduría. “Oye, bueno, vamos a rebajarles impuestos para que den más barato el disco original, el *cassette* original, y así aquellos hombres ya no tengan la necesidad de andar pirateando.”

## 2. Distribución en Estados Unidos

También es posible encontrar música colombiana en Estados Unidos, por ejemplo en el sur de Texas. Su distribución comercial está a cargo de Fonovisa.<sup>36</sup> Miami es uno de los centros más importantes de distribución de música colombiana importada directamente del país de origen. Beatriz Calderón ha sido nombrada por varios *sonideros* como la intermediaria de la discoteca Discos Bambuco, ya que atiende sus pedidos especiales. El otro tipo de distribución es el que realizan los migrantes regiomontanos que viaja para trabajar en varias ciudades de Texas, Florida, Chicago o Nueva York.

En su investigación sobre la música colombiana en Houston, Jaime (1996) no encontró el gusto por la música colombiana más allá del que promueven las comunidades de aquel país y que cada cierto tiempo se toca en vivo en discotecas como el Éxtasis, con intérpretes traídos desde Colombia. Sin embargo, entrevistó a una de las dependientes de Discolandia, una discoteca que ha surtido durante mucho tiempo a los *sonideros* de Monterrey. Según Leticia Rodríguez, residente del barrio Belair, en Houston, trabajadora de la discoteca entre 1987 y 1991, los discos más vendidos eran de salsa y cumbia, provenientes en su mayoría de Miami, y el

<sup>36</sup>Por ejemplo, en una visita personal por el centro de San Antonio, Texas, fue posible encontrar casetes de la Tropa Vallenata y de los Vallenatos de la Cumbia. La encargada comentó que sus consumidores eran jóvenes o adolescentes, quienes aseguraban que esa música “se oía mucho en Monterrey”.

resto de Los Ángeles, México y Nueva York. A esta última ciudad debería pedir los vallenatos que le demandaban los *sonideros* y después avisarles que fueran por ellos.

Como son personas que tocan en fiestas, entonces juntaban su material de música y se iban otra vez para allá [a Monterrey] a hacer sus fiestas o a hacer negocio. Por un tiempo se quedaban a trabajar acá y se regresaban. Era la manera en que trabajaban.

Por medio de ellos uno aprende también, porque mucha gente conoce la música y cuando va a la tienda le dicen a uno: "el que está escuchando es fulano de tal y la canción es tal", y ¡oh sí, es cierto! Es donde uno va aprendiendo. Por medio de esa gente yo me di cuenta de que ellos tenían mucho conocimiento, a pesar de ser mexicanos, de la música vallenata (Jaime, 1996: 71).

Ya señalábamos en el primer capítulo la relación entre el trabajo migrante y la distribución de música al referirnos a un yerno del *sonidero* Gabriel Duéñez. Jaime (1996) nos ofrece otro ejemplo donde está presente la exportación del gusto de Monterrey al sur de Texas: el caso de Eduardo Fresnillo, un migrante de 24 años, habitante del primer sector de Valle Verde, que es un barrio popular en el norponiente de Monterrey muy afecto a la *colombia*. En esta ciudad él escuchaba a Celso Piña, Lizandro Meza y Alfredo Gutiérrez, y asistía a los bailes. Pero vive ahora en el *southwest* de Houston y comparte con otros obreros de la construcción –también migrantes regiomontanos del vecino barrio de San Bernabé– su afición por la cultura musical colombiana, vallenatos *rebajados*, Lizandro *rebajado* y Tropa Colombiana original, entre otros.<sup>37</sup>

### 3. Las radios comerciales

Durante las cuatro décadas de vida de la música colombiana en Monterrey, no hubo más de dos estaciones de radio que difundieran al mismo tiempo esta música, hasta que hace

<sup>37</sup> Ver Jaime (1996: 70).

tres o cuatro años la radio pública comenzó a transmitirla. Poco después, el más grande grupo regional de radio inauguró sin mucho éxito la suya, y hoy cada grupo radial de peso en Monterrey tiene su respectiva emisora colombiana.

Por orden de aparición, se tienen registrados en los años '70 la XEST Radio Melodía, la XEOK y la XEH, dirigida por Joel Luna. Esta emisora pertenece al grupo Radio Centro, uno de los cinco más importantes del país. La XEH (1420 megahertz de amplitud modulada) ha sido la estación colombiana por excelencia en los últimos años. Hasta finales de 1996 estaba ubicada en el cuarto lugar del *rating* de estaciones de AM (ver foto 16).

A inicios del mismo año, la XEIZ, del grupo Multimedios Estrellas de Oro, la más importante cadena de radio y TV del noreste de la república, dio un giro a su programación grupera

FOTO 16



José Luna, gerente de la XEH.

Foto: José Juan Cruz

para incluir temas colombianos. Se presentó esta emisora en la banda de amplitud modulada como IZ "la colombiana", y en ella programaba música colombiana y gruper. Así se estableció una competencia con la XEH y en audiencia con la estatal XEQI-Radio Nuevo León. Luego de seis meses, IZ volvió a cambiar al género gruper. Javier López, de los Vallenatos de la Cumbia, argumenta que la XEIZ perdió la competencia con la XEH por carecer de conocimientos y contactos en Colombia para ofrecer una programación adecuada al público *colombiano*, y por buscar satisfacer a dos tipos de públicos sin complacer por completo a ninguno de los dos:

No supieron programarla bien, para empezar. Que me disculpe la persona que estaba en ese momento, pero no la supo programar bien; aunque sepa, aunque tenga conocimiento de la música colombiana, si no la programó bien, si no la balanceó bien, no tiene éxito. Porque la gente... aquí en Monterrey [está] la gente más conocedora de la música colombiana. Pero como no puedo competir con lo colombiano porque no tengo los conocimientos ni los contactos necesarios de la música de primerísimo lugar que hay en Colombia, pues mejor me quedo con lo gruper, porque lo gruper aquí está y los grupos aquí están también, y en dado momento, un festival, los puedo traer. Y a los grupos colombianos no tan fácil.

A inicios de 1998, la empresa Multimedios volvió a la carga. Reavivó la extinta XEIZ con otro nombre y una programación que parecía retomar las críticas y propuestas que nos dieron los integrantes de los Vallenatos de la Cumbia. La Guacharaca, su nuevo nombre, ahora presenta mejores combinaciones de música, pero no abandona la orientación original: promover artistas locales que garanticen que el circuito de producción, distribución y consumo esté más cerca de su control y genere mayores ganancias.

La última emisora colombiana acaba de aparecer el 27 de enero de este año y pertenece al segundo grupo más grande de radio en Monterrey, Radio Alegría. Hasta antes de la aparición de Radio 13 "la más vallenata", el género colom-

biano ocupaba entre el tres y cuatro por ciento del cuadrante de la radio, según una investigación propia (ver apéndice 4). Aun ahora, con tres estaciones de música para un total de cuarenta y tres estaciones que tiene el cuadrante regiomontano, parece poco en relación con la cantidad de público consumidor. Franklin Olivares, gerente de la estación, comenta que la decisión de lanzarla obedeció a los estudios de mercado de la compañía de medición de *raatings*, INRA, señalaban a la música colombiana con una buena aceptación, y a la estación tradicional XEH, con un *raiting* casi igual al de las estaciones de frecuencia modulada, donde está el público de alto consumo. Se ha desatado, por tanto, una feroz competencia entre estas tres emisoras que intentan atraer al auditorio con toda suerte de estrategias (ver apéndice 4).

Torres y Cruz realizaron en 1996 un seguimiento a tres estaciones de radio de la localidad (XEH, XEIZ y XEQI) para percibir el modo cómo se ha ido extendiendo el gusto por esta música. El mapeo realizado confirma tesis sustentadas anteriormente: la *colombia* ha llegado a casi todas las colonias populares, incluso a sectores medios. Más aún, el estudio muestra que, con el surgimiento de nuevos programas y estaciones, las bandas tienen la oportunidad de ejercer una disputa por el espectro radial a través de llamadas telefónicas en las que se envían mensajes a bandas afines.

Creo que mencionar por su nombre a las bandas o a sus integrantes es una manera como los consumidores usan a la radio para fortalecer su identidad y la relación entre ellos, la banda y la música colombiana. La XEH, emisora con más tradición por la actividad ya mencionada de Joel Luna, siempre evitó hacer esto, sólo ofrece nombres de los remitentes y destinatarios de los saludos, su colonia y las complacencias respectivas, pero evita apodos y nombres de bandas. Como modo de obtener una "ventaja competitiva", las emisoras que aparecieron este año sí lo hacen y permiten mandar

sus interminables saludos, pues son para cada uno de los integrantes de la banda. Quizá como una reacción obligada, en 1999, la XEH permitió en sus llamadas al aire a mencionar los apodos y nombres de bandas en los saludos.

#### 4. Cory Colombia y la radio pública como interlocutora con la banda

En este contexto nos interesa el trabajo de emisora pública XEIQ, pues su diferencia fundamental con el resto de emisoras tiene que ver no sólo con reconocer y nombrar como tal a la banda esquinera, sino discutir con ella sus problemas y posibilidades en un contexto no comercial.

Cory Colombia, locutora regiomontana de la radiodifusora gubernamental Radio Nuevo León-XEQI, en el 1510 de la banda de AM, es considerada una de las más representativas difusoras de la música colombiana en relación con las bandas juveniles del área metropolitana de Monterrey. De origen obrero y originaria de la colonia Industrial —un bastión de la *colombia*—, recuerda que, aunque sus gustos musicales tendían hacia *rock*, su hermano gustaba de la música colombiana. Esta estudiante, que dejó inconclusa la carrera de Comunicación en la Universidad de Monterrey, fue la única mujer en su familia con estudios profesionales, y tuvo claro su interés por el trabajo al servicio de la comunidad. La locutora, quien usa un sobrenombre, tiene treinta y dos años y desde los treinta se internó en la música y el ambiente colombianos.

En 1994 y durante dos años más, esta radio gubernamental incluyó la música colombiana como ingrediente de su programación, aparte de un programa de saludos entre la juventud. Se señala al locutor Lacho Pedraza como el iniciador de esta idea y poco después a Cory Colombia. Para inicios de

1996 la emisora acompañaba toda su programación —independientemente del carácter u orientación— con este tipo de música, de este modo QI sonaba *colombiana* por los cuatro costados.

Durante un periodo que duró sólo seis meses, Cory tuvo programas que variaron entre una y tres horas, dedicados a difundir la música colombiana, dar información sobre sus exponentes, y mantener interrelación con miembros de las bandas juveniles en varios niveles. Le siguieron otras personas y grupos como Haciendo Esquina, que tenía un programa con orientación similar: *Haciendo Esquina... un Encuentro con la Banda*.<sup>38</sup> Por su lado, Abrazo, una organización no gubernamental de lucha contra el SIDA, tenía el suyo: *De Colombia con Amor. Contacto Colombiano*, de Servando Monsiváis; *Con Sabor a Colombia*, de Jania Salazar, eran otros de los programas (ver foto 17).

Radio Nuevo León en AM mantuvo esta dinámica hasta agosto de 1996 cuando, luego de un cambio de administración, la programación entera fue modificada y se convirtió en una emisora con programación para todo tipo de público. A inicios de 1998, con la llegada del nuevo gobierno panista en Nuevo León, se dejó únicamente un programa de prevención contra el SIDA dirigido al público colombiano, y se abandonó el resto del proyecto.

Nos interesa examinar con detenimiento este periodo (marzo-agosto de 1996) a través de la historia de Cory Colombia, por ser —en retrospectiva— la *época de oro* de la radio pública

<sup>38</sup> En su programa, los integrantes de este grupo no gubernamental lograron que el espacio radiofónico abierto fuese trabajado desde dentro y desde fuera por jóvenes banda, teniendo en mente objetivos tales como abordar situaciones reales a las que se enfrentan los jóvenes marginados de las zonas urbanas pobres, usar la radio como puente de comunicación entre las bandas, así como los temas recurrentes relacionados con sus intereses, necesidades, gustos y expectativas. Todo esto, por supuesto, con el fondo de la música colombiana.



Foto 17



Cory Colombia y Luis Manuel López *El Chino* en las instalaciones de Radio Nuevo León.

Foto: Gregorio Cruz

en su función de atención al auditorio *colombiano* y en especial de servicio a la juventud marginada.

Destacaremos aquí el papel que cumplió Cory como interlocutora con la banda y como mediadora entre ésta y las instituciones. Su popularidad y aceptación entre la banda es reconocida por unos y a veces envidiada o disputada por otros. Ella reconoce que una de sus principales carencias fue la ayuda especializada para interactuar más profesionalmente con las bandas, en especial con las más violentas, aquéllas que no respetaban las treguas pactadas para los bailes. Tal es el caso de Los Huérfanos, de la colonia Paraíso, de aquellas bandas que mantienen alta mortandad en sus disputas con otras rivales o con las autoridades, como la de Los Dragones, de Sierra Ventana. Al parecer, las autoridades no supieron valorar su papel y la dejaron sola (ver foto 18).

En el periodo que nos interesa, Radio Nuevo León dependía de la Secretaría de Desarrollo Social del gobierno del estado. Los fines de semana, esta secretaría realizaba actividades denominadas jornadas sociales. Oficialmente su labor consistía en acercar el trámite de servicios públicos a colonias populares. Estos eventos eran amenizados con grupos de música colombiana, juveniles en su mayor parte, y conducidos por Cory.

A diferencia de las otras radiodifusoras que manejan música colombiana (XEH y XEIZ), el perfil de radiodifusión en la emisora del Estado (en amplitud modulada) se basaba en un acercamiento con las bandas juveniles, ofrecer consejos y

Foto 18



Colombianos con Cory Colombia (abajo centro).

Foto: Benito Torres

sugerencias sobre el sexo seguro, la drogadicción y la violencia, así como en el carácter no comercial de sus programas. Cory abogó por un formato que fuera más allá de los saludos y la complacencias pero sin llegar a los programas con especialistas.

Los muchachos no te van a aguantar media hora con alguien hablándoles sobre cuestiones sexuales y esas cosas, a ellos se les tira entre canción y canción. De repente sacamos una canción: "no, pos mira, ésta habla sobre el aborto". Hay una canción que se llama *Déjame nacer*, acerca del aborto, y entonces nos ponemos en ese rollo. No en un rollo Pro Vida, sino de que "¡aguas!, porque tú no tienes suficiente dinero para ir a practicar un aborto seguro". O sea, "vas a caer con cualquier fulano que a lo mejor te puede hacer un daño, ¿por qué no evitas salir embarazada?, ¿por qué no te cuidas?" O sea, la cuestión no es estar decidiendo si abortas o no, [sino] si te embarazas o no. Más bien: "chavos, cuiden a sus chavas, el querer es cuidarlas. Si la quieres la tienes que cuidar".

##### 5. Los concursos de baile

Las emisoras mencionadas han organizado intermitentemente concursos de música colombiana durante los últimos cinco años. En conjunción con la Procuraduría General de la República, la Secretaría de Desarrollo Social, el DIF o el Instituto Nacional de la Juventud (INJUDE), estas entidades siempre han tenido relativo éxito al convocar a grupos amateurs para competir entre sí.

Sus eventos han sido concurridos y han generado una expectativa en el auditorio, pues a los ganadores se les ofrecen instrumentos o la grabación de su material. En ocasiones, sin embargo, decepciona el mecanismo de evaluación o la calidad de los evaluadores, pues no todos son conocedores del género, sino burócratas encargados del proyecto.

Uno de los más grandes y mejor organizados concursos se realizó en el Gimnasio Nuevo León, en julio-agosto de 1996,

impulsado por entidades del gobierno estatal y la estación XEH. Las eliminatorias se habían llevado a cabo las semanas anteriores, y el día de la final veinte grupos compitieron ante unas tres mil personas que abarrotaron el lugar. Los primeros cinco lugares obtuvieron premios consistentes en instrumentos y la promesa de grabarles un casete con melodías de todos ellos. Sin embargo, en el ambiente colombiano fue muy criticada la inclusión en el jurado de una funcionaria estatal "neófita en el tema", que influyó en la premiación.<sup>39</sup>

##### 6. La Casa Colombia

La Casa Colombia es un proyecto de promoción y difusión de la música colombiana impulsado por el grupo Haciendo Esquina, el cual fue apoyado desde el ayuntamiento de San Nicolás en el trienio 1995-1997. Durante más de un año trabajó para crear un espacio donde los ejecutantes pudieran perfeccionar sus prácticas, un programa de presentaciones públicas donde se promovieran grupos no profesionales, y al mismo tiempo el barrio tuviera la oportunidad de recrearse con la música que prefiere.<sup>40</sup> En la memoria de sus actividades se resume:

<sup>39</sup>Nos referimos a Sonia Rodríguez Alanís, coordinadora de Servicios a la Juventud, del INJUDE. El resto del jurado estaba conformado por Joel Luna López, presidente del jurado y programador de la estación radial XEH, radioemisora de música colombiana; Alfonso Ríos, del conjunto Tropa Vallenata; Ignacio H. Saucedo, de AMG Sigma Records; Juan Francisco Ojeda el *Compa Julio*, compositor; y Anastasio Gallegos Flores, del conjunto Ronda Colombiana.

<sup>40</sup>Según sus datos, los resultados del trabajo se reflejaron en cincuenta y cuatro presentaciones musicales en colonias diversas del municipio de San Nicolás, cinco grabaciones semiprofesionales en casete, un DAT para la edición de mil discos compactos, dos eventos masivos denominados Baile de la Hermandad Colombiana, y otros tantos concursos metropolitanos de música colombiana (ver Torres y Cruz, 1997: 28).

Así, la cultura colombiana adquiere un estatuto de reconocimiento social, de recreación para los jóvenes y de opción de empleo para sus practicantes (Rodríguez y Cruz, 1997: 42).

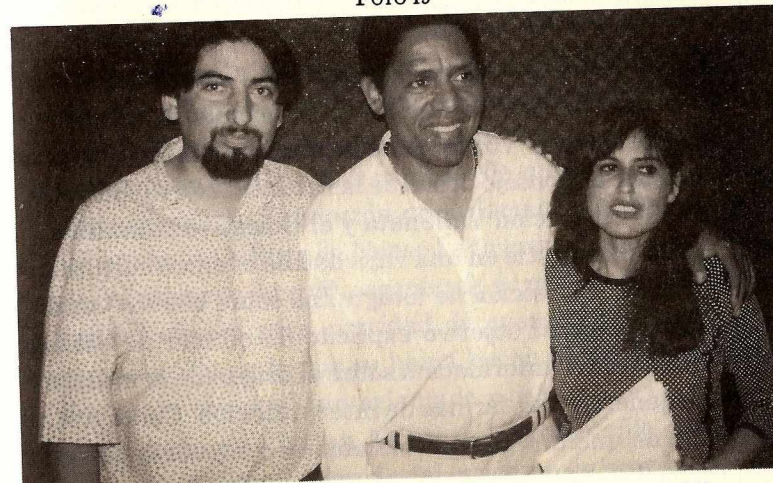
El caso de Neblina Colombiana es puesto como ejemplo del trabajo que se pretendió hacer en Casa Colombia. El grupo amateur y autodidacta logró hacerse de un público, ganar un concurso y grabar en un estudio profesional, además de realizar en 1996 una presentación televisiva en vivo. Actualmente se presenta en salones de música colombiana y lucha por ganar un lugar más allá del público que lo vio nacer. El proyecto terminó —entre otras cosas— por la finalización del periodo de gobierno, pero por primera vez en la historia de la música *colombiana* de Monterrey se había creado un centro de encuentro, educación musical y difusión de la *colombia*. Durante este periodo fue intensa la relación de trabajo con la gubernamental Radio Nuevo León, y especialmente con Cory Colombia (ver foto 19).

### 7. Los medios impresos y la música colombiana

Otro caso de difusión es la cobertura del ambiente colombiano, el seguimiento y situación de las bandas a partir de los medios masivos impresos. Por un lado, las reseñas de los eventos de la Casa Colombia aparecen en *Date Tinta!*, una revista del mismo proyecto Haciendo Esquina, que también contiene reseñas de grupos y entrevistas con músicos como Celso Piña. Aparecida en 1996, esta revista lleva hasta ahora cuatro números. Por otro lado, la cobertura de algunos aspectos del ambiente colombiano apareció en los periódicos locales el mismo año. En julio de 1996 surgió una columna firmada por Nicho Colombia<sup>41</sup> en una de las páginas de *Metro*, uno de los

<sup>41</sup>El nombre real de Nicho Colombia es Lorenzo Encinas, quien trabaja desde hace varios años con las bandas desde el ámbito institucional.

FOTO 19



Benito Torres (izquierda) de la ONG Haciendo Esquina, Israel Romero, uno de los integrantes de El Binomio de Oro (centro) y Cory Colombia (derecha).

Foto: Gregorio Cruz

dos matutinos de la ciudad dirigido al sector de los trabajadores. A los pocos meses se agregaron fotos al comentario y en febrero de 1997, debido a la buena aceptación, su espacio creció a la página completa.

En abril de 1998 se abrió una sección similar en un periódico vespertino de la misma compañía, *El Sol*, y en diciembre obtuvo la página completa, que aparece cada lunes. En febrero de este año nació Contacto Vallenato, una nueva sección que aparece dos días a la semana. Uno de ellos (martes) lo dedica a publicar una pequeña etnografía de un grupo local, el otro (jueves) se utiliza para reseñar a un grupo profesional. El material producido por Nicho y acumulado durante estos años es tal, que merece un estudio aparte. Sin embargo, es ya un hecho significativo el que la cultura colombiana haya ganado de manera permanente un espacio en algunos de los principales medios impresos de mayor circulación en nuestra ciudad (ver foto 20).

### 8. El festival Voz de Acordeones

En mayo de 1998 se llevó a cabo uno de los eventos que pueden marcar un parteaguas en la historia de la *colombia* en Monterrey. Se trata del festival Voz de Acordeones, impulsado por tres agrupaciones: el Consejo Social de la Frontera Norte, el Frente Cultural de Liberación Vallenata y el Colectivo Itinerante.

El festival consistió en una variedad de eventos culturales (conferencias, exposición de fotografías sobre chavos banda, videos) que tenía el objetivo explícito de ofrecer al público colombiano mayor información sobre el origen de la música y sobre los géneros y las formas de interpretación. Contó con la presencia de una delegación colombiana compuesta por una

FOTO 20



Nicho Colombia (izquierda) y Rubén Mujica, representante de Celso Piña.

Foto: José Juan Olvera

representante de la Fundación de la Leyenda Vallenata (ver capítulo 1); un grupo musical, encabezado por el ganador del festival realizado en abril-mayo de este mismo año en Valledupar, Colombia; y el investigador más reconocido sobre el folclor vallenato, Tomás Darío Gutiérrez, de quien hemos hecho mención en el primer capítulo de nuestro trabajo.

Apoyado por la Fundación de la Leyenda Vallenata y el Consejo para la Cultura de Nuevo León (organismo descentralizado del gobierno estatal), organizado de modo independiente, el festival ofreció gran cantidad de eventos culturales que fueron más allá de lo que se había hecho hasta entonces.

Por primera vez el tan aclamado y seguido *rey vallenato* era escuchado en vivo en Monterrey (antes sólo en radio, disco, casete o video). Además del concurso de acordeones, se impartieron conferencias que ofrecieron información tradicionalmente poco accesible para la banda (ver foto 21).

FOTO 21



El acordeonista ganador del Festival de la Leyenda Vallenata 1998 (izquierda) acompaña a Celso Piña (derecha) durante el festival Voz de Acordeones.

Foto: Gregorio Cruz

Podemos concluir este capítulo afirmando que la distribución de la música colombiana ya no sólo pasa por los tradicionales canales –formales e informales– sino que se han incorporado a ella otros actores, tanto institucionales como independientes. Estos últimos, aunque trabajan en proyectos que reciben ayuda de distintas instancias de gobierno, buscan mantener cierto grado de libertad en el desempeño de su labor.

#### EL CONSUMO DE LA MÚSICA COLOMBIANA

Reconocemos tres tipos en el consumo de la música colombiana: escuchas, bailadores y productores; y tres tipos de públicos: adultos, adultos jóvenes y jóvenes esquineros. Este último público desarrolló una relación entre el gusto musical, la indumentaria y el lenguaje.<sup>42</sup>

De los adultos nos hemos encargado un poco en el segundo capítulo. La mayoría de ellos son migrantes que llegaron en distintos periodos a la ciudad de Monterrey. Consumen la música en sus casas, las cantinas, los salones de baile, los cabarets. También la consumen en el trabajo, ahí donde –igual que los adultos jóvenes– no les cause problemas.

A los dos primeros grupos podemos verlos escuchar la *colombia* mientras manejan camiones y peseras por las calles de la ciudad, en el taller mecánico, en la pequeña empresa y el pequeño comercio, formal e informal. Como en el consumo de otros gustos musicales populares, se ve a los consumidores sentados en círculo platicando acompañados de cervezas al terminar las labores, sobre todo los fines de semana.

Antes que sus disqueras se lo prohibieran –por cuestiones de imagen– grupos como los Vallenatos de la Cumbia, Tropa Colombiana, Grupo Amaya, amenizaban en centros nocturnos populares como Las Fabulosas, Manolo's y otros más, a donde asistían consumidores adultos.

<sup>42</sup> El lenguaje entre los jóvenes no es objeto de estudio en este trabajo, pero evidencias de su presencia e importancia se pueden obtener de sus propias interacciones cara a cara, del *graffiti* y de los mensajes que se envían a través de las estaciones de radio.

En el caso de los adultos jóvenes, es común que abandonen la banda cuando logran incorporarse al mercado de trabajo o cuando se casan; sin embargo, mantendrán el gusto o lo negociarán con su pareja en el caso que el de ella sea, por ejemplo, grupero.

En torno al consumo de la música colombiana hay una polémica sobre *colombianos puros* (aquellos que pretenden mantener el gusto libre de influencias externas, es decir, mexicanas) y aquellos que reconocen que al interpretar las melodías siempre se introducirán, queriendo o no, elementos personales no colombianos.

Al centrar nuestro interés en el consumo juvenil, específicamente en el de los chavos banda, usaremos el trabajo de investigación del promotor cultural Gregorio Cruz (1996), la entrevista con Cory Colombia, y otras realizadas a dos grupos no profesionales (Neblina Colombiana y Duelo Sabanero) así como las ya citadas en el tercer capítulo.

