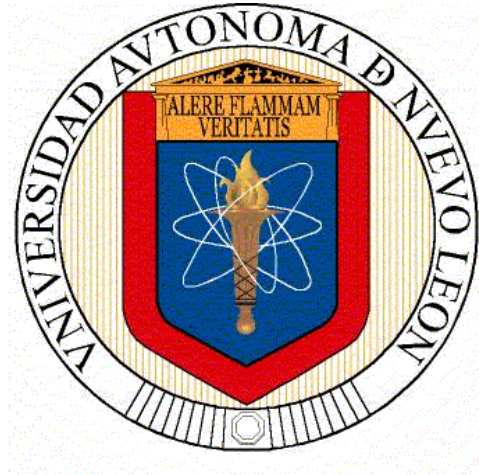


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE TRABAJO SOCIAL Y DESARROLLO HUMANO  
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



SENTIMIENTO VALLENATO: PERMANENCIA Y CAMBIOS EN EL  
ESTILO DE VIDA DE LOS JÓVENES COLOMBIAS DE MONTERREY, 1990-2014

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN CIENCIAS CON ORIENTACIÓN EN TRABAJO SOCIAL

PRESENTA  
BENITO TORRES ESCALANTE

AGOSTO DE 2014

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE TRABAJO SOCIAL Y DESARROLLO HUMANO  
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



SENTIMIENTO VALLENATO: PERMANENCIA Y CAMBIOS EN EL  
ESTILO DE VIDA DE LOS JÓVENES COLOMBIAS DE MONTERREY, 1990-2014

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN CIENCIAS CON ORIENTACIÓN EN TRABAJO SOCIAL

PRESENTA

BENITO TORRES ESCALANTE

ASESOR

DR. RAÚL EDUARDO LOPEZ ESTRADA

AGOSTO DE 2014



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



FACULTAD DE TRABAJO SOCIAL Y DESARROLLO HUMANO

Los suscritos miembros de la Comisión de Tesis de Maestría del

**Lic. Benito Torres Escalante**

Hacen constar que han evaluado la Tesis **"Sentimiento Vallenato: Cambios y permanencia en el estilo de vida de jóvenes colombianas de Monterrey, 1990-2014"** y han dictaminado lo siguiente:

	APROBADO	REPROBADO	FIRMA
Dr. Raúl Eduardo López Estrada	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Dr. José Juan Olvera Gudiño	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Dr. Alejandro García García	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

En vista de lo cual, hemos decidido            **APROBAR**            esta tesis y damos nuestro consentimiento para que sea sustentado en examen de grado de la Maestría en Ciencias con Orientación en Trabajo Social.

Vo.Bo.

Mts. Olga Lidia Martínez Chapa  
Subdirectora de Estudios de Posgrado  
Fac. de Trabajo Social y Desarrollo Humano, U.A.N.L.



FACULTAD DE TRABAJO SOCIAL  
Y DESARROLLO HUMANO  
SUBDIRECCION DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

San Nicolás de los Garza N.L., a 01 de Julio de 2014



Visión  
2020  
UANL

"Educación de clase mundial,  
un compromiso social"

Cd. Universitaria, C.P. 66451  
San Nicolás de los Garza, Nuevo León; México  
Tels. y fax: (81) 8352 1309, 8376 9177

Cualquiera que sea su actividad y profesión, artista o artesano, el hombre transforma la materia prima: colores, piedras, metales, palabras, La operación transmutadora consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones.

Octavio Paz  
Poesía y poema, El Arco y la lira (1956)

## Contenido

Agradecimiento.....	0
Resumen .....	0
Prólogo.....	i
INTRODUCCIÓN.....	vi
<b>1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Antecedentes: La comprensión de lo juvenil.....</b>	<b>1</b>
1.1.1 La visión sobre lo juvenil en México y Latinoamérica.....	1
1.1.2 La música y los estudios sobre jóvenes.....	5
1.1.3 Estudios sobre la Colombia de Monterrey.....	8
1.1.4 Los jóvenes de esta investigación.....	13
<b>1.2 Preguntas de investigación.....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 Objetivos de la investigación.....</b>	<b>17</b>
<b>1.4 Justificación.....</b>	<b>17</b>
<b>1.5 Factibilidad de la investigación.....</b>	<b>19</b>
<b>2 MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>21</b>
2.1 <i>Culturas juveniles</i> .....	22
2.2 <i>Cultura e identidad</i> .....	25
2.3 <i>Del concepto cultura al de estilo de vida: los estilos juveniles</i> .....	29
2.4 <i>La construcción de la cultura e identidad a partir de la música</i> .....	31
2.5 <i>Grupos juveniles y la música: La emoción de “El estar juntos.”</i> .....	33
2.6 <i>El uso del cuerpo en la manifestación de la identidad</i> .....	34
<b>3 LA ESTRATEGIA METODOLÓGICA.....</b>	<b>36</b>
3.1 La investigación cualitativa sobre jóvenes, identidades y culturas juveniles.....	38
3.2 Las dificultades para las entrevistas y la observación de campo.....	39
3.3 Los escenarios de la investigación.....	40
3.4 Los Colombias, la construcción de la muestra.....	41
3.5 La observación participante y la entrevista a profundidad.....	42
3.6 La categorización y codificación de la información.....	45
3.7 Validez.....	48
3.8 Limitaciones.....	48
<b>4 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS.....</b>	<b>50</b>
4.1 El contexto sociodemográfico y cultural de los sujetos.....	51
4.2 De la grabadora al hombro a la zona de pirateo del <i>wifi</i> : Las prácticas de los grupos juveniles y la música colombiana.....	57
4.2.1. El gusto por la música y sus usos.....	58
4.2.2 De los intercambios de casete de mano a “pónmelo todo en la memoria”.....	61
4.2.3 Las prácticas ligadas al consumo de los jóvenes colombianos.....	63
4.2.4 ¡Vámonos de cumbia! Los escenarios de la música.....	69
4.2.5 La grupalidad como esencia de lo colombianos.....	73
4.3. Los elementos simbólicos e identitarios que constituyen el estilo juvenil colombianos en Monterrey.....	76
4.3.1 El uso del cuerpo para expresar el estilo.....	76

4.3.2 Llegaron los gavilanes los reyes de la costa.....	80
4.3.3 El estigma sobre la identidad.....	83
<b>4.4 “Vas cambiando la vestimenta pero pos lo colombia sigue dentro en la sangre”:</b>	
<b>Permanencia y cambios en el estilo de los colombias.....</b>	<b>84</b>
4.4.1 Los cambios experimentados.....	85
4.4.2 El cambio como estrategia de ocultamiento.....	87
4.4.3 los cambios por la responsabilidad en el mundo adulto.....	91
4.4.4 Del baile de corridita al baile de las puntas. Cambio y permanencia en la forma de bailar.....	92
4.4.5 Nuevas territorialidades en el mundo colombias.....	97
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>105</b>
<b>Entrevistas.....</b>	<b>112</b>
<b>ANEXOS: Instrumentos de recolección de datos.....</b>	<b>113</b>
<b>Fotografías.....</b>	<b>115</b>
<b>Glosario.....</b>	<b>126</b>

## Agradecimiento

Esta tesis es producto de muchas voces que intervinieron con sus conocimientos a lo largo de los tres años y medio, desde el primer momento que la presenté como un protocolo inicial, hasta esté en el que la presento como un producto que en esencia debe ser terminado pero que por la misma realidad cambiante de los jóvenes es casi imposible.

Si pienso en su orígenes éste sería en 1996 cuando nos cuestionamos, desde la intervención social con jóvenes agrupados en bandas juveniles, el papel que la música colombiana tenía con los jóvenes de las esquinas e iniciamos un proceso de discusión con José Juan Olvera, Cesar Jaime Rodríguez (QEPD) y Gregorio Cruz en el que analizamos la importancia de la música para un sector importante del área metropolitana de Monterrey.

En 2001 planteé un proyecto similar pero que por diversas causas no continúe, sin embargo, aquel proyecto fue semilla del actual y consistió en la base inicial de mi presentación como protocolo de investigación para el Programa de Posgrado de la Facultad de Trabajo Social y Desarrollo Humano diez años después del primer intento en el 2011.

