

Tecnología y cultura popular: Notas sobre el fenómeno regiocolombiano

Juan Sordo

*Tecnológico de Monterrey***1. Introducción**

El término 'cultura' es uno de los más polisémicos de todos los que se utilizan en las ciencias humanas y sociales (Kroeber y Kluckhohn 1952; Bauman 1999; Eagleton 2000). Cuando a éste se le agrega el calificativo de 'popular', las dificultades propias de éste término hacen aún más complicada la cuestión. 'Cultura popular' es un concepto que se ha utilizado para referirse a una variedad tan amplia de fenómenos y desde posturas teóricas tan diversas que se puede considerar como desorientador para llevar a cabo un estudio riguroso (Bennett 1980, 18). Pero aún entre los defensores de su uso es ampliamente aceptado que encontramos ante una crisis de dicho concepto debida no sólo a las tensiones teóricas resueltas que acarrea, sino también a las transformaciones de las dinámicas culturales en las últimas décadas (Franco 1997, 62-65; Storey 1998, 203-218).

En el presente artículo, destacando la especificidad del contexto latinoamericano, sostenemos que el concepto de cultura popular puede seguir siendo orientador para referirse a fenómenos culturales particulares. Reconocemos, sin embargo, que deben tenerse seriamente en cuenta los cuestionamientos que se le dirigen y proponemos que la atención al papel que los artefactos tecnológicos juegan en las prácticas concretas de producción, difusión y consumo cultural puede brindar una alternativa para su reelaboración y para la orientación metodológica de su empleo. Posteriormente presentamos algunos de los rasgos y prácticas de un fenómeno cultural específico que consideramos muestran suficientemente la pertinencia de conservar el concepto y del abordaje propuesto. Se trata del fenómeno *colombiano regiocolombiano* en el área metropolitana de Monterrey, México; una serie de prácticas culturales, en las cuales resulta central el uso de tecnología sonora, y que constituyen el mundo de vida o una identidad colectiva de los que participan principalmente miembros de las clases marginales.

2. La 'crisis de la cultura popular'

De forma concisa puede señalarse que lo popular de la cultura se ha definido siguiendo alguno de los siguientes criterios: su aceptación o consumo por amplios sectores de la población, su carácter tradicional o folclórico, su oposición a la alta cultura, su carácter masivo, o su origen o identificación con las clases dominadas o trabajadoras (Bennett 20-22; Storey 1998, 7-16). Cada uno de estos criterios señala cierto tipo de fenómenos culturales particulares, sin embargo, si se busca una definición satisfactoria y rigurosa no todos resultan igualmente relevantes (Hall 1998, 446). Consideramos que, a pesar de la dificultad que ello supone, una empresa tal no puede eludir la cuestión de encontrar criterios para distinguir válidamente al pueblo del no-pueblo (Hall 1998, 448). En el mundo angloparlante esta labor ha sido afrontada con mayor decisión dentro de los llamados Estudios Culturales, especialmente los que parten de la labor del CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) de la *Birmingham University* y retoman las aportaciones de autores continentales como Gramsci, Bourdieu y de Certeau. Sus principales méritos consisten en el planteamiento de una concepción de la cultura popular no esencialista sino relacional o

un campo de encuentro de diversas fuerzas en las que resultan centrales las nociones de alteridad y hegemonía, así como la atención a las dimensiones económicas y políticas y que los procesos culturales se encuentran insertos (Bennett 1998; Hall 1998).

Ahora bien, estas formulaciones sobre la cultura popular en los Estudios Culturales poseen dos limitantes: se encuentran contextualizadas particularmente en los procesos de modernización industrial británicos (Parker 2011, 148; Reynoso 2000, 41) por lo que construyen sobre las prácticas de las clases trabajadoras de dicho contexto y, al menos en sus primeras etapas, resaltaban –quizás de una forma excesiva que rayaba en la militancia (Fabian 1998, 2)- el carácter oposicional y subversivo de la misma². Pero durante la segunda mitad del siglo XX fue ya ineludible que la dinámica cultural fue siendo cada vez más dominada por los productos desarrollados por las industrias culturales y por la circulación masificada de los mismos. Ello difuminó los contornos claros de la cultura dominante que una cultura popular podía oponerse y redujo drásticamente la vida cultural de cualquier sector de la población que sea identificado como popular a poco más que el consumo que dichas industrias ofrecen. Así, y aún cuando los sectores intelectuales comprometidos políticamente apelan, apoyándose en formulaciones como las de de Certeau (1984), a que las posibilidades de subversión (o bien negociación, apropiación, etc.) se concentran ahora en las posibilidades de un consumo activo, creativo y productor en sí mismo de sentidos que siempre pueden escapar a aquellos pretendidos por los productores quienes controlan la circulación de la oferta cultural³, lo cierto es que en el mundo angloparlante, cada vez es más complicado distinguir claramente la cultura popular de la noción de cultura de masas o de la de *pop culture*.

3. La cultura popular en Latinoamérica

Pero si en el mundo angloparlante éste ha sido el desenlace ante la ‘crisis de la cultura popular’, en Latinoamérica la situación es un poco distinta. La alteridad inherente a la cultura popular implica en la región una carga más ambivalente⁴ (Beezley y Curcio-Nagy 2004), y un contenido étnico más definido. Mientras que, por otra parte, la comparativamente más limitada limitación en el acceso de grandes sectores de la población al consumo de los productos de las industrias culturales hace inaplicable en la misma magnitud la noción de una reorganización de lo popular en el consumo de lo que estas industrias ofrecen, aún cuando autores como Martín Barbero con cierta justificación puedan hablar de “lo popular que interpela desde lo masivo” (2001, 247).