### 1. El consumo esquinero

Se puede decir con Cruz que el consumo de la música colombiana

representa quizás uno de los aspectos de mayor significación social y cultural. Es ahí precisamente en el consumo donde se objetiviza la dimensión de clase de los actores y donde trabajan una serie de mecanismos que crean y recrean expresiones culturales específicas de esta región. Resulta muy significativo que, tras ese viraje de tropical a cumbia y después vallenato, es en la *raza esquinera* donde recae principalmente su vigencia como forma expresiva (Cruz, 1996: 58).

Según este investigador y promotor cultural existe una línea de continuidad entre el fenómeno de las bandas juveniles y el movimiento cultural colombiano. Son los jóvenes banda quienes han ido creando sus propios escenarios para el

ejercicio de sus preferencias culturales, las cuales adquieren matices y formas cambiantes.

Con las influencias del *rock* y otras provenientes del norte y el centro del país, los jóvenes colombianos fueron conformando lo que hoy llamamos *identidad colombiana*, que hace sistema o embona con el ser banda:

Esta conjunción banda-colombia da sentido a su existencia como jóvenes esquineros. Al pertenecer a *lo colombiano* —con toda su parafernalia— se pertenece a la banda, se es alguien similar a los otros, y se genera el *nosotros* que siempre será mejor que ser nada, especialmente en el contexto de la marginación social (Cruz, 1996: 59).

Estos grupos esquineros crean mecanismos de resistencia a las expresiones culturales de algunos grupos sociales, así como de asimilación o negociación con otros. Ser *colombia* (en calidad de consumidor) no significa solamente tener una imagen, una representación, o pertenecer a un grupo de referencia. Para Cruz la esquina representa el escenario más socorrido para que las bandas obtengan identidad. Hacer esquina significa, para gran parte de la raza, “hacer el paro”, “darse una mano”. Es decir, la calle representa el escenario donde los jóvenes son banda y *colombia* a la vez. Por eso Cruz, junto con Benito Torres y Ángel Sédic Tovalín, llamaron Haciendo Esquina a su proyecto de promoción cultural, que trabajó entre 1995 y 1997 con la Secretaría de Desarrollo Social en el municipio panista de San Nicolás:

No resulta extraño que sea precisamente en la vía pública donde los colombianos acostumbran a escuchar la música de su preferencia y donde desarrollan la mayor parte de sus intercambios y relaciones. Lo único que necesitan es un buen lugar donde acomodarse, una grabadora y dónde *clavar* (esconder) un par de *caguas* (cervezas) para acompañar el rato. La esquina no es lugar exclusivo donde los colombianos disfruten del género. Pero sí adquiere matices de privilegio (Cruz, 1996: 60) (ver foto 22).

FOTO 22



Detalle de un mural del chavo banda Julio César Vargas, en el municipio de San Nicolás, que representa a un colombiano. Sólo los *grafittis* alrededor del personaje son originales.

Foto: Leticia Saucedo

## 2. Música normal y rebajada

Se pueden encontrar en el mercado informal —el de mayor importancia— música normal y música *rebajada*. La normal es música tal y como se grabó de origen. La *rebajada* es música grabada en menores revoluciones, lo que la hace oírse como la música de una grabadora cuyas pilas están por terminarse. Ya comentamos que *sonideros* como Duéñez venden este tipo de música, que fue incorporada por ellos como mecanismo para que el público disfrute mejor un ritmo que les parece muy rápido, y que tal preferencia fue incorporada por los grupos locales como los Vallenatos de la Cumbia.

En cambio ahora, los chavos banda la rebajarán para escucharla mientras bailan o se drogan. Si antes los consumidores rebajaban la melodía por sus propios medios, ahora hay en el mercado informal suficiente dotación de este tipo de música. Según varios informantes, la música rebajada es una manera de adaptar en la misma *frecuencia* la música y el consumo de droga, su lentitud mejora el placer cuando se inhala *thinner* o se fuma marihuana.

El disfrute de la música rebajada por lo general se da en el barrio, en el callejón, en el baldío, en grupo —a veces en forma individual—, sentados en cucullas alrededor de la grabadora, acompañando el rato con unas caguamas y/o su cigarrillo de mota, o su pasión con sarolo, cemento o *thinner*. El grupo casi no habla, se dedican a escuchar y quizás a recrear sus propios alucines silenciosos, el fondo musical genera un ambiente de pesadumbre, donde muchas de las letras refieren situaciones de desamor, fracasos sentimentales o desesperanza. Esta forma de escuchar la colombiana no se da en otras situaciones como sería en los salones de baile o eventos masivos, que también utilizan música grabada. Al parecer se trata de una práctica eminentemente de barrio y propia de los sectores más marginados (Cruz, 1996: 60).

## 3. Ante todo el mensaje, las letras

Para los informantes entrevistados, la música colombiana ofrece muchas razones para ser consumida: su riqueza, tanto en variedad de géneros como de temáticas tratadas; el ritmo, que siempre tiene la posibilidad de bailarse y que es sencillo, para disfrutar el baile o la ejecución; y las letras. La mayoría de estos elementos contrasta casi por completo con el resto de la música que se oferta en el circuito comercial de distribución hoy llamado genéricamente música tropical y grupera. Aquí nos detendremos para estudiar la cuestión de la letra de las canciones. Para este efecto dividiremos la música colombiana que se escucha en Monterrey en dos grandes tipos: el que tiene poca letra y

está hecho más para bailar, y el que tiene más contenido y por tanto requiere más atención, aunque también sea bailable.

En el primer caso estarían cumbias, merengues, puyas, mapalé, bullerengue y en parte el porro. Aquí la música sirve principalmente para bailar, y a veces no tiene letra. Cuando la tiene, lo que se escucha puede servir de acompañamiento al baile (acoplar el texto al lenguaje del baile) o bien puede llevar añadido un mensaje más estructurado (las cumbias, como las polkas, antes no tenían letra). De carácter efusivo, festivo o chusco, sus letras agradan por los paisajes que describen y las situaciones que retratan, muchas de ellas en un ambiente campirano seguramente evocado por los migrantes a Monterrey. Ahí encontramos historias de animales (*La vaca vieja, La puerca, El gallo tuerto, El pescado*), cantos a ciudades o situaciones de amor en un tono animoso.

Posteriormente, los *sonideros* introdujeron los paseos y sones vallenatos (ahora más de moda entre la juventud) que parecen cumplir varias funciones: tienen en sus letras una cantidad y densidad que es apreciada, hay amor y dolor, su expresión en forma lastimera los hace identificarse; el ritmo es sencillo, pero adecuado para bailarse. Hay dramas amorosos, donde el hombre se enamora de la mujer equivocada (*Historia de una muerte anunciada*), o la asesina por no quererlo, para luego quitarse la vida (*Cosas que pasan*); el mismo caso, pero invirtiendo los sexos, lo hallamos en *Desenlace*. Existe en las letras el duelo por la muerte de un ser querido (*La muerte de Abel Antonio*) o de personajes importantes, como los innumerables homenajes. Existe también la descripción y reflexión sobre una vida llena de penas y miserias (*Los caminos de la vida, Crónica de un drogadicto, La historia*); la amargura por el rechazo social y el orgullo del estigma (*El bastardo, El hijo de nadie*).

No todos los relatos o descripciones tienen una connotación pesimista o negativa de la vida. Por ejemplo, *Como el*

*viento* es la historia de una larga relación de pareja en tono agradecido con la vida, además de describir físicamente un territorio que se asemeja a muchas colonias marginales que han crecido en las faldas de los cerros que rodean la zona metropolitana de Monterrey. La letra de la canción –comparada por todos los públicos *colombianos*– dice:

Como el viento que baja volando  
por las faldas de la gran montaña,  
así brotan mis lindos recuerdos,  
cuando eras mi novia idolatrada.

Pero el tiempo ha corrido de prisa  
y ha querido violar tu belleza,  
qué me importa si tengo en la vida  
de haber sido tu amante en primavera.

Una sola mirada nos bastó el primer día  
para saber que seríamos amantes.  
El deseo nos quemaba, no teníamos momentos  
para calmar nuestro fuego en el alma.

Pronto fuimos amigos y después confidentes,  
tú supiste que no eras feliz,  
yo también lo veía en tus ojos,  
me di cuenta que el amor te faltaba  
y nos dimos con fuerzas un beso  
que por siempre vivió en nuestras almas.

A pesar de los años vividos  
no ha cambiado el amor y la dicha,  
en tu pelo recién blanquecido  
hay aromas de niña bonita.

Todas estas historias de vida son un elemento de la cultura musical que los chavos banda y los adultos jóvenes comparten con sus padres. Las historias que se relatan pueden ser expresadas por quien vivió el evento o por otra persona, quien



relata la historia del acontecimiento o del personaje. Esta diferencia parece ser importante, pues en la exposición de historias sobre sí mismos se puede hablar del presente mezclando relato y retrato. Incluso en las cuestiones amorosas su tratamiento es más profundo (ver ejemplos en el apéndice 5).

Un componente característico de la música vallenata son los saludos realizados por los músicos una vez comenzada la melodía, pero antes de que canten o después de los coros y de ciertas estrofas. Por ejemplo, en la canción *Me cansé de usted*, la intérprete exclama: “¡Rodrigo Castillo!, ¡amigo de siempre!” Y en uno de sus intermedios saluda: “¡un cariñito para Osvaldo Barraza, de Reynaldo Mora!”

Los músicos saludan a sus *compadres*, *compas*, amigos, *managers*. Hay incluso muchas melodías donde músicos colombianos saludan a los “*sonideros* de Monterrey”. Esta tradición ha sido fielmente reproducida en el ambiente *colombiano* del área metropolitana de Monterrey, y aparece —en nuestra apreciación— como elemento importante de un grupo social cuya expresión musical se niega a desaparecer en el anonimato de la producción en serie, pues al saludarse, se reconocen en el gusto, como si dijeran: “Fulanito de tal, te saludo, entre otras cosas, porque eres de los nuestros, de los *colombia*”.

Esto explica por qué este tipo de música ha suplido en amplios espacios marginales a otros géneros que se esperarían de consumo masivo, como la música *pop*, el *rock*, inclusive el *rock* en español. De hecho, sucede que jóvenes de clase media adoptan la *colombia* al escuchar con atención sus letras.

Una comparación superficial entre esta música y la grupera indica que en esta última los condicionamientos comerciales reducen el universo de referencia a partir del cual se hacen las canciones, pues el amor abarca casi todos los temas, y por otro lado provocan la superficialidad de su tratamiento (“dos estrofas, un coro, se repite todo y... ya tenemos una canción grupera”), sostuvieron en tono de burla varios entrevistados.

Percibimos, sin embargo, que el público esquinero desarrolla una preferencia por aquellos vallenatos que hablan sólo de amor.<sup>43</sup> Cory Colombia asegura que sus melodías, a veces demasiado dulces, son contrapeso de la violencia cotidiana con la que conviven, y su disfrute en compañía de la banda les aporta una seguridad que muchos no obtienen en sus hogares:

Yo siento que la raza se identifica con los paseos porque le hace falta mucho afecto. Crecen, la mayor parte de ellos, en un ambiente en el que carecen de la unión y apoyo entre la familia. Tienen muy pocas muestras de afecto por parte de sus padres... los que los tienen, porque muchas veces ni eso... [El vallenato tiene] la forma en que se pueden expresar, le pueden decir a la novia, se lo dicen a la mamá, se lo dicen al hermano, hablan de todo eso, de lo que a ellos en cierta forma les pasa o les falta.

Para Cory los muchachos colombianos no escuchan boleros porque no es su época, al *rock* estadounidense no le entienden, y el nacional “no les llega a decir nada”, como lo hace la *colombiana*:

Supongo que es precisamente la falta de contenido en las letras, o que [el *rock*] es muy violento a veces, muy agresivo, y estos chavos ya tienen demasiada agresividad de por sí, de hecho es una contradicción también. Ellos dicen: “mi mamá, si le digo que traigo un pedo o una bronca, me va a regañar, y la raza no me deja morir y me defiende y acá, chido. Yo me siento mejor cuando estoy con mi raza que cuando estoy en mi casa, porque ellos [la raza] no me dejan morir, o sea, ellos no me abandonan”. O sea, es una forma para ellos también de sentirse seguros en la vida ante tanta inseguridad que tienen en la familia; no hay chamba para ellos, nadie les da trabajo por su misma apariencia.

<sup>43</sup> Esta es una preferencia no sólo del consumo, sino también una tendencia de la producción, sobre cuyos defectos y peligros ha alertado Tomás Darío Gutiérrez (Ver Gutiérrez, 1992: 558).

Por otro lado, tampoco hay ruptura total con melodías de grupos como Bronco, el problema tiene más que ver con el público ya asignado para ello. Cory asegura que con el tiempo Bronco canta más para un sector del público conocido como la raza *ranger*<sup>44</sup> que, por ejemplo, no requiere la cohesión de la banda colombiana.

#### 4. Disfrute en el baile

Los salones de baile, cabarets, tocadas comunitarias y concursos de baile son los escenarios para ejecutar esta práctica. Identificamos cinco variantes: baile tradicional, baile Laredo, baile Fome' o de la motoneta, baile *wacheco* o paso del gavilán, baile de la burra. Olvera, Cruz, Torres y Jaime (1996) bautizamos algunos o retomando las designaciones dadas por otros, sean conductores de televisión o informates clave. Dos de ellos –baile Fome' y baile *wacheco* o paso del gavilán– aparecen como las expresiones más originales de este *dancing*.

Cruz (1996) asegura que a partir de los '80 se han abierto de modo intermitente salones de baile para este tipo de música: los Star, Reforma, Nuevos Salones Colombia y otros. Los consumidores también asisten sólo para escucharla y platicar con los amigos. De hecho, muchos sólo se dedican a eso, pues no les gusta bailar y no lo quieren hacer con sus parejas. La dinámica de estos centros aparece como territorio en disputa por las bandas, así que, además de convivir y bailar, se pelea con sus iguales:

<sup>44</sup> Se refiere a los consumidores de la música de distintos nombres (texana, grupera, norteña, chicana) y que frecuentan los rodeos para su consumo.

Estos centros de baile son frecuentados casi en su totalidad por jóvenes, que en muchos de los casos asisten en grupo, es decir, en banda, lo que trae aparejado el comportamiento propio de ellos. Es cosa cotidiana que en cada ocasión... se escenifiquen pleitos que alteran momentáneamente el transcurso del evento. El orden se recupera tras separar a los grupos antagónicos (Cruz, 1996: 61).

Quien no esté acostumbrado a esta dinámica puede verlo muy riesgoso para disfrutar de un baile, y es probable que tal razón aleje de estos lugares a los extraños o a los adultos que comparten el gusto, pero que no están dispuestos a arriesgar la integridad de sus hijas o esposas. Se refuerza la existencia de dos públicos claramente diferenciados, lo que genera preocupación en los músicos profesionales.

Servando Monsiváis, representante del grupo M-19 y a quien nos referimos al final del tercer capítulo, perteneció a grupos esquineros, pero ahora, desde la perspectiva del músico profesional, a él mismo le preocupa la violencia en los bailes porque ahuyenta al público familiar consumidor de esta música, y dejando sólo al juvenil, que sí soporta y participa en esta dinámica. Piensa que es debido a eso, y no tanto a la falta de promoción, que la música colombiana no tiene el lugar que se merece:

Ahorita se está viviendo una época en que mucha gente tiene miedo a ir a los bailes, porque hay mucha gente que le gusta la música colombiana y no asisten a los bailes porque no quieren problemas. O –como siempre escuchan que siempre se pelean, se drogan y todo eso– tienen miedo. Y yo he visto en varios bailes que van familias y a mí me da mucha lástima porque son familias con niños y todo, y no pueden convivir bien o escuchar la música bien porque tienen miedo de cuando se pelean –porque son chavos los que se pelean, a ellos no les importa nada–, no les importan los daños que les van a hacer a otras personas que nomás van a disfrutar del evento.

La violencia juvenil –explica– ahuyenta a los empresarios, quienes saben de antemano el alto riesgo de pagar no sólo los gastos normales de un evento musical, sino los daños

causados al local por las broncas entre los jóvenes esquineros. Aun así, salones como los Stars siguen siendo centros de esparcimiento de trabajadores de centros nocturnos (meseros, prostitutas) que salen de trabajar y quieren relajarse.

La Tropa Vallenata, Vallenatos de la Cumbia y Celso Piña han dejado este tipo de plazas para dedicarse a los bailes en provincia, en la frontera o en el extranjero —mucho más rentables— y abordar el circuito comercial de los medios electrónicos (*Siempre en Domingo, Pácatelas, Órale Primo, Al Ritmo de la Noche*, entre otros).

##### 5. El consumo comunitario: las tocadás en el barrio

En los últimos años diferentes iniciativas, gubernamentales y no gubernamentales, han impulsado la creación de eventos de música y baile en barrios y zonas marginadas. Promotores culturales como Torres, Cruz y otros invitan a grupos amateurs o semiprofesionales con el interés de que disfruten la música quienes no pueden costear un evento de paga. De esta manera se cierra un círculo donde productores y consumidores se recrean entre sí en la propia comunidad.

El montaje de estos espectáculos caseros tiene poca producción: un área abierta como plazas o canchas de fútbol, tarimas medianas, sonido elemental y sin mucha ingeniería y algo de iluminación para los ejecutantes. En resumen, la misma falta de recursos para su producción se presenta en su recreación (Cruz, 1996: 61).

Los espectadores de tales *tocadas* son jóvenes y niños. La incursión de bandas ajenas genera una situación de tensión que termina en bronca. Por eso se fue estableciendo que tales eventos eran reservados para habitantes de la misma zona. Aquí es donde más fácil puede percibirse la reproducción del gusto y de sus expresiones. Los niños, desde que nacen, están

habitados a escuchar esa música. En sus primeros años acuden con sus padres o hermanos a estos bailes callejeros o formales, y de entre todos ellos hay quienes se reúnen para tocar, y posteriormente formalizan el grupo para convertirlo primero en grupo camionero, luego semiprofesional y posteriormente profesional.

##### 6. Tipos de baile

La música colombiana adquiere formas especiales según la ciudad de la que estemos hablando. Aún en la frontera norte y en ciudades tan cercanas como Saltillo y Monterrey, el baile colombiano es muy diferente.

Al principio, con Celso Piña y el movimiento que generó, el consumo como baile de lo *colombiano* en Monterrey no era masivo. Se escuchaba la cumbia tropical tocada por grupos como Pegasso, Tropical Caribe, Plebeyos, y Lila y su Tropical Perla del Mar, en lugares como los primeros salones Star (Pino Suárez y Washington) o los Villagrán (en el centro de la ciudad) y se combinaba con lo colombiano. De Colombia los principales grupos que se escuchaban eran Alfredo Gutiérrez y Lisandro Meza (Cruz, 1996: 62).

##### 6.1. Baile tradicional

Consiste en marcar dos pasos para un lado y para el otro. La mujer tomada de la cintura y la mano, y el hombre tomado de la mano y el hombro. Los giros son muy limitados. Lo bailan los adultos en los bailes y el cabaret. En los salones lo suelen usar los adultos jóvenes y las parejas que no se conocen. Se usa para casi todos los bailes.

## 6.2. Baile Laredo

Este baile tradicional que proviene de México<sup>45</sup> está de moda en Laredo, San Luis Potosí, León y Monterrey. Es una evolución del tipo arriba descrito, que se generalizó a finales de los '80. La pareja baila junta un momento y después el hombre provoca con sus brazos que la mujer gire mientras él también da vueltas. Es un baile con mucha influencia del *rock and roll* de los años '50. Se usa más en las cumbias.

## 6.3. Baile Fome' o de la motoneta

Consiste en desplazarse, hombre y mujer, tomados de los codos, de la ropa, o de la cintura (dependiendo de la confianza que se tengan). Las frentes de los ejecutantes se juntan o no, dependiendo del criterio anterior. Se mueven hombros y cadera de forma inclinada a un lado y otro mientras con los pies avanzan rápido y, cuando la pista lo permite, a grandes distancias. Cruz lo describe así:

La pareja avanza con los pies a destiempo de la música, marcando cuatro pasos; uno de sus integrantes siempre se desplaza hacia atrás —simulando el movimiento de un cangrejo— a una velocidad rápida si se trata de cumbia o más pausada si se trata de un paseo. El otro, quien lleva la dirección del baile, se desplaza hacia adelante. Cuando se trata de parejas hombre-mujer, el hombre siempre lleva el control del baile y por lo tanto su movimiento es hacia adelante. Generalmente se trazan cuatro pasos en línea recta y con un desplazamiento rápido, para detenerse en seco y marcar los cuatro pasos sin avanzar en el mismo lugar. Esto se hace ya sea para cambiar de dirección o para detenerse frente a un embotellamiento de parejas. Después de marcar los cuatro pasos en el mismo sitio el

<sup>45</sup> Nunca debemos descartar la influencia de Texas y California, pues este tipo de baile de cumbia con sabor a *rock* bien pudo llegar a estos lugares traído por los migrantes.

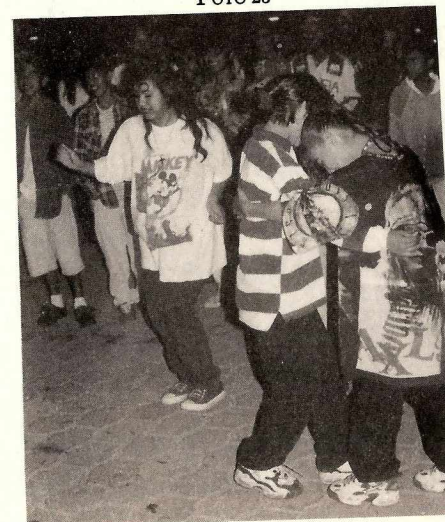
miembro de la pareja que lleva el baile da un ligero golpe al piso, como tomando un impulso, y guía el movimiento del baile hacia la dirección que va marcando (Cruz 1996: 64).

Jesús Soltero —cuyo programa televisivo presenta música colombiana y gruperá en vivo permitiendo además el baile como parte del *show*— bautizó el baile de este modo por la velocidad en el desplazamiento de la pareja, sobre todo en el inicio (ver foto 23). Con mayor concurrencia y menor espacio, el movimiento es circular, de forma que las parejas se mueven y el conjunto de parejas lo hace también. Esto evita pretextos para broncas por rozamientos o choques involuntarios. Se usa más en vallenatos (paseos y sones) y menos en las cumbias.

## 6.4. Baile de wachecos o paso del gavián

Originalmente era un baile de hombres, pero ahora se pueden integrar mujeres o bailar sólo ellas. Por lo general se baila

FOTO 23



Baile de la motoneta.

Foto: Leticia Saucedo

con más de dos personas. Sus ejecutantes bailan más o menos en círculo, encorvados y haciendo movimientos como de acecho de unos contra otros. Mantienen los brazos abiertos y ligeramente doblados mientras los suben y bajan. Los dedos anular, índice y pulgar de las manos están extendidos, haciendo una expresión usada también cuando hablan entre ellos. Cualquiera puede pasar al centro y bailar con el mismo paso o el círculo se puede disgregar para formar parejas. Este baile aparece como sublimación de la violencia entre la banda (ver foto 24).

Una segunda variante tiene una característica en común con la primera: bailar en círculo. Pero aquí los movimientos semejan de modo estilizado al acto de inhalar solventes, lo que llaman *sarolearse*. Cory Colombia llama la atención sobre

FOTO 24

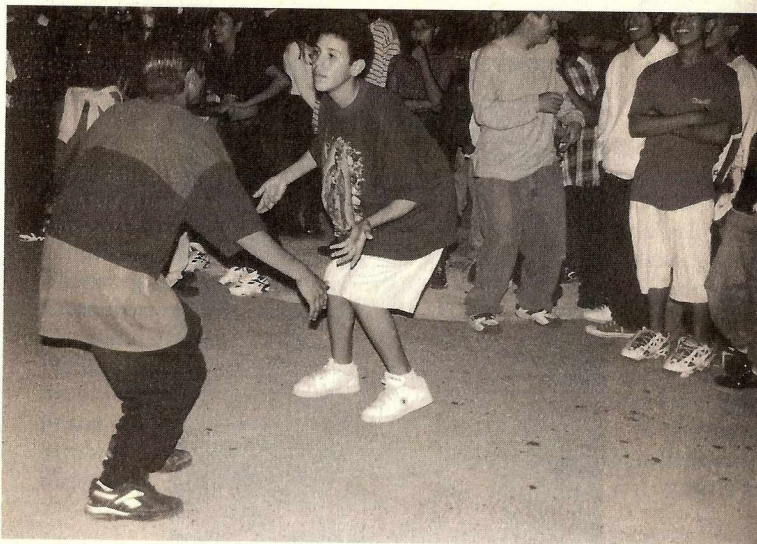
Baile de *wachecos* o paso del gavián.

Foto: Benito Torres

la simultánea agresividad y sensualidad de este baile, cuyas acciones en pareja parecen provocativas y eróticas (ver foto 25):

Te acercas y estás bailando junto, te acercas en la cara, hacer un movimiento con las manos hacia arriba y hacia abajo [y aunque] estás muy junto uno de otro, realmente el contacto es poco, la sensualidad consiste en que te acercas mucho pero no te tocas.

Torres afirma que el mote de baile *wacheco* surge a partir de una banda esquinera de la colonia Fomerrey 30, en San Nicolás, la cual se ha destacado bailando de esa manera en eventos masivos, comunitarios y en salones de baile. Cory Colombia se ha encargado de difundir el mote, al igual que

FOTO 25



Otro aspecto del baile del gavián. El colombiano con gorra evoca la inhalación de solventes: con su mano derecha retiene una bolsa inexistente y con la izquierda la aplasta para respirar el contenido.

Foto: José Juan Olvera

los miembros de Hacienda Esquina. Posteriormente, el mismo Torres informó que el nombre paso del gavilán ya se escuchaba antes en otros sectores de la ciudad. De cualquier manera, el baile, propicio para bailarse con cumbias, parece una consecuencia directa del convivio entre los hombres integrantes de la banda.

Podemos decir que el paso del gavilán como el Fome' son productos originales del ambiente *colombiano*, a diferencia del resto, que son de otros.

### 6.5 Baile de la burra

También es bautizado así por Jesús Soltero, aunque se remonta –según Cory Colombia– a los *mano a mano* entre Celso Piña y la Tropa Vallenata. Hombre o mujer se suben sobre otro y realizan aspavientos con los brazos similares a los del baile de *wachecos*, pero con mayor extensión de las extremidades. Es factible pensar en que se importó del *rock* y de los eventos gruperos. Se usa en las cumbias y sobre todo en conciertos masivos.