Retornar al proyecto no fue sencillo. Tenía seis años de vivir fuera de la ciudad por lo que el panorama de los colombianos me era ajeno y los cambios que habían experimentado me eran desconocidos. Había algo distinto en el escenario, los jóvenes eran otros con los que no había tenido contacto además de que la violencia que se vivía en la ciudad había transformado las prácticas de los grupos de las esquinas lo que pude observar en mi propia colonia.

Así que para regresar tuve que apoyarme en mis amigos de “antaño”, la banda vieja con la que trabajé en los años noventa. Gente como Juan Gabriel Rocha Salazar, Raúl Rodríguez Celedon, José de León Torres, Mario Meléndez Román, Ángel Tobías y Antonio Palacios Damián quienes abrieron su experiencia y su conocimiento sobre la música con la intención de ayudarme a continuar con este estudio y a quienes agradezco en sobremanera. También tengo una gratitud enorme con aquellos jóvenes que sin conocerme me ofrecieron la oportunidad de entrevistarlos como Nelson Román Meléndez Gallegos, Jonathan Guerrero, Martín Rivera, *Keelin* de los *Pepos de la consti*, *Jenru* y los *Converse de la piloto*, a Pedro Fraga alias el pocho jhair magaña alias el avionado macos alias el marquillos de los mismos *Converse* y *Maleantes*. A mi vecino de la *Consty Colombia*, Edgar Davila *beto el perro*, que sin darse cuenta desde la posibilidad de acortar distancia con las redes sociales me aportó datos que me sirvieron para comprender lo que pasó con los jóvenes en la transición de rockeros a colombianos.

Quisiera agradecer a José Luis Vázquez, el *Jevo* y a Julio Cisneros, *Julio Colombias* o *Aluche*, quienes me contactaron con jóvenes para entrevistarlos además de que compartieron en diversas ocasiones sus opiniones sobre los colombianos a lo largo de tres años y las cuales considere ampliamente.

Mi propuesta inicial de investigación se transformó radicalmente gracias a las lecturas que hicieron de mis múltiples textos los compañeros del taller de investigación del posgrado de Trabajo Social Jorge Leal, Jorge Cano, Karina Moreno, Bárbara Cuevas y Estrella Marisol

Loera.

Mi regreso a esta ciudad fue posible a Mario Loredó, Jorge Zúñiga, Martín Treviño Sosa y Gerardo Saúl Palacio Pámanes, quienes me ofrecieron un espacio para desarrollarme en el plano profesional al tiempo que me ofrecieron todo su apoyo para que pudiera continuar con mis estudios de maestría. Sin su apoyo se hubiera prolongado más mi estancia afuera de la ciudad.

De Elena Moreno agradezco su impulso inicial que me llevó a tomar la iniciativa de estudiar la maestría pero también su apoyo a la parte final de este proyecto de realizar la transcripción de las entrevistas. Sus observaciones sobre el entrevistador sirvieron para orientarme cuando me sentía perdido. Por eso y muchas razones más es mi compañera de vida.

A Bere, Ángel, Jireh y Ana Paula les agradezco su comprensión a pesar de todo el tiempo que les robe para seguir con este proyecto, mis hijos son el motivo que me impulsa a seguir adelante.

Parte importante para poder realizar la maestría fue el apoyo como becario del CONACYT, a través de su Padrón Nacional de Posgrado de Calidad, institución a la que agradezco sinceramente.

Quiero agradecer a los Doctores José Juan Olvera y Alejandro García, lectores de mi tesis, quienes se ofrecieron incondicionalmente a ser parte de mi comisión sin recibir nada a cambio. Quizás tan sólo en ella vean reflejado el llamado que desde hace años me hacían para que me inscribiera en un posgrado. Agradezco sus aportaciones a mi trabajo las cuales tuve en una alta consideración.

Finalmente me queda agradecer al Doctor Raúl Eduardo López Estrada, mi asesor de tesis, quien desde mi proyecto inicial me impulso a seguir con el tema de los jóvenes y cuyas observaciones a lo largo del proceso de escritura de la tesis se ven reflejadas en el texto. Como le he planteado en innumerables ocasiones mi trabajo cambio radicalmente por sus opiniones y por las emitidas por los compañeros del taller de investigación que él sabiamente coordina.

A la Facultad de Trabajo Social y Desarrollo Humano le ofrezco un reconocimiento por el hecho de que me aceptaran en su programa de Posgrado y por lo que aprendí a lo largo de la maestría, conocimiento que me sirvió para reelaborar de forma crítica mi experiencia de trabajo con jóvenes agrupados en pandillas lo que me marcó significativamente mi vida profesional.



## Resumen

Los jóvenes, y específicamente los jóvenes pobres, son seres que transforman la cultura en sus prácticas cotidianas como una forma de apropiarse del mundo, de situarse en él, de darle sentido a su vida frente a la adversidad y al espacio que les tocó vivir; son sujetos capaces de otorgar significados a los elementos que componen su cultura mediante procesos de simbolización por los cuales otorgan intersubjetivamente sentido a la realidad. En Monterrey Las bandas juveniles desde la década de los ochenta, escenificaron al colombias en Monterrey a partir de símbolos como la forma de vestir, bailar y la colocaron en el escenario urbano. En la actualidad, pervive una nueva generación que continuo identificándose con la música colombiana. Generación que ha transformado las prácticas de consumo de la música por la violencia que se vivió en la ciudad a partir del 2006 y que se intensificó durante los años 2008 al 2012 obligando a transformar sus escenarios de consumo, sus prácticas grupales y la manera de expresar su propia identidad, transformando el sentido de territorialidad de la grupalidad juvenil, cambiando las dinámicas y las prácticas culturales de los jóvenes pobres.

¿Cuál es el rol de la música como elemento constitutivo de la identidad cultural de una población dada? Es una pregunta que planteamos inicialmente como tema de una investigación sociocultural con la intención de explicar los procesos sociales, tanto en el intercambio cotidiano y en sus prácticas culturales, mediante los cuales los jóvenes producen su mundo. ¿Cuáles son elementos simbólicos e identitarios que cambian o permanecen en una cultura juvenil como lo es la colombias de Monterrey?

Vas cambiando la vestimenta pero pos lo colombia sigue dentro en la sangre.

Keelin 20 años, de los Pepos de la Constituyentes de Querétaro en San Nicolás de los Garza

Es que ya no somos colombias, verdad, cada quien su forma de ser. Es que la música que escuchó, es clásica, como quiera si te cuaja siempre te va a seguir gustando.

Jenru, 18 años, Converse de la Unidad Piloto en Guadalupe.

Si eso no cambia como quiera la música se sigue escuchando

Jhair, 15 años, Converse de la Unidad Piloto en Guadalupe

No pos igual veía a la raza y ahí también y, ya ves que, que un, que un baile, " vámonos" y te ibas con tus converse y tumbadillo.

Bula, 37 años, de los Alfareros del Topo Chico en Monterrey

Si hay colombianos, pero solo cambiaron la ropa la vestimenta los colombianos, más que nada la marginalización que nos tenían metidos de la estigmatización, de son delincuentes, son drogadictos, por eso se cambió la moda, va evolucionando, pero la música colombiana va seguir siendo.

Satanas de la Monterreal, 35 años, Infonavit Monterreal en Escobedo

Pues ya me acuesto tarde y ya después como a la una y como mi celular se escucha despacito, ya nada más lo pongo al lado de mí, en el *youtube* le pongo *mix* y dura como una hora y ya me pongo a oírlos, quien sabe de dónde sacaran tanta palabra.

Martín, 17 años Power de Fomerrey 105 en Monterrey.

Nos peleábamos con los del Caníbal, con los Nobles, y luego de haya nos veníamos y luego nos peleábamos con los Pepos y la grabadora nunca la soltamos, la música siempre sonó, verdad, siempre en la bronca y uno se adelantaba, lo cubríamos, verdad, que no le hicieran nada, y así luego nos venimos peleando, nos venimos rematándonos, acá con los Pepos y con los Pericos. Y ahí, y ahí pos ya, ahí ya nos peleábamos con los Pericos y ya era más cerca de la reunión de nosotros siempre cubriendo la grabadora, al de la de la grabadora, a ése siempre lo protegíamos, lo salvábamos, de la riña.