En una aproximación superficial, se observa que el uso del concepto cultura popular en Latinoamérica sigue manteniendo una mayor referencia a lo tradicional, a las formas de producción artesanal, e implica una relación más problemática con los medios masivos de comunicación. Ello responde parcialmente a la realidad de la región donde, en mayor medida que en los países desarrollados, se ha dado una “realización heterogénea del proyecto modernizador” (García Canclini 1990, 235), los elementos indígenas suelen ocupar un lugar privilegiado en el imaginario identitario nacional y, a pesar de los cambios demográficos del último medio siglo, el “campesinado y las clases trabajadoras [...] superan en número a la escasa clase media y a la minúscula alta burguesía” (Yúdice 2002, 91-92).

A pesar de que este matiz terminológico resulta en cierta forma adecuado para introducir nuevas dificultades para la comprensión cabal de los fenómenos a los que el concepto se aplica. Al encarnar mayoritariamente en visiones románticas sobre “lo popular”

coincidiendo con las formulaciones de los Estudios Culturales británicos, nos indica una característica de popular “de cualquier fenómeno debe ser establecida por su uso y no por su origen” (2002, 95). Las culturas populares, entonces, se caracterizan más que por una esencia o unos contenidos, por una posición frente a otras formas consideradas hegemónicas y

se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida (García Canclini 2002, 90).

García Canclini se opone especialmente a la idea de que los cambios introducidos por este tipo de fenómenos culturales provengan siempre del exterior. Encuentra que, por el contrario, son potencialmente capaces de responder activamente a las modificaciones del entorno y de las condiciones en las que tienen lugar, a través de intercambios y negociaciones que, sin embargo, les permiten mantenerse y conservar rasgos que les hacen distinguirse de otras formas culturales. La conclusión inevitable es que es imposible “explicitar la reestructuración [de los fenómenos] de lo popular en la época de las industrias culturales desde un abordaje “desconectado de la red de determinaciones macro [...] como si fueran autónomos y ajenos a las estructuras macrosociales” (García Canclini 1990, 251).

Ahora bien, siendo su posición siempre en referencia a las luchas por la hegemonía, la cultura popular se reorganiza conforme dicha hegemonía se transforma. Así, no puede mantenerse ajena a un proceso innegable de masificación de la sociedad y la cultura. Sin embargo es relevante mantener su distinción de la cultura de masas pues si bien desde décadas se sabe que los productos y elementos ofrecidos por las industrias culturales a las masas son asimilados y apropiados de forma particular y, en cierto grado activa por parte de las mayorías consumidoras en cada contexto específico (Reynoso 2000, 97; Rodríguez 1991, 152-153; Monsiváis 1978, 98), estas mayorías son excluidas de etapas significativas de los procesos de producción y distribución. Siendo esta exclusión la que la hace distinguir a aquellas manifestaciones populares en las que una colectividad participa mucho más activamente en todo el proceso (Rodríguez 1991, 153; García Canclini 2002, 90), sin tener contacto con redes y actores de la industria cultural representa necesariamente un impedimento para ello.

Pero este proceso de masificación introduce novedades que han de ser tenidas en cuenta en el estudio de las culturas populares. Entre ellas destacan las posibilidades de incorporación y acomodación a nuevos procesos de producción, nuevos formatos o soportes materiales, procesos de circulación masiva y transnacional, así como tipos inéditos de recepción y apropiación (García Canclini 1990, 239-240).

4. ¿Por qué estudiar la cultura desde lo tecnológico?

Partiendo del marco general recién planteado, la atención particular a los usos de los artefactos tecnológicos en las prácticas concretas de producción, difusión y consumo que se ofrece como una vía de acceso para el estudio de esas nuevas condiciones macroestructurales en que tienen lugar los procesos culturales que conservan una relativa independencia de los medios masivos de comunicación y de los canales de distribución legitimados formales, o bien mantienen una relación conflictiva con ellos. Representa

también un espacio propicio para confrontar los imaginarios latinoamericanos más arraigados en torno a la cultura popular, así como para llevar a cabo una aproximación al estudio de la tecnología desmarcada de una visión que sólo la concibe desde la instrumentalidad ligada al trabajo o a la innovación.

Si bien los usos de estos artefactos en las prácticas culturales son diversos, poseen un lugar privilegiado aquellos que permiten la amplificación y la difusión de las manifestaciones y los productos. En ese sentido, la tecnología sonora adquiere un carácter paradigmático, y más claramente encarna el potencial de alcanzar a audiencias mayores y más distantes. Se ha señalado con frecuencia que un gusto musical puede constituir el núcleo de fenómenos culturales populares urbanos (Frith 1978; Bennet 2001). Sin embargo, y aún cuando reconoce el papel que la disponibilidad de ciertos artefactos tecnológicos puede jugar en ello⁸, consideramos que no suele destacarse suficientemente la injerencia que pueden llegar a tener en la construcción, difusión y mantenimiento de ese gusto las prácticas concretas de producción, difusión y escucha musicales tecnológicamente mediadas, ni la influencia que los artefactos pueden ejercer en los rasgos que los productos musicales adquieren independientemente de la voluntad consciente de los creadores.