Como hemos visto, en ciertos bailes *colombianos* está eliminado el tabú del sexo. Se ve con normalidad que los hombres bailen entre ellos como *wachecos*, lo mismo que las mujeres en el paseo ballenato y las cumbias como *wachecas*. Muchos hombres no bailan, sólo ven, platican y toman con sus compañeros, lo que en ocasiones propicia broncas cuando otros invitan a bailar a sus compañeras. Por esa razón muchas mujeres bailan entre ellas mismas.

### 7. La vestimenta como expresión cultural ligada a la música

La forma de vestir de los jóvenes *colombianos* ha evolucionado en los últimos veinte años. Su dinámica de cambio y negociación intrabanda e interbandas requiere una investiga-

ción especial, pero es claro que se combina con factores tales como la posibilidad económica de adquirir lo que se desea, la negociación con modas de otros grupos sociales –impulsadas por la industria cultural–, y la migración a los Estados Unidos, que trae estilos de las bandas de Dallas, Houston o Chicago. Estos y otros factores interactúan y generan un proceso creativo constante. Aún así, podríamos describir los principales tipos de vestido: tradicional *colombiano*, *metalero* y *cross colors* o bato loco.

### 7.1 Colombianos tradicionales y wachecos

La primera expresión nace en la colonia Independencia. Los pantalones son abombados en los muslos y se cierran en los pies. Sifuentes (1992) describe:

En las partes laterales traen un gran recorte (por lo regular distinto al resto del pantalón) que se va haciendo cada vez más estrecho conforme llega al nivel de los zapatos. Todos los *tramos* (pantalones) son de un color chillante, generalmente amarillo o anaranjado, la *lima* (camisa) por lo regular trae un estampado con dibujos que recuerdan lugares de índole tropical: palmeras, cocos, árboles, etcétera... Si alguien pone en duda su originalidad, les diremos que el diseño de esta indumentaria está a cargo de un sastre que vive en el mismo barrio (Sifuentes, 1992: 182).

Es lógico pensar en la influencia que el vestuario de cantantes de música tropical, tuvo en este diseño *colombiano*, lo que se puede comprobar observando la vestimenta de los cantantes colombianos y mexicanos de música tropical y colombiana que aparece en las portadas de los discos de aquella época. Un vestuario que evoca también la indumentaria de los pachucos. El tatuaje está presente, pero se masificará en el ambiente colombiano con posterioridad. El pelo es largo de atrás y con fleco en forma

de flor en el frente. Las mujeres a veces se lo aclaran con agua oxigenada.

Esta indumentaria evolucionará agregándole paliacates en la rodilla, brazo o frente así como los tenis *Converse-All Star*. Las camisas floreadas o con motivos tropicales (palmeras, flores) podrán ser sustituidas por camisetas con imágenes religiosas o camisas tipo hindú (ver foto 26).

Por ser la primera expresión del vestido, le ha correspondido enfrentar el estigma que la asocia con la música y además con toda suerte de actitudes antisociales. La marca social se patentiza en redadas policiacas, discriminación en el trabajo y la escuela. Lógicamente sus usuarios han debido negociar con los *otros* parte o la totalidad del vestuario para mantener la música; por tanto, cada vez hay menos *colombianos* con esta vestimenta. Los *wachecos* serían una de las últimas

FOTO 26



Un muestrario de la vestimenta *colombiana* de la banda Air Flight.

Foto: Leticia Saucedo.

expresiones de un estilo de indumentaria cuya semántica expresa: “cien por ciento *colombiano* tradicional”.

## 7.2. Vestimenta metalera

En los '80 aparecen la vestimenta *rockera* y *heavymetalera* del público juvenil marginado que desplazó sus gustos hacia la *colombia*. El cabello del colombiano tradicional parece prestado de esta indumentaria. Aquí se reduce un poco el pantalón. Aparece la mezclilla y las amplias camisetas negras con leyendas o alusiones al *rock* pesado, Black Sabbath, Queen, Led Zepellin, Caifanes, El Tri o al *rock* en general. Con el tiempo estas indumentarias siguen siendo amplias y largas pero con motivos y leyendas propiamente colombianas: nombres de los grupos preferidos, portadas de discos famosos, fotos de artistas... también se mantienen los paliacates (ver foto 27).

## 7.3. Cross colors o bato loco

Cory Colombia describe así esta indumentaria: tenis blanco y negro, de suela gruesa y sin calcetones, pantalones *cross colors* que tienen un color en una pierna y otro color en la otra. En la parte de atrás del pantalón, la relación se invierte mientras las bolsas son del color de la otra pierna. Esta moda introduce la gorra de beisbol, usada de lado y hacia atrás, y se percibe mucha influencia de las *gangs* estadounidenses. Hay también camisetas con motivos religiosos, pachucos. Además se usa pañuelo amarrado en la parte trasera o la frente.

Cruz asegura que fue a principios de 1995 cuando la moda comenzó a generalizarse y coincido con él en que significa un cambio generacional significativo en la identidad de los colombianos:

FOTO 27



Colombiano bailando el paso del gavilán con vestimenta *metalera*.

Foto: Leticia Saucedo

La moda del *cross colors* viene acompañada de toda una estructura comercial que permite que la ropa del nuevo *colombiano* pueda ser adquiridas en las Pulgas y con los puesteros, las camisas del “Bato loco forever” son encontradas al por mayor, los pantalones y overoles se venden en cada puesto, el pañuelo en la cabeza es substituido por la gorra de distintos colores de los equipos de la NBA. Para los grupos esquineros el robar gorras se vuelve parte de la rutina y se practica como un deporte (Cruz 1996: 67).

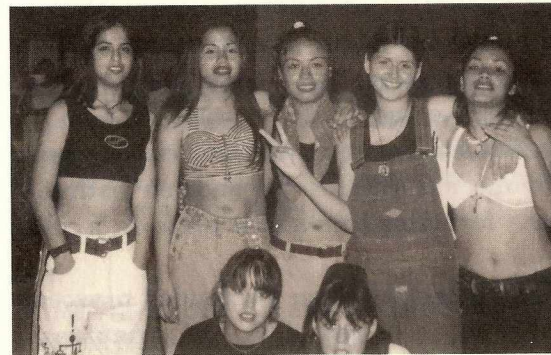
Las mujeres tienden a usar cualquiera de los dos últimos estilos. Pueden acompañar estos pantalones –a la cadera– con blusas con gran escote y que dejan ver el vientre o también pueden usar faldas cortas o *shorts*-faldas. Según Cory Colombia, esta manera un tanto agresiva de vestirse o de usar el maquillaje (colores muy fuertes, labios y pestañas muy negros) se convierte en una estrategia para sobresalir ante los jóvenes (ver foto 28).

### 8. Música, baile y vestido como elementos de una identidad

Ahora queremos profundizar en el significado que tiene para los jóvenes la música en relación con el vestido, así como la manera que ven a los demás. Para este ejercicio entrevistamos a dos grupos locales de adolescentes que tocan música colombiana. La información proveniente de ellos debe considerarse como la de consumidores expertos.

Neblina Colombiana y Duelo Sabanero son dos grupos no profesionales cuyas dinámicas son representativas del proceso que vive un grupo de jóvenes ejecutantes para lograr un lugar entre el público y un modo de ganarse la vida. En nuestro caso los dos procesos tienen similitudes y diferencias. El estudio de ambas bandas confirma la tesis de Hernández (1990) en el sentido de que no se pueden entender tales diferencias sin hacer referencia a la cultura y condición de vida de las fracciones de clase de cada grupo, aunque todos ellos pertenezcan a estratos marginales o populares. Ambos grupos difieren también en su origen, pues Neblina surge de una banda *death band*, mientras que Duelo Sabanero se agrupó sólo para tocar música.

FOTO 28



Colombianas de la banda Golden Boys.

Foto: Leticia Saucedo



Duelo Sabanero es un grupo de la colonia Fomerrey 3 en el municipio conurbado de Guadalupe y está compuesto por nueve integrantes con una edad promedio de 16 años. La mayoría de ellos estudia carreras técnicas que combinan con trabajos diversos como meseros, empleados de almacén, obreros o la asistencia a su padre en la construcción. El padre del líder del grupo apoya a los muchachos en su proyecto musical, gusta de todo tipo de música y asegura que la colombiana tiene como unos diez años de existencia en ese barrio.

Fomerrey 3 es un barrio obrero, ubicado entre las avenidas Pablo Livas y la carretera a Reynosa. Sus habitantes son obreros de la construcción, algunos de ellos contratistas, o trabajadores en otras ramas industriales. Tiene la particularidad de que allí se encuentran las oficinas regionales de la Policía Judicial Federal.

Por su lado, Neblina Colombiana es un grupo de siete integrantes, provenientes de la colonia Constituyentes de Querétaro en el municipio de San Nicolás, un barrio obrero, más urbanizado, pero con problemas de hacinamiento, transporte, vialidad, drenaje y servicios públicos.<sup>46</sup> Sus cincuenta mil habitantes están repartidos en seis sectores con distintos niveles de urbanización y conforman, con otras colonias adyacentes, un enorme complejo poblacional construido por el Infonavit. Los miembros de Neblina son desempleados o desempeñan labores en pequeños talleres. La gran mayoría estudió sólo la primaria y no terminó la secundaria. Sus edades oscilan entre dieciocho y veinte años y todos, salvo uno, son solteros. Viviendo en distintas colonias coincidieron y formaron banda en la plaza de la colonia Pablo Lagrange.

Estas diferencias de origen y actividad provocan percepciones distintas de la realidad. Así, mientras para los

<sup>46</sup> Ver G. Cruz y B. Torres (1997) p. 29.

integrantes de Duelo Sabanero, el ser *colombiano* no se limita al gusto por la música (su disfrute o interpretación) sino que incluye también la indumentaria (vestido y peinado y en opinión de alguno el modo de hablar), los de Neblina Colombiana de plano rechazan la etiqueta de *colombiano* y la cambian por “mexicanos a quienes les gusta tocar música colombiana”. Detrás de esto está la construcción de una identidad en lucha y negociación con los valores establecidos, lucha que difícilmente se gana.

Los integrantes de Duelo Sabanero describen al *colombiano* con sus pantalones bombachos, camisas floreadas y tenis Converse de bota. Duelo Sabanero no los rechaza y, aunque poco a poco ha ido abandonando la indumentaria, la percibe como una opción para el público consumidor. Los jóvenes de Guadalupe creen que la aceptación y promoción de esta música crece, y para probarlo señalan las nuevas estaciones de radio y la asistencia a conciertos organizados por diferentes instituciones, donde observan un intercambio de gustos entre públicos juveniles distintos que se benefician mutuamente.

Sectores del público *fresa*<sup>47</sup> comienzan a escuchar la colombiana, mientras los colombianos comienzan –dicen estos jóvenes– a vestir como *fresa*. Este cambio tiene un fundamento lógico el estigma y la consecuente represión o discriminación:

Es que en la prepa donde estudio –dice un integrante de Duelo Sabanero– casi nomás dos o tres personas oyen esa música. Haga de cuenta: llego yo a la cafetería y están oyendo música, de *fresas*, ¿verdad? Llego, le echo a la radiola, pongo mi música colombiana y se salen todos y yo ahí me quedo solo.

<sup>47</sup> El adjetivo *fresa* tiene muchos significados. En Monterrey se usa como sinónimo de joven relativamente acomodado con actitudes que pueden ir desde la presunción hasta “los malos gustos”. También referirse a quien mantiene estilos de vida apegados a la norma social imperante o es quien intenta mantenerlos pese a su precariedad económica.

Yo tuve muchos problemas —explica otro integrante— con el pelo largo y cuando me vestía así [como *colombiano*]. Cada rato me paraba la policía. No más pasó el primer semestre de preparatoria y entré al segundo, y ya me corté el pelo.

Parece como si en ellos existiera un proceso de cambio en marcha, donde el conjunto, al integrar elementos distintivos de otros grupos sociales como los *fresas*, está perdiendo algo de su identidad. Dos de sus miembros dijeron vestir antes como *colombianos*, y ahora no. Varios de ellos reconocieron que se identifica al estereotipo del *colombiano* con el delincuente y el drogadicto. Uno de ellos explícitamente declara que abandonó su indumentaria por el rechazo social y el hostigamiento policiaco. Ahora que han empezado a cambiar, son aceptados en su colonia, reconocidos por el gobierno, difundidos a través de la radio.

En el otro extremo se halla Neblina Colombiana. De sus declaraciones se desprende que ellos ya pasaron por tal proceso, que les ha beneficiado, pero que aun así la situación es muy difícil, sobre todo por el desempleo que viven. Neblina ya eliminó por completo la etiqueta intentando eliminar el estigma social y la discriminación que sufren sus integrantes cuando realizan sus prácticas musicales, y sobre todo cuando buscan legitimarlas socialmente. El grupo se percibe un paso más adelante en la evolución que sufre Duelo Sabanero, pero en condiciones más difíciles. Si por un lado un futuro deseable del grupo es verse como músicos profesionales, el difícil presente de desempleo o de trabajo mal remunerado que se combina con esporádicas presentaciones mal pagadas no les estimula a pensar cómo se verán a sí mismos en lo que vendrá, a menos que sea en los siguientes términos: “con un niño y un biberón”, o bien: “es que nadie tiene futuro”.

De modo paralelo, estos jóvenes construyen a los *otros* mediante referentes signos opuestos: los *fresas* y los *metálicos*. Éstos son portadores de otros gustos musicales, de otra

vestimenta y otro pensamiento, son los *otros*. Pero tal construcción es diferenciada en uno y otro grupo *colombiano*.

Para los jóvenes de ciudad Guadalupe, “los *fresas* son los enemigos de los *colombianos*”. La identificación de los otros acentúa rasgos o exagera descripciones para dejar clara la diferencia con ellos. Los *fresas* traerían el pelo “sin forma”, “como araña”. Se visten “aguados”, usan tenis de Pipo (payaso local) y gorra (elemento que ahora usan los *colombianos*). Les gusta el *rap*, el *rock* en español, el *reggae* y la música disco. Los *fresas* usarían expresiones como “¡está de pelos!”. Los *metálicos*, por su parte, además de usar zapatos de casquillo, pantalones “embarrados” y pelo largo “como mujer”, consumen la música que está en la más baja escala de los integrantes de Duelo.

En Neblina Colombiana, después de describir ejemplos de aquellos que tienen acceso económico a ciertos gustos o de quien mantiene tales gustos aun cuando no tenga dinero, terminan por definir como *fresas* a aquellos individuos que manifiestan ciertas actitudes (presumidos, apretados, estirados o sangrones) y reconocen que existen en todas las clases sociales.

En ambos grupos, la relación de las cumbias colombianas con otros géneros o subgéneros musicales muestra un sistema clasificatorio con dos niveles visibles: el que se relaciona con el gusto personal de cada integrante del grupo, que no es homogéneo respecto al de los demás; y el que se refiere a las definiciones gracias a las cuales el grupo como tal ordena el universo musical ubicando lo bueno y lo malo, lo aceptable, lo no permisible, lo neutral o indiferente.

Los gustos de los guadalupenses, como un sistema clasificatorio, incluyen una contraposición básica formada por las colombianas y el *heavy metal* (lo mejor y lo peor). En cambio, Bronco es más aceptable que Luis Miguel, porque Bronco también toca cumbias, como ellos. Y todos estos géneros

e intérpretes estarían en una sola categoría que podríamos llamar música de jóvenes, que se contrapondría a la de música de viejos. Los boleros, por ejemplo, no son catalogados ni positiva ni negativamente, son más bien música de mayores y están fuera de sus intereses.

Parecería que en el caso de Neblina Colombiana, su ambiente más urbano, con mayor interacción con los gustos de otros y en situación de desventaja, les obliga a no cerrarse a los demás, como estrategia para hacer sobrevivir su gusto. Y aunque este grupo se abre a otros gustos musicales (cumbias norteñas, *rap*, *rock*, norteñas, corridos) sigue siendo el *rock* en inglés el menos aceptado.

Quizás la construcción de los *otros* en Duelo Sabanero es más inocente, radical y fanática, mientras que en Neblina más pragmática, racional y —por lo mismo— menos proclive a construir simbólicamente grupos de personas como los *otros*, y más centrada en un discurso donde “todos somos iguales”, pero con diferentes gustos, actitudes y valores.

#### LA EXTENSIÓN DE LA COLOMBIA A OTROS LUGARES DEL PAÍS

El auge que está teniendo la *colombia* en el noreste de México y otros lugares de la república tiene estrecha relación con Monterrey y la producción musical de este tipo de música. Ya desde los años '70 se conoció un *boom* de la música tropical en el norte del país y el sur de los Estados Unidos. Alejandro Pérez (1995) ha señalado la migración de muchos grupos musicales capitalinos al interior de la república y especialmente al norte de México, por las medidas represoras del regente Uruchurtu. Durante las tres últimas décadas, conjuntos musicales como Rigo Tovar, Xavier Pasos, Renacimiento 74, Liberación, y muchos más ocuparon un importante lugar en la producción de música popular del norte del país y el sureste norteamericano. Algunos de ellos trabajaron con melodías originales o con *covers* de música colombiana o de otros géneros musicales, como el ranchero o el bolero. Pero ninguno de ellos tocó la música colombiana intentando apegarse a los estilos tradicionales pero comerciales de aquel país, salvo los casos de los Huacharacos de Colombia y Supergrupo Colombia, mencionados en el tercer capítulo.

Es hasta la década de los '80 que se empiezan a escuchar las melodías de Celso Piña y poco después las de Vallenatos de la Cumbia. Hoy la producción y el consumo de este tipo especial de música está extendido en varias ciudades del noreste y comprende un público, un grupo de intérpretes, así como compositores y casas disqueras que la promueven. Es decir, estos productos culturales han sido ya o están siendo tomados por la industria cultural.

El grupo de Celso Piña comentó hace once años la conveniencia de salir de Monterrey y darse a conocer en otras partes de la república. Hasta ese momento no les interesaba viajar ni siquiera a Saltillo, a cien kilómetros de distancia, entre otras cosas por la gran demanda de su trabajo en Monterrey. El resultado de su salida a otras ciudades de provincia había sido catastrófico, al grado de dejar de intentarlo por varios años.

Lugares que se consideran plazas fuertes de la música colombiana son León, Guanajuato; San Luis Potosí, San Luis Potosí; Laredo, Tamaulipas; así como Piedras Negras, Frontera, Monclova y Saltillo en Coahuila.

Celso Piña expresa su visión sobre la extensión de la *colombia*. Esta música llegó a México y de ahí se diseminó a toda la república. En Guanajuato, Celso Piña toca la música colombiana más despacio porque así lo pide la raza, y si no, no la baila; al contrario de Laredo, donde los bailadores demandan rapidez en la interpretación.

En Saltillo —dice Servando Monsiváis— la bailan como música *rock*. Puro salto, puros saltos y brincan. A mí me gusta mucho cómo bailan en Saltillo. En Monclova bailan diferente. Hacen una rueda y en una rueda va la muchacha y el chavo, y van bailando los dos nomás moviendo las manos y la cintura, es todo lo que hacen. Así, todos en una rueda, así todo el baile. Nomás que allá la ventaja es que todo es puras cintas (de audio), y las cintas no terminan.

Monsiváis asegura que en algunas plazas del noreste mexicano la música colombiana ya existía en versión tropical. En Saltillo, por ejemplo, también había *sonideros* locales. Satillo, Monclova y Frontera demandan más las cumbias que el vallenato. Les gustan rápidas y movidas. En Saltillo bailan todos juntos, hombres y mujeres, y sus movimientos evocan más al *rock*.

A diferencia de otras ciudades, en Monterrey se disfrutaban para el baile tanto el paseo como la cumbia. En Saltillo y Nuevo Laredo el consumo principal de la música colombiana

es la cumbia, y los grupos regiomontanos que han incurrido en bailes de aquellas ciudades se quejan de la falta de apego hacia lo vallenato y del gusto por los “tamborazos”.

A Monterrey se le identifica como el semillero de los grupos colombianos que han puesto de moda este gusto musical. Sin embargo, tal cualidad no es exclusiva para el género colombiano, pues la llamada onda grupera o la música popular norteña provienen de la misma ciudad, y son anteriores en el tiempo. Más bien lo que se refleja —pienso yo— es el poderío que ha tenido la industria cultural en el norte de México hacia otros lugares del sur a través de los años, especialmente aquella parte de la industria cultural que organiza los llamados bailes masivos. Por ejemplo, Piña se sorprende cuando en un baile masivo en el interior de la república —digamos León, Guanajuato— se encuentran alternando con músicos de otros géneros, pero también de Monterrey. Esto le hace exclamar: “oye, pero si todos somos de allá del barrio. Todos somos de Monterrey. Entonces, ¿aquí qué hay, o qué?”

Ahora bien, según Piña el ejemplo de los *colombiano-regiomontanos* es seguido por músicos locales de otras plazas del noreste:

Ahorita hay un grupo en Monclova: Chon Arauza. Ése tiene poquito de haber ingresado a lo colombiano porque era músico de todo. Norteños, rocanroleros, eran un grupo musical [variado]. Pero entonces, de tantas idas que vamos nosotros, Vallenatos, la Tropa, la otra Tropa, que somos los que más salimos, pues ahí fue agarrando el *business* y ahorita ya es *colombiano*. O sea, ya se puede decir que Monclova ya cuenta con un grupo *colombiano*.

Hasta aquí hemos visto que la *colombia*, entendida como un gusto musical y también como una serie de prácticas asociadas con este género musical, se gestó entre los migrantes e hijos de migrantes que habitaban la Loma Larga. Este gusto se expandió a otras áreas de la ciudad y posteriormente a otras ciudades del país.

Irónicamente parece que Monterrey, el lugar donde nació la *colombia*, es el lugar donde también tal gusto musical está más devaluado socialmente (ver foto 29).

Los mejores exponentes en la esfera comercial –Vallenatos de la Cumbia, Celso Piña y otros grupos más– han dejado mucho esta plaza debido a que en otros lugares aprecian más y respetan su música. La historia se ha repetido con el tiempo: mientras los músicos buscan cierto nivel de audiencia, los canales institucionales de circulación de música los han ignorado o los promueven al mínimo (salvo excepciones), y pese a ello la *colombia* ha sabido sobrevivir y expandirse no sólo en la ciudad sino fuera de ella buscando legitimidad, y sus músicos, un modo de ganarse la vida y una manera de expresar su mundo.

FOTO 29



Mural de la colonia Vicente Guerrero, municipio de San Nicolás, para un concurso de Hacienda Esquina.

Foto: Benito Torres

## EPÍLOGO TEÓRICO

En este apartado intentaremos exponer algunas consideraciones teóricas en forma de preguntas, posibles respuestas y propuestas de investigación a futuro respecto a la aparición y transformación de gustos musicales –referidos a la *colombia*–, la relación entre gustos musicales y construcción de identidades colectivas, así como el papel que cumplen en la formación de una cultura. Problematizaremos el concepto de *colombia* para intentar tener claro qué quieren decir los actores sociales involucrados cuando lo usan.

Si aceptamos que la identidad colectiva es parte esencial, inseparable y simbólica de la cultura, ¿podemos definir a la *colombia* como una cultura? Y si es así, ¿en qué sentido de la palabra?, ¿como contracultura, subcultura, movimiento social o cultura popular?

El concepto cultura es uno de los más difíciles por definir debido a la cantidad de acepciones que ha tenido y que tiene. Con Hartley (1997) entendemos por ella “la producción y reproducción sociales de sentido, significado y conciencia. La esfera del sentido que unifica las esferas de la producción (la economía) y de las relaciones sociales (la política)” (Hartley, 1997: 87). Esa esfera de sentido está multideterminada no sólo por economía y la política (por las relaciones materiales de dominación de unos grupos sobre otros y por su expresión política) sino también por la historia y la geografía (por la historia de la lucha entre los grupos sociales y por el entorno específico en el que se desarrollan). No hay –por lo tanto– expresiones totalmente unificadas al seno de

una cultura, sino expresiones materiales y simbólicas diversas, producto de los distintos posicionamientos de los grupos y de sus interacciones o luchas.

Podemos definir la *colombia* como una cultura popular. El problema con este término son sus acepciones positiva y negativa, sea en el sentido de vulgar, vil, bajo, plebeyo, en suma, distinto a la nobleza o a la burguesía, sea en su sentido político, referido al ascenso de las masas a la vida política durante el siglo XIX y el XX. La ambigüedad, dice John Hartley (1997), se traduce en no tener claro

si la cultura popular no es más que la expresión de una posición de clase subordinada y carente de poder o si se trata de una fuente autónoma y potencialmente liberadora de formas diferentes de ver y obrar, opuestas a la cultura oficial o dominantes (Hartley, 1997: 302).

Respecto a los dos puntos anteriores, creo que la *colombia* está en un punto intermedio, pues por un lado es generadora de sus propias experiencias y símbolos, y por otro a partir de cierto nivel está subordinada a otras estructuras de poder (mediáticas, políticas, etcétera). Su desarrollo se llevará a cabo en un continuo enfrentamiento con las concepciones culturales dominantes. Un punto que está a discusión en este capítulo es si la generación de sus propias experiencias y símbolos es potencialmente liberadora.

Para Hartley, cuando se comparan productos de la cultura popular, una pieza musical, por ejemplo, con los de la cultura dominante o elevada, se realizan ciertas valoraciones de los productos de esta última que la distinguen de la primera: genio creador, el gusto excelso, la inmortalidad de la obra. Pero detrás de estas valoraciones, Hartley y Bourdieu (1990) observan estrategias ideológicas para hacer parecer como naturales las diferencias de otro tipo: diferencias económicas, desigualdades políticas o distintos accesos a los medios educativos. Más adelante veremos cómo aplica tal idea en nuestro caso.