Chikis, 37 años, Pequeños de la Peña Guerra en San Nicolás de los Garza

## Prólogo

He venido de Barranquilla de la Costa Colombiana,  
Ya divisó el Cerro de la silla de tu ciudad, Regiomontana

Alfredo Gutiérrez<sup>1</sup>, *Regiomontana*, 1993

La presente investigación cubre un ciclo personal que inicie en 1993 cuando comencé a trabajar con jóvenes agrupados en bandas juveniles en el municipio de San Pedro y que continúe en 1995 en San Nicolás de los Garza ambos en el estado de Nuevo León.

La experiencia profesional en la intervención social con jóvenes de ambos municipios me permitió adentrarme al mundo de las pandillas en los años noventa pero fue la práctica que desarrollé a partir de la mitad de los noventa la que me acercaría por primera vez al fenómeno de la cultura juvenil colombianas.

Crecí en una colonia considerada como conflictiva entre 1976 cuando llegamos a vivir a la Constituyentes de Querétaro en San Nicolás de los Garza, hasta 1985 cuando ingresé a la preparatoria y me fui a vivir la colonia Sada. De las cosas que recuerdo del 76 cuando tenía 7 años eran las batallas campales entre los grupos rivales de jóvenes que tomaban como escenario de batallas el campo de futbol localizado frente a la casa de mis padre: golpes, palos, uso de chacos y cintos, correteadas de una cuadra a otra en distintas direcciones

Los pleitos que observábamos era el inicio de la problemática de las pandillas que surgen en el escenario urbano de la zona metropolitana de Monterrey. Casi protagonistas o inspiración de la película *The Warriors* (Walter Hills, 1979) o al menos así lo asumimos. Me incluyo, porque cuando la vi a los 12 años, quería ser como cualquiera de los personajes que ahí aparecen.

Entonces las bandas juveniles de la Constituyentes eran rockeras. Los peinados eran iguales a los protagonistas de la película, el peinado *mullet*<sup>2</sup> estaba de moda, los pantalones ajustados,

---

<sup>1</sup>Alfredo Gutiérrez es un músico Colombiano que junto con Calixto Ochoa, Eliseo Herrera, Armando Hernández, Lisandro Meza y Aniceto Molina, formo parte de los *Corraleros de Majagual*, conjunto de la Costa Atlántica de Colombia, cuyo origen data de 1962 y con gran influencia en Sudamérica y México. Muchos coinciden en que este grupo fue el primero en traer la cumbia colombiana en vivo a Monterrey. Hay un disco que Alfredo Gutiérrez grabó en 1979 con la participación de músicos locales.

las camisetas negras. En mi calle se juntaban las Águilas, rockeros que convivían con los Chicos Traviesos, jóvenes discos (discolocos) que imitaban a Travolta y que eran mayores en edad. Estos últimos tomaban la calle para ensayar sus pasos disco porque cada fin de semana competían contra otros grupos de la ciudad en la extinta fuente Monterrey. Eran como la banda vieja<sup>3</sup> y la banda.

Con ambos grupos se juntaba *Juan Galán*, un joven de pelo largo y ondulado que cortaba en capas y que en la frente traía una especie de remolino muy estilizado que era como un fleco en flor. *Juan Galán* sé juntaba con una banda metropolitana que era conocida como los *brother*, que tenía como punto de reunión los condominios Constitución, la preparatoria 1 de la UANL, en la plaza del Roble o en la disco Luis R, en el centro de Monterrey. Los jóvenes de esta banda usaban el peinado mullet y el fleco en flor sería adoptado por todos los demás grupos bautizando desde entonces al estilo de peinado como *brother*.

Recuerdo que no importaba el territorio sino que eras del segundo sector, del tercero sector o de la Peña Guerra. Los Chicos Traviesos eran de los distintos sectores de la Constituyentes, pero las Águilas solo eran del tercero, de la Peña y del primer sector, todos contiguos.

En la década de los ochenta nosotros éramos los Gatos Negros, la siguiente generación, los junior de la banda. Nos gustaba el futbol y el béisbol. No teníamos broncas con nadie a pesar de que en nuestra cohorte ya existían los Panchitos del primero, los Pitufos del tercero, los *Wanders* de la Peña Guerra y otras bandas que no recuerdo las cuales ya se enfrentaban entre sí. Los Gatos Negros escuchábamos a *The Eagles* y nuestro himno era *Hotel California* que repetíamos sin cesar en una grabadora de pilas; veíamos un programa de videos que pasaban en un canal local: *Twister Sister*, Laura Branigan, Cindy Lauper, Michael Jackson y *Thriller* eran los ritmos que revolvíamos. Llegamos a bailar *breakdance* pero no nos convertimos en raperos porque para nosotros solo fue una moda pasajera. Veíamos las películas de la época que trataban del tema pero no nos hicimos *mc's* ni grafiteros.

En la secundaria se reflejaba todo el conflicto barrial. En mi salón había compañeros que en el aula eran amigos, pero que afuera del plantel eran enemigos. Conmigo estaba Agustín y Tolta. Agustín era de la Peña Guerra y Tolta del segundo sector de la Constituyentes. Los menciono porque uno de mis entrevistados es hermano del primero y los nombra al decir cómo fue que comenzó a escuchar la música colombiana por allá de 1984 o 1985.

En 1985 me fui a vivir a la Sada Vidrio porque me quedaba cerca de la preparatoria 22. A la “Consti” regresaba de vez en cuando, a visitar a mis papás y a mis amigos que para ese entonces ya se habían convertido en los ZZ Tops. (Diez años después regrese a trabajar con las nuevas pandillas). Por primera vez en la preparatoria escuche hablar de Celso Piña y de los colombianos en la voz de un compañero que se me hacía por completo fresa y que se burlaba de la forma de vestir y de tocar. Al igual que todos pensaba que Celso era de Colombia.

---

<sup>2</sup>El Mullet es un corte de cabello muy popular en los años ochenta caracterizado por ser estilizado al frente y largo de las parte de atrás.

<sup>3</sup>Banda vieja era una manera de nombrar a los integrantes de una banda que ya había pasado de los veinte años y que no andaban en la dinámica de la violencia barrial, más inmersos en el trabajo y la vida familiar en la que estaban los jóvenes de entre 15 a 19 años, la banda en su apogeo. En cambio los *junior* la siguiente cohorte generacional, los herederos del territorio, niños entre los 10 y los 15 años.

No volvería a escuchar de la música colombiana hasta 1993 cuando comencé a trabajar con las pandillas de San Pedro, pero sería a partir de 1995 cuando se me dibujo el mundo de los colombianos con las pandillas de la Constituyentes de Querétaro primero y de San Nicolás de los Garza después. La sorpresa fue encontrar que todas las bandas juveniles se habían convertidos en colombianos, las rockeras se habían convertido en colombianos, mis amigos de los gatos negros, ya para entonces banda vieja escuchaban las cumbias clásicas de Alfredo Gutiérrez y los Corraleros del Majagual y donde Celso Piña era el ídolo.

Me intrigó el cambio generacional de las bandas juveniles que conocí en 1976 y las de 1995. Mi generación en medio de ambas vivimos la música disco de pequeños, la música rock en nuestros primeros años de adolescencia, pero nos tocó el cambio generacional donde el gusto musical se transforma hacia el consumo de la música colombiana. Celso Piña hizo su aparición en 1982. Las Águilas comenzaron a escuchar su música en ese entonces como me cuenta un integrante de las mismas y comenzaron a ir a los bailes masivos que se organizaban, lo veían en bares de la ciudad e incluso llegaron a conocerlo en persona porque se juntaba con un amigo del barrio contiguo de la Peña Guerra. Sin recursos para asistir a los bailes “disco”, iban a los bailes del músico donde se identificaban por ser marginales como él mismo; las camisetas con motivos tropicales comenzaron a surgir por doquier, pero no tan “aguadotas” como me contó mi amigo.

Era tal la curiosidad en este fenómeno que la intención inicial era investigar este proceso, pero el tiempo y la dificultad para encontrar informantes me fueron quitando los ánimos. En cambio busqué comprender la continuidad y la permanencia de un estilo juvenil.