En el siguiente apartado, se llevará a cabo una somera aproximación desde una perspectiva a un caso concreto, el fenómeno *regiocolombiano* en el área metropolitana de Monterrey (capital del Estado de Nuevo León, México). Se intentará mostrar como en éste existe un acceso limitado a equipo tecnológico, al que además se le dan usos divergentes a los formalmente normados, y las redes de circulación de equipo y contenidos culturales híbridas. Con ello se busca destacar cómo los usos concretos de la tecnología sonora permitieron el surgimiento del fenómeno, así como delinear algunos de sus rasgos característicos y sus implicaciones más relevantes, y cómo el estudio de dichos usos puede resultar significativo para la comprensión de las culturas populares contemporáneas.

5. Tecnología sonora en el fenómeno cultural *regiocolombiano*

El término *regiocolombiano* -de regiomontano, gentilicio de Monterrey, colombiano-, acuñado por Darío Blanco Arboleda, designa el fenómeno cultural generado en el área metropolitana de Monterrey en torno a la apropiación local de la música de la costa atlántica colombiana, principalmente cumbia y vallenato. Esta apropiación tuvo lugar de forma relativamente independiente de los medios masivos y los mecanismos formales de distribución y se relaciona con toda una serie de otros elementos no musicales que incluyen el vestido, peinado, baile y lenguaje, adoptados principalmente por jóvenes que se autodenominan *colombias*.

Mientras que en los medios formales de la región, como en el resto del país, se prefieren versiones mexicanizadas de la música colombiana (Olvera 2005, 39-42), implican una suerte de *des-africanización* (Blanco 2008, 58), diversificando y modernizando la instrumentación (incluyendo guitarra y teclado eléctricos, batería...), el género *regiocolombiano* favorece el apego a las versiones originales (comerciales) colombianas: el sonido, su imaginario y sus letras, en donde se celebra la negritud, lo corporal (explícitamente sexual en ocasiones), lo rural, el ocio y la parranda se oponen abiertamente a los rasgos de la autoimagen regiomontana dominante; esto es, la raza blanca, el desarrollo industrial, la rígida moral, el trabajo y el ahorro.

La ciudad de Monterrey, capital del estado de Nuevo León, es un caso particular en el contexto mexicano. Localizada en la región noreste, a poco menos de 200 km. de la frontera con Estados Unidos es la tercera ciudad más grande de México y la que, basada en su exitosa trayectoria industrial desde finales del siglo XIX, más claramente representa el centro de poder económico que se contrapone al proyecto político centralizado que tuvo su origen en la Revolución Mexicana. Esta divergencia posee bases históricas y razones políticas claras que la han hecho inclinarse abiertamente hacia los Estados Unidos como modelo de desarrollo cultural. La relocalización de la frontera internacional en el río Bravo, uno de los motivos más ha alimentado la animadversión mexicana hacia el vecino del norte, representando un cambio para Monterrey la oportunidad de desarrollar y consolidar su comercio (Cerutti 2000, 27-28), y desde el gobierno de Porfirio Díaz —cuya política de modernización favoreció especialmente la acumulación de grandes capitales en la región (Cerutti 2000, 62-70)— la inversión y la presencia de notables personajes norteamericanos fue recibida con entusiasmo (Baumgardner 2001, 140-143). Es además considerada el centro urbano más importante del lado mexicano (Sandoval 2008b, 242) de una región transnacional que integra el noreste de México y el sur de Texas en una intensa relación de intercambio comercial, migratorio y cultural (Cerutti 2000, 27-35; Sandoval 2008a, 2008b). Por otra parte, no se asocia, como en otros puntos del país con la música tropical ni con la presencia de población negra o indígena— sino que suele destacarse el papel de judíos sefarditas o irlandeses americanos en la composición de su población (Baumgardner 2001, 138-140).

Sin embargo, estas particularidades que forman parte importante de la imagen de Monterrey como ciudad industrial, próspera y socialmente poco conflictiva suelen pasar por alto una serie de condiciones que hacen más comprensible el surgimiento de un movimiento cultural popular en apariencia opuesto a la cultura dominante. La desigualdad económica en la zona ha llegado a ser una de las más importantes en América Latina y continúa incrementándose (Sandoval 2008c, 169). Por otra parte, Monterrey atrajo desde mediados del siglo XX un intenso flujo migratorio al que no ha logrado integrarse suficientemente a unas condiciones de vida urbana digna (Sandoval 2008c, 178). Pero además, ha generado que amplios sectores de su población no sean considerados realmente parte de su sociedad ni de su cultura (Sandoval 2008c, 174), lo que llevó a Nuncio a definir la ciudad como “un club rodeado de no socios” (1997, 122).

La llegada de la música colombiana a la región data de la década de los años 1970. Aproximadamente veinte años después comenzarían a surgir producciones musicales locales y la identidad *colombiana*; todo ello circunscrito a sectores obreros marginales de reciente migración a la ciudad. Actualmente, el consumo de música *regiocolombiana* se ha extendido por clases y sectores sociales, alcanzando presencia en la industria musical y los mercados locales (Olvera 2005, 73-75, 190-191; Blanco 2007, 97, 103 y 2008, 112-113), así como un cierto reconocimiento⁹. Pero este reconocimiento ha sido siempre conflictivo; no se extiende a los elementos musicales más particulares ni a los otros elementos culturales distintos a la música. Igualmente, se mantiene un estigma social hacia los jóvenes *colombianos*.

Ahora bien, la emergencia y expansión del fenómeno *regiocolombiano* habría sido imposible sin la participación de la tecnología sonora, como lo hacen notar los estudios recientes sobre el tema, aún sin que ello ocupe el eje central de sus abordajes (Olvera y Blanco, 2008). Fue a través del acceso limitado a grabaciones (principalmente discos de vinilo) y a artefactos de reproducción (tornamesas, grabadoras), amplificación, difusión (bocinas, amplificadores y después la radio); y posteriormente de grabación, que se

posible el afianzamiento de un gusto musical en condiciones poco propicias para ello. Y a más, a través de diversas prácticas en las que dichos artefactos tecnológicos ocupan un lugar central, el fenómeno alcanzó una profunda significación en la complicada integración de grupos de migrantes -y sus descendientes- a la cultura local.