También podemos entender a la *colombia* como una subcultura, como "una negociación significativa y distintiva que se realiza dentro de culturas más amplias" (O'Sullivan, 1987). Tales subculturas pretenden obtener espacio cultural para sus miembros mediante prácticas y gustos que se manifiestan en virtud de identidades y ritos especializados. Este concepto nació ligado al abordaje de la problemática juvenil inglesa de los años '70, particularmente relacionada con la desviación. Presupone la división de la sociedad en clases sociales así como la dominación y subordinación de unas respecto a otras; y la expresión de tales divisiones en formas culturales asociadas a ciertas posiciones de clase como respuesta a tal situación, y la expresión cultural juvenil de las clases subordinadas como forma de negociación ante las dominantes y ante los patrones de conducta de su propia clase. En Inglaterra los estudiosos de las subculturas se centraron en las formas de expresión y los ritos de juventud obrera y trataron de interpretarlos como modos de obtener identidad, orientación colectiva y un espacio cultural propio (O'Sullivan, 1987: 344).

Hay identidades diferenciadas para diversas expresiones de una cultura. Es entendible que los *colombianos* jóvenes se distingan de los *colombianos* adultos, y los *colombianos* en general se distingan de otros que también son pobres y marginados, pero no son *colombianos*, sino consumidores de la música vernácula. Todas ellas son subculturas de la marginalidad.

Fiske (1997), por su parte, distingue *subcultura* de *contracultura* en el aspecto de que, si bien la primera defiende ante el resto de la sociedad la expresión cultural del grupo, no impugna el orden social establecido ni lo combate en términos políticos como si lo hace ésta. El término *contracultura* estaría más cercano al de *movimiento social*, entendido por Lefranc como:

el intento de dar a los problemas sociales soluciones sociales frecuentemente inspiradas en concepciones filosóficas o religiosas (y las individualidades creadoras) siempre marcadas por la sociedad en la que han vivido e intentado rebasar (Lefranc, 1964: 29).

González (1987) apunta que en un movimiento social habría elementos como la solidaridad ante situaciones desfavorables, injusticia sentida por los que la soportan como más allá de lo tolerable, posibilidad de mejora social observada por contraste en otras poblaciones que la disfrutaban, urgencia y necesidad del cambio, ubicación de nacimiento en un lugar específico, y la aparición de una exposición de principios o manifiesto. Aunque González asegura que los movimientos sociales pretenden la instauración de un orden social y que por ello tienen mayor alcance que los movimientos estudiantiles o de la liberación de la mujer, es claro que todos los movimientos sociales tienen la característica de hacer explícita la conciencia de una problemática vivida colectivamente con respecto a un poder particular o de varios en general. Lo observamos desde el movimiento obrero de 1870 en Europa hasta el chicano en 1970 en Estados Unidos y el estudiantil en México, Francia y Estados Unidos.

Para la segunda mitad de los '80 aparecen los fenómenos juveniles del cholismo y de los chavos banda. Los entendemos como subculturas en el sentido arriba expresado. Valenzuela asegura que en la frontera norte existen

importantes movimientos socioculturales de resistencia cuyos objetivos se encuentran permeados por la utilización de símbolos, imágenes y de una recuperación histórica a partir de la cual se pondera la identidad frente a la estadounidense (Valenzuela, 1992: 62).

Los esfuerzos de Valenzuela se encaminan a responder interrogantes sobre la identidad en la frontera norte de nuestro país. Estas interrogantes también deben interesarnos porque en parte tratamos el mismo fenómeno de la cultura popular

transfronteriza, es decir, porque ubicamos a Monterrey como frontera, no tanto geográfica como económica-cultural, porque somos vía de paso para muchos migrantes y culturas divididas que han mantenido contacto y se prestan elementos de cultura todos los días de la semana.<sup>48</sup>

Aunque la migración no constituyó el foco de nuestra investigación, debemos reconocer que la *colombia* no se entiende sin el fenómeno de la migración nacional e internacional. Éstas condicionan y a la vez posibilitan el gusto y su evolución. Los migrantes norestenses que viajan a Monterrey para buscar mejor nivel de vida, serán después migrantes a Texas, Florida, Illinois o Nueva York. La permanencia y el desarrollo del gusto en Monterrey no se entienden sin las redes migratorias establecidas por mexicanos que en la actualidad permiten la compra en Nueva York de la música más selecta y reciente de Valledupar, Colombia, y su envío a Monterrey para que se disfrute por poco más de un dólar.

Para fines de nuestro trabajo, nos interesa el cholismo dentro de las manifestaciones de una cultura popular transfronteriza a la que se refiere Valenzuela. El cholismo —dice— es

el fenómeno juvenil más masificado que se ha presentado entre los jóvenes pobres del norte del país. El cholo encierra en lo cultural una gran paradoja al importar símbolos nacionales de los barrios chicanos y mexicanos de Estados Unidos. Muchos de ellos refuncionalizados como elementos de resistencia cultural en el movimiento chicano y a través de la mediación de los jóvenes de origen mexicano en los barrios estadounidenses, son decodificados e integrados al discurso, expresión gráfica y simbología del cholo en nuestro país (Valenzuela, 1992: 64).

<sup>48</sup> Ver V. Zúñiga (1988), p. 102, y R. Hernández (1997), p. 26.

Creemos que la *colombia* está inserta –al menos en parte– en el contexto del fenómeno cholo. Los *colombianos* son este fenómeno porque comparten la base común de la marginación, y ante ella la apropiación de símbolos para crearse una identidad. Esto es porque, como en el primer caso, en la *colombia* la migración es una herramienta para el constante préstamo de indumentarias en algunos casos se perciben muy similares.<sup>49</sup> Agreguemos que, para los *otros*, los *colombianos* son cholos. Existe un heterorreconocimiento en ese sentido.<sup>50</sup> La diferencia más importante la encontramos en el papel jugado por la música.

En la *colombia* –sobre todo entre los jóvenes– la música es eje de varias prácticas sobre las cuales se levanta la construcción cotidiana de la identidad, cosa que no hemos sabido entre los cholos, pero sí entre los *punks*.<sup>51</sup> Los jóvenes banda *colombianos* parecen integrar elementos de las *clicas* y *gangas* cholas<sup>52</sup> y de las bandas urbanas como las de la ciudad de México, quizá por la posición geográfica de Monterrey.

Queda como tarea futura ubicar a la *colombia* en relación al cholismo. Analizar hasta dónde pertenecen al mismo movimiento juvenil urbano de la segunda parte de los '70 y en dónde se separan.

Es necesario abordar ahora la relación entre gusto musical y construcción de identidad. Para ello intentaremos aplicar algunas aportaciones de Pierre Bourdieu (1990), como la teoría de los campos, y los conceptos de *habitus* y capital cultural, porque –como dice García Canclini (1990: 45)– esta teoría nos ayuda a mediar entre lo social y lo individual. El desarrollo de la dimensión simbólica que está en la base de la

<sup>49</sup> Para una descripción del vestido cholo ver J. Valenzuela (1988), p. 74.

<sup>50</sup> Ver G. Giménez (1997), p. 11.

<sup>51</sup> Ver J. Valenzuela (1988), p. 100.

<sup>52</sup> *Clicas* y *gangas* son expresiones para designar bandas juveniles hispanas en las grandes ciudades de Estados Unidos.

teoría de Bourdieu sobre la reproducción social y ofrece una explicación de aspectos de la dinámica cultural que el solo estudio de las condiciones materiales y políticas no podía abordar ni explicar. En las siguientes líneas vamos a esbozar la situación general y la dinámica del campo en el que tiene lugar la *colombia*.

### 1. El campo en Bourdieu

Bourdieu llama campo “a un espacio de juego, a un campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten en un juego idéntico” (Bourdieu, 1990: 216). Actores e instituciones ocupan diversas posiciones en el campo y se desenvuelven en él, vinculados con habilidades, tecnologías, creencias o tipos de poder específicos –que Bourdieu llama capital–, y que tienen que ver con una cierta actividad: la religión, el deporte, la música y otros. En un campo siempre habrá un capital común y una lucha por apropiárselo. Pero hay quienes tienen más capital, gracias a lo cual definen qué es lo válido dentro de su campo y obtienen los beneficios correspondientes.

Para Bourdieu, así como hay diferencias sociales debidas al capital económico y su correspondiente poder material, también existen diferencias entre clases y grupos sociales debido a su diverso capital cultural (O'Sullivan, 1997). La situación de un campo no se explica únicamente por las condiciones económicas y sociales globales de la sociedad de que se trate, sino que cada campo tiene su historia y dinámica propias que se deben estudiar por separado, en su especificidad. Dice García Canclini (1990: 18) que la historia del capitalismo justifica que cada campo esté regido por leyes propias que exigen una autonomización metodológica, y que en América Latina tal historia es distinta, lo que obliga a redefinir hasta cierto punto los conceptos de Bourdieu.



Por eso gran parte de los sucesos sociales tiene como explicación no sólo la relación de los actores con los grandes condicionantes materiales y políticos de la sociedad en general, sino también la relación con la dinámica propia de cada campo, es decir, con las condiciones materiales, simbólicas y de lucha por el poder al interior del campo, lucha por conseguir de la mayoría la distinción y el reconocimiento y la capacidad de nombrar lo que está bien o mal.

Por ejemplo, en *La metamorfosis de los gustos*, Bourdieu asegura que en algunos campos de la producción cultural los productores trabajan con la mirada puesta no tanto en sus clientes, en la demanda, como esperarían el marxismo ortodoxo y el funcionalismo, sino en sus competidores (Bourdieu, 1990: 184).

Sin embargo, esta lucha se lleva a cabo, según el autor, respetando aquellas situaciones que permiten que se dé la lucha dentro de un campo. Es como si se jugara al box y una de las reglas fuera que no se dieran patadas (involucrar cosas de otro campo) pero principalmente no destruir el *ring*.<sup>53</sup>

Se compite sin poner en tela de juicio el campo y el juego que en él se juega. Hay una aceptación –un tanto inconsciente– de que la lucha al interior del campo tiene como condición no destruir las condiciones mediante las cuales

<sup>53</sup> Los cambios al seno de los campos pueden destruir jerarquías pero no a los campos mismos y esto trastoca dicotomías aceptadas en la sociología tradicional como consenso-conflicto y estática-dinámica. En esta sociología, consenso-conflicto y estática-dinámica tienen una significación biunívoca: o hay consenso o hay conflicto. Mientras que para Bourdieu, en el conflicto hay consenso y en la dinámica hay estática. Quiero decir que, en el conflicto al interior del campo, existe un cierto consenso sobre el juego que se juega y ese consenso perpetúa el conflicto “y lo confina dentro de ciertos límites, que son los límites del campo”. En “alta costura” el autor dice: “Esta lucha, que toma la forma de una carrera de persecución (yo tendré lo que tú tienes, etcétera) es integradora, es un cambio que tiende a lograr la permanencia” (Bourdieu, 1990: 221).

éste puede funcionar, como sucede con los modistos, quienes luchan entre sí por la definición legítima de lo que es “vestir bien” y “verse bien”, al ofrecer al mercado modelos tradicionales y clásicos o atrevidos y funcionales. Lo que no aceptarían los creadores –ni todos aquellos participantes en el campo: inversionistas, modelos, periodistas de la moda, publicirrelacionistas, etcétera– es que la gente se vistiera con ropa de segunda, pues con esto, dice Bourdieu, “se rompería el monopolio de la manipulación legítima de ese truco sagrado que es la alta costura, igual que los herejes impugnan el monopolio sacerdotal de la lectura legítima” (Bourdieu, 1990: 223).

En resumen, pese a tener características propias, los campos poseen también leyes generales que son aplicables a todos, como el hecho de que siempre habrá una lucha al interior por la apropiación del capital del campo o la misma existencia del juego que citamos arriba, donde cambiarán los dominados y dominantes, pero no el juego en sí.

Ahora bien, nuestro campo será el de la música, en él hallaremos la música popular comercial mexicana. El problema con el campo son sus delimitaciones. Si hablamos del campo de la música popular mexicana a nivel comercial –que se comenzó a formar en los años ‘20 de este siglo– no podemos ignorar que existen fronteras nacionales, culturales y económicas que impiden efectuar una delimitación precisa. En un momento dado, las relaciones entre distintos factores a nivel continental se hacen tan estrechas que quizá convendría tratar al de la música como un gran campo americano que se fue construyendo en los años ‘20 y estaría mucho más estructurado (unificado, diría Bourdieu) en la década de los ‘90.

Acerquémonos al problema. Están primero las fronteras del Estado-nación, donde se ejecutan muchas de las disposiciones legales que sostienen el juego de fuerzas al interior del campo (las reglas de acción de la radio, los derechos de autor, los contratos entre artista y compañía disquera, entre otras cosas).

Estas fronteras están delimitadas desde el siglo pasado y gran parte de la estructura jurídica respecto al tema que nos interesa comienza a construirse a partir de las décadas de 1920 y 1930 en algunos países de América Latina.<sup>54</sup>

Luego vienen las fronteras culturales, en cuyo seno las prácticas ignoran las fronteras de los Estados-Nación correspondientes, como es el caso de la interacción entre el sureste de Estados Unidos y el noreste mexicano, o la constante retroalimentación en todo el Caribe, producto de centenarias relaciones étnicas, comerciales y culturales.

Por si esto fuera poco, una vez que se comienza a estatuir el campo de la música popular comercial, las distintas relaciones de fuerza ya existentes en el campo económico se traducen en diferentes conformaciones de los campos de la música en el ámbito nacional. Es cierto que no sólo el capital económico es el que influye en esto –también está presente la geografía y la historia– pero lo que queremos decir es que las relaciones específicas entre las metrópolis y los países periféricos determinarán la aparición de compañías musicales con influencia extranjera diferenciada, casi siempre norteamericana. Es decir, determinarán el poderío relativo de las distintas industrias culturales nacionales o regionales, inscritas todas ellas en un gran sistema hemisférico de industrias culturales dominado por Estados Unidos. Esto explicaría, por ejemplo, el poderío continental y transcontinental de Televisa –y de sus filiales en el área fonográfica–, así como la escasa influencia colombiana –por ejemplo Discos Fuentes o Codiscos–, pese a que difunden todas ellas una enorme riqueza cultural.

Trabajemos tentativamente –dentro de este universo que es el campo de la música popular comercial– en el subcampo

de la música afroantillana o afrocaribeña, que en México se llamará música tropical,<sup>55</sup> entendida como toda aquella música en la que aparece el elemento negro (Moreno, 1990), y centremos el análisis de la música tropical en las fronteras de nuestro país, puesto que de ahí nacerá lo que conocemos como música colombiana de Monterrey. No ignoraremos las influencias externas, pero abundaremos en ello sólo en el caso pertinente.

El subcampo de la música tropical lo formarían: intérpretes, compañías disqueras, *sonideros*, promotores artísticos, la televisión, las revistas, la radio, los periódicos; en otras palabras: la industria cultural de este tipo de música por un lado, y los distintos tipos de consumidores así como productores no profesionales, escuelas y talleres de música por otro. Estará inscrito en un campo más grande que denominaremos *música comercial popular mexicana* y que casi no se relaciona con la música clásica, la de vanguardia, y otros géneros. También estaría inscrito en el campo de la música afroantillana o afrocaribeña.

En el subcampo de la música tropical estarían en juego el capital económico, la definición legítima de la música tropical y la del uso y estética del cuerpo (cómo mover el cuerpo, su indumentaria); la definición legítima de los géneros a interpretar y la manera de interpretarlos; y la clasificación válida del resto de la música, entre otras cosas.

Este subcampo se formaría a partir de los años '30 en México, al crecer y desarrollarse en nuestro país la industria cultural de este tipo de música proveniente de las Antillas, principalmente de Cuba y Puerto Rico. Mientras se escuchaban las grandes orquestas o se bailaba con ellas en

los salones, centros nocturnos y las carpas populares, la naciente industria de la radio consolidaba su público transmitiendo en vivo a los artistas, que después eran contratados para grabar en Nueva York o en México o eran tomados por la industria del cine para convertirlos en estrellas.

Vemos aquí, como lo señala Pérez<sup>56</sup>(1990), la existencia de una triangulación entre Cuba, México y Estados Unidos, no sólo porque el género musical se tocaba en La Habana, México o Nueva York, sino por el hecho de que, para el caso mexicano, Cuba aporta el género y los músicos; Estados Unidos, la parte tecnológica de la industria (las sinfonolas, los fonogramas y tocadiscos), las instalaciones físicas de las estaciones de radio, las grabaciones y gran medida del capital económico; y México, un poco de todo, pero especialmente el público.

El campo entonces es muy extenso. Implicaba el espectro multclasista de numerosos agentes sociales, un sinfín de intereses materiales y simbólicos, destrezas, creencias, es decir, de capital en juego; pero se mantiene el principio de Bourdieu, de que hay una lucha por la posesión de este capital y, gracias a ésta, la posibilidad de nombrar el tipo legítimo de música a tocar, a bailar, a escuchar, a vender.

Sostiene Bourdieu que uno de los indicios de la constitución de un campo es la aparición de biógrafos e historiadores de la actividad que “están comprometidos con la conservación de lo que se produce en el campo y su interés en conservar y conservarse conservando” (Bourdieu, 1990:138). Pensamos que este requisito está satisfecho en demasía para la década de los '40, cuando las obras del campo son consagradas en el disco, el cine, los libros y hasta en los cancioneros populares.

## 2. *El campo musical y la colombia*

Bourdieu asegura que el campo trabaja por el desarrollo de una relación de fuerzas específica en su interior, de tal forma

que los agentes con mayor capital específico tendrán mayor posibilidad de influir en la definición legítima de lo que ahí se hace. En nuestro caso el campo evoluciona al ser derribados de su posición dominante quienes detentaban el capital suficiente para determinar lo que se deba oír y escuchar. Serán sustituidos por otros que ocuparán la posición dominante.<sup>56</sup>

En el ámbito de la industria cultural latinoamericana son varios los agentes involucrados con esta capacidad, pero el impacto de tal transformación no es recibido de la misma forma por todos los agentes, además un cambio al seno del campo no significa eliminación de lo existente.

Por ejemplo, con el desplazamiento del danzón por el mambo como ritmo de moda, o de éste último por el cha cha chá, se ven desplazados temporalmente intérpretes y promotores, pero no necesariamente las disqueras ni las compañías de radio o cinematográficas, pues el hecho de poseer mayor capital específico seguramente les permite permanecer más tiempo en posiciones dominantes. ¿Cómo? Entre otras cosas, influyendo sobre los artistas para acoplarlos a un estilo nuevo –quizá ajeno a éstos– pero que vende porque “está pegando mucho”.

Siguiendo la lógica del autor podríamos decir que la lucha entre grandes intérpretes se da –como en los demás campos– por el monopolio de la definición legítima de lo que se canta, pero ellos están asociados y muchas veces en circunstancias de dependencia con grandes compañías disqueras, radiales o cinematográficas. La pérdida de ese monopolio no es definitiva si se acepta que el nuevo ritmo, el nuevo género o la nueva forma de interpretar son también legítimas. Si las compañías disqueras observan que la música responde a

<sup>56</sup> Por eso Bourdieu hace hincapié en las relaciones entre las posiciones, no sólo entre las personas que ocupan tales posiciones. Ver. Bourdieu (1992), p. 97.

las necesidades del público y a las suyas, buscarán convencer a sus intérpretes para que canten o toquen esa música. Y esto representa un conflicto entre los intereses materiales y simbólicos de los intérpretes y de las disqueras, dado que ambos líderes comparten el monopolio de la definición legítima. Así pues, la lucha no es sólo contra la competencia en el campo, sino también entre quienes detentan lo legítimo.

Como decíamos, el desplazamiento de un ritmo por otro como paradigma musical en el campo, no nada más funciona eliminándolo del campo, el ritmo en cuestión puede no ser la moda pero sí seguir siendo un *clásico*. Esta solución que da Bourdieu a la lucha por la definición legítima de lo que se toca permite entender cómo en los años '50 danzón y cha cha chá convivían en muchos ámbitos, aunque la moda era el último ritmo. En ese contexto vendrá la cumbia y desplazará a los demás como el ritmo de moda en muchos lugares.<sup>57</sup> Sin embargo, al ingresar al mercado mexicano —o quizá para poder hacerlo—, la cumbia y otros ritmos colombianos se modificaron. Se quitaron instrumentos, se agregaron otros, cambió algo el ritmo. No sabemos si los cambios respondían a necesidades reales del público, o a la percepción de esas necesidades por parte de los agentes de la industria cultural, pero luego de que llegaron las primeras cumbias originales y otros ritmos colombianos como el son vallenato o el porro, se empezaron a interpretar al estilo *mexicano*. Desde Miki Laure en los '60 hasta Selenia en los '90, permanece inalterable ese hábito de adaptar el ritmo. Se estableció así la definición legítima de cumbia como aquella adaptación o acoplamiento de ese género colombiano

<sup>57</sup> En mi opinión, hay otros géneros que comparten con la cumbia el lugar de moda, pero no la han desplazado. Hasta donde percibo, la cumbia es el ritmo de moda a nivel continental.

a los diversos públicos de la república (cumbia tropical o cumbia norteña).<sup>58</sup>

### 3. Primero el consumo y luego la producción

¿Qué pasó en Monterrey? En el Monterrey de 1950 a 1970, la oferta musical es diversa, el campo de la música popular comercial es amplio, quizá no como en otras partes, pero se escuchan y consumen boleros, música ranchera, norteña, varios ritmos americanos como *swing*, *rock and roll*, *blues*, *rock* y por supuesto música tropical, que para la década de los '60 vive la declinación de la tradición de la rumba y el ascenso de la cumbia. Esta década ofreció para toda esta música discotecas, salones de baile, discos, libros, difusión por radio y televisión. Dentro de la música tropical, la cumbia no es muy bien aceptada, ni original ni transformada o acoplada, pero entre las clases populares tiene un impacto casi inmediato.

Paralelamente, los consumidores del cerro de la Loma Larga —que en algún aspecto constituía la periferia de Monterrey y era parte importante de su zona marginada— aceptan con beneplácito la música tropical, y este subcampo tendrá ahora un enclave en Monterrey.

Dentro de las ofertas existentes, parece que primero escoge la música tropical en general; luego, de toda ella se seccionando la música colombiana en su versión comercial original: porro, cumbia y, al final, vallenato. Quiene

<sup>58</sup> Es cierto que hay un tipo de cumbia (de tipo orquestal) que llegó a México y se quedó sin grandes cambios. Pero eso sólo ocurrió en la ciudad de México y por razones que todos podemos comprender: la tradición de la rumba y la existencia de cuarenta años de orquestas tropicales en la capital.

escogen son, primero que nadie, los *sonideros*, una suerte de apéndice irregular de la industria cultural.

Aunque algunas orquestas y grupos en la ciudad de México comienzan también a interpretar la cumbia sin modificaciones, la producción está fundamentalmente en Colombia, pero tiene ahora un mercado en Monterrey, un enclave en la zona marginada de la Loma Larga, donde —luego de convivir mucho tiempo con el resto de la oferta tropical— se concentra poco a poco en el universo colombiano (que incluye hasta boleros). Las condiciones de obtención de esta música son precarias: al principio hay en pocas discotecas, para conseguirla los *sonideros* deben viajar a México con sus contrapartes capitalinos o a los Estados Unidos y sólo una emisora de radio las difunde.<sup>59</sup>

Los *sonideros* no tardan en extender el gusto al amenizar las fiestas populares de la Loma Larga con sus sonidos y sus discos, es decir, intentan extender el mercado, y con él, el subcampo específico. En este punto observamos cómo circulación y consumo (mercados y públicos) suceden al mismo tiempo, se superponen, coinciden en el espacio y en el tiempo, pues mientras ellos tocan se va generando el gusto, que repite el proceso de separar la música colombiana del conjunto de la música tropical para apropiársela. Es decir, se empieza a extender en la Loma Larga el subcampo de la música tropical, y se crean las condiciones para la introducción y aceptación de la música colombiana.

Resumiendo, primero se produce el gusto por la música colombiana —al interactuar en el mercado este tipo de productos con el tipo de elección de los *sonideros*— y sólo años después surgirá también la producción específica de este tipo de música.

<sup>59</sup>Baste comparar el universo instrumental de una colombiana como *Toscano el zapatero* y el de Montañeses del Álamo, y se verá que hay muchos instrumentos similares pero la solución es distinta en cada uno.

Volveremos más adelante sobre este punto, por ahora nos interesa abordar más cerca la cuestión del *habitus* y los gustos musicales que de él se derivan en la circunstancia presente.

#### 4. *Habitus y gusto musical*

Para Bourdieu el *habitus* es un conjunto de principios de clasificación de naturaleza lógica, axiológica, teórica y práctica que se asimila inconscientemente y que produce gustos específicos, actitudes, modos de estar de pie, de hablar, gestos, etcétera, derivados de las condiciones de vida del individuo y del grupo social.

Bourdieu concibió el concepto para parecerse al de hábito, pero al mismo tiempo para distinguírsele. Sobre la primera intención, el autor dice del *habitus* que es “algo que se ha adquirido pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes” (Bourdieu, 1990: 155). Nos remite aquí a la historia personal del individuo. Sobre la segunda intención del concepto, dice que *habitus* no es hábito pues éste “se considera en forma espontánea como algo repetitivo, mecánico, automático, más reproductivo que productivo. Y yo quería hacer hincapié en la concepción de que el *habitus* es algo poderosamente generador” (Bourdieu, 1990: 155).

El *habitus* explicaría la manera cómo lo social se interioriza en las personas y gracias a lo cual es posible que el individuo sienta como necesidad algo que objetivamente puede conseguir (García Canclini, 1990: 32). Se trata de un cierto tipo de conciencia sobre las posibilidades reales de lo que puede obtener en el universo de los bienes materiales y simbólicos. Sería un concepto mediador entre las teorías generadoras del determinismo social sobre el individuo (marxismo) y aquellas que le dan total poder de conciencia y

decisión (liberalismo). Por tanto, un *habitus* es producto de las condiciones objetivas que lo generan a través del tiempo y a su vez reproduce la lógica objetiva de dichos condicionamientos, aunque cada vez lo hace de modo distinto; reproduce la lógica, pero la transforma en cada situación y de modo imprevisible, de tal forma que esa reproducción nunca es exactamente igual.

Un *habitus* entonces es un principio de mantenimiento y al mismo tiempo de invención. No se deriva totalmente de los condicionantes que lo crearon. Es como si la historia individual de una persona, convertida en conjunto de disposiciones durables, interactuara cada vez con la situación que lo rodea, y cada vez la solución fuera similar en lo general pero distinta en lo particular.