En 1995 no solo fui dibujando un mapa de conflicto y amistad entre los grupos de la Constituyentes de Querétaro y del resto de San Nicolás de los Garza, también encontré que todas las bandas de la época eran colombianos o en su mayoría lo eran, para no ser tan tajante con esta aseveración. En los grupos convivían algunos integrantes que les gustaba el rap o la onda gruperera pero no figuraban e incluso se llegaban a encontrar bandas que les gustaba consumir otro tipo de música como el *Ska*, pero no se notaba ante lo apantallante de los colombianos.

En esos años encontrábamos grupos musicales prácticamente en cada una de las bandas y dentro de sus actividades cotidianas era usual el ir a cantar a los camiones urbanos. La gran mayoría de los grupos juveniles contaban con instrumentos musicales y con que alguno de sus integrantes fuera capaz de tocar el acordeón, rasgar a la huacharaca, tocar el cencerro, la caja santa o los timbales les bastaba para ponerse a tocar.

La relación entre música colombiana y grupos esquineros puede resumirse con el ejemplo de los grupos que existían y que surgían en las esquinas de las mismas bandas. Algunos conservaban el nombre de la banda como Arzovispos de la Cumbia, Calacas de la Cumbia, Chichos del Vallenato, Brujos del Vallenato, Sonideros de Ayapango, Pequeños Cincelejanos; otros lo construyeron a partir del espacio que los integró como grupo juvenil, como la calle Sendero que daría pie a la existencia del grupo musical Senderito Colombiano o el barrio Ayapango, como se le dice al fraccionamiento Fomerrey 44, cuyo nombre oficial es los Nogales, lugar donde era el grupo Sonideros de Ayapango.

Otros grupos cambiaban de manera radical el nombre como Neblina Colombiana (Death Band), Senderito Colombiano (Chemos), Generación Vallenata (San Bare People); algunos otros nos pueden ejemplificar el sentido que tenía para los jóvenes el consumo de la música y el significado que construyeron a partir de un país imaginario que tan solo conocían por la referencia que obtenían de las canciones y de los discos. Así unos encontraban su nombre en alguna melodía como Lejanía Vallenata por lejanía de Lizandro Meza, Tristeza Vallenata, por tristeza, de los Inquietos del Vallenato; también hicieron uso de la toponimia de alguna región de Colombia como los Barranquilleros de la Cumbia por Barranquilla, Antioqueños de la Cumbia por Antioquia o Pequeños Cincelejanos por Cincelejo.

Si los ochenta significó la fusión de las bandas juveniles con Celso Piña y la música colombiana los noventa se instala un *estilo juvenil espectacular* (Feixa, 1998) en el que los jóvenes desarrollan una forma de bailar sui generis, tanto de pareja como suelto, que llamó la atención de la *mass media* local y que no tiene semejanza alguna con otra región del país o del mundo: los exhibió en la televisión y en la prensa escrita, le bautizó su forma de bailar, les abrió de manera inusual cuatro estaciones de radio que programaban por completo el estilo musical de Colombia, los explotó al organizar bailes masivos que contaron con la presencia de agrupaciones de Colombia como el Binomio de Oro y los Diablitos y donde los organizadores daban a conocer que se juntaban cien mil gentes.

También las instituciones gubernamentales aprovecharon el gusto musical y crecieron sus estadísticas de participación organizando bailes y concursos de grupos musicales a la par con programas de atención a las pandillas, como lo fue mi experiencia de trabajo.

Al brincar el siglo las cosas fueron cambiando de a poco hasta la actualidad. En la música se introdujo de manera comercial el paseo<sup>4</sup> romántico que cambio el sentido de las letras y luego las agrupaciones locales comenzaron a introducir otros instrumentos musicales de viento y el órgano eléctrico que transformó el ritmo de las cumbias.

La violencia que asoló la región transformó las dinámicas de los jóvenes colombianos quienes dejaron la esquina como principal espacio de representación y se refugiaron en sus casas, cambiando la lógica de los comportamientos barriales. A la par se desarrolló una mayor estigmatización de la identidad colombiana que aumento la vulnerabilidad de los jóvenes pobres quienes deciden por cambiar su ropa y peinado para ocultarse con el “normal”.

De manera paralela surgieron otros gustos musicales como el rap, el ska, la bachata, que convivieron con la música colombiana, la cual dejó de ser de consumo masivo por los jóvenes de barrios populares de hoy en día pero sin dejar de ser el más importante. Los colombianos siempre han sido muy flexibles por lo que no es de extrañar que cohabiten con otras identidades. Siempre han retomado elementos de otras identidades juveniles: el fleco en flor de los *brother* y los rockeros, la camisas metálicas de los metálicos, la indumentaria chola de los cholos de los Ángeles, la gorra de los raperos, la camisa a cuadro de los chicanos, las cejas depiladas de los cantantes de bachata, muchas veces como mecanismo de defensa o

---

<sup>4</sup>Hay que entender que el consumo de los colombianos es de dos tipos de melodías: la cumbia y el vallenato. Este último incluye el paseo, el son y la puya.

ocultamiento pero la gran mayoría de las veces porque es sólo a lo que pueden acceder en el mercado.

La investigación no sólo busca comprender los cambios experimentados en este estilo juvenil, también busca que el volver a acercarme luego de haber estado alejado de las bandas juveniles durante un largo periodo en el que viví fuera de la ciudad. Es una búsqueda de nuevas herramientas para acercarse al fenómeno de los jóvenes y de replantear las viejas herramientas que usé durante mi trabajo con este grupo de población. Es el acercarse de nuevo a las dinámicas juveniles en un escenario post-violento en el cual aún no sabemos cómo se configuraran los mundos de los jóvenes que habitan los barrios populares de nuestra ciudad.

Comprender esos nuevos mundos juveniles nos permitirá generar mejores acciones para facilitar el tránsito de los jóvenes al mundo de los adultos en mejores condiciones para su vida y la de los suyos.

## INTRODUCCIÓN

En esta investigación se busca comprender los elementos que constituyen un estilo juvenil urbano a partir de la música colombiana en el área metropolitana de Monterrey considerando dos periodos en el tiempo. El primero va de 1985 al 2000 y el segundo en los años comprendidos entre el 2008 al 2014.

La cultura juvenil es un tema abordado por diversos autores que han estudiado a los jóvenes en nuestro país, Latinoamérica y España. Para Reguillo el concepto refiere al “conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles” (Reguillo, 2000:55); Feixa lo considera como la forma en la que las “experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional” (Feixa, 1998:60); Mientras que para Urteaga “son el conjunto de vida, valores y comportamientos prácticos y cosmovisiones elaboradas por colectivos juveniles de una misma generación en respuesta a sus condiciones de existencia social y material” (Urteaga, 2000:206).

En las prácticas culturales de los jóvenes la música es un elemento destacado en la construcción de las culturas juveniles, generadora de una estética y campo fértil para el desarrollo de las manifestaciones culturales. La música nombra, establece diferencias y semejanzas, constituye iguales y otredades, sitúa el grupo de pertenencia, limita sus fronteras al tiempo que posibilita su supervivencia. La música permite construir las maneras de ser y de sentir de los colectivos, participa en la lógica y en los comportamientos, cumpliendo funciones que de acuerdo a Muñoz (1998) correspondían a los mitos y los rituales como son la integración a un orden social, a modelos de pensamientos y a formas de vida.



Frente a un panorama de condiciones sociales adversas y múltiples exclusiones -social, educativa, cultural, laboral- los jóvenes, y específicamente los jóvenes pobres, son seres que transforman la cultura en sus prácticas cotidianas como una forma de apropiarse del mundo, de situarse en él, de darle sentido a su vida frente a la adversidad y al espacio que les tocó vivir; son sujetos capaces de otorgar significados a los elementos que componen su cultura mediante procesos de simbolización por los cuales otorgan intersubjetivamente sentido a la realidad; significaciones que les permite negociar con otras culturas simultáneas, otros mundos juveniles u otros mundos adultos e institucionales. Los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza y se constituyen en obra, en significaciones, como lo recuerda el epígrafe de Paz (1956).