Enfocaremos la atención en dicha participación de lo tecnológico buscando desplegar algunas nociones sobre la forma en que la tecnología es asimilada en este tipo de procesos culturales. Para ello se presentarán tres de los escenarios concretos en que dentro del fenómeno *regiocolombiano* se hace uso de artefactos tecnológicos sonoros; se trata de la aparición de los sonideros, del uso de la radiodifusión para el envío de saludos y el surgimiento de la *cumbia rebajada*.

5.1. Sonideros

El fenómeno *regiocolombiano* inicia con la aparición de los sonideros en la década de 1960. Su labor representa la primera difusión pública de esta música que no era programada en los medios masivos. Estos personajes, en su mayoría obreros de la industria, reproducen de manera informal grabaciones comerciales de música colombiana utilizando equipo rudimentario y básico como una tornamesa y las bocinas llamadas trompetas, mismas que eran empleadas para anunciar la venta de frutas y verduras en camionetas:

Los *sonideros* de la colonia Independencia¹⁰ colgaban sus *trompetas* de los árboles o de los techos de las casas para que la música se escuchara muchas calles abajo. [...] Una bocina bien ubicada en lo alto del cerro podía ser escuchada en casi toda la colonia. Este ejercicio cotidiano, apreciado por los vecinos, sumado a los bailes familiares en que tocaban los sonidos [...] formó y estableció el gusto por la música colombiana en la ciudad entre los grupos populares. [...] Los sonidos eran literalmente unos precursores de las radios comunitarias (Blanco 2007, 91-92).

Sus amplias colecciones de discos, en las que predominaba dicha música colombiana se formaron a través de vías poco convencionales de acceder a grabaciones comerciales realizadas en Colombia o en los Estados Unidos, como son la venta entre particulares, envío desde los Estados Unidos por parientes radicados en este país, o en el mercado informal de la ciudad de México. De esta manera, al inicio los repertorios y el gusto *regiocolombiano* son establecidos principalmente por los sonideros y se hallan limitados por sus posibilidades de adquirir grabaciones pero, progresivamente, jugará un papel más activo la aceptación y consumo por parte de los escuchas.

Los conflictos de arraigo derivados del reciente pasado migratorio, sumados al cada vez más limitado acceso al espacio público de la zona urbana donde surge de estos sectores de la población el fenómeno¹¹, da a la actividad de los sonideros una gran importancia para la creación de un espacio y una sensación comunitaria. La cercanía y el acceso directo por parte de la mayoría de los escuchas a los procesos de selección de los productos difundidos otorga además al fenómeno la potencialidad de brindar pertenencia y vinculación. Aún más en la toma, o más exactamente creación, del espacio público-comunitario sentará las bases por las formas posteriores de dicha apropiación del espacio por parte de los *colombianos* que se realiza mediante la escucha colectiva de música; sea en artefactos de reproducción portátil o en

ejecución en vivo con instrumentos de fabricación casera en las esquinas, unidades de transporte público o en mercados.

La llegada de la década de 1980, supone una transformación profunda de las condiciones socioeconómicas en que surgieron los sonideros. La crisis económica mundial supuso a nivel local el cierre definitivo de un periodo en que se pretendía mantener las buenas relaciones entre obreros e industriales promoviendo un sentimiento de solidaridad, así como una creciente precarización de las clases obreras pues “se retrajo la gran industria generadora de empleo directo, [...] el paternalismo como estrategia empresarial desapareció principalmente en la parte protectora del trabajo” (Palacios y Lamanthe, 2010: 333). Además de la aparición de músicos locales y un mayor acceso a artefactos de reproducción, disminuyó la relevancia de la labor de los sonideros. Algunos de ellos optarían por dedicarse a la grabación de grabaciones informales en casetes y posteriormente en discos compactos, ilegalmente en sentido estricto (Olvera 2005, 65-66; Blanco 2008, 73). La flexibilidad en la elección de repertorios de estas grabaciones, ofrece a los consumidores un grado de participación activa en la determinación de la música que adquieren y escuchan, lo que posteriormente contribuiría (además de su menor costo, por supuesto) a que este mercado informal continúe predominando a pesar de que este tipo de música llegó a estar disponible en el comercio formal en la década de 1990.

5.2. Saludos en la radio

Una práctica común en la música colombiana apreciada en Monterrey consiste en que el cantante envíe saludos a distintas personas durante su interpretación, tanto en las presentaciones como en las grabaciones. Conforme el gusto y el consumo regional de la música fueron conocidos por los artistas colombianos y éstos comienzan a visitar la ciudad de Monterrey incluyendo en algunas grabaciones saludos a los sonideros u otros personajes locales¹² esta práctica, que se observa en Monterrey inicialmente en los bailes, va a ser asimilada y transformada en las emisiones de radio que programan música colombiana las cuales reconocen la existencia de un amplio público, fueron numerosas a partir de la década de 1990; llegando algunas estaciones a dedicarse exclusivamente al género (Olvera 2005: 110; Blanco 2008, 211-217).