¿Cuáles son las condiciones objetivas que generan el gusto por la música colombiana en la ciudad de Monterrey? Esas condiciones no las podemos llamar *habitus*, pues éste se forja a través de muchos años para lograr encarnar “de manera durable en el cuerpo de forma de disposiciones permanentes”. Pero quienes migran sí lo poseen, así que habremos de buscar en el pasado para entender el presente y encontrar una interpretación coherente. Reconstruyamos entonces hipotéticamente la historia de esta situación aplicando algunos conceptos de Bourdieu.

##### 5. *El habitus entre los migrantes creadores del gusto*

Decimos que el *habitus* hace al gusto, y que el gusto es una parte del *habitus*. Entonces ¿cuáles son las condiciones objetivas que produjeron el gusto por la música colombiana? A mi entender, son condiciones relacionadas con la migración del campo a la ciudad y a la necesaria aclimatación: el *habitus* campesino y su choque con la realidad urbana. Son los

habitantes de la parte alta del cerro de la Loma Larga migrantes de San Luis Potosí, Coahuila y Zacatecas. Llegaron a Monterrey entre los años 1960 y 1985, y sus condiciones de vida son de marginación económica y social.<sup>60</sup>

A esas condiciones de marginación se enfrenta el *habitus* ya adquirido en los lugares de origen, variable según la edad en la que se realiza la migración. Es la combinación entre el *habitus* anterior —desligado ahora de las condiciones materiales que lo generaron— y las nuevas situaciones de vida, las que generan el gusto por la música colombiana. Estas nuevas condiciones de vida no sólo se traducen en trabajo mal remunerado —como probablemente lo era en los lugares de origen, lo que en ocasiones motiva la partida— sino que el capital cultural adquirido no vale tanto en la nueva situación, en la ciudad de destino. Aquí valen cosas como el alto nivel escolar o la calificación en el trabajo, es decir, capital académico, laboral, lingüístico, capital que no poseen los migrantes. En esas precarias condiciones, las relaciones de fuerza con el resto de los grupos sociales son de sometimiento y hostilidad.

En la interacción con el entorno, los habitantes de la Loma Larga sobre todo de la parte alta irán creando condiciones para la construcción de un ambiente material y simbólico más benéfico. Serán materia disponible de la cooptación priista, y sus escasos recursos, motivo de violentas disputas; al mismo tiempo, ocasión para nuevos tipos de colaboración y solidaridad. Los esfuerzos por construir condiciones materiales más soportables, buscando mejores oportunidades en el

<sup>60</sup>No estamos hablando de los migrantes originales del barrio San Luisito, que de alguna manera reproducen el esquema. Ya Morado (1984) mostró cómo, desde inicios de siglo, se crea una visión brava del barrio, con rivalidad hacia los otros de la entonces pequeña ciudad de Monterrey.

mercado laboral —que les eviten, por ejemplo, la construcción como única opción de trabajo, a través del comercio de segunda mano o su inserción en las fábricas— serán acompañados por iguales esfuerzos, en el nivel simbólico, para lograr mejores posiciones de fuerza en este tipo de mercado. Es decir, esfuerzos por generar una nueva identidad —personal y colectiva—, definida como construcción del *nosotros* en la interacción cotidiana con otros grupos sociales.<sup>61</sup>

### 6. Formación y transformación de los gustos

La apropiación de la música colombiana de Monterrey se llevó a cabo mediante resignificaciones relacionadas con las condiciones particulares de vida de estos grupos en México en general, y más concretamente en el noreste con estrategias que tienen variantes en el caso de los géneros de mayor consumo: cumbia y vallenato, por lo que vale la pena estudiarlas por separado.

Es tema de investigación averiguar si la raíz de este gusto de los migrantes del campo por la cumbia y después por el vallenato tiene que ver con factores tales como el componente indígena de estos géneros (véase el primer capítulo). Arriesgando una hipótesis, percibo una enorme identificación del sonido, y a veces el ritmo de los idiófonos de raspamiento colombianos —instrumentos musicales hechos de materia sólida que se tocan y se escuchan sin necesidad de tensarse— y de sus huaches con los sonidos de nuestros danzantes, matachines, concheros y el sonido de nuestras maracas mexicanas.

Por otro lado está la letra, donde podremos identificar su estructura con la del son mexicano, cuya temática es la

<sup>61</sup> Ver G. Giménez (1997), p. 16.

misma: “incluye el amor, la descripción costumbrista de mitos, leyendas, personajes y animales, los acontecimientos políticos y religiosos, etcétera” (Llerenas, Ramírez y Lieberman, 1988: 5).

El parecido se muestra especialmente —para la región noreste— en el son huasteco y el corrido mexicano. Sólo un estudio profundo, que tenga en cuenta la relación entre indígenas, negros y europeos en Colombia y México, podría explicar la popularidad de la cumbia en México.<sup>62</sup>

Su cultura musical también acostumbra narrar historias y eso es lo que hacen los vallenatos. ¿Qué es la música vallenata? Es música que en su origen fue hecha por relatores-informantes, cronistas de pequeños pueblos para los vecinos de la comarca a lo largo de la zona atlántica de Colombia. Se comercializa hasta el punto de viajar en disco y casete a México y llega a Monterrey, donde se aceptan sin gran cambio ciertas funciones del mensaje (como narrar historias), pero se resignifica para darle un uso derivado del contexto particular de los consumidores.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Para el caso mexicano, ver J. Contreras (1988), p. 81. Para el caso colombiano, Tomás Gutiérrez cree que, aunque originalmente el tipo de música en la costa atlántica dependía del acento que tenía la distinta mezcla étnica, en la actualidad han desaparecido por completo tales diferencias subculturales. Ver G. Gutiérrez. (1992). p. 329 y ss.

<sup>63</sup> ¿Por qué no se quedó y triunfó el vallenato en México? Los informantes aseguran en entrevistas que el vallenato y el porro (ritmos con más densidad conceptual en sus letras, especialmente el primero) también llegaron a la ciudad de México, pero se mantuvieron más bien distantes del gusto del público, sólo disponibles y muy apreciables entre conocedores (los tepiteños, por ejemplo). Esto lo supieron por su relación con los *sonideros* de México, quienes los surtían de la música que a los *sonideros* de Monterrey agradaba y no era muy solicitada en México. Esta es toda una línea de investigación. Por lo pronto, parece pertinente recordar que en México existía una gran diversidad de ofertas musicales y que, por otro lado, el sello de acordeón del vallenato no lo hacía tan atractivo, como sí ocurría en Monterrey. En la actualidad, la influencia de grupos como Bronco y los Tigres del Norte ha abierto paso en la ciudad de México al gusto por la música interpretada con este instrumento.

La narración en la música colombiana es una función apreciada por los consumidores de la Loma Larga, algo que se escuchaba cada vez menos en la música tropical. Pero más allá de esto, un consumidor de la música colombiana puede satisfacer varias de sus necesidades musicales y literarias sin salirse de lo colombiano. La música colombiana es pues un universo autosuficiente para sus consumidores: romántico, alegre yailable, triste, reflexivo, de crónica, etcétera, de modo similar a como cultiva el colombiano el gusto por la música mexicana que, por cierto, tiene una enorme influencia en aquel país, como en muchos países sudamericanos.

El uso del acordeón es importantísimo. De toda la oferta colombiana, el público de la Loma Larga va detectando —para apreciarla mejor— aquella música con instrumentos similares a su cultura musical de origen norestense. Primero la cumbia con acordeón, luego el vallenato. Recordemos que sus habitantes son migrantes e hijos de migrantes de San Luis Potosí, Zacatecas, Coahuila y de las zonas rurales de Nuevo León, donde la música norestense —incluyendo la música de tambora— utiliza además del acordeón otros instrumentos como saxofón, clarinetes, trombón, platillos y tambora.

¿Por qué los habitantes de la Loma Larga se apropian de la música colombiana y la resignifican como gusto propio sólo si está interpretada en su versión original? Creemos que porque ya hay otros géneros musicales que cumplen tales funciones (especialmente el corrido) pero son propios de otros grupos sociales, en particular de la generación anterior. Ya están apropiados por otros grupos e incorporados a sus prácticas. Entonces se escoge la música colombiana como reacción a la influencia de las distintas evoluciones del *rock* en Monterrey y como distinción frente a la música regional. Los apropiantes de este género (padres de los futuros intérpre-

la urbe norteña con “estirpe de polka” o “sello romántico” de la balada o el bolero. Son migrantes jóvenes, envueltos en una realidad hostil, en precarias condiciones de supervivencia, enfrentados a las tradiciones de esta música norestense de tambora de sus padres, al *rock* y a la balada de los jóvenes. La salida musical que ofrece distinción y generación de capital cultural es la cumbia con acordeón, sobre todo el vallenato, puesto que incorpora elementos de la música tropical *legítima*, y de la música vernácula, sea ésta música de tambora o norteña, y sin embargo es distinta, propia y única. Es un caso de *bricolage* que podemos definir como “proceso cultural de improvisación o adaptación mediante el cual, objetos, signos o prácticas pasan a sistemas de sentido y ambientes culturales diferentes y son, como resultado de ellos, resignificados” (O’Sullivan, 1997: 36).

Esta resignificación sirve para los intereses del grupo marginado que la consume porque con su apropiación simbólica se ayuda a construir un universo propio de significaciones, gracias al cual los miembros del grupo pueden interactuar, comunicarse, competir y al mismo tiempo ser distintos al resto, es decir, ayudarse a construir una identidad. Y es que elaborar con elementos comunes una solución distinta también significa *rebelarse* contra los gustos impuestos por sus mayores y por la industria cultural nacional y local. Con el tiempo, mejorando un poco las condiciones de aceptación del nuevo género, significará además una puerta de legitimación y —como dice Bourdieu de las prácticas deportivas— uno de los escasos medios de ascenso social.

#### 7. Celso Piña y la segunda generación de músicos colombianos



rompió con la interpretación *legítima* de un tipo específico de música tropical llamado cumbia, que realizaban con éxito y aprobación músicos como Mike Laure, Acapulco Tropical o Rigo Tovar y los locales como el Amaya o el Santo Domingo. Al mismo tiempo, continuó con la construcción del subcampo específico, que otros llevarían más allá, no sólo interpretando música colombiana al estilo original, sino componiéndola. Esta nueva tradición musical se sigue construyendo con el trabajo de otros agentes del campo: la radio, la televisión, las revistas, los grupos de promotores culturales y las ONG's.

Al darse cuenta de que existía una demanda que pedía escuchar en vivo la música tropical de modo distinto, Celso se lanza —consciente de los riesgos que conlleva— a la interpretación de géneros escasamente comerciales pero demandados por su gente. Se pedía la música de Colombia como se toca en aquel país, o sea, como música colombiana, no como música tropical. Aquí, lo mejor significaba tocar lo original, el adjetivo se refería a la versión comercial, no a la folclórica.

Pareciera que con ello la música volvía a adquirir el sentido que pudiera haber perdido al mexicanizarse, pues sus acordeones, clarinetes, saxofones y tambores les dicen *algo* a los consumidores, y su contenido literario les reconstruye una realidad ya perdida, que es evocada desde la ciudad. Es sólo un conjunto de símbolos, pero de símbolos trascendentes, pues al compartirse en el imaginario colectivo reimplantan simbólicamente gran parte de la cultura campesina. Aunque sus ojos observen el paisaje urbano se mofan, se burlan, son irónicos, jocosos, bromean a ritmo de cumbia y cuentan cosas, reflexionan, critican, moralizan, todo a ritmo de vallenato. Entre la *colombia* y la música que escuchaban sus padres hay ruptura, pero al mismo tiempo solución de continuidad.

Quizá hubo una revolución al interior del campo de la música tropical que se sincronizó con algo que sucedía en el

exterior. Piña argumenta que el gusto por la música al estilo original colombiano ya existía, ya se había desarrollado, y que él lo único que hizo fue arriesgarse, como músico regiomontano, a proponer la interpretación de la música.

Su actitud enfrentó la reacción de los detentadores de la interpretación legítima de la música tropical, primero con el silencio, ignorándola, y después etiquetándola como música popular dirigida a los estratos más bajos, y que no debían de escuchar otros grupos igualmente populares, porque al hacerlo perderían *status*. Muchos artistas, reconoce Piña, le decían hace veinte años que esa música no iba a pegar, y que se iba a meter en dificultades al tratar de introducirla (al transgredir). Pero pensaba también que, si no era él, cualquier otra persona se daría cuenta del potencial de esta música y realizaría la misma tarea.

#### 8. Sobre los jóvenes banda, ¿una tercera generación?

Si lo anterior es válido respecto a la década de 1980 a 1990, ¿qué pasa con los consumidores de los años '90, en su mayoría chavos banda? Permanecen, se agravan en algunos casos las condiciones de marginación económica y social, y sobre esta base hay ciertas condiciones para el mantenimiento del gusto. Mientras la Loma Larga se puebla hasta el tope, afloran las colonias Fomerrey<sup>64</sup> por toda la ciudad, poblados muchas veces por la segunda generación de los habitantes de la Loma Larga. Se expande por la ciudad el gusto adoptado por los padres.

No se puede hablar de una ausencia de esfuerzos por parte del Estado ni de los actores involucrados para modificar su

<sup>64</sup> Fomento Metropolitano de Monterrey (Fomerrey) es una institución estatal creada para hacer frente a la demanda urbana de tierra en la década de 1970.

entorno, pues poco a poco se van introduciendo servicios primarios y escuelas. El problema es que la demanda es mucho mayor, dado que la migración no cesa, sólo disminuye. Así, por lo menos en parte, el modelo de la Loma Larga como zona marginada se repite en todo el cinturón periférico de Monterrey. Desde fines de los años '70 y toda la década de los '80 se extiende la necesidad de trabajo, regularización de tierra, introducción de luz, agua, drenaje, educación y otros servicios. En la Loma Larga y otras zonas marginadas el incremento de la población y de sus necesidades va acompañado del mantenimiento del mismo espacio físico. Los pocos lugares para divertirse y pasar el tiempo libre serán ahora disputados por muchos más. Surge el fenómeno de las bandas esquineras y su interacción con el entorno traerá dinámicas de violencia con otras bandas, estigma social y represión policiaca.

Paralelo a este fenómeno social, se refuerza en algunos casos el choque al seno de la unidad doméstica, entre la *folk society* y la *urban society*, factor presente por lo menos desde 1960, pero agudizado en aquellos casos el *habitus* de referencia del migrante se pierde en la cultura de la marginación. Los migrantes no hallan cómo encajar en la ciudad ni en su propio hogar, no tienen comunicación con sus hijos ni éstos con ellos. La esquina, donde "la banda no te deja morir", aparece como alternativa natural para muchos jóvenes.

El acento que la juventud *colombiana* ha puesto en los vallenatos podría entenderse como una reacción a esas condiciones de violencia en que viven, lo que les ofrece es un balance en sus sentimientos. Todo parece como si la carga afectiva de las canciones compensara el vacío familiar, que su tranquilidad y dulzura contrarrestara los efectos de la violencia urbana en la que viven. Asimismo, el carácter reflexivo, crítico, melancólico y de lamento de las letras tendría funciones similares a la que cumple con sus padres.

Así, cumbia y vallenato son consumidas por jóvenes y adultos para darles usos semejantes, pero también diferenciados. La tambora que acompaña a los clarinetes, saxofones y trompetas en la cumbia colombiana ha dejado de tener el mismo significado entre los adolescentes —que han pasado su vida en un mundo de asfalto, cuando bien les va— y sus mayores. Esto no elimina la cumbia del escenario juvenil, al contrario, pareciera que la efusividad y sensualidad con que se baila sirviera como gran catalizador de energía y de violencia, especialmente en el denominado baile *wacheco* o paso del gavilán.

En los jóvenes banda *colombianos*, por ejemplo, la música y sus formas de consumo expresan una intensa interacción simbólica con otras prácticas. En el capítulo cuatro vimos que las melodías *rebajadas* y el baile *wacheco* son ejemplos de cómo, cuando se drogan, tales prácticas le confieren mayor intensidad y placer al ritual y cómo, aun sin drogarse, las canciones rebajadas y el baile paso del gavilán son símbolos que ayudan a evocar tales momentos. Con sólo escuchar la música rebajada que proviene de su grabadora, un *colombiano* que va por la calle puede evocar el ritual del consumo de droga. Tal simbolismo también causa efectos en aquellas personas que no consumen drogas, es una clave simbólica de acceso al disfrute colectivo con sus camaradas o con sus semejantes que sí las consumen.

Lo mismo sucede con el poder de enunciación que buscan las bandas juveniles en las estaciones de radio, a las que pretenden controlar como territorios virtuales. Fue el caso de la emisora gubernamental XEIQ o de la actual emisora de Multimedia Estrellas de Oro La Guacharaca, donde no existe censura para mandar saludos llamándoles por sus apodos: "para el *Pato*, para la *Brava*, pa'l *Soque*, pa' los *Alfareros*", etcétera. Todas estas prácticas son específicas de los jóvenes.

Así, en un primer momento, los *colombianos* aparecen como grupo social para diferenciarse de los demás con una serie de características propias, que se manifiestan en sus gustos, entendidos a la manera de Bourdieu (1990) como principio de elección para la ejecución de prácticas y apropiación de bienes, como principio de clasificación, jerarquización y ordenación del mundo. En un segundo momento observamos cómo el gusto genera no una sino por lo menos dos identidades diferenciadas, aunque muy relacionadas: las de los adultos y las de los jóvenes. Son identidades diferenciadas que corresponden a distintas lógicas de reconocimiento, o sea, se ponen acentos en distintos aspectos de la música colombiana y en la manera de disfrutarla.

Para ambos, la identidad puede entenderse como un constructo social de carácter histórico, es decir, relativo a un espacio y tiempo determinados, hecho de referentes simbólicos —de origen real o imaginado— mediante los cuales una comunidad logra representarse o imaginarse como un *nosotros* contrapuesto a un *ellos* (los demás, los otros). De este modo se habilitan para responder a preguntas sobre su origen y su futuro, y usar estas respuestas como guías de una acción social que mantenga al grupo relativamente cohesionado o con posibilidad para defenderse ante otros grupos (Valenzuela, 1990).

El sistema clasificatorio del gusto es un marco para la acción, no sólo del rechazo hacia otra música, sino de la defensa militante del género que se prefiere. Los elementos comunes de su identidad incluyen la conciencia de ser pobres y marginados, rechazados; la conciencia de que les son inalcanzables cierto tipo de prácticas y productos (tener una mansión, viajar al condominio de la Isla del Padre<sup>65</sup>), la conciencia de

<sup>65</sup> La Isla del Padre es un tradicional centro vacacional para las clases media alta y alta de Monterrey, y está ubicado en el sur de Texas.

cierto origen común. Se perciben así y son percibidos así por los *otros*.

Pero pareciera que esos *otros* no reconocen uno de los motivos por los cuales decidieron los *colombianos* ser eso, *colombianos*: la diversidad de la música que consumen, la belleza y profundidad de sus letras o la calidad interpretativa de sus melodías. No, para los *otros* son *colombianos* porque son pobres, porque “están jodidos” y porque “tienen malos gustos”.

Queda claro que en la *colombia* de las bandas, música, indumentaria, baile y *grafitti*, entre otras manifestaciones, podrían entenderse entonces no sólo como prácticas culturales aisladas, sino como sistemas mediante los cuales el grupo se otorga identidad y se ubica en un espacio definido en relación a otros gustos (otra música, otros bailes, otras indumentarias). Ese espacio es *su* espacio y en él se apropian de los bienes culturales mediante su producción y reproducción (escuchando, interpretando, componiendo música colombiana). Afirman con sus prácticas: “somos nosotros y nuestros gustos están en el centro del sistema clasificatorio. Hay otros gustos que hemos jerarquizado como los *otros*. Los hay buenos y malos, pasajeros e indiferentes”.

### 9. Identidades y cultura en el futuro de la colombia

Abordada la relación entre gusto musical e identidad y también sus nexos con la cultura, quedan pendientes algunas reflexiones sobre el futuro de este fenómeno social. Nos referimos a las posibilidades que tiene la *colombia* de a) convertirse finalmente en un gusto musical aceptado socialmente pero manipulado por la industria cultural; b) permanecer como hasta ahora, como el producto inacabado de una lucha y negociación entre la manipulación y aquella

que genera espacios de generación cultural ambas posiciones; o c) ser una “fuente autónoma y potencialmente liberadora de formas diferentes de ver y obrar, opuestas a la cultura oficial o dominantes” (Hartley, 1997: 302).

Respecto a la primera alternativa diremos que a medida que los grupos locales se insertan en los circuitos profesionales comerciales se alejan de las posibilidades del público marginado, aunque simultáneamente surge una infinidad de grupos esquineros o semiprofesionales que buscan llenar el hueco. Los profesionales pretenden generar una legitimación hacia su música que eventualmente consiga aceptación y —como sucedió con Bronco— la consiguiente apropiación en otros estratos sociales con mayor poder económico.<sup>66</sup> No es que renieguen de su origen, sencillamente los sectores marginados no poseen recursos para hacer rentable la incursión plena de la industria cultural. Su intención es secundada por otros agentes en este sector de la música tropical (agentes, promotores, disqueras, estaciones de radio). Pero el gusto ya pertenece a otros y ahí entra la disputa, la interminable lucha y negociación que tiene hasta ahora un desenlace incierto.

Mientras esto suceda, para los músicos *colombianos* seguir las reglas del sindicato o de la industria del entretenimiento no les garantiza éxito aunque tengan público y buen material. El problema hay que buscarlo en otras reglas no explícitas aunque existentes, referidas a la significación de lo *colombiano* desde la perspectiva del poder. Que su música no sea aceptada no se debe a que sea mala, sino al hecho de que fue apropiada por los más pobres. Todo sucede como si las clases dominantes dijeran: “si los más pobres se la apropiaron, bueno, será de

<sup>66</sup> Bronco es quizá el grupo regiomontano más famoso de los últimos tiempos, pero en sus primeras épocas tenía el estigma de pretender mezclar la cumbia con la música norteña. Pese a ello, las estaciones de radio de frecuencia modulada fueron incorporando su música con el tiempo.

ellos; pero entonces los demás no la consumiremos porque así mantendremos simbólicamente las diferencias que ya existen en otros ámbitos de las relaciones sociales: la desigualdad política y económica”. Sin embargo, esta actitud no es consciente ni deliberada.

Hasta ahora dos conclusiones son claras: Por un lado, es un hecho que el estigma que la liga a la drogadicción, la violencia, el pandillerismo, la delincuencia, y que la asocia con sectores marginales y obreros no calificados, no ha logrado impedir que la *colombia* gane espacios de expresión en distintos ámbitos o que se extienda a otros lugares. Sin embargo en el proceso debe ceder cierta parte de sí misma; una parte de la *colombia* de los jóvenes debe desaparecer. Parece existir una relación entre el desvanecimiento de la identidad colombiana y el reconocimiento social. A mayor reconocimiento y aceptación social, menores motivos para ser diferentes. A mayor rechazo y exclusión, más motivos para obtener una identidad.

Hay una especie de intercambio en el proceso. Como vimos en la parte final del capítulo “El consumo de la música colombiana”, el grupo colombiano ofrece su música a la comunidad respetada y reconocida de los *fresas*, y a cambio toma de éstos algunos símbolos de respeto y aceptación: el vestido y el peinado *fresa*. En el caso de Neblina tal discurso se comienza a internalizar, por lo que sus integrantes hablan de “la libertad de cada quién para vestirse como quiera”.

Pareciera que el hecho de negociar eliminando la estética ligada a la marginalidad (música rebajada, indumentaria colombiana) les permitirá preservar su bien cultural máspreciado: la música, pero a cambio de darle “otra imagen”, como ellos dicen. Ofrecerán entonces la música colombiana y dejarán morir en paz a la *colombia* de las bandas, a la cultura que la banda ha construido en torno a este gusto musical.

Respecto a la tercera posibilidad, puntualizaremos con Valenzuela (1992) que cuando la imagen del *ellos* se percibe como amenazante, se hace posible la acción colectiva, pero que un proceso de identificación y diferenciación cultural no siempre se convierte en acción colectiva:

En la frontera existen múltiples ejemplos donde la identidad cultural funciona como elemento reforzador de la acción colectiva, vinculándose imbricadamente con las demandas emanadas de la situación de clase, tal como sucedió con el movimiento chicano en los años '60 o definiendo de manera fundamental expresiones juveniles insertas en las clases populares ejemplificables a través del pachuquismo y el cholismo (Valenzuela, 1992: 64).

Nos parece aquí que el autor iguala el movimiento chicano, el pachuquismo y el cholismo, en tanto procesos de identificación y diferenciación cultural; pero los diferencia en tanto fenómenos ligados (o no) a la acción de clase.

Por nuestra parte, nos preguntamos si es prudente hablar de movimiento del cholismo, movimiento del pachuquismo, movimiento de las bandas juveniles regias, siendo que está siempre ausente el elemento de conciencia explícita que revele la injusticia de que son víctimas y ubique al poder (o poderes) que les dominan. Creemos que los conceptos de cultura popular o subcultura colombiana se acercan más a la realidad que intentamos describir que los de contracultura o de movimiento social.

Al revisar críticamente algunos de los proyectos más importantes que desde distintos ámbitos han influido en el proceso de construcción de la identidad o identidades colombianas por sus distintos públicos, encontramos tres tipos principales:

1. Quienes apoyan la difusión de la música con un interés más bien comercial dentro de las estaciones de radio y las disqueras, así como los representantes y promotores musicales.

2. Quienes apoyan la difusión de la música como medio de diversión y, sobre todo, de apaciguamiento de las bandas, teniendo de ellas una visión legalista, interesada más en imponer castigo a toda desviación a la norma que saber cuál es la percepción del mundo de los jóvenes (como la Procuraduría General de la República, las policías estatales, judiciales y algunos gobiernos estatales y municipales).
3. Quienes —con o sin la influencia gubernamental— ponen el acento en:
  - a. El reconocimiento de la banda como interlocutora social válida.
  - b. La interacción con la banda en la búsqueda de soluciones a los problemas que tiene y los que la banda causa a otros grupos en su dinámica (pintas, peleas, asaltos).
  - c. El reconocimiento de la identidad colombiana de la banda y el trabajo mutuo para realizar el gusto musical en mejores condiciones y lograr su legitimación social.