La cultura de los colombianos es la construcción de sentido ligado al consumo de la música, una de la más significativa de la ciudad de Monterrey y su área metropolitana<sup>5</sup>. Su comienzo se remota a los años sesenta y setenta pero es hasta mediados de la década siguiente cuando cobra importancia social por el significado que le dieron los jóvenes agrupados en bandas juveniles y su consecuente expansión por todos los rincones urbanos. Nombramos *música colombiana* tanto al vallenato como a la cumbia; a pesar de que entre ambos estilos musicales hay diferencias significativas en su forma y origen, le damos el mismo sentido dado por los “colombianos” de nuestra ciudad que nombraron desde el origen del consumo musical a ambos estilos con el mismo sustantivo<sup>6</sup>.

Se puede diferenciar en ella tres generaciones que cumplieron un papel significativo en la construcción cultural y en la difusión de la misma; cada una llenó de sentido a la cultura y aportaron contenido a las construcciones culturales forjadas a partir de la música, jugando un papel en la construcción de lo llamado colombiano; a veces difundiendo su consumo de manera diferente o teniendo un rol activo como productores o distribuidores (Olvera, Torres, Cruz y Jaime, 1996; Olvera, 2005; Blanco, 2003; 2005; 2005a; 2008).

Al concepto de generación le damos aquí una utilidad práctica que nos sirve para identificar distintos grupos de consumo de la música colombiana, diferenciados por la apropiación de la misma en el tiempo y el espacio. A diferencia de las clasificaciones por edad que "dan lugar a la construcción de categorías estadísticas relacionadas con la biología; la noción de generación, en cambio remite a la edad procesada por la cultura y la historia" (Margulis y Urresti, 1998:4). Margulis y Urresti señalan "cada generación es portadora de una sensibilidad distinta, de una nueva episteme, de diferentes recuerdos; es expresión de otra experiencia histórica" (1998:4). En esta investigación se señala que las generaciones cambian a partir de los gustos, prácticas y/o consumos culturales y no por la edad o por el paso de la estafeta de los padres a los hijos como podría ser un relevo generacional.

En el caso de Monterrey los sonideros, los primeros grupos de música colombiana y las bandas juveniles de finales de los ochenta y los noventa son los actores activos en la construcción del significado *colombianos* en la ciudad. Los sonideros fueron los primeros difusores del consumo de la música al amenizar bailes con la reproducción de los discos

<sup>5</sup> En esta investigación cuando se habla de la ciudad de Monterrey se hace referencia a toda el área metropolitana.

<sup>6</sup> No es objeto de esta investigación la música por sí misma, por lo que no abundaremos en sus diferencias. Utilizaremos la letra en minúscula en lo que llamamos estilo colombia, colombianos, música colombiana para diferenciar del gentilicio Colombiano o del nombre del país, escrito con mayúsculas.

colombianos en sus aparatos de sonido<sup>7</sup>, utilizando tornamesas para reproducir los acetatos de vinyl, generalmente de marca *Radson*, y las bocinas de cornetas o llamadas “tomateras”, comúnmente utilizadas para la venta callejeras en los barrios (Olvera, 2005; Blanco, 2008); posteriormente, los grupos musicales encabezados por Celso Piña constituyeron la primera posibilidad de consumo en vivo.

No serían las bandas de jóvenes las que masificaron la identidad en los años ochenta y noventa, al escenificar al *colombias* a partir de símbolos como la forma de vestir, bailar y hablar, inyectándole más dinamismo a las construcciones culturales y la colocaron en el escenario urbano. (Véase Olvera y otros 1996; Olvera, 2005; Blanco, 2003; 2005; 2005<sup>a</sup> y 2008). Posterior a la última generación pervive una nueva que llegó a la etapa de juventud en el presente siglo y que continúa identificándose con la música colombiana. Generación que ha transformado las prácticas de consumo de la música obligada por la violencia que se vivió en la ciudad a partir del 2006 y que se intensificó durante los años 2008 al 2012, llevando a transformar sus escenarios de consumo, sus prácticas grupales y la manera de expresar su propia identidad.

¿Cuál es el rol de la música como elemento constitutivo de la identidad cultural de una población dada? Es una pregunta que planteamos inicialmente como tema de una investigación sociocultural con la intención de explicar los procesos sociales, tanto en el intercambio cotidiano y en sus prácticas culturales mediante los cuales los jóvenes producen su mundo. El tema de esta investigación es el estilo juvenil *colombias*, los elementos simbólicos que están detrás de su representación identitarias y el carácter emocional que encierran, los procesos de adjudicación y resignificación de los mismos y el sentido colectivo que en forma de sentimiento compartido une y aglutina a los *colombias* de Monterrey.

La investigación busca rastrear las manifestaciones de los jóvenes *colombias* en los noventa<sup>8</sup>, tanto en sus escenificaciones identitarias, los símbolos que se constituyen en la esencia de su identidad, los sentimientos ligados a la música y a la identificación colectiva, así también busca explicar los nuevos significados que se producen en la actualidad, con los jóvenes del presente siglo.

---

<sup>7</sup> En otro trabajo se ha mencionado el consumo musical de la cumbia “rebajada”, producto de los sonideros (Olvera y otros: 1996), así como la distribución pirata de la música en los noventa. Los sonideros dejan de ser los distribuidores exclusivos cuando se masifica la producción pirata en *Cd's*.

<sup>8</sup> La selección de este grupo se explica con más detalle en la justificación.

# 1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

## 1.1 *Antecedentes: La comprensión de lo juvenil.*

### 1.1.1 **La visión sobre lo juvenil en México y Latinoamérica.**

En el desarrollo de los cincuenta y sesenta la cuestión juvenil estuvo directamente relacionada con la actividad de la población universitaria. Durante mucho tiempo la preocupación por lo joven se sitúa en las demandas de la juventud en relación con la Universidad y el Estado (Navarro, 1996; Reguillo, 2012). Navarro menciona que los movimientos juveniles de posguerra se ubican en las universidades y son la primera gran ruptura con la modernidad (1996). Esta ruptura opacaría la existencia del otro mundo juvenil gestado en las periferias de las ciudades, sin mencionar al que se pudo desarrollar en las comunidades rurales, limitando el espectro de las distintas juventudes en México.

En los ochenta la existencia de los grupos juveniles de los barrios populares agrupados en lo que los estudiosos llamaron bandas juveniles y algunas veces mediante la definición construida mediáticamente de chavos banda, llamaría la atención institucional y la discusión académica sobre un emergente sujeto juvenil. En el caso de Colombia, Serrano (2005) señala que la irrupción del sicariato en la misma década y sus repercusiones en las pandillas juveniles provocó que los jóvenes se convirtieran en sujetos de atención social, generándose acciones desde la política pública y la investigación social.

Las agrupaciones barriales ya existían en las ciudades, sin embargo lejos estaban de encajar en la definición dominante de juventud. Valenzuela (1997) menciona que las perspectivas dominantes establecieron que en las colonias y barrios populares había delincuentes, vagos o trabajadores, pero no movimientos juveniles. La juventud era vista como periodo en el cual el joven estaba alejado de las obligaciones del mundo adulto, como apoyar a la economía doméstica, entrar al mundo del trabajo o a la formación de un hogar, que en cambio sí era

obligación o camino de los jóvenes pobres. Juventud era una etapa de preparación para el mundo adulto que se fraguaba en el sistema escolar y que permitía la existencia de un tiempo libre y, por lo tanto, la oportunidad de producir cultura juvenil o simplemente manifestarse como jóvenes. Cabe aclarar que estas manifestaciones tenían que ver con la preocupación inmediata de los mismos: las universidades.

Los jóvenes que vivían en los barrios populares de las ciudades no gozaban del tiempo social para vivir como otras juventudes. La inserción temprana al trabajo, la obligación de aportar a la economía doméstica y la inmediata formación de una familia, los alejaban del campo de la discusión institucional y académica, así como de los espacios sociales legitimados o institucionalizados como espacios de construcción cultural o de manifestación social, es decir, las propias universidades.