La mecánica de esta práctica es la siguiente: vía telefónica los radioescuchas solicitan la reproducción de alguna canción, cuentan con la posibilidad de enviar al locutor saludos bajo condiciones poco convencionales para la radio comercial. Esto porque el locutor concede un tiempo que resulta relativamente prolongado para ello y además se les permite utilizar los apodosos y los nombres de las bandas o pandillas a las que los aludidos pertenecen. Todo ello es llevado a cabo con un estilo muy particular en el que se leen a toda prisa las listas de los amigos a saludar, algunos de ellos sólo conocidos a través de la misma estación. Olvera describe el funcionamiento detrás de esta práctica:

Luego de pedir su melodía y mandar saludos, los jóvenes piden hablar con el locutor “fuera del aire”. Le dejan su nombre y su teléfono. Otros llaman para pedir su melodía y “fuera del aire” le solicitan el teléfono de determinada persona. Con el teléfono en su poder, se comunican entre ellos y se comprometen mutuamente mandarse saludos [...] sobre todo escogen al que hable más a la estación, porque ello les garantizará que les mande más saludos a ellos. (Olvera s. f., s. p.)

José Juan Olvera, comenta también un seguimiento hecho en 1996 a tres estaciones de radio de la localidad que programaban música colombiana. En él, a propósito de este envío de saludos, señala que representa una forma de “ejercer una disputa por el espectro radial” y 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” (2005: 109). Para mostrar la relevancia alcanzada por estos saludos menciona como la estación más tradicional que programa música colombiana y que inicialmente no permitía el uso de apodosos y nombres de bandas al aire, tuvo que ceder a ello ante la desventaja competitiva que supuso la aparición de tres nuevas estaciones que sí lo permitían (Olvera 2005, 109-110).

Así se constituye una forma de intercambio y de acompañamiento que resulta fundamental para la conservación de una cierta noción comunitaria de los *colombianos* en ese momento en que la convivencia cara a cara en una zona relativamente delimitada se dificulta. Pues, tras una primera etapa en que el fenómeno se concentraba principalmente en una zona específica de la ciudad, sobreviene un periodo de mayor dispersión dentro del área metropolitana de la audiencia *regiocolombiana*, tanto por la reubicación en otras zonas de la ciudad de muchas familias o sus nuevas generaciones antes asentadas en la zona de Independencia u otras alledaños, así como por el crecimiento poblacional y la ampliación de los sectores de escuchas.

5.3. La *cumbia rebajada*

En los dos casos señalados anteriormente el uso de los artefactos o recursos tecnológicos escapa, al menos parcialmente, de aquellos más comunes en los circuitos comerciales y formales de difusión y consumo, manteniendo con éstos relaciones diversas. En el tercer caso que comentaremos, el de la *cumbia rebajada*, este carácter divergente se intensifica. La *rebajada* consiste en ralentizar la velocidad de la grabación original, ya sea en el momento de la grabación o de la reproducción. Su producción implica un uso de la tecnología que es claramente intrusivo en el sonido musical. Al reducir la velocidad el sonido se percibe notoriamente más grave, simple, e incluso repetitivo. Sonoramente se convierte en un producto musical más conflictivo del fenómeno *regiocolombiano*. Se cuestiona su valor cultural tanto por su falta de apego a un supuestamente auténtico folclore colombiano como por la ausencia de genialidad o maestría artística en su creación¹³. Llega incluso a señalarse como clara representante de todas las valoraciones negativas (sociales, sexuales, racial, cognitivas...) que se hacen de las personas que escuchan generalmente la música colombiana. Paradójicamente, la *cumbia rebajada*, es por otra parte la referencia cultural más ampliamente conocida y valorada sobre el fenómeno fuera de la región y en otros ámbitos musicales¹⁴.

El origen de la *rebajada* se adjudica a una falla en el uso o el funcionamiento de artefactos tecnológicos que es narrada en clave mítica. Existen varias versiones sobre el origen. Una lo adjudica a una falla en la velocidad de rotación de la tornamesa durante el proceso de grabación informal por parte de uno de los sonideros más reconocidos. Otra asegura que surgió de la reproducción de grabaciones en casete en grabadoras cuando la energía de las baterías era insuficiente para alcanzar su funcionamiento normal. El caso es que esas versiones ralentizadas o *rebajadas*, son asimiladas voluntariamente por un sector de los *colombianos* y los reportes directos, efectivamente lo relacionan con la escucha esquinera y el consumo de drogas (Olvera 2005, 125, 179). Según Cruz, su escucha “se trata de una prác-

eminente de barrio y propia de los sectores más marginados” (1996, 60, en (2005). Proponemos que el carácter conflictivo de la *rebajada* puede comprenderse atendiendo fundamentalmente a tres factores: a) la clara evidencia, en la escucha, de la mediación tecnológica de su sonido; b) la ausencia de una intervención artística creativa que altere los términos tradicionales, en su emergencia, y; c) la intensificación que supone del carácter negro de la música.

En primer lugar, esta alteración temporal del sonido al hacer evidente la intervención de los artefactos tecnológicos, problematiza las nociones de origen y autenticidad. Es inevitable que lo que se escucha es una re-producción y pone al descubierto que cualquier intento por fijar criterios de autenticidad respecto a los productos culturales técnicos soportados poseerá siempre un carácter mítico¹⁵. Al hacerse presente el proceso técnico del producto cultural se muestra, además, la no neutralidad de los usos de la tecnología, no solamente en ese caso particular en el que es tan notorio, sino también en otros que generalmente pasa desapercibida; lo que posee un potencial para cuestionar los usos culturales generalmente aceptados.