Del primero de estos tres tipos de público hemos dicho ya algunas palabras antes. De los últimos dos queremos hacer nuestras reflexiones finales. En los últimos años han aparecido nuevos actores: locutores, portavoces, analistas, periodistas culturales, divulgadores y promotores culturales que buscan continuar y superar la obra de personajes como Joel Luna o los *sonideros*. Sus aportes (programas de radio, revistas, investigaciones) han comenzado a generar elementos que nos permiten vislumbrar algo que llamaremos un movimiento cultural *colombiano*, es decir, la búsqueda y defensa de un espacio cultural propio en el enfrentamiento cotidiano con las expresiones culturales dominantes, aunque sin plena conciencia respecto a las condiciones estructurales

de su situación –compartidas por todos– y sobre todo sin un discurso explícito frente al poder que no sólo reivindique la producción y disfrute de los bienes culturales, sino que con base en la conciencia de sus derechos también combata los motivos de su marginación, condiciones que caracterizan a un movimiento social como el movimiento chicano. Quizás con el tiempo y participación conjunta de otros sectores sociales es probable que tal discurso comience a aparecer.<sup>67</sup>

Con el ingreso de ciertos actores, el fenómeno de la *colombia* empieza a tener portavoces que hablan y trabajan en su nombre, pero su trabajo está condicionado por otros agentes en el campo. Por un lado las disqueras los empujan hacia un camino. Las instituciones oficiales, por otro, tratan de insertar las prácticas de tales agentes en su estrategia de lucha o mantenimiento en el poder. Parte del problema para que el trabajo de estos agentes se traduzca en un movimiento cultural reside en la falta de continuidad, ligada a su vez a la falta de independencia económica. Los promotores culturales deben entonces negociar con otros actores con mayor capital para poder desarrollar su trabajo sin ir más allá de los límites permitidos por las instituciones respectivas.

<sup>67</sup> Aquí coincido con Valenzuela en su visión del fenómeno banda. Ver J. Valenzuela (1996), p. 1996.

#### CONTINUIDAD Y CAMBIO EN LA MÚSICA COLOMBIANA DE MONTERREY<sup>68</sup>

Las culturas mexicanas deben en parte su vitalidad a las migraciones. Del campo a la ciudad y de México a Estados Unidos, el ir y venir de modos de ser y sentir, de actuar y crear, han configurado el mapa cultural de nuestro país y de otros. Ya se escribe la historia y se muestran los circuitos por donde las culturas y las industrias de México exportan a Estados Unidos sus maneras de ser y pensar, de divertirse y llorar, pero también importan de los Estados Unidos lenguaje, dólares, música, tecnología, baile.

Con el trabajo sobre la *colombia* de Monterrey hemos querido dejar en claro que procesos similares ocurren entre Colombia y México, pero hace falta mostrar los procesos específicos mediante los cuales las industrias culturales colombianas se transnacionalizaron y se conectaron con las estadounidenses y mexicanas; el papel de la migración internacional; las particulares formas de apropiación, así como la transformación de los referentes Colombia-México en los imaginarios de ambos países, una vez que se acepta cada vez más el importante papel que Colombia ha jugado en la historia de la música mexicana. Estas y otras cuestiones requieren nuevos análisis que ya realizan mexicanos y

<sup>68</sup> Gran parte del contenido de este capítulo ha sido tomado de "Miradas diversas sobre la cultura colombiana". I Seminario sobre Patrimonio Cultural del Noreste. Conarte. Monterrey, 2004 y "Continuidad y cambio en la música colombiana de Monterrey", IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASMP, México, en 2002.

colombianos. Por ahora quisiéramos describir algunos de los nuevos aspectos ocurridos en los últimos siete años desde que escribimos nuestro primer trabajo, pues si nuestro estudio habla del modo como los mexicanos en sociedades urbanas usamos la música no sólo para bailar, escuchar o comunicarnos, sino para construir identidades colectivas, los cambios recientes nos indican que tales identidades se mantienen en constante negociación y evolución.

Como consecuencia de múltiples factores convergentes y de la influencia de los diversos actores al seno de este campo particular, otros estratos sociales regiомontanos conocen ahora este gusto musical y ha mejorado el posicionamiento social de los grupos *colombianos*. Se mantienen, sin embargo, los retos y problemas generados por una completa incorporación de este gusto musical por parte de la industria cultural.

Nos parece que, aunque se han cerrado varios espacios de la *colombia* como los centros de baile, programas y emisoras de radio e instituciones de apoyo, la música colombiana comienza a reconocerse en diversas instancias como una parte importante de la cultura regiомontana.

Respecto al primer punto, se cortó sensiblemente el apoyo para iniciativas como Haciendo Esquina y sus proyectos como la Casa Colombia. Varios de sus integrantes originales han tenido que buscar apoyos en otras instancias para llevar a cabo programas de impulso al arte callejero.<sup>69</sup> Muchos de los promotores de esta expresión cultural popular<sup>70</sup> han desaparecido temporalmente del escenario por falta de apoyos o por

<sup>69</sup> Instituciones multinacionales como HEB han dado apoyo para tales actividades al grupo de promotoría cultural juvenil Haciendo Esquina.

<sup>70</sup> Cory Colombia dejó los programas *colombianos* y, aunque sigue en la radio, mantiene ahora otro perfil. Servando Monsiváis desapareció por un tiempo y reapareció recientemente como locutor de una estación comercial.

cambios políticos. Con lo anterior se perdió —creo yo— gran parte de la experiencia ganada en estos acercamientos con la banda juvenil, pues los actores mencionados la reconocían como interlocutora válida, con sus formas propias de expresarse, y gracias a ello se podían atender en tal interacción otros tipos de problemáticas juveniles como las drogas, el SIDA y la situación particular como jóvenes marginados.

Los relevos políticos en los gobiernos estatal y municipal de los últimos diez años han propiciado inconsistencias en las políticas públicas (como sucede en otros campos de la vida cultural), pues sus enfoques son diversos, privilegiando una visión moralista ante el problema, o bien abriendo y terminando proyectos sin una visión u objetivos claros. Las constantes son el uso político de tales programas y la ausencia de reconocimiento de que estas colectividades tiene problemas pero también un valioso capital cultural propio, que si bien puede ser enriquecido, también puede ser utilizado para resolver sus propias problemáticas y realizar aportes al resto de la sociedad.

En contraparte, debemos reconocer que se dio espacio a los programas radiofónicos de Abrazo, una asociación que busca educar y defender los derechos humanos en torno a la problemática del SIDA, y del programa de Luis Manuel Solís, quien además promovió el Segundo Festival Voz de Acordeones con el apoyo de autoridades municipales y estatales. El resultado más significativo del evento fue la llegada, por primera vez en la historia del gusto, de los reyes vallenatos, tan respetados por el público regiомontano; así como la promesa de hermanar, a inicios de 2000, a Monterrey con la ciudad colombiana que se considera cuna del vallenato: Valledupar.

Al tiempo que se abrieron nuevos salones de baile, cientos de páginas referidas a las expresiones de la cultura *colombiana* de Monterrey han aparecido durante estos años en dos de los

más importantes periódicos, *El Sol* y el *Metro*. La gran mayoría se deben al trabajo de Lorenzo Encinas *Nicho Colombia*, quien ha desarrollado labores en la promotoría cultural, la radio y los medios impresos. Conciertos comerciales o populares, concursos de todo tipo, biografías de personajes y de grupos musicales, perfiles de la banda, en fin, que a las emisiones radiales se añade ahora una vitrina periódica en la prensa que habla de la banda y sus problemas. Aunque el particular abordaje de tales informaciones tiene la influencia conservadora del sello editorial donde trabaja Encinas, el material plasmado en ellas representa un valiosísimo mar de datos para cualquier estudioso sobre el tema.

Hace siete años decíamos que Celso Piña, el iniciador de la música colombiana de Monterrey, no tenía, por diversos motivos, el lugar que históricamente le correspondía desde el punto de vista comercial y de *status*. Varios acontecimientos en este lapso reposicionaron a Piña y a su Ronda Bogotá frente a sus colegas con más éxito comercial y renombre internacional: autoridades culturales de la ciudad (Conarte) le reconocen públicamente su labor ante la presencia del gobernador del Estado. Su vinculación con sectores intelectuales ha producido melodías con trasfondo social que encaran problemáticas como el SIDA. A finales de los '90, su radio de acción se amplía al tocar en discotecas y bares frecuentados por sectores medios y medios altos, también aparece *mano a mano* con varios de los más importantes expositores colombianos, y finalmente, a inicios de esta década, ingresa al circuito comercial nacional e internacional con una propuesta musical modificada por su acercamiento a otros conjuntos y bandas. Esto lo reposiciona pero también modifica su público.

Los Vallenatos de la Cumbia, la Tropa Colombiana, Celso Piña y otros han logrado que la música colombiana ocupe espacios tradicionalmente reservados para otros gustos

musicales (*rock*, balada, música norteña y grupera), como la plaza de toros Monumental, el auditorio Carta Blanca y se manifieste en espacios para bailes masivos como la Expo-Guadalupe.

Por otro lado, la competencia de tres estaciones comerciales de este tipo de música se exacerbó. Los contactos entre éstas, los grupos musicales y las disqueras colombianas son ahora mucho más frecuentes y cercanos con el objetivo de promover a sus artistas y desarrollar este mercado. En tanto, se aprovechó la existencia de públicos diferenciados para generar nuevos segmentos en el mercado; por ejemplo, entre quienes son exclusivamente *colombianos* (generalmente estratos económicamente bajos) y aquellos que comparten otras músicas populares, como la banda y la norteña, con el llamado vallenato romántico (generalmente estratos medios bajos y medios medios). Se practican estrategias diferenciadas para públicos diferenciados porque además los recursos de cada grupo radial son distintos. Unos tienen el suficiente capital para patrocinar a conjuntos colombianos como el Binomio de Oro o los Diablitos para bailes en Monterrey donde, ellos mismos son los propietarios del local. Otros basan su estrategia en el conocimiento profundo de la música popular y de su historia para darle al radioescucha una mejor selección musical.

Así, parte del reconocimiento social proviene del hecho de que la industria cultural generada alrededor de este gusto busca sectores sociales con mayor poder adquisitivo para que consuman sus productos. Mientras aumenta la producción de grabaciones y videos locales, se incrementan las exportaciones a México de este tipo de música colombiana (la de la costa atlántica). La conjunción de ambos elementos permite hallar tales productos musicales en los aparadores de las cadenas distribuidoras de música, algo que antes se consideraba impensable. Esto, sin embargo, no ha eliminado la venta informal de música.



### 1. *Estudiando y construyendo la colombia desde la academia*

Pretendemos ahora hacer un recuento de las diversas aportaciones que, desde el arte, el periodismo y las ciencias sociales, se realizan en torno a lo que se ha llamado la cultura *colombiana*. Ésta es una cultura popular,<sup>71</sup> entendida como un conjunto de significados y valores compartidos por un grupo social que las materializa en ciertas prácticas y objetos. Así podemos entender la *colombia* como una cultura generadora de sus propias experiencias y símbolos teniendo a la música como eje central, pero también al uso del cuerpo en la indumentaria y el tatuaje, el baile y en parte también el habla como elementos que permiten que la gente se identifique y comparta un mundo de significados comunes. En su desarrollo, la cultura colombiana, nació como un gusto musical particular, se enfrentó con las concepciones hegemónicas de la cultura, y ha permanecido sometida a éstas a causa del poder de los medios y las clases dominantes, que usan estas y otras herramientas de distinción como instrumento de dominio. Pero esa constante interacción en calidad de sometida no le impide proponer, defenderse, rechazar y crear. En todo caso no le permite imponerse, pues no es la cultura dominante.

La música colombiana de Monterrey, como otras músicas populares, es construida a partir y a través de los medios masivos. Las producciones discográficas colombianas —de los Corraleros del Majagual, por ejemplo— son productos mercantiles que viajaron desde Colombia hasta el norte de

<sup>71</sup> Para algunos el término de música vallenata o cultura vallenata es el más indicado. La llamo colombiana y no vallenata. El gusto por esta música en los sectores populares y marginales rebasa con mucho el género vallenato, aún y cuando el vallenato sea el género más gustado por los jóvenes. La cumbia es un poderoso instrumento de identificación de la cultura, así como el porro en sectores que no son jóvenes.

México, hará unos treinta años, con el objetivo de realizarse como mercancías, de venderse. Así mismo, quien quiera obtener música colombiana contemporánea, vallenata y cumbia, puede comprarla en las principales discotecas de la ciudad de Monterrey, adquirirlas por la internet o bajarlas de sitios compartidos. No se diga la ya mencionada proyección y reconocimiento nacional e internacional que algunos grupos musicales, como Celso Piña, han tenido en los últimos años, en los más importantes foros legitimados de la producción y circulación internacional de la música: nominaciones al premio Grammy, reconocimientos de las autoridades, discos con producción de primer mundo y otras características más. Todo ello da la impresión de que esta música forma ya parte del repertorio cultural de la ciudad, como si siempre hubiese existido la misma oportunidad para que este gusto musical se expresara y extendiera. Sin embargo, no fue siempre así. De hecho, la marginación que vivió durante décadas (y vive aún) esta música fuera del mundo mediatizado es una de las características de esta cultura. Eso explica en parte el interés que ha ocasionado en diferentes ámbitos intelectuales y artísticos, que abordan aspectos de esta cultura desde diferentes perspectivas.

A partir de 1995 aparecen los primeros estudios formales sobre la música y la cultura colombianas en Monterrey. Hoy existen estudios desde las ciencias sociales y aportaciones desde el teatro, el video y el periodismo. Algunos tienen por objetivo comprender y hacer comprender a otros sectores sociales las visiones que los *colombianos* tienen de sus prácticas, de sus gustos, en vista del estereotipo dominante que relaciona a sus consumidores con el mundo de la delincuencia, la violencia y la drogadicción. Otras aportaciones buscan enviar mensajes específicos a la comunidad de *colombianos* utilizando los códigos de esa cultura, otros buscan encontrar los hilos que atan diversas realidades locales,

regionales e internacionales, donde México, Colombia y Estados Unidos son sólo los principales escenarios.

La siguiente es una apretada e incompleta recopilación de algunos trabajos realizados y en proceso sobre la cultura colombiana. Aún con riesgo de ser inexacto en algunos datos (por lo que me disculpo por adelantado) considero valioso este ejercicio por las oportunidades que puede generar el que todos estos actores, que actúan más bien de modo individual, nos conozcamos y retroalimentemos. Además, pretendo mostrar que la cultura colombiana no es una moda musical más, sino un campo de estudio que tiene cada día más adeptos.

### 1.1. Trabajos realizados

Con temor a equivocarme, los textos de Daniel Sifuentes y César Morado sobre la historia de la colonia Independencia y el puente San Luisito (el llamado puente del Papa) son las primeras crónicas que registran el gusto por la música colombiana y la liga de éste con una vestimenta especial.<sup>72</sup>

En 1996 José Juan Olvera, Benito Torres, Gregorio Cruz y César Jaime escriben "La Colombia de Monterrey. Descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte", con el patrocinio de la Fundación Rockefeller y el centro cultural chicano Guadalupe Cultural Arts Center. La intención del texto era "relatar la historia de la música colombiana en Monterrey; describir sus modos de producción y consumo, y el papel que juega en todo esto la migración entre Nuevo León y Texas".<sup>73</sup> Los autores (dos sociólogos, un psicólogo y sociólogo-antropólogo) usaron una metodología básicamente cualitativa para reconstruir lo

<sup>72</sup> Morado, Macías y Sifuentes, Daniel, *op. cit.*

<sup>73</sup> Olvera, Torres, Cruz y Jaime, *op. cit.*, p. 6.

anterior en voz de los actores sociales involucrados. Dos años después, yo recojo las ideas fundamentales del estudio para escribir "Colombianos de Monterrey, génesis y prácticas de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad". A esta tesis de maestría agregué un intento de interpretación teórica sobre origen del gusto por la *colombia*. La metodología usada también es cualitativa.

La coahuilense Perla Ábrego investigó la *Recepción y transformaciones de la música colombiana en el norte de México*. En su ambicioso trabajo, terminado en diciembre de 2003, Ábrego asegura que su trabajo pretende estudiar

las transformaciones que sufrió la música tradicional colombiana al llegar a otro contexto cultural, es decir, en el recorrido desde Valledupar hasta el norte de México. Esto incluye un estudio acerca de la evolución de la tradición oral que dio origen a estos ritmos. Por lo tanto se estudiarán los cambios surgidos en el romance español y cómo se ha conservado el elemento narrativo de este género poético tanto en el vallenato como en el corrido mexicano y cómo este elemento sigue presente en las canciones modernas de ambos géneros. Con base en el anterior análisis se busca comprobar que ésta puede ser la razón por la cual se ha dado una muy buena recepción de la música popular colombiana en el norte de México y el porqué de la identificación de los oyentes mexicanos con estas letras, cómo las han adaptado a su diario vivir y cómo la música se ha ido fusionando con ritmos locales hasta llegar a lo que hoy en día los regiomontanos llaman la música colombiana del norte de México o la *colombia* de Monterrey. Se tratará igualmente la función social de este nuevo ritmo en los oyentes del norte mexicano, el impacto que ejerce cultural y socialmente en una generación de jóvenes provenientes de familias migrantes y campesinas y la razón por la cual se da la identificación con este género reciente proveniente de otro país, de otras tradiciones.

Ábrego es graduada de la Escuela Normal Superior de Coahuila en la especialidad de Lengua y Literatura Españolas. Es pasante del postgrado en Letras Españolas de la UANL y realizó otro postgrado como becaria de la Universidad de Antioquía, en Medellín, Colombia, a partir del 2001. Como herramientas teórico-metodológicas trabaja la teoría de la

recepción y el análisis del discurso, así como el análisis literario y de contenido.

Darío Blanco es un joven investigador colombiano que realiza su doctorado en Ciencias Sociales en el Colegio de México. Como parte de su trabajo doctoral, Blanco acaba de presentar en 2004 "El Movimiento regio-colombiano. Construcción de identidades y transculturalidad en México a partir de la música caribeña colombiana". En él, el autor 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 identificatorios<sup>74</sup> en la ciudad de Monterrey, Nuevo León".

Aunque en proceso de redefinición, su tesis de doctorado "La relación música e identidad. Las mediaciones del vallenato en su proceso de globalización y su utilización como herramienta en la construcción de procesos de identificaciones colectivas" es una de las más prometedoras investigaciones sobre el vallenato, la identidad y el proceso de globalización-localización.

Este investigador da continuidad a una investigación previa, con la que se licenció como antropólogo de la Universidad de los Andes, en Bogotá, sobre la evolución del vallenato en Colombia, (de ser un género local y marginal hasta convertirse en un género regional y después nacional) y la relación que esta evolución guarda con la construcción de la identidad y

<sup>74</sup>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 contrapuestos unos a otros, a lo que generalmente se le conoce como identidad. Se usa este 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 (en singular). Se ahondará más adelante a este respecto.

la actividad de las élites político-económicas colombianas. El título de su investigación es "Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato. Construcción de regionalidad y nacionalidad a partir de la música popular colombiana".

En el ámbito del video, el joven historiador regiomontano Eric Lara realizó en 1997 *Colombia en Monterrey*, el primer video sobre la cultura colombiana. Leticia Vargas filmó en 2001 *Sombrero de látex*, un video de ficción de veinticuatro minutos con formato más profesional dirigido al público juvenil regio-colombiano, con la intención de promover el uso del condón y evitar el contagio del VIH. La producción ejecutiva corrió a cargo de la organización no gubernamental Abrazo, con fondos de la Fundación McArthur. Para su realización, la directora buscó información académica sobre el tema y recurrió a una banda como medio de información sobre los hábitos sexuales de los jóvenes colombianos. Fue presentado en diversos espacios culturales durante 2002.

Recientemente, el colombiano Orlando Cajamarca escribió el texto dramático *Alicia adorada en Monterrey*, como becario del Programa de Intercambio de Residencias Artísticas México-Colombia en su edición 2002, patrocinado por el Fonca y el Ministerio de Cultura de Colombia. Cajamarca realizó estancias en Monterrey, México y otras ciudades como parte de etapa de recolección de información para la construcción de situaciones y personajes. Su guión fue presentado en la ciudad de México a mediados de junio de 2003 como parte del Encuentro Puerta de las Américas. Actualmente se dialoga la posibilidad de una puesta en escena por parte de miembros de la comunidad de actores de la localidad.

Desde el campo del periodismo han aparecido interesantes trabajos que pretenden dar contexto a investigaciones académicas sobre el tema, o a nuevos proyectos musicales que músicos como Celso Piña presentan en la ciudad de México o Estados Unidos. Han aparecido entrevistas con este autor

en *La Jornada*, *El Universal* y *Reforma*. Uno de los trabajos más interesantes es "Dancing across the border", realizado por Cheryl Smith, para el *Dallas Observer*, de Dallas, Texas. Smith muestra el modo como se vive este gusto musical de ambos lados de la frontera y el papel que juega la migración en su desplazamiento geográfico. Es también digno de reconocimiento el trabajo ya mencionado que Lorenzo Encinas ha realizado por varios años en periódicos dirigidos al sector trabajador.

A mediados del 2004 en un seminario sobre culturas juveniles, fue presentado en Monterrey un video de treinta y cinco minutos sobre la cultura colombiana realizado por un equipo conformado básicamente por sociólogos que se han desempeñado como promotores culturales. Se trata de miembros de Haciendo Esquina, una organización que ha trabajado promoviendo las expresiones culturales de los jóvenes marginales, tanto con organizaciones oficiales como Conarte como con privadas (Benito Torres, María Elena Moreno, Magdalena Moreno Ortiz, Jesús López, entre otros). Es éste el primer video con una visión amplia sobre el fenómeno.

### 1.2 Trabajos en proceso

La regiomontana Leticia Saucedo realiza desde 2000 un video documental sobre otros aspectos de la cultura colombiana. Saucedo ha filmado los más variados aspectos de la cultura colombiana en los últimos cinco años, festivales musicales organizados por diversas instancias del gobierno o por organizaciones particulares, bailes populares, bailes de salón, presentaciones de músicos locales y colombianos.

Relacionado tangencialmente con la cultura colombiana, se halla el trabajo sobre el *graffiti* en Monterrey, Nuevo León, de Francisco Lugo Silva, quien realiza su doctorado en Antropología en la Universidad París VIII. En su trabajo titulado

"La territorialidad del *graffiti* en Monterrey, Nuevo León, México", Lugo analiza los imaginarios construidos a partir del *graffiti* en asentamientos irregulares en Monterrey, y cómo la territorialización de las agrupaciones juveniles choca con la territorialización liberal, reactivando "discursos y prácticas sujetas a representaciones sociales propias de la clase dominante, poniendo en marcha los tradicionales métodos de represión contra estas agrupaciones".

Mario Galeano es un compositor y estudiante colombiano del doctorado en Rotterdam. Se interesa en poder desarrollar un proyecto en Monterrey en el que se aborde el tema de la *colombia* desde los aspectos de la creación y la narración para encontrar un nuevo discurso y crear algo que pueda ser valorado por las dos disciplinas (composición-etnomusicología). En una de sus cartas por correo electrónico, Galeano comenta:

MI posición debería ser más de un análisis y creación sobre la música como tal, para lograr otra aproximación entre la música colombiana y la de Monterrey. Es por esto que apreciaría mucho poder crear un diálogo sobre aspectos musicales, como por ejemplo los gustos de la gente, las músicas tradicionales de Nuevo León, el contacto con músicos, etcétera...

No quiero dejar pasar los entusiastas esfuerzos —hasta ahora no culminados— de otro colombiano radicado en México que, desde la Universidad de Colima, ha propuesto uno de los más ambiciosos y coherentes programas de promoción en el campo de la cultura colombiana de Monterrey. Su propuesta busca "desarrollar una investigación social participativa sobre música popular vallenata en Monterrey a fin de construir nuevas formas de reconocer el capital cultural popular y así promover la construcción de sistemas de comunicación para el desarrollo, donde lo local sea sustento de la sostenibilidad global". Entre sus objetivos están:

- Fomentar procesos de trabajo multidisciplinario donde se desarrolle una cultura de investigación social participativa que permita elevar la autoestima social.
- Crear espacios de reflexión académica mediante la realización de un seminario teórico-práctico sobre el tema de capital cultural popular.
- Construir sistemas de comunicación para el desarrollo mediante la producción y sistematización de videos, textos, fotografías y publicaciones donde se describa los procesos de la música popular vallenata de Monterrey.
- Divulgar en escenarios globales manifestaciones culturales producidas en contextos locales, con el fin dar a conocer propuestas estéticas que fomenten el entendimiento a partir de la diferencia.

Un colombiano más, Andrés González, tiene propuesto el proyecto "Colombia en Monterrey", y pretende

identificar y registrar el movimiento cultural conocido como la *colombia* de Monterrey, y documentarlo a través de un diario audiovisual en el que los personajes, los lugares, los sonidos y la música nos permitan reconocer una contracultura que surge de un ambiente marginal, violento, en una región donde mucha gente está de paso, donde las migraciones son parte de la realidad cotidiana y en la que la música vallenata ha sido aceptada y adaptada por un amplio sector de la sociedad, generando una catarsis, una poética y una estética sumamente particulares.

Hay otros documentos importantes, como las fotografías que César Valdés ha tomado y otros que seguramente se nos pasan. Lo que me pone a pensar es si los anteriores trabajos son intentos de dar voz a quienes no la han tenido y de desprejuiciar las visiones tradicionales, generalmente negativas y discriminadoras hacia los *colombianos*, ¿cómo hacemos nosotros para que toda esa producción sea conocida y apropiada —en

lo que valga— por los que viven día a día la cultura colombiana? ¿Por qué no nos hemos puesto a trabajar para no superponernos, para conocernos mejor, para trabajar en equipo?