Sin embargo su existencia, permanencia, vivencia y experiencia barrial estuvo durante años construyendo manifestaciones sociales y culturales que escapaban a la visión de la época. La película de Luis Buñuel *los olvidados* (1950) sería el primer asomo de lo que estaba pasando en las periferias<sup>9</sup> y en los ochenta, ante el incremento de la población urbana y la aparición de los grandes bloques poblacionales como Neza, Santa Fe y otras del DF, así como barrios de Monterrey como los conjuntos habitacionales de Infonavit, los barrios de construcción progresiva conocidos como Fomerrey<sup>10</sup> y los del sector de Tierra y Libertad, abrirían los ojos hacia la otra juventud urbana.<sup>11</sup> La crónica periodística y el reportaje amarillista se encargarían de dar cuenta de la existencia de las bandas juveniles urbanas y, aunque se propició la construcción de un imaginario social negativo massmediático como el de "pandillero", ayudó a que la discusión se orientara hacia esta población juvenil, que muchas veces buscaba "atacar" el problema mediante la represión y cuando no, aunque en menor consideración, buscaba entender sus causas y sus efectos.

Así durante los años setenta, pero principalmente en los ochenta, surge un nuevo actor social juvenil: el joven que reside en las colonias y barrios pobres, visible al construir nuevos ámbitos de expresión, nuevas formas de recreación, nuevas formas culturales y nuevas fronteras identitarias (Valenzuela, 1997; Salazar, 1998; Martín-Barbero, 1998). Habían permanecido ocultos a la vista institucional y académica de nuestro país y en Latinoamérica, en tanto fueron reducidos a la imagen amenazante de delincuencia y crimen.<sup>12</sup>

Con respecto al mundo institucional, a nivel nacional se fundó en 1933 la Dirección de Acción Juvenil, en 1951 el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana y en 1977 el Consejo Nacional de Recursos para la Atención a la Juventud (CREA), institución donde en 1983 se fundó el

---

<sup>9</sup> *Los olvidados* fue rechazada en México porque presentó una realidad desconocida para la sociedad de la época y no sería hasta después de ganar festivales internacionales que se le reconocería y proyectaría en las salas de cine. (De Lucas, 2012)

<sup>10</sup> Fomerrey (Fomento Metropolitano de Monterrey) es el organismo público de vivienda popular en Nuevo León, creado en 1973. Sus fraccionamientos fueron nombrados como Fomerrey y solo los diferenciaba un número.

<sup>11</sup> El primer acercamiento al mundo de las bandas juveniles en Monterrey lo encontramos en Hernández 1990, luego vendría Encinas 1995, Cruz y Torres 1997.

<sup>12</sup> Quizás valga la pena para efectos de esta aseveración y siguiendo la lógica de la construcción teórica sobre la condición juvenil hacer lectura de tres textos que por sus nombres dan significado de la visión académica sobre los jóvenes de los años setenta/ochenta: *Adolescencia marginal e inhalantes. Medidas preventivas* (1977), *La juventud y las drogas: guía para jóvenes, padres y maestros* (1983) y *la cultura del menor infractor* (1987), de Fidel de la Garza y otros autores, publicados por Trillas.

Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana (CEJM). En 1996 se creó el Centro de Investigación en Juventud cuyo fin era el ámbito académico y los programas de intervención (Moreno, 2011). A finales de los noventa se instituyó el Instituto Mexicano de la Juventud que impulsó la discusión sobre el tema de juventud con la revista JovenEs y otras publicaciones, lo que abriría un espacio para abordar el tema de la problemática juvenil. Investigación sobre juventud, proyectos de desarrollo, género e intervención institucional sería algunos de los temas tratados.

La aparición del *Consejo Popular Juvenil Ricardo Flores Magón* en Santa Fe, Estado de México a principio de los ochenta (Rodríguez, 1994) y el *Colectivo al tiro* en la colonia Valle Verde de Monterrey (Moreno, 2011) serían llamadas de atención a la mirada institucional sobre las bandas juveniles. El primero, de carácter nacional, influyó en la constitución de otras agrupaciones del mismo corte en diversos estados de la república y el segundo tendría presencia a nivel local e influyó en gran medida en la administración municipal de Monterrey, donde se creó la primera Dirección de Juventud en el estado de Nuevo León, en respuesta a las demandas del colectivo.

Dichas organizaciones surgen en el contexto de la irrupción en el escenario urbano de las bandas juveniles como respuesta organizada frente a las acciones policiacas de las que eran sujetos<sup>13</sup>. Así el nuevo sujeto social se convierte en un actor con discurso propio, organizado y con capacidad de negociar frente a las instituciones.

La irrupción de las bandas juveniles en el país propicia que se genere investigación social para explicar lo que estaba pasando en las periferias de las grandes ciudades retomando dos conceptos principales como categorías de análisis: La cultura y la identidad, transformándose en culturas juveniles, subculturas o culturas subalternas, por un lado, o identidades juveniles, identidades colectivas, adscripciones identitarias, por el otro. Podemos encontrar trabajos que han privilegiado los estudios culturales en Feixa (1998, 1998a, 1998b, 2000); Muñoz (1998); Nateras (1993); Navarro (1996); Pérez (1998); Reguillo (1991, 1998, 2000, 2000a) Valenzuela (1997, 1998b) y Zubicchi (1997) y los estudios sobre identidad Martín-Barbero (1998); Muñoz (1998); Nateras (2002); Perea (1998); Urteaga (1993) y Valenzuela (1998, 1998a).

Siguiendo el planteamiento de Reguillo (2000a), estos trabajos se preocuparon por construir el concepto de juventud y a explicar las construcciones culturales o las identidades de los jóvenes en el país y en América Latina. La tarea fue la construcción del conocimiento sobre la juventud y la manera de abordar al nuevo objeto de estudio en las ciencias sociales del continente. La investigación intentó problematizar “no sólo al sujeto empírico de sus estudios, sino también a las herramientas que utiliza para conocerlo” (Reguillo 2000a, p. 27), es decir, para explicar la realidad social y el mundo dinámico y cambiante de la población joven. (Reguillo 2000 y 2000a); que desde el punto de vista de la autora mencionada, recuperaron herramientas como la etnografía, las entrevistas y el trabajo de campo como fuente de información.

---

<sup>13</sup>El *colectivo al tiro* surge luego de la muerte del joven Heriberto Banda Olvera, provocada por el disparo de un policía. Los jóvenes de Valle Verde protestaron, fueron detenidos, entre ellos Jesús Rivas. Posteriormente se organizarían en el colectivo (Moreno, 2011).

A pesar de la contribución de estos trabajos, dejaron de lado la importancia de la cumbia en la construcción de sentido para un grupo importante de jóvenes del país que tiene como espacio territorial a Monterrey, Saltillo, León, el propio DF, Puebla, Nuevo Laredo, entre otros.<sup>14</sup>

Siguiendo otra clasificación de los estudios sobre los jóvenes, Zúñiga (2010) hace una síntesis de los estudios sobre pandillas en América Latina, agrupándolos en dos tipos: a) Los que se han enfocado el análisis de las pandillas como cultura y, b) los que han estudiado desde el entorno donde se desarrollan las pandillas.

El primer grupo enfocó su análisis en las producciones culturales de jóvenes y desde la investigación cualitativa como la etnografía ha aportado a la comprensión de esta problemática desde cuatro coincidencias fundamentales:

- a. La centralidad en la experiencia para entender las realidades juveniles a través de trabajo de campo, entrevistas a profundidad y la vivencia concreta de las actividades y rituales culturales juveniles.
- b. La pandilla es vista como una unidad que provee significación en un momento de fragilidad a los jóvenes tanto en situaciones de desventaja social como de violencia social e institucional.
- c. La pandilla es percibida como solidaria frente a situaciones destructurantes que enfrenta el joven.
- d. La representación mediática de las pandillas que se han encargado de construir un enemigo interno que favorece discursos del miedo hacia los jóvenes,

El segundo grupo analizó el entorno de las pandillas buscando la comprensión del fenómeno a través del análisis de relaciones sociales donde se presenta la violencia, unos enfocados en el análisis del entorno nacional y otros en los espacios comunitarios donde se desenvuelven los colectivos.