Por su parte, su surgimiento que no considera la intervención deliberada del agente humano, cuestiona uno de los principales criterios que sostienen la supremacía de las formas culturales que implican la genialidad y la capacidad creativa artística. Al mismo tiempo, pone al descubierto la potencialidad de los recursos tecnológicos para generar, con el mismo funcionamiento, nuevas y distintas manifestaciones o productos cuando se alejan de los usos legitimados o sancionados como normales por los códigos vigentes. Se convierte en un producto cultural transgresor, pero a la vez factible de convertirse en un producto de negociación e intercambio entre su contexto de surgimiento y otros distintos, lo que ayuda a explicar el interés que ha generado en otros sectores no consumidores tradicionales de la música colombiana o incluso en otros ámbitos musicales como el de la música electrónica.

Ahora bien, esta música posee ya en sus versiones originales un fuerte influjo de la música practicada por los esclavos de origen africano en sus bailes y celebraciones en la región del Caribe, cuyo aporte se ve intensificado al ser *rebajada*. Contribuye particularmente el realce logrado del sonido de las percusiones, un mayor énfasis en los ritmos simples y repetitivos asociados a rondas o bailes colectivos, así como el torna grave el sonido en general, que hace que las voces humanas resulten más cercanas al torbellino estereotípicamente se atribuye a las personas de raza negra. Esta relativamente azarosa presencia en escena de la negritud a través de la *cumbia rebajada*, resulta especialmente confiable ante la persistente negación del aporte africano a la música y los bailes mexicanos a pesar de su confirmada evidencia (Pérez 1990, 3-6) y más aún ante la marcada estratificación social que de forma más o menos velada continúa vigente en la región.

Aunado a estos elementos mencionados, la misma lentitud introducida en la música, más aún, su adopción como un efecto deseado, va a contrapelo de la dinámica de crecimiento y progreso acelerado que se considera característica de la ciudad de Monterrey. De esta forma, la *rebajada* puede constituirse como una exacerbación de los rasgos divergentes del fenómeno *regiocolombiano* en general respecto a los valores de la cultura hegemónica de Monterrey, pero también como ya lo mencionábamos, como un cuestionamiento del imaginario *regiocolombiano* en torno a la autenticidad colombiana atribuida a los productos musicales adoptados como propios. De ahí se desprendería tanto su carácter contro-

como su potencialidad de propiciar una reelaboración de la realidad cultural al interior del mundo *regiocolombiano* y regiomontano en general.

6. Conclusiones

Hemos argumentado que, aún tras una reestructuración de las dinámicas culturales que han llevado a una crisis en el uso del concepto de cultura popular, la situación en contexto latinoamericano, sin descartar las particularidades de cada una de sus regiones más específicas, presenta rasgos que la distinguen de la que prevalece en las sociedades norteamericana y europea. Así, mientras en estas últimas lo popular tiende a identificarse a partir de las últimas décadas con formas activas de generación de sentidos o de apropiación a través del consumo de lo que las industrias culturales ofrecen, en Latinoamérica pueden observarse procesos culturales generados de forma relativamente más independiente de éstos y con una participación más directa de los consumidores en los procesos de distribución de los productos consumidos. Sin embargo, debe evitarse tanto el riesgo de reproducir discursos politizados que insisten en apelar a una visión estática o esencialista de lo popular que ahora más que nunca no se corresponde con las prácticas concretas que pueden observarse, como también la tendencia a identificar indiscriminadamente signos de subversión y resistencia a toda práctica cultural de los sectores no privilegiados de la población.

Consideramos que el caso *regiocolombiano* presentado muestra como la atención a los artefactos tecnológicos y a sus usos concretos puede ser una alternativa fértil para evitar dichos riesgos, a la vez que una vía que toma en cuenta las condiciones sociales y económicas en las que los procesos culturales tienen lugar sin la necesidad de asumir un compromiso político con la causa popular por parte del investigador. Resulta especialmente relevante que dicho enfoque puede mostrar como en algunos casos las prácticas culturales y los contenidos simbólicos asociados a los productos, aún cuando en cierto sentido resultan oposicionales o divergentes, no pueden considerarse puramente el resultado de la intención de los agentes humanos que intervienen en ellos, sino que al menos un margen de dichos contenidos puede estar determinado por las posibilidades puramente técnicas de los artefactos utilizados.

La atención al acceso a la propiedad y al uso de artefactos o dispositivos tecnológicos así como sus usos concretos, las formas en que se consigue dicho acceso, o el estatus legal de legitimidad de dichas formas constituye una oportunidad de estudio, tanto de prácticas culturales ya documentadas, como al realizar trabajo etnográfico inédito. Un enfoque así permite la consideración de las condiciones económicas, sociales y políticas concretas en las que tienen lugar los procesos culturales.

Para la determinación de criterios con los que se puedan identificar los fenómenos culturales populares que sean válidos más allá de contextos históricos y geográficos específicos, las observaciones planteadas en este trabajo invitan a dar a los artefactos tecnológicos un lugar potencialmente más prominente. Ello puede buscarse atendiendo a su influencia en la determinación de las realidades culturales en las que los seres humanos viven de forma más específica, considerando el papel que puede jugar el acceso limitado a ellos y su uso divergente en permitir una participación más amplia en los procesos de circulación. Invitan también a visualizar ese campo de encuentro de distintas fuerzas que es la cultura popular no sólo como el escenario en que tiene lugar la lucha entre grupos con intereses contrapuestos. Aún sin desestimar el papel de dichas luchas, sugiere que el acento de

popular no habría de recaer necesariamente en la oposición a una forma de cultura dominante sino en su potencial de contribuir al mantenimiento de la pluralidad de mundos de mediante la generación de diversos circuitos de distribución y consumo de productos culturales. Lo que no elimina la dimensión política de las dinámicas culturales, sino que redefine, pasando de un plano centrado en las disputas entre facciones, a uno centrado en dinámicas que contribuyan a la proliferación de alternativas.