## 2. Ante todo, y también al final, las letras

La modernización, con sus procesos de industrialización, desarrollo de las comunicaciones y migración del campo a la ciudad, presentó un cuadro de contradicciones reflejado por ciertos compositores e intérpretes que tenían la cualidad de vivir en los mundos urbano y rural. Al conocer ambos códigos, reconstruyeron, en un momento específico de la historia, la forma de vida de los migrantes rurales o recientes seres urbanos a través de boleros, corridos, cumbias y vallenatos, enriqueciendo el paisaje musical de sus naciones. Por toda América Latina se da en diferentes momentos la construcción de este universo musical relativo a un mundo en transición donde se añora o se idealiza el mundo rural perdido, se rinde culto al amor por la tierra o se sufre el desamor entre la pobreza de las ciudades. Es un periodo de la música popular que —a nuestro parecer— ocurrió en México primero que en Colombia, y en el caso de la música de la costa atlántica colombiana llegó a su fin. Hoy se vive una nueva etapa donde los procesos de comercialización se han internacionalizado más y, como narraban los Vallenatos de la Cumbia, se escriben e interpretan canciones sobre pedido para públicos mexicanos, venezolanos, argentinos. Todas ellas con la intención de convertirlas en éxitos de venta. Por ello, ahora el universo de referencia de las melodías, especialmente las del vallenato, género preferido actualmente por los jóvenes banda regiomontanos, se va reduciendo a los temas amorosos. Tal situación no es privativa de este gusto musical. Parece que el vallenato ya no cuenta historias, y si las cuenta, no son ésas

ya las que llegan a México, no son las preferidas por las estaciones de radio. Sin embargo, en sus orígenes, el vallenato fue elegido por los primeros consumidores —campesinos migrantes a Monterrey— por evocar la realidad campesina que ellos habían dejado en sus lugares de origen. Esta función evocativa de la música, que a nosotros nos parece crucial, desapareció con los jóvenes banda, y al parecer nada la ha sustituido hasta ahora. Si bien es cierto que las letras y los instrumentos son elementos clave en la apropiación del gusto y el desarrollo de la *colombia* de Monterrey, han cambiado las condiciones sociales en las que los migrantes a Monterrey realizaban tal apropiación. La jungla de asfalto es hoy el nuevo escenario de sus hijos y nietos, quienes ya no encuentran sentido en “las vacas viejas”, “los gallos tuertos” de las cumbias, porros y vallenatos tradicionales.

Pero entonces, ¿por qué si la música de la costa atlántica, vive una etapa en su proceso de comercialización e impregna ahora sus melodías con elementos que fueron rechazados hace treinta años por los consumidores originales de la música colombiana, por lo trivial, repetitivo y vacío, estos consumidores o sus descendientes no se crean alternativas musicales que relaten de sus propias vivencias urbanas, sus ideales de vida? Quizá porque, como dice la locutora Cory Colombia, sigue siendo un escenario demasiado triste como para hablar de ello, pero quizá también porque los consumidores no tienen herramientas para construir “su propio vallenato” y aumentar la carga de sentido de sus propias melodías. La cultura de la composición y la tradición que ésta forma están ausentes en el panorama *colombiano* regiomentano. Las operaciones discursivas como la ironía, el humor, la sátira, son elementos cada vez más ausentes en esta cultura urbana, aunque esté presente en otras culturas mexicanas campesinas y urbanas en forma de corridos de narcos, por ejemplo.

Ante tal ausencia, las melodías vallenatas no mencionan (con raras excepciones) a los nuevos escenarios donde ahora transcurre la vida de los colombianos: la esquina, la madre, el policía, la familia, la droga, el trabajo, el relajo, la frontera, el desempleo, el SIDA, la escuela, la rutina con los amigos y hermanos, entre muchos otros. Sí menciona, por su puesto, uno de los más importantes: el amor, tema donde anclan muchas otras músicas comerciales.

Al ir perdiendo la música colombiana este poder de evocación, esa capacidad simbólica de unificar en un solo espacio un inverso de significaciones de grupos sociales marginados y no haber nada que la reemplace en el aspecto literario, se crea un vacío importante en la capacidad expresiva de estas colectividades. La expresión literaria no es la única dimensión de la cultura *colombiana*, esto es cierto, existen otras como el baile, la indumentaria y el uso del cuerpo, la radio, el *graffiti*. Pero integrar la propia realidad, por dura y difícil que sea, al cuerpo lírico-musical de los usuarios, no sólo no impide su disfrute cuando la bailamos, la escuchamos o la interpretamos, sino que convierte al producto en un discurso más auténtico y poderoso. En este sentido de la construcción de una reflexión social, cultivadores de otros gustos como el *rap* o el *hip hop*, que en un tiempo también fueron marginados, han llegado a mostrar en sus canciones elementos de una conciencia explícita que revela la desigualdad o injusticia de la cual son víctimas, inclusive llega a veces a ubicar a los poderes que les dominan.

Es un reto para los jóvenes procurarse herramientas de composición-reflexión, conocimiento del origen del gusto y de los géneros tradicionales, no comerciales de la música de la costa atlántica. Ante su ausencia, uno puede mirar al *hip hop* como un posible sustituto natural, y por ello no es raro mirar también futuras fusiones posibles entre cumbia, vallenato, *hip hop* y otras más, como ya están ocurriendo. Fusionando al *rock* con el *hip hop* y otras corrientes, evocando a

la *colombiana* con el uso del acordeón, grupos como El Gran Silencio cumplen la función de cronistas y críticos sociales, que en su tiempo realizaron los compositores de la costa atlántica.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Fuentes primarias (entrevistas)*

- COLOMBIA, Cory. 12 de julio de 1996. Monterrey, N.L.  
 DUÉÑEZ, Gabriel. 22 de junio de 1996. 29 de junio de 1998. Monterrey, N.L.  
 PIÑA, Celso. 20 de julio de 1996. Monterrey, N.L.  
 MONSIVÁIS, Servando. 18 de julio de 1996. Monterrey, N.L.  
 ORTEGA, Juan Francisco (*Compa Julio*). 27 de noviembre de 1996. Monterrey, N.L.  
 MURILLO, Mario. 15 de noviembre de 1996. Monterrey, N.L.  
 LUNA, Joel. 30 de marzo de 1996. Monterrey, N.L.  
 VALDÉS, Miguel y Pedro Valdés. 23 de junio de 1996. Monterrey, N.L.  
 DUELO SABANERO (Conjunto amateur de música colombiana). 26 de noviembre de 1995. Guadalupe, N.L.  
 NEBLINA COLOMBIANA (Conjunto semiprofesional de música colombiana). 15 de diciembre de 1996. San Nicolás de los Garza, N.L.  
 VALLENATOS DE LA CUMBIA (conjunto profesional de música colombiana). Noviembre de 1996.

### *Fuentes secundarias*

- ÁBREGO, Perla. *Literatura Oral Colombiana. Recepción y transformaciones del vallenato en el norte de México*. Antioquía: Universidad de Antioquía, 2003.  
 ARETZ, Isabel (Relatora). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI-UNESCO, 1977.  
 BERGER, P. y T. Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. *Historia de la música*. Barcelona: Espasa, 2001.
- BLANCO, Darío. "Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato. Construcción de regionalidad y nacionalidad a partir de la música popular colombiana". Bogotá: tesis no publicada, 2000.
- BOHMANN, Karin. *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*. México: CONACULTA, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: CONACULTA, 1990.
- BOURDIEU, Pierre and L. Wacquant. *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- CASTRO-POZO, Maritza. "Jóvenes urbanos e identidades colectivas". *Ciudades*. RNIU. 1995.
- CERRILLO, Mario. "Reflexiones sobre el pandillerismo en Monterrey". *Bricolage*. Facultad de Filosofía y Letras, UANL. 1988.
- CONTRERAS, Guillermo. "Música". *Atlas cultural de México*. México: SEP-INAH-Planeta, 1988.
- CRUZ, Gregorio. "Informales y semiprofesionales", en Olvera, Torres, Cruz y Jaime. "La colombia de Monterrey". Monterrey: reporte de investigación no publicado, 1996.
- CRUZ, Gregorio y B. Torres. *Memoria del programa Haciendo Esquina. Aportes para el trabajo comunitario con jóvenes de colonias populares*. San Nicolás de los Garza: Presidencia Municipal, 1997.
- D'AMICO, Leonardo. *Cumbia. La música afrocolombiana*. Udine: Nota, 2002.
- DE GARAY, Adrián. *El rock también es cultura*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- FISKE, John. "Contracultura", en *Conceptos clave de comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorroutu, 1997.
- FRITH, Simon. *Sociología del rock*. Madrid: Jucar, 1978.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CONACULTA, 1989.
- "La sociología de la cultura de Pierre Bordieu" en Pierre Bordieu, *Sociología y cultura*. México: CONACULTA, 1990.
- GIMÉNEZ, Gilberto. "Materiales para una teoría de las identidades sociales". *Frontera Norte*. Volumen 9. Julio-diciembre de 1997.

- GONZÁLEZ, Enrique. "Movimiento social". *Enciclopedia de ciencias sociales*. T. III. Barcelona: Planeta-Agostini, 1987.
- GÓMEZ, Zoila y V. Rodríguez. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- GUIDDENS, Anthony. *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorroutu, 1987.
- GUTIÉRREZ, Tomás. *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza Janés, 1986.
- HARTLEY, John. "Cultura popular". *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorroutu, 1997.
- HERNÁNDEZ, Rubén. "Cholos, carniceros, reos y cobras. Definición de la situación y lógicas de acción en tres pandillas de barrios marginados en Monterrey". Zúñiga y Ribeiro (eds.) *La Marginación urbana en Monterrey*. Monterrey: UANL, 1990.
- "El circuito migratorio Monterrey-Houston". *Ciudades*. 35. Julio-septiembre. RNIU. 1998.
- HOGGART, Richard. *La Cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo, 1990.
- JAIME, César. "El Consumo de la música colombiana en Houston, Texas", en Olvera, Torres, Cruz y Jaime. "La colombia de Monterrey". Monterrey: reporte de investigación no publicado, 1996.
- LLERENAS, Ramírez y Lieberman. "Antología del son mexicano". Folleto introductorio a la colección de discos. Música Tradicional. México: Corazón, 1988.
- LÓPEZ, Gustavo. "El cholo en Michoacán", en Hernández, L. y Sandoval, M. *Frontera Norte. Chicanos, pachucos y cholos*. México: Ancian Regimen, 1989.
- MORADO, Macías. "San Luisito... barrio, puente y mercado (1987-1992). Un puente de identidad arrasado por el río". *Historia. Nuestros Barrios*. Nuevo León. Monterrey: Gobierno del Estado, 1994.
- MORENO, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana-CAN, 1987.
- NEIRA, Hilda. "Los asentamientos irregulares y la valorización del suelo urbano" en Zúñiga y Ribeiro (eds.) *La marginación urbana en Monterrey*. Monterrey: UANL, 1990.



- OLVERA, Torres, Cruz y Jaime. "La colombia de Monterrey". Monterrey: reporte de investigación no publicado, 1996.
- OLVERA, José Juan. "Influencia de tres radioemisoras regiomontanas en los gustos musicales de la población de Cadereyta, Querétaro". Monterrey: reporte de investigación no publicado, 1991.
- "Significados de las melodías colombianas para dos grupos de adolescentes y percepción de sí mismos". Monterrey: reporte de investigación no publicado, 1995.
- OROVIO, Helio. *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1994.
- O'SULLIVAN, Tim. "Capital cultural". *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1997.
- "Bricolage". *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1997.
- PEÑA, Manuel. *The texas-mexican conjunto*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- PERDOMO, José. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá, 1945.
- PÉREZ, Alejandro. *Historia de la Música Popular Mexicana. Los tropicales años '40*. Segunda Serie, fascículo 4. México: Promesa, 1995.
- POZAS, María. "Los marginados y la ciudad". En Zúñiga y Ribeiro (eds.) *La marginación urbana en Monterrey*. Monterrey: UANL, 1990.
- REGUILLO, Rossana. *En la calle otra vez. (Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación)*. Guadalajara: ITESO, 1991.
- "La música colombiana". *Radio Caracol*. 16 de junio de 1996. <http://latina.latino.net.co/empresa/caracol/caracol.htm>
- SAMPER, Daniel y P. Tafur. *100 años de vallenato*. Bogotá: MTM-LTDA, 1997.
- SHULTZ, Alfred. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorroutu, 1962.
- SIFUENTES, Daniel. "Crónica de la colonia Independencia", en *Historia. Nuestros Barrios, Nuevo León*. Monterrey: Gobierno del Estado, 1992.
- SIFUENTES, Daniel. "La colonia Independencia". *Tradiciones y costumbres de Nuevo León*. Monterrey: Gobierno del Estado, 1992.
- TORRES, Benito. "El consumo de la música colombiana", en Olvera, Torres, Cruz y Jaime. "La colombia de Monterrey". Monterrey: reporte de investigación no publicado, 1996.

- TAYLOR, S. J. y R. Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- VALENZUELA, José. *¡A la brava ése: cholos, punks, chavos banda!* Tijuana: COLEF, 1988.
- *Decadencia y auge de las identidades*. Tijuana: COLEF-Programa Nacional de las Fronteras, 1992.
- "Modernidad, postmodernidad y juventud". *Revista Mexicana de Sociología*. 1995. UNAM.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and society*. Columbia University Press, 1960.
- ZÚÑIGA, Víctor. "Marginación, educación escolar y movilidad intergeneracional", en Zúñiga y Ribeiro (eds.) *La marginación urbana en Monterrey*. Monterrey: UANL, 1990.
- "Éxodo rural, estrategias familiares de subsistencia y formas culturales en la frontera norte. (El caso de Vallecillo, N.L.: el pueblo que se negó a morir)". *Bricolage*. Número 1. UANL, 1988.

## APÉNDICES

## APÉNDICE 1

Algunos sonideros de la colonia Independencia:\*

1. Sonido 42
2. Alegría Vallenata
3. Álvarez
4. Brasilia
5. Duéñez Hermanos
6. Dinamita
7. Mocambo
8. Monarca
9. Monterrey
10. Murillo Hermanos
11. Murillo II
12. Nube Gris
13. Paraíso
14. Silva
15. Yuriko

---

\* Fuente: Investigaciones personales.

## APÉNDICE 2

Éstos son grupos de música colombiana, profesionales y no profesinales, detectados hasta junio de 1997 en el área metropolitana de Monterrey.\*

Nombre del grupo	Colonia	Municipio
Alegres Monarcas	Independencia	Monterrey
Alegres del Vallenato	Independencia	Monterrey
Amanecer del Vallenato	Fomerrey 25	no dato
Amantes del Vallenato	Constituyentes de Querétaro	San Nicolás
Amenaza Colombiana	Zaragoza	Guadalupe
Antioqueños de la Cumbia	no dato	no dato
Artilleros de la Cumbia	Niño Artillero	Monterrey
Artilleros del Vallenato	no dato	no dato
Arzobispos de la Cumbia	Días Ordaz	San Nicolás
Barranquilleros de la Cumbia	Independencia	Monterrey
Bazuca Colombiana	Valle Verde	Monterrey
Brillantes Vallenatos	Valle Verde	Monterrey
Brisa Colombiana	Fomerrey 22	San Pedro Garza García
Brisa Vallenata	Santa Catarina	no dato
Brujos del Vallenato	Tierra Propia	Guadalupe
Calacas de la Cumbia	Acapulco	Guadalupe
Campesinos de la Cumbia	Valle de la Silla	Guadalupe
Canto Negro	San Bernabé	Monterrey
Cartagenos	no dato	no dato
Cartucho Colombiano	Fomerrey 34	no dato
Católicos del Vallenato	no dato	no dato
Celso Piña y su Ronda Bogotá	Sierra Ventana	Monterrey
Chichos Vallenatos	no dato	no dato
Chompy y los Vagos	Fraccionamiento La Silla	Guadalupe
Conjunto Típico Sabanero	Loma Linda	no dato
Cumbiamberos Locos	Infonavit Huasteca	Santa Catarina
Descarga Vallenata	Cañada Blanca	no dato
Diferencia Vallenata	no dato	Escobedo
Dinastía Vallenata	no dato	Escobedo
Duelo Sabanero	Fomerrey 3	Guadalupe
Escuadrón M-19	Constituyentes	San Nicolás
Estrellas del Vallenato	Independencia	no dato
Fortaleza Colombiano	Felipe Carrillo	Escobedo
Fuerza Colombiana	Independencia	Monterrey

\*Fuente: Recopilación realizada por Benito Torres y Gregorio Cruz en base al registro de actividades de promoción musical de Hacienda Esquina y a investigaciones de José Juan Olvera.

Gavilancitos	Arboledas de Santo Domingo	San Nicolás
Generación Colombiana	San Bartolo	San Nicolás
Grupo Amaya	Independencia	Monterrey
Ilusión Vallenata	no dato	no dato
Imperio Vallenato	Fomerrey 9	no dato
Intérpretes Vallenatos	Los Altos	Monterrey
Juventud Vallenata	Felipe Carrillo	no dato
Juventud Vallenata	Fomerrey 1	no dato
Misioneros de la Cumbia	no dato	no dato
Misión Colombiana	no dato	no dato
Misterio Colombiano	Margarita Salazar	San Nicolás
Mulatos	Fomerrey 23	no dato
Mulatos de la Cumbia	Fomerrey 35	Monterrey
Navegantes del Vallenato	San Gilberto (Santa Catarina)	no dato
Neblina Colombiana	Constituyentes	San Nicolás
Nostalgia Vallenata	no dato	no dato
Nostalgia Sabanera	Vivienda Popular	Guadalupe
Nube Colombiana	Cañada Blanca	Guadalupe
Lamento Colombiano	Colonia Barrica	no dato
Lejanía Vallenata	La Naranjera	San Nicolás
Los Gavilancitos	Fomerrey 30 y 119	no dato
Poder Vallenato	Felipe Carrillo	Escobedo
Príncipes del Vallenato	Valle Verde	Monterrey
Rebeldes de la Cumbia	Niño Artillero	Monterrey
Revelación Vallenata	Las Villas	Guadalupe
Ronda Colombiana	Moderna	Monterrey
Romance Vallenato	Independencia	no dato
Sabor Vallenato	Fomerrey 34	no dato
Sampuesanos de la Cumbia	Industrial	Monterrey
Santa Yerbita	Año de Juárez	San Nicolás
Sendero Colombiano	Lázaro Cárdenas	Monterrey
Senderito Colombiano	Fomerrey 4	San Nicolás
Sentimiento Vallenato	Fomerrey 34	San Nicolás
Serpiente Colombiana	Alvaro Obregón	Monterrey
Sombra Negra	Lagos de Chapultepec	San Nicolás
Sombra Vallenata	No dato	Ciudad Guadalupe
Sonideros de Ayapango	Fomerrey 44	San Nicolás
Soñadores del Vallenato	Loma Linda Monterrey	Monterrey
Tormenta Colombiana	Tres Caminos	Guadalupe
Tormenta Vallenata	Tres Caminos	Guadalupe
Tristeza Vallenata	Fomerrey 119	San Nicolás
Tropa Vallenata	Independencia	Monterrey

Tropa Colombiana	Independencia	Monterrey
Trópicos	El Refugio	San Nicolás
Viajeros de la Cumbia	no dato	no dato
Unión Colombiana	no dato	no dato
Vallenatos de la Cumbia	Independencia	Monterrey
Viajeros de la Cumbia	no dato	no dato

## APÉNDICE 3

Ésta es una selección realizada sobre pedido por Gabriel Dueñez, del sonido Dueñez (casetes 1, 2 y 3), y Max Carvajal, del sonido Alegría Vallenata (casetes 4 y 5), para ofrecer un panorama de lo que se tocó en la colonia Independencia durante los últimos treinta y cinco años. Ambos *sonideros* provienen de la falda del cerro de la Loma Larga y venden su música en el Puente San Luisito. Muchas piezas (si no es que la mayor parte) de la selección musical de Max Carvajal están *rebajadas*.

Casete 1	
<i>Lado uno</i>	
Título	Intérprete
La estereofónica	Manuel Villanueva
La cachaca	Manuel Villanueva
Cumbia sampuesana	Conjunto Típico Contreras
El viejo baúl	Corraleros del Majagual
La muerte de Abel Antonio	Los Rebeldes del Ritmo
La rajita de canela	Carmen Rivero
A caballo	Jualión Bert y sus Percusivos
Inmenso amor	Alfredo Gutiérrez
El baratillo	Corraleros del Majagual
Apartamento 3	Corraleros del Majagual
<i>Lado dos</i>	
Cumbia del monte	E. Guillén
Cumbia campesina	Corraleros del Majagual
La sabrosona	Los Vlamers
Rosa Valena	Los Vlamers
El pollo vallenato	Sin identificar
Parampa	Corraleros del Majagual
La flaca vitola	Corraleros del Majagual
Charanga costeña	Corraleros del Majagual
Conchita	Climaco Sarmiento
Casete 2	
<i>Lado uno</i>	
Qué rico mambo	Dámaso Pérez Prado
Chupando caña	Los Cometas
Gaita de Nelly	Sin identificar
Palomita marinera	Los Picolísimos
El traje de baño	Los Picolísimos
Agarradito	Los Picolísimos
Pero qué suegro	Los Picolísimos

La tarara	Los Picolísimos
Agua de coco	Los Picolísimos
La golondrina	Los Picolísimos
<i>Lado dos</i>	
La chispita	Hugo Blanco
La chicharita del café	Cantina y su Combo
Ni cuerpo ni corazón	El Gran Romancito
Se baila así	Rufo Garrido
La vaca vieja	Los Españoles
Micaela	Tony Camargo
La puerca	Tony Camargo
La historia	Tony Camargo
El gallo tuerto	Tony Camargo
Cumbia cienaguera	Tony Camargo
<b>Casete 3</b>	
<i>Lado uno</i>	
El zapatero	Alfonso Piña
Cabaretera	Alfredo Gutiérrez
Coquito de agua	Aniceto Molina
La charamuzca	Alfredo Gutiérrez
Te lo juro	El Combo de las Estrellas
Amparito	La Gran Bandita
La descarada	Noel Petro
Ya llegó diciembre	Superestrellas
Mosaico número 6	Los Golden Boys
<i>Lado dos</i>	
Rondando tu esquina	Aníbal Velázquez
Recuerdo del pasado	Aníbal Velázquez
El pollo vallenato	Los Imperiales
Yolanda	Los Imperiales
Muchacha coqueta	Los Imperiales
Adiós vallenato	Los Imperiales
Pobre pescado	Los Imperiales
Déjala dormir	Los Imperiales
Pa' la playa	Los Imperiales
<b>Casete 4</b>	
<i>Lado uno</i>	
¡Oh qué gusto de volverte a ver!	Rigo Tovar
Carita de ángel	Los Tartamudos
Abrazo costeño	Renacimiento '82
Los goterreros	José Muñoz

El astrólogo	Gildardo Montoya
Doctor Bobo	Gildardo Montoya
Cumbia barulera	Luis Pérez Cedrón
Si la vieran	Luis Pérez Cedrón
Yiyo	Aníbal Velázquez
Por qué sufres	Aníbal Velázquez
El mujeriego	Acapulco Tropical
Cumbia de mi rancho	Acapulco Tropical
Yolanda	Alegres Vallenatos
Boquita sala'a	Los Millonarios
Déjala dormir	Alegres Vallenatos
<i>Lado dos</i>	
El hombre enamorado	Alegres Vallenatos
Quisiera amarte menos	Aniceto Molina
La sapa	Aniceto Molina
Así eres tú	Aniceto Molina
Recordando	Corraleros del Majagual
Llorando mi pena	Corraleros del Majagual
Villanueva	Rufo Garrido y su orquesta
Negra Isabel	Corraleros de Sinú
Mi camisa a raya	Corraleros de Sinú
Canto de pescadores	sin identificar
Beso sobre beso	Corraleros
El baratillo	Chico Cervantes y su conjunto
Fiesta en corraleja	Corraleros
Playa brisa y mar	Chico Cervantes y su Conjunto
<b>Casete 5</b>	
<i>Lado uno</i>	
Duelo sabanero	Later
La ley del embudo	Combo de las Estrellas
Mi padrino	Nelson Enríquez y su Combo
La bumanguesa	Joe Rodríguez y su grupo latino
La negra candelosa	Policarpo Calles y su conjunto
Sonia	Policarpo Calles y su conjunto
Gallo moro	Andrés Landero
Virgen de Guadalupe	Roy Rodríguez
Son de Toño	Andrés Landero
Canción para una muerte anunciada	Lisandro Meza
¡Oyeme, Daniel!	Lisandro Meza
<i>Lado dos</i>	
Dime, pajarito	Binomio de Oro
Gitana	Los Betos

Tomando y tomando	Los Embajadores
Si te vas te olvido	Diomedes Díaz
La casa en el aire	Gabriel Romero
La gota fría	Carlos Vives
Me dejaste sin nada	Las Musas del Vallenato
Los caminos de la vida	Los Diablitos
Te veré llorar	Los Chiches Vallenatos
Choco	Manuel Jota

## APÉNDICE 4

## Géneros musicales transmitidos en AM.

	Frecuencia	Nombre	Géneros	Grupo radial
1	570-XEJB	BJB La Estación del Barrilito	Norteña, ranchera y grupera	Radio Alegría
2	600-XE	La Regiomontana	Ranchera y norteña	Radio Centro
3	630-XEFB	HEFB	Música mexicana	
4	600-XEFZ	NOTIRADIO 660	Variada del recuerdo	Radio Alegría
5	690-XERG	RG-La Deportiva	Pop y disco	Multimedios Estrellas de Oro
6	770	Radio Centro	Pop	Grupo Radio Centro
7	860	Radio Recuerdos Canal 86	Pop de los 70 y '80	Multimedios Estrellas de Oro
8	900	XEOK Bonita	Variada	Grupo ACIR
9	990	XET La "T" Grande	Ranchera, norteña y grupera	Multimedios Estrellas de Oro
10	1050	Super-super Ranchera	Norteña y grupera	Núcleo Radio Monterrey
11	1090	XEITS FM-TU	Pop juvenil	Multimedios Estrellas de Oro
12	1140	XEMR El ABC de la Radio	Romántica y pop (Modernas y Antiguas)	Radio Alegría
13	1050	XEG La Ranchera de Monterrey	Ranchera y norteña	Núcleo Radio Monterrey
14	1190	Rolas y Bolas	Pop	
15	1240	XEIZ Horizonte IZ	Pop	Multimedios Estrellas de Oro
16	1280	XEAW	Variada	Multimedios Estrellas de Oro
17	1310	NEDB Radio 13	Colombiana	Radio Alegría
18	1340	La Sabrosita	Regional y grupera	Grupo Radio Alegría
19	1370	Radio UNO "A toda máquina"	Colombiana (DF) y salsa	Radio Fórmula
20	1420	NEH	Colombiana	Grupo Radio Centro
21	1450	La Guacharaca	Colombiana	Multimedios Estrellas de Oro
22	1480	TKR Rancherita y Regional	Ranchera, norteña y grupera	Multimedios Estrellas de Oro
23	1510	IQ Radio Uno	Variada	Gubernamental

24	1540	Radio RED	Noticias	
----	------	-----------	----------	--

Total de estaciones: 43

Estaciones colombianas: 3

Porcentaje respecto al cuadrante: 7%

Año: 1998

### Géneros musicales transmitidos en la FM

	Frecuencia	Nombre	Géneros	Grupo radial
1	91.7	91-X	Rock y pop en inglés	Radio Alegría
2	92.5	StereoRey	Pop en inglés	MVS-Radio
3	93.3	Banda 93.3	Grupera	Radio Centro
4	94.1	La Caliente	Grupera	Multimedios Estrellas de Oro
5	95.7	La Sabrocita	Grupera	Radio Alegría
6	97.4	FM-Globo	Pop en español	MVS-Radio
7	98.1	Génesis	Pop en español	Núcleo Radio Monterrey
8	99	D-99	Rock en inglés y español	Multimedios Estrellas de Oro
9	99.7	La Invasora	Ranchera, norteña y grupera	Núcleo Radio Centro-Monterrey
10	101.3	AW	Romántica (tríos y boleros)	Multimedios Estrellas de Oro
11	102.1	Opus 102	Variada	Gubernamental
13	102.9	Premier 102.9	Pop en español	Grupo Radio Alegría
14	103.7	FM-TU	Pop en español	Multimedios Estrellas de Oro
15	104.5	Planeta 104	Pop en español	Grupo Radio Centro
16	105.4	105-FM	Grupera	Multimedios Estrellas de Oro
17	106.1	Stereo Hits	Romántica y pop en español	Multimedios Estrellas de Oro
18	106.9	Mix-106	Disco y pop	Multimedios Estrellas de Oro
19	107.7	XHML-Stereo Siete	Variado	Independiente

### APÉNDICE 5

Aquí están las letras de algunas canciones como una muestra de la narración en la música de la costa atlántica de Colombia.