Todas las investigaciones llevadas a cabo para construir la condición juvenil, la reflexión teórica y metodológica que surge de este discurso académico, así como el trabajo fomentado desde las instituciones públicas y el papel de las organizaciones juveniles propician tres hechos fundamentales en la comprensión de lo juvenil:

- a) Los jóvenes van a ser pensados como sujetos capaces de elaborar sus propios discursos, es decir, de generar sus propias ideas (sujeto de discurso).
- b) Con capacidad para apropiarse de los objetos sociales, simbólicos y materiales, es decir producen su propia cultura (agentes sociales).

---

<sup>14</sup>Una barbaridad tremenda es denominar a los jóvenes de Monterrey como “Cholombianos” que muestra desconocimiento sobre este fenómeno. El término “regiocolombiano” es un término académico construido por Dario Blanco (2003:41, 2005) completamente ajeno a la concepción que tienen de si mismos los jóvenes e incluso los adultos para denominar su identidad. A pesar de que lo afirma, lo regiocolombiano no existe para los actores sociales que son objeto de la presente investigación, quienes se hacen llamar colombias o colombianos. Ya en un trabajo del 2008, utiliza estos conceptos en un artículo donde se estudia las elaboraciones identitarias de estos grupos. Dos cosas pueden ser causa de esta confusión: primero los actores que entrevistó para su tesis de maestría entre los que se encuentran promotores culturales, investigadores del fenómeno y trabajadores de los medios de comunicación e incluso promotores del vallenato “puro”, gusto aún no consumido masivamente por los jóvenes colombianos. La segundo posibilidad puede ser producto de su mirada desde la “extranjería”.

- c) Los jóvenes son capaces de negociar con las instituciones (gobiernos), es decir, tienen un papel activo (agentes políticos).

Ese es el escenario dibujado durante los últimos 30 años en el país y cuyo trazo coincide con la irrupción de los jóvenes y las bandas juveniles como un problema de investigación y de política pública.

### 1.1.2 La música y los estudios sobre jóvenes.

En el caso de los estudios culturales y de identidad juvenil realizados durante las décadas de los ochenta y los noventa retomaron el rock y sus diferentes estilos como aglutinantes del sentido joven y potencia creadora de las culturas juveniles, dejando de lado las producciones culturales que se hicieron a partir de otro tipo de música como la cumbia, estilo musical más consumido por los jóvenes de Latinoamérica, así como la salsa o el merengue. Tal vez el olvido se deba al carácter universal que tuvo el rock y en algunos casos a su carácter contestatario, donde se podía vislumbrar una propuesta política o ideológica de los jóvenes, como lo fue el caso de los punk. Ramírez (2006) señala que muchos de estos investigadores son de una generación que tuvo simpatía por el rock, en parte porque se asume que es una música rebelde y contestataria, y por lo tanto libertaria, por lo cual se puede inferir esta ausencia de la cumbia en los estudios de juventud.

Otra explicación de la ausencia de estudios culturales que retomen a la cumbia es el carácter informal de su reproducción y circulación, alejado de los circuitos formales y oficiales, y con sus propios canales de distribución. En el caso de Monterrey, y quizás compartiendo similitudes con el caso chileno y argentino, esta “informalidad” es producto del estigma social con el que se catalogó a la música durante muchos años, primero por ser consumida por sectores populares empobrecidos y en segundo por la relación música-jóvenes banda.

Este movimiento de identificación-construcción de una cultura juvenil a partir de la música no es exclusivo de la región ni del país. En el caso de Brasil (Valenzuela, 1998), los jóvenes favelados<sup>15</sup> se caracterizaban en los noventa por una adscripción al funk de origen estadounidense y construyeron su propia expresión a partir de su realidad concreta, tuvo similitudes con el caso de Monterrey en relación al origen social y al gregarismo juvenil de las bandas. El Funk estadounidense viajó miles de kilómetros para instalarse en la cultura juvenil de Río de Janeiro. Valenzuela (1998) también menciona el caso de la cultura *rastafari* de Etiopía que se apropió del *reggae* jamaicano y lo integró a su manifestación cultural y social.

En el caso de Argentina se dio el fenómeno de la “cumbia villera” que compartió muchas de las características de la “colombia de Monterrey”: jóvenes en grupos gregarios que habitaban los sectores pobres de la ciudad, una cultura construida a partir de la cumbia colombiana, la cual es estigmatizada, tiene sus propios escenarios y territorios de consumo, ha permanecido a lo largo de 40 años y produce una cultura juvenil urbana con rasgos propios.

---

<sup>15</sup> En Brasil se nombra “favela” a los barrios precario o irregulares, carentes de infraestructura urbana, de servicios y equipamientos sociales. Los jóvenes favelados son los que provienen de estas comunidades.

En relación con Argentina, la única diferencia con la producción cultural de Monterrey es que en nuestra ciudad la cumbia y el paseo han tenido una tradición de reproducir la música de manera íntegra a como se produce en Colombia, no sólo la interpretación, sino también la letra, siendo muy poca la creación nueva o de años recientes<sup>16</sup>; en cambio en Argentina la música se tropicaliza<sup>17</sup> y producen sus propias letras, que en muchos ejemplos asumen una posición de clase.<sup>18</sup> Silba (2011)

Desde los primeros años del consumo musical en los sesenta y setenta, el estigma ya persistía en nuestra sociedad al relacionarlas con pobres y "jodidos", "nacos" y "locos". El estigma sobrevivió en la sociedad regiomontana transformándose en el mote de "colombianillo", aplicado a los jóvenes y convirtiéndose en sinónimo de "pandillero", "loco" o "mariguano", excluyendo la cumbia colombiana y el vallenato de los canales de distribución comercial, orillando a la configuración de su expresión cultural al margen de los canales oficiales. Así se estableció su distribución, su producción y su consumo a partir de los propios actores (Olvera y otros, 1996; Olvera, 2005).

Lo *colombiano* como expresión cultural juvenil es lo que es señalado. La forma de vestir, hablar, la manera de bailar y las prácticas sociales de los grupos de esquina como la violencia, el juntarse en la esquina y el consumo de drogas y no tanto la música colombiana. Esto ha formado un estigma en relación a la música colombiana, cumbia y paseo, negando la posibilidad de entender el valor que tienen la música por sí misma y la aportación que ha dado a la cultura popular de la ciudad y el país en el desarrollo de la cumbia tropical y la cumbia norteña (Olvera, 2005), así como valorizar en su justa dimensión las manifestaciones culturales construidas a partir de su consumo por los jóvenes y el rol social que ha jugado en importantes grupos sociales de Monterrey.

En cambio el estigma social la encasilló como música de pobres y posteriormente de pandilleros, drogadictos y locos.<sup>19</sup> Basta señalar que en Colombia es parte del folclore

---

<sup>16</sup> Javier López de los Vallenatos de la cumbia escribió canciones de manera constante, lo mismo Sergio Sías, de la misma agrupación. Celso Piña y su padre, Joel Luna y Juan Francisco Ortega Coronado, "el compa Julio, escribieron canciones. Este último escribió una de las más conocidas: *Crónica de un drogadicto* interpretada por la Ronda Colombiana y por el Escuadrón M-19. (Olvera y otros, 1996).

<sup>17</sup> Se le llama "tropicalizar la cumbia" a la acción de agregar instrumentos de vientos como las trompetas a la interpretación e incluso sustituir al acordeón, símbolo fundamental de la cumbia y el vallenato, por un órgano eléctrico. Blanco (2003:46), hablando sobre lo que él llama el regiocolombiano menciona a Mike Laure, quien a finales de los sesenta en México fue uno de los primeros músicos en tocar cumbia tropical y quien "en su muy exitoso y consumido repertorio, utilizaba la música de origen colombiano pero transformándola, des-africanizando las melodías, depurando la performatividad más «campesina» en la instrumentación e interpretación, y cambiándola por un estilo de instrumento de viento y de gran orquesta (grand band). Este nuevo estilo era proveniente de Estados Unidos y tuvo gran influencia en aquella época en las orquestas «tropicales» de México y Latinoamérica." Olvera (2000) menciona que la apropiación de la cumbia colombiana a través de su modificación obedecía a la necesidad de adecuarla al gusto del público mexicano con lo que se creía o estimaba que gustaba y a veces con la intención de modernizarla. En el caso de México menciona cuatro formas de apropiarse de la música colombiana: la tropical, la norteña o de conjunto, la colombiana y la sonora.