Notas

¹ No abriremos la polémica en torno a la enorme diversidad de usos del concepto general de cultura, pero es necesario situarnos dentro de ella. Baste para ello destacar que nos inclinamos por su carácter como praxis y como mundo de vida que brinda orientación y contención. De esta forma, buscamos distanciarnos especialmente de concepciones de la cultura centradas en los productos o en las identidades culturales.

² Recientemente Parker ha intentado superar dichas limitaciones proponiendo dos interesantes criterios para delimitar la cultura popular más allá de contextos específicos: como aquella cuya producción y consumo requiere poco capital cultural en sentido bourdieusiano; o bien como cultura no autorizada (2011, 158-167).

³ Una de las formulaciones en este sentido es la presentada por Fiske (1987). Reynoso refiere, sin embargo, como esta posibilidad es puesta fuertemente en entredicho en los mismos Estudios Culturales y es denunciada por su superficialidad (2000, 179-186).

⁴ La cultura popular no se opone simplemente a la cultura oficial, sino que existen instituciones encargadas de reconocerla y promoverla. Así, la definición de Parker en la que la cultura popular sería la cultura no autorizada (que mencionamos en la nota 2) se ve problematizada.

⁵ Esta visión sobre la cultura popular coincide plenamente con la que sostienen organismos como la UNESCO que al definirla apela a expresiones tales como “expresión de su identidad cultural” y “fundadas en la tradición” y cuya principal preocupación se orienta a su conservación, salvaguardia y protección (UNESCO 1989: 251). Si bien en documentos posteriores el organismo incorpora nociones más complejas sobre la auténtica diversidad y la transformación cultural, en ellos no figura el concepto de ‘cultura popular’ (UNESCO 2001).

⁶ Aún así cabe preguntarnos, junto con Cerutti: “Rebasada en su fuerza explicativa la ‘teoría’ de la dependencia ¿desaparecieron las situaciones de dependencia? pareciera que no. Quizá hasta se han robustecido bajo la denominación aparentemente neutral y supuestamente equitativa de interdependencia. Ésta última noción por debajo de ese uso retórico y manipulador, a relaciones que bien merecen ese nombre” (1998, 133).

⁷ Tanto en ésta como en las siguientes citas textuales en las que se utilicen cursivas, éstas aparecen siempre en el texto original.

⁸ El mismo Frith, por ejemplo, dedica un capítulo de *Performing rites* (1998) al papel de la tecnología en los fenómenos. Aún así, el énfasis puesto generalmente en la identificación de etapas inauguradas por las nuevas tecnologías disponibles, así como los intereses predominantemente estéticos del autor conducen su análisis a una dirección distinta a la que aquí proponemos, en la que será la limitación en el acceso a los artefactos y usos no convencionales los que resulten significativos dentro de los procesos culturales.

⁹ Muestra clara es que en 1999, Celso Piña, el músico más emblemático del movimiento *regiocolombiano* recibió un homenaje por parte de CONARTE (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León); así el hecho de que en la última década, la llamada música colombiana tenga consistentemente un espacio de eventos sobre cultura popular y en diversas actividades realizadas por el organismo.

¹⁰ Colonia popular en la que el fenómeno *regiocolombiano* tiene su origen. Antes llamado barrio San Luis por el predominio entre sus habitantes de migrantes originarios del estado mexicano de San Luis Potosí.

¹¹ La única plaza pública que prevalecía en la zona desapareció en 1978 al iniciarse en sus terrenos la construcción de un nuevo santuario dedicado a la virgen de Guadalupe (Sifuentes 1994, 439).

¹² A pesar de que tanto su labor original como la posterior venta de copias ‘piratas’ en principio se hallaron fuera de la legalidad, las disqueras editaron discos explícitamente destinados a los sonideros y algunas de ellas llegaron a reconocer públicamente su labor.

¹³ Aunque en principio consiste en una operación equiparable a un tipo de manipulación que en el contexto del hip hop lleva a cabo el dj, a quien suele reconocérsele como artista, en el ámbito *regiocolombiano* no existe el reconocimiento tal.

¹⁴ En el blog *Cumbia, poder y porro* se afirma que se trata de “la transformación más importante que tuvo la Cumbia colombiana en este país [México]” (2011), y además ha sido retomada por dj’s como Sonido Mito en Argentina o Dj Rupture en los Estados Unidos, quien incluso ha especulado que puede haber sido influenciada en el llamado “screw rap” surgido en Houston, Texas (Clayton 2010).

¹⁵ Para un despliegue más amplio de la cuestión véase la reflexión que Mark Fisher, bajo el seudónimo k-punk escribe a propósito del sonido de las primeras grabaciones de blues (k-punk 2006).