*Canción para una muerte anunciada*

Intérprete: Lisandro Meza

Autor: Lisandro Meza

En un pueblo muy lejano  
a orillas de un río caudaloso  
donde una historia de amor  
estremeció a quienes lo habitan,  
conocidos como Santiago Nasar, como  
Ángela Vicario, fueron sus protagonistas.

Esta historia me la contó García Márquez,  
que es mi amigo, confidente,  
pero como es el gran gallo  
se la contó a todo el mundo,  
pero yo les voy a contar a la gente  
cuál es nombre del pueblo  
pa' que nada quede oculto,  
(bis)

Era una chica muy bella, Santiago  
su amor le entregó.  
(bis)

Y no se casó con ella, el mal  
ahí comenzó.  
Y no se casó con ella, el mal  
ahí comenzó.  
El mal, ahí comenzó.  
Santiago, te van a matar.  
El mal, ahí comenzó.  
Santiago, te van a matar.

Pasó el tiempo y el día menos pensado  
se presenta un tipo raro,  
atraído por la belleza  
de Ángela se enamoró.



El que no sabe para mí  
está vendado,  
de la noche a la mañana  
la boda se realizó.

Llegó el obispo, lo colmó de bendiciones,  
la banda dejó un porro,  
con platillos y maracas  
llega al pueblo la alegría,  
pero Ballardo por la noche  
cuando fue a buscar la luna,  
ésta miel no tenía.  
(bis)

Perro que ladra no muerde,  
pensó Santiago Nasar,  
y lo acechaba la muerte:  
"Santiago, te van a matar".  
(bis)

Te van a matar, Santiago.  
Te van a matar, Santiago.  
Te van a matar, Santiago  
Te van a matar.

Pedro y Pablo, los dos hermanos Vicario,  
en casa de Clotilde Armenta  
juraron se vengarían  
por la burla cometida por Santiago,  
hasta derramar su sangre  
ellos no descansarían.

A Mario Auge le encargaron  
los cuchillos marca Col  
y Tres Canarios, por allá  
por esos tiempos  
los llamaban mataburros;  
como lo decía la madre:  
"ay, Santiago te mataron  
por un miserable apuro".  
(bis)

Cuando se mueren los perros  
también se acaban las pulgas.  
(bis)

Así lo gritaba el pueblo: "¡qué dicha!,  
se acabaron las pagnas."  
(bis)

(Con el fondo coral de "te van a matar, te van a matar", dicen hablado:  
Santiago Nasar, en la hora de tu muerte te abandonaron tus mejores  
amigos, Cristo Bedoya y el coronel Aponte; María Alejandrina  
Cervantes, donde tomabas tinto todo los días, ¡divina flor!; (y) Plácido  
Aguilera, quienes te dijeron: hoy no lo matan. Y lo mataron.)

*Cosas que pasan*  
Intérprete: Los Tres Betos  
Autor: No identificado

(Hablado: ¡Qué tragedia, compa'e Julio!)

Tengan cuidado a lo que voy a referir,  
ésta son cosas que en este mundo pasan,  
un hombre por amor le dio muerte a una muchacha  
que le envidiaba y no la podía conseguir.

El pobre muchacho estaba enamorado,  
pero aquella joven era comprometida,  
y ya lo despreciaba y él se creía un desdichado  
hasta que la mató y también se quitó la vida.

(Hablado: Cosas del amor.)

La pobre joven quería mucho a su esposo  
y por ser fiel despreciaba a ese muchacho,  
pero ese joven no quería que fuera de otro,  
lleno de envidia le dio cuatro balazos.

Háganse cuenta que la pobre murió,  
ya había perdido lo que amaba en el mundo,  
con su revólver también dos tiros se dio  
para bajar junto con ella al sepulcro,  
con su revólver dos tiros se dio  
para bajar junto con ella al sepulcro.

*Desenlace*

Intérprete: Los Tres Betos  
 Autor: No identificado

Bien cerca de La Nevada,  
 en medio de La Guajira,  
 una preciosa nativa  
 de esa próspera región  
 sus amores entregó  
 a un estudiante guajiro,  
 que hasta la ciudad de Vigo  
 fue en busca de educación,  
 y una carrera inició,  
 que era su mayor delirio.

Llegaban las vacaciones  
 y el estudiante volvía,  
 porque cómo se querían  
 desesperados los dos.  
 Bonito era aquel amor,  
 ejemplo era ese noviazgo,  
 y así pasaban los años  
 y él hacía su profesión.  
 Y ella paciente esperó  
 fiel a su novio diez años.

Llegó el momento deseado,  
 lo que la novia anhelaba,  
 porque, cuando él terminara,  
 con ella se casaría.  
 Lo que ella no presentía  
 es que ya el profesional  
 pensó que debía buscar  
 una como él, educada,  
 y no aquélla que lo amaba  
 y tanto (la) había hecho esperar.

Más nunca volvió a escribirle  
 ni preguntó más por ella,  
 mientras que ella envuelta en penas  
 lloraba lágrimas vivas.

Volvió a ver a su familia  
 acompañado de otra novia,  
 y oyó decir que la boda

12 de octubre sería,  
 porque ese día coincidía  
 con la fiesta'e la patrona.

Pero hay en la vida errores,  
 errores imperdonables,  
 que incluso pueden costarle  
 a un hombre bueno la vida,  
 porque una mujer herida  
 y cegada por los celos  
 juró que, antes de perderlo,  
 acabaría con su vida.  
 Y ya con (...)   
 fue al otro lado del pueblo.

Llegó a las puertas del baile  
 y lo divisó enseguida,  
 y como loca... herida  
 fue hasta donde él se encontraba.  
 Lo abraza (...) y dispara  
 hasta quitarle la vida  
 y allí con él se suicida  
 diciéndole estas palabras:  
 "Si te burlas de mi vida  
 muy pronto en el cielo me amas".

*Plegaria del campesino*

Intérprete: No identificado  
 Autores: Hernán Marín y Alfredo Gutiérrez

Todas las mañanitas sale pa' la montaña  
 un hombre extenuado por su tarea tan cruel,  
 y deja a sus hijitos, todos en la cabaña,  
 llorando, inocentes, sin tener qué comer.  
 Y una voz lastimera a veces lo regaña,  
 es el eco del alma de una pobre mujer.

Miren la estampa de ese campesino,  
 miren sus ojos brillantes de anhelo,  
 miren la estampa de ese campesino,  
 miren sus ojos brillantes de anhelo,  
 que alza sus manos clamándole al cielo,  
 sus labios trémulos pidiendo a gritos:  
 "dame el sustento, señor, para mis hijos,  
 dame el sustento, señor, para mis hijos".

(Hablado: ¡Compadre Ismael González y todos sus muchachitos!)

Pasa miles (de) trabajos el pobre campesino,  
la fuerza de sus brazos no alcanzan para más,  
entonces va enseñando al mayor de sus hijos  
pa' que coja el camino que lleva su papá.  
El niño muy temprano conoce su destino  
y lleva al más chiquito que aprenda a trabajar.

Miren la suerte de esos campesinos,  
miren llorando a sus compañeritos,  
miren la suerte de esos campesinos,  
miren llorando a sus compañeritos,  
qué cruel destino pa' esas pobrecitas.  
Dios mío, señor, quítales el castigo.

Dales sustento, señor, que son tus hijos.  
Dales sustento, señor, que son tus hijos.

Como llevo en mis venas la sangre campesina,  
tengo un corazón noble, sin odio y sin rencor,  
también tengo mis manos fuertes y encallecidas  
porque soy machetero, palero y hachador;  
estoy acostumbrado a la lucha de la vida  
y quiero la pobreza porque también soy (sic).

Ya Jesucrito elevó mis plegarias,  
que nos dé fuerzas para subsistir.  
Ya Jesucrito elevó mis plegarias,  
que nos dé fuerzas para subsistir.  
Si no las oye, le mando una carta  
con mi patrono, que es san Agustín.

No más pobreza, señor, que éste es el fin.  
No más pobreza, señor, que éste es el fin.

(Hablado: ¡Sentimiento de tu hijo Mico!)

*La historia*

Intérpretes: Los Diablitos  
Autor: Omar Geles

(Hablado: Jaime Poveda y Rodrigo Beltrán, escuchen mi historia.)

Y no pensé que mi vida  
iba a ser alegre, iba a ser feliz,  
cuando comencé a vivirla  
mi padre querido se alejó de mí.

Se marchó y me dejó solo.  
Junto con mi madre me tocó sufrir,  
pasando miles (de) trabajos,  
pero nunca es tarde, ahora soy feliz.

Y antes de irse mi buen padre compró un acordeón,  
pa' que mi hermano algún día aprendiera a interpretarlo,  
pero ya saben que mi hermanito nunca aprendió,  
y aprendí yo y creció el vallenato en mi alma.

Comencé a trasnochar desde muy niño,  
porque desde niño aprendí a trabajar.  
Le tocaba parranda a mis amigos,  
algunos me pagaban con cariño,  
y otros me daban lo que me querían dar.

Comencé a ganar unos centavitos,  
pero mi vieja no me dejaba llegar,  
y yo escondía plata en otro bolsillo,  
quería quedarme con unos centavitos,  
mas mi mamá nos sabía requisar.

Me daba rabia, me dejaba limpio,  
yo era muy niño y no podía pensar  
que mi viejita todos esos pesitos  
en la comida los iba a gastar,  
pa' mí, pa' ella y pa' mis hermanitos  
cuando papá se quiso marchar.

(Hablado: Así es la vida, compadre Marcos Chaparro.)

Mi padre no ha sido malo  
a pesar que un día solo me dejó,

no porque lo haya deseado,  
es que así es la vida, así es el amor.

Él se enamoró de otra y dejó a mi madre, no lo culpo yo,  
porque uno piensa una cosa y otra muy distinta piensa el corazón.

Él no pensaba abandonar a su hijos buenos,  
no le pasaba por la mente tener otro hogar,  
pero a su alma le llegó y se quedó un amor nuevo,  
y eso mataba mis sueños de volverme a cargar.

Porque cuando yo estaba pequeño  
siempre del trabajo lo veía llegar  
y salía corriendo como un loquito,  
con los brazos abiertos lo solía esperar.

Ya se fueron esos momentos lindos,  
ya se fueron, nunca volverán jamás,  
por las tardes iba a esperar mi viejito,  
se hacía noche y no había aparecido  
mas no aguantaba y me ponía a llorar.

Por eso le pido a todos los padres  
que a sus hijos no los dejen así,  
porque ése es un sufrimiento muy grande  
se los digo porque yo lo viví,  
y luego Dios puede castigar a los padres  
que se portan así.

(Hablado: ¡Ernesto Macanza, orgullo costeño!)

*Los caminos de la vida*  
Intérprete: Los Diablitos  
Autor: Omar Geles

Los caminos de la vida  
no son como yo pensaba,  
no son como imaginaba,  
no son como yo creía.

Los caminos de la vida  
son muy difícil de andarlos,  
difícil de caminarlos,  
y no encuentro la salida.

Yo pensaba que la vida era distinta,  
cuando estaba pequeño yo creía  
que las cosas eran fácil como ayer.  
Que mi viejecita buena se esmeraba  
por darme todo lo que necesitaba,  
y hoy me doy cuenta que tanto así no es.

Porque mi viejita ya está cansada  
de trabajar pa' mi hermano y pa' mí,  
y ahora con gusto me toca ayudarla  
y por mi vieja lucharé hasta el fin.  
Por ella lucharé hasta que me muera,  
y por ella no me quiero morir,  
tampoco que se me muera mi vieja,  
pero qué va, si el destino es así.

Los caminos de la vida  
no son como yo pensaba,  
como los imaginaba,  
no son como yo creía.

Los caminos de la vida  
son muy difícil de andarlos,  
difícil de caminarlos,  
y no encuentro la salida.

Uno sabe que en la vida  
de repente ha de acabarse,  
y uno espera que sea tarde,  
que llegue la despedida.

Un amigo me decía:  
"recompensaré a mis viejos,  
por la crianza que me dieron",  
y no le alcanzó la vida.

Por eso te pido a ti, mi Dios del cielo,  
para que me guíes al camino correcto,  
para mi viejita linda compensar,  
para que olvide ese mar de sufrimientos  
y que de ella se aparte todo el tormento,  
que pa' criarnos tuvo que pasar.

Viejita linda, tienes que entenderme,  
no te preocupes, todo va a cambiar,  
yo sufro mucho, madrecita, al verte  
necesitada y no te puedo dar.

A veces lloro al sentirme impotente,  
son tantas cosas que te quiero dar,  
y voy a luchar incansablemente  
porque tú no mereces sufrir más.

Los caminos de la vida  
no son como yo pensaba,  
no son como imaginaba,  
no son como yo creía.

Los caminos de la vida  
son muy difícil de andarlos,  
difícil de caminarlos,  
y no encuentro la salida.

*El bastardo*

Intérprete: No identificado  
Autor: Praxísteles Rodríguez

Mi destino fue ser hijo natural,  
mi padre me tuvo a mí, fue por la calle.  
Por eso es que nunca yo podré olvidar  
todos los tormentos que sufrió mi madre,  
por eso es que nunca yo podré olvidar  
todos los tormentos que sufrió mi madre.  
Pasando miles (de) trabajos y sufriendo,  
ella me dio el ser que tengo.

Yo no tuve amor de padre en ningún tiempo,  
debo —con mucha razón— querer a mis hijos.  
Ellos no verán en mí ese mal ejemplo  
y disfrutarán de mí mientras' esté vivo,  
ellos no verán en mí ese mal ejemplo  
y disfrutarán de mí mientras' esté vivo.  
Ellos tiene que ayudarme pa'  
darme lo que me negó mi padre.

Yo soy un hijo bastardo de mi taita,  
pero nunca me arrepiento de mi suerte,

y si yo vivo alejado de su casa  
es porque me han ofendido moralmente,  
y si yo vivo alejado de su casa  
es porque me han ofendido moralmente,  
y tendré que mantener ese orgullo  
hasta la hora de mi muerte.

*El hijo de nadie*

Intérprete: Lisandro Meza  
Autor: José Garibaldi Fuentes

Iba vagando triste y solitario por la oscura calle,  
en busca de algo que le diera abrigo a ese hijo de nadie.  
Calor buscaba, pero no encontraba una mano amiga,  
miré en su cara y llorando estaba en esa noche fría.

Era un chiquillo de unos contados años,  
que solo por el mundo la pasaba vagando,  
con su carita sucia, toda llena de harapos,  
con hambre bostezaba.

Le dije entonces: "no llores, mi chiquillo,  
aunque no te conozca yo quiero ser tu amigo,  
te llevaré a mi casa, allí tendrás abrigo,  
y muchas atenciones".

Y así vagando iba por el mundo el hijo de nadie,  
hoy en mi casa recibe alimento y la educación.  
Hoy soy su amigo, su mano protectora y mucho más,  
el hijo de nadie está feliz ahí en mi hogar.

Yo te pregunto, Señor, por qué los niños viven abandonados,  
y me respondes que hay padres indolentes con sentimientos malos.  
Hay niños ricos que no tocan los senos de sus madres esquivas,  
hay niños pobres que ni siquiera prueban una sola comida.

Todos los niños merecen atención,  
pues el futuro en sus manos está,  
son el oasis para esta humanidad,  
hay que nutrirlos y darles formación.

No despreciemos a los niños de color,  
porque sin duda también los quiere Dios,  
negros y blancos de acuerdo se pondrán  
para salvar el mundo.

Y así vagando iba por el mundo, el hijo de nadie,  
 hoy en mi casa recibe alimento y la educación.  
 Hoy soy su amigo, su mano protectora y mucho más,  
 el hijo de nadie está feliz ahí en mi hogar.

(Hablando: ¡Dios mío, mira para la Tierra!)

*Crónica de un drogadicto*

Autor: Compa' Julio (compositor mexicano)

Intérprete: Escuadrón M-19

Era aquel muchacho muy respetado en el barrio,  
 trabajador, deportista, buen estudiante y honrado,  
 ejemplo de sus amigos, era por todos querido,  
 pero se fue un día y nadie supo pa' dónde.

(bis)

Un domingo en la tarde, toda la gente asombrada  
 lo vio vagar por las calles, vuelto una piltrafa humana,  
 y en su cara de niño traía la seña del diablo,  
 y en sus manos el vicio con que su vida truncaba.  
 (bis)

Escúchame, Señor: ¿en dónde está tu ley?,  
 ¿en dónde está tu amor?, ¿dónde tú reinas?  
 Parece ser que hoy este mundo de luz  
 se ha convertido ya en un infierno.

Una noche maldita se oyeron gritos de miedo  
 y alguien vio al delincuente perderse en el silencio.  
 Al otro día la prensa dio la siguiente noticia:  
 "Drogadicto a su madre golpeó hasta darle muerte".

Escúchame, Señor: ¿en dónde está tu ley?,  
 ¿en dónde está tu amor?, ¿dónde tú reinas?  
 Parece ser que hoy este mundo de luz  
 se ha convertido ya en un infierno.

*El niño y la cumbia*

Intérprete: Ronda Colombiana

Autor: Láncaster de León

En un pueblo lejano, en una vereda sucedió esta historia,  
 en donde un niño de escasos diez años le dijo a la madre:

"Me gusta el canto y me gustaría pasar al bando un festival de cumbia".  
 La madre le dijo: "no podemos ir porque somos pobres".

Y aquel niño, lleno de optimismo,  
 escondido se vino hacia el banco.  
 Y aquel niño, lleno de optimismo,  
 escondido se vino hacia el banco.

Escuchando con gustos y millos,\*  
 andaba en las calles caminando.  
 Escuchando con gustos y millos,  
 andaba en las calles caminando.

La madre desesperada se inclina a buscar a su hijo que ha perdido,  
 abandonando su casa y con la esperanza que pueda encontrarlo.  
 En su largo viaje va preguntando a aquél que encuentra por el camino  
 si han visto pasar a un niño de escasos diez años que viene hacia el banco.

Y la madre en su gran desespero,  
 preguntaba si "¿no han visto a mi hijo?"  
 Y la madre en su gran desespero,  
 preguntaba si "¿no han visto a mi hijo?"  
 Ya hace tres días salió de su pueblo  
 y todavía lo tengo perdido.  
 Ya hace tres días salió de su pueblo  
 y todavía lo tengo perdido.

Así va pasando el tiempo y cansada regresa sin encontrar (a) su hijo,  
 cuando va por el camino escucha por la radio el nombre de su hijo  
 que ha perdido.  
 Regresa muy decidida y al llegar a la plaza y mirar (hacia) la tarima  
 y exclama: "¡ése es mi hijo!"  
 El niño al ver a su madre se le echa en sus brazos lleno'e regocijo.  
 Y mientras que la madre lloraba  
 la alegría por hallar a su hijo.  
 (bis)

El niño en sus brazos murmuraba  
 una cumbia que se había aprendido.  
 (bis)

\* Instrumento musical.

*La muerte de Abel Antonio*

Intérprete: Los Rebeldes del Ritmo (México)

Autor: Abel Antonio Villa

(Hablado: ¡Ay, Abelito, te me fuiste para siempre, papi; tan lindo que me tocaba! Pobrecita Juana Montes, oigan su llanto desolado, quién iba a creer que se muriera el que le traía los tacos.)

*La muerte de Abel Antonio*

en mi tierra la sintieron los muchachos.

*La muerte de Abel Antonio*

en mi tierra la sintieron los muchachos.

Fueron cinco noches que me hicieron de velorio  
para mis nueve noches todavía me faltan cuatro.

Pobrecita madre mía, con mi muerte lo mucho que sufriste.

Pobrecita madre mía, con mi muerte lo mucho que sufriste.

Y Abel Antonio no ha muerto todavía.

Abel Antonio muere cuando Dios lo necesite.

(bis)

Abel Antonio, no llores,

eso le pasa a los hombres.

Abel Antonio, no te pongas a llorar,

eso le pasa al que sabe caminar.

Abel Antonio, no te pongas a llorar,

eso le pasa al que sabe caminar.

Toda la familia mía

en mi muerte la lloraban con dura,

Abel Antonio volvió a los cinco días,

se ha presentado vivo para levantar su tumba.

Abel Antonio no llores,

eso le pasa a los hombres.

Abel Antonio no te pongas a llorar,

eso le pasa al que sabe caminar.

(bis)

El caso lastimoso que me ha pasado a mí,

pa' que no le pase a otros yo se los vengo a decir.

Oigan lo que es esto, se acaba entre los dos,

llegan a la muerte o me la gano yo.

Oigan lo que es esto, se acaba entre los dos,

llegan a la muerte o me la gano yo.

Esa muerte que me acumula  
para que este negro muera,  
que no me caven sepultura,  
que yo vivo adentro y estoy afuera.

*Drama provinciano*

Intérprete: El Doble Poder

Autor: No identificado

Oye, mamá, en la puerta hay un señor  
que dice que es mi papá y que quiere hablar contigo.  
Dímelo ya, dime pronto, por favor,  
porque si ése es mi papá, se lo diré a mis amigos.

Allá en la escuela mis amiguitos

me preguntan si tengo papá,

porque dicen que nunca lo han visto,

ni a la escuela me ha ido a buscar.

(bis)

(bis)

"Hijo del alma, tu papá está allá en el cielo,  
hace tiempo que se fue dejándonos solos y tristes,  
él se marchó sin dejarnos un consuelo,  
pero lo que más me duele fue que no lo conociste.

A ese señor que está allá en la puerta,

no debes creerle lo que te dijo,

pues tu papá en el cielo se encuentra,

puedes decírselo a tus amigos.

(bis)

(bis)

¿Por qué motivo tienes que mentirle al niño?,  
¿por qué razón no le dices que su padre vive errante,  
que está en la Tierra, que burlaron su cariño  
y que, como lo engañaron, es un pobre caminante?

Mas, si tú quieres, no le comentes  
que fuiste tú la que me engañó.

Sólo quiero que él tenga presente  
que tiene un padre, y ése soy yo.

(bis)

(bis)

(Hablado: ¡Ay, hombre! ¡Cuánto sufrimos los niños por los errores de los mayores!)

*Homenaje a Rafael Orozco*  
Intérprete: Los Pechichones  
Autor: Marcos Díaz

Se fue una voz, se fue un amigo,  
se fue gran hijo, se fue un papá,  
se fue el cantor, Rafa no está.

Colombia te llora porque tú te fuiste,  
tú estás en la gloria y un pueblo está triste.  
Hay luto en mi alma, me tiembla la voz,  
un cuate cantaba, de ti aprendí yo.

¿Quién pudo ser?, ¿quién pudo ser  
que segó tu vida? Que no pensó  
en una mujer que así se quedó  
sola con sus hijos, ¡ójyeme, Dios!,  
y un acordeón también triste quedó,  
y un acordeón también, también lloró,  
y un acordeón triste quedó y un acordeón también...

(Hablado: Rafa, te fuiste, pero vivirás en nuestros corazones porque eras el sentimiento hecho canción y el sentimiento nunca muere.)

¿Por qué, Señor, te lo llevaste  
si era el cantante para el amor?  
Tenía ese don para alegrarte.

Valledupar llora, Becerril también,  
pueblito que añoras si te vio nacer.  
Todos los cantantes te damos un adiós,  
tanto que luchaste por nuestro folclor.

¿Quién pudo ser?, ¿quién pudo ser  
que segó tu vida? Que no pensó  
en una mujer que triste quedó  
sola con sus hijas, ¡ójyeme Dios!,  
y un acordeón también, también lloró,  
y un acordeón también sola quedó,  
y un acordeón también, también lloró,  
y un acordeón también.

(Hablado: Colombia, éstas son tus canciones.)

## ÍNDICE

Prólogo	9
Palabras previas	11
Introducción	15
Génesis del gusto por la música colombiana de Monterrey	27
La producción de la música colombiana	75
Circulación (mercados)	105
El consumo de la música colombiana	123
Epílogo teórico	155
Continuidad y cambio en la música colombiana de Monterrey	191
Bibliografía	209
Apéndices	215



ESTA EDICIÓN DE 1.000 EJEMPLARES, MÁS SOBANTES PARA  
REPOSICIÓN, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN NOVIEMBRE DE 2005 EN  
GRAFO PRINT EDITORES, S.A., UBICADA EN AVE. INSURGENTES  
4274, COLINAS DE SAN JERÓNIMO, MONTERREY, N.L.

PARA LOS INTERIORES SE UTILIZÓ PAPEL BOND  
AHUESADO DE 44.5 KILOGRAMOS Y CARTULINA

COUCHÉ CUBIERTAS DE 255 GRAMOS PARA  
LOS FORROS. EL CUIDADO DE LA EDICIÓN

ESTUVO A CARGO DEL AUTOR Y DEL  
CONSEJO PARA LA CULTURA Y LAS  
ARTES DE NUEVO LEÓN.