Bibliografía

- Bauman, Zigmunt. *Culture as praxis*. Londres : SAGE, 1999.
- Baumgardner, Robert. "U.S. Americans in Mexico: Constructing Identities in Monterrey". *Studies in the Linguistic Sciences*. 31.1 (primavera 2001): 137-144.
- Beezley, William y Linda Curcio-Nagy. "Introduction". *Latin American Popular Culture. An Introduction*. Eds. William Beezley y Linda Curcio-Nagy. Lanham MD : SR Books, 2004. xi-xxiii.
- Bennett, Andy. *Cultures of popular music*. Buckingham : Open University Press, 2000.
- Bennett, Tony. "Popular Culture: A Teaching Object". *Screen Education*. 34 (1980): 29.
- . "Popular Culture and the 'turn to Gramsci'". *Cultural Theory and Popular Culture Reader*. Ed. John Storey. Athens, GA : The University of Georgia Press : 2000. 217-224.
- Blanco, Darío. "Mundos de frontera. Colombianos en la línea noreste de México y Estados Unidos". *Trayectorias*. 9.25 (sept.-dic. 2007): 89-105.
- . *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los colombianos de Monterrey (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*. Tesis doctoral. México : El Colegio de México, 2008.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley : University of California Press, 1984.
- Cerutti, Horacio. "Identidad y dependencias culturales". *Filosofía de la cultura*. C. David Sobrevilla. Madrid : Trotta, 1998. 131-144.
- Cerutti, Mario. *Proprietarios, empresarios y empresa en el norte de México*. México : Siglo XXI, 2000.
- Clayton, Jace. "The slow-downed tempos of screw and its influence in contemporary bands". *frieze magazine* (versión digital). 135 (nov.-dic. 2010). Recuperado de Agosto de 2012 de: <http://www.frieze.com/issue/article/music2/>
- Cruz, Gregorio. "Informales y semiprofesionales". *La cumbia de Monterrey*. Olvera, Torres, Cruz y Jaime. Monterrey : reporte de investigación no publicado, (citado en Olvera, 2005).
- "Cumbia rebajada". *Cumbia poder y porro*. (17 de Junio 2011). Recuperado el 2 de Agosto de 2012: <http://cumbiapoder.blogspot.mx/2011/06/cumbia-rebajada.html>
- Eagleton, Terry. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona / Buenos Aires : Paidós, 2001.
- Fabian, Johannes. *Moments of Freedom. Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville / Londres : University Press of Virginia, 1998
- Fisher, Mark. (bajo seudónimo k-punk). "Phonograph blues". *k-punk* (19 de Octubre 2006). Recuperado el 20 de Agosto de 2012 de: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/008535.html>
- Fiske, John. *Television Culture*. Londres : Routledge, 1987.
- Franco, Jean. "La globalización y la crisis de lo popular". *Nueva Sociedad*. 149 (1 jun. 1997): 62-73.
- Frith, Simon. *The sociology of rock*. Londres : Constable, 1978.

- *Performing rites. On the value of popular music.* Cambridge : Harvard University Press, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de modernidad.* México : CONACULTA / Grijalbo, 1990.
- *Culturas populares en el capitalismo.* México : Grijalbo, 2002. (Re-edición original de 1982).
- Hall, Stuart. "Notes on Deconstructing 'the Popular'". *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader.* Ed. John Storey. Athens, GA : The University of Georgia Press : 1998. 442-453.
- Kroeber, Alfred y Clyde Kluckhohn. *Culture: A critical review of concepts and definitions.* Nueva York : Vintage Books, 1952.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* Barcelona : Gustavo Gili, 2001.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre cultura popular en México". *Latin American Perspectives.* 5.1 (1978): 98-118.
- Nuncio, Abraham. *Visión de Monterrey.* México : UANL / FCE, 1997.
- Olvera, José Juan. *Colombianos en Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social.* Monterrey : CONARTE, 2005
- "XEH, una red colombiana 'invisible'". (no publicado). (s.f.).
- Palacios, Lyliá y Lamanthe, Annie. "Paternalismo y control: pasado y presente en cultura laboral en Monterrey". *Cuando México enfrenta la globalización. Permanencias y cambios en el Área Metropolitana de Monterrey.* Ed. Lyliá Palacios. Monterrey : UANL, 2010. 321-344.
- Parker, Holt. "Toward a Definition of Popular Culture". *History and Theory.* 50 (marzo 2011): 147-170
- Pérez, Rolando. *La música afro-mestiza mexicana.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.
- Reynoso, Carlos. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica.* Barcelona : Gedisa, 2000.
- Rodríguez, Mariángela. "Cultura popular-cultura de masas. Espacio para identidades". *Estudios sobre las culturas contemporáneas.* 5.12 (1991): 151-16
- Sandoval, Efrén. "El espacio económico Monterrey-San Antonio. Coyuntura histórica e integración regional". *Frontera Norte.* 20.39 (ene.-jun. 2008a): 69-99.
- "Memoria y conformación histórica de un espacio social para el consumo en el noreste de México y el sur de Texas". *Relaciones.* 29.114 (primavera 2008): 235-273.
- "Estudios sobre pobreza, marginación y desigualdad en Monterrey". *Papeles de Población.* 57 (jul.-sept. 2008c): 169-191.
- Sifuentes, Daniel. "Crónica de la colonia Independencia". *Historias de nuestros barrios.* Comp. Celso Garza. Monterrey : Gobierno del Estado de Nuevo León. Dirección de Investigaciones Históricas, 1994. 433-445.
- Storey, John. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture.* Athens, GA : The University of Georgia Press : 1998.
- UNESCO. *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular.* Actas de la Conferencia General (25ª reunión. París, 17 Oct.-16 Nov. 1989)

(1990): 246-252. Recuperado el 20 de Agosto de 2012
<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696s.pdf>

----- *Informe mundial sobre la cultura. Cultura, creatividad y mercados.* Ma
Ediciones UNESCO / CINDOC Acento Editorial, 1999.

----- *Informe mundial sobre la cultura. Diversidad cultural, conflicto y plura*
Madrid : Ediciones UNESCO / Ediciones Mundi-Prensa, 2001.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Barc
: Gedisa, 2002.