<sup>18</sup> Tanto "Villeros" como "colombianos" comparten el mito del génesis: en un principio fue Colombia, el grupo *los Corraleros del Majagual* y los cantantes Alfredo Gutiérrez y Lisandro Meza.

<sup>19</sup>Una nota sobre el baile masivo del Binomio de Oro, uno de los grupos más representativos del país Colombia, y que fue realizado en la Expo Guadalupe en el municipio de Nuevo León del mismo nombre, reseñaba: "riñas, solventes, drogas, y



nacional y que cuenta con diversos festivales de cumbia y vallenato, algunos de carácter internacional. Otro síntoma del desprestigio es la valorización social distinta que se le da a otras manifestaciones que surgen en el seno de la cultura popular y que también se manifiesta a partir de la música como la cumbia norteña, que con la lógica de la ganancia de la industria cultural se convirtió en la consumible “onda grupera”. El “pasito duranguense” y otros son ejemplos que se suman a esta observación.

Recientemente en Latinoamérica se presentaron varias excepciones. Silba (2011) está realizando un proyecto de investigación en el programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la UBA, en Argentina en la que aborda el análisis de la construcción de identidades en mujeres y jóvenes de sectores populares en relación con la cumbia. Vilas y Seman (2008) han investigado la relación de la música y el consumo en jóvenes de sectores populares en Buenos Aires, en específico la relación que hay entre la *cumbia villera* y los jóvenes de estos sectores.

Karmy, Ardito y Vargas (2010) intentan comprender el papel que juega la cumbia en la cotidianidad de los grupos sociales chilenos, la relevancia social que su práctica y su uso representan, así como los ejes claves de la articulación histórica de la cumbia en la localidad y su relación con la *Chilenidad* o identidad Chilena. Las autoras señalan que la relevancia social de la cumbia tiene dos sentidos: como presencia cotidiana en la vida musical y por la necesidad de su uso e importancia de su práctica en los diversos contextos en los que se desarrolla.

En este país, a partir del repertorio original se desarrollan versiones locales que incluyen diversos formatos, puestas en escena y estilos que a veces si llegan a alejarse del original. En Chile llegaron a residir cantantes o grupos de origen Colombiano o Venezolano, convirtiéndose en los primeros cultores y difusores de la música.<sup>20</sup> En Monterrey, la figura del músico de origen colombiano es sustituida por el papel del Sonidero y luego por las primeras agrupaciones mexicanas que tocaban cumbias colombianas como *la Ronda Bogotá*.

En Chile, igual que en Monterrey, la música se instaló desde los años sesenta en el gusto popular. En sus orígenes es relegada por la simplicidad de su ritmo y luego es señalada por la dictadura porque es escuchada y usada por los opositores al régimen, donde la canción “Candombe para José”<sup>21</sup> se convirtió en un símbolo opositor en Chile. Finalmente es

---

faltas al reglamento de policía y buen gobierno, causó que los jóvenes *colombianos* fueran detenidos por elementos de la policía municipal y de la rural”. La nota cita a Gustavo Chapa supervisor de la policía: “pues si bajó (el número de detenidos) pero no lo que nosotros quisiéramos, como que estos jóvenes son más revoltosos que otros”. (Apuñalan en el baile de la expo, 1999 Marzo, 22, El Norte, Local, p. 1). Dos días después publican otra nota en la que citan al titular de la Secretaría del Ayuntamiento del municipio de Guadalupe, David Villarreal: “Casi todos son de un nivel socioeconómico bajo y por lo mismo es por lo que se dan tantos problemas; es como reunir a la gente de escasos recursos en un solo baile, era lógico que hubiera problemas”. Más adelante: “está bien confirmado que esta música reúne a las bandas, y esto ha sido el resultado de que en esta ocasión hubiera tres heridos con picahielo; por lo mismo ya no habrá más bailes *colombianos*”. El reportero cierra la nota: “el funcionario aclaró que los bailes gruperos continuarán realizándose en la expo sin ningún problema por considerar a la gente que acude a ellos más centrada” (Cancelan masivos colombianos. 1999, Marzo, 24, El Norte, Gente, p.1).

<sup>20</sup> A diferencia de Monterrey y Argentina, la cumbia se instaló en Chile con la figura de Luis Felipe Landáez Requena, “Luisín Landaez”, músico Venezolano que popularizó en 1962 la canción de origen colombiano “La piragua” cuyo autor es José Benito Barros, originario del Departamento de Magdalena, Colombia. Amparito Jiménez sería una cantante Colombiana famosa que aún reside en Chile. A México también llegaron músicos y sonoras de Colombia pero no se quedaron a residir permanentemente.

<sup>21</sup> De origen Uruguayo, grabado por el grupo Argentino *Tucu Tucu* y popularizado en Chile. No es cumbia colombiana, pero en Chile fue parte de la *chilenización de la cumbia* (Karmy, Ardito y Vargas, 2010)

estigmatizada al ser consumida por los sectores populares, convirtiéndose en presencia cotidiana en la vida musical chilena, es consumida por actores sociales de todas las edades y llega a bailarse con un estilo particular que las autoras denominan “tieso pero cumbianchero”<sup>22</sup>. Al terminar la primera década de este siglo, aparece la “nueva cumbia chilena” que es consumida por los sectores medios y universitarios, con una estética cercana al Rock pero conservando mucho de los ritmos de cumbia.

### 1.1.3 Estudios sobre la Colombia de Monterrey.

En Monterrey si hubo una preocupación por investigar la relación entre música Colombiana y la cultura de los sectores marginales y/o pobres de la ciudad y su área metropolitana. En 1996<sup>23</sup> se inició el proyecto de investigación *La Colombia de Monterrey: descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte*, el cual fue publicado en el 2002 por el Guadalupe Cultural Arts Center, de San Antonio, Texas. Texto imposible de conseguir más que en su versión electrónica con los mismos autores.

Este trabajo fue el primer acercamiento al fenómeno de la cultura colombiana en el área metropolitana de Monterrey, a partir de entrevistas a los actores sociales que tenían una parte activa en la producción y circulación de la música: sonideros de la independencia, grupos musicales, compositores y locutores de radio. El consumo se describió a partir de la experiencia de trabajo con jóvenes esquineros que tenían dos integrantes del equipo investigador. Así por primera vez se describen los productos culturales de los jóvenes que consumían la música colombiana: formas de bailar, de vestir, de nombrarse y de situarse frente a los otros.

*La Colombia de Monterrey...* fue el primer esfuerzo por describir los elementos que confluyen en la construcción de esta cultura, tanto en la producción, la circulación y en el consumo a través de la escucha activa. Su más importante aportación a la comprensión del fenómeno cultural ligado a la música fue el haber demostrado la forma en la cual se asienta el consumo de esta música a lo largo de la falda de la Loma Larga en Monterrey, donde se enclavan colonias como la Independencia, la Nuevo Repueblo y la Cerro de la Campana, así como el papel que tuvieron los actores sociales en el circuito producción-circulación-consumo.

Olvera (2005), continuando su trabajo en la investigación citada y como proyecto de tesis de maestría, da voz a los actores sociales involucrados en la producción cultural de la identidad *colombiana*. Sonideros, músicos y jóvenes. Olvera no separa a estos tres actores, sino que los ubica y los centra en su papel activo en la formación de esta identidad cultural, o social como él le llama. Producción, circulación y consumo se embonan en el trabajo de investigación.

---

<sup>22</sup> A diferencia de la forma de bailar la cumbia en Colombia donde los hombros están quietos, y el movimiento es de la cintura para abajo, o con movimientos de manos o hombros desiguales a los de la cintura, los chilenos mueven todo el cuerpo al mismo tiempo y a destiempo de la música.

<sup>23</sup> En 1996 se llevó a cabo una reunión nacional de investigadores sobre juventud (Padilla, 1998). En la memoria del evento puede verse la ausencia de trabajos o reflexiones sobre los colombianos en las mesas de discusiones, sobre todo en la que se discutió la cultura juvenil.

Ambos trabajos fueron un esfuerzo por resignificar la identidad social Colombia ante los ojos de los demás. De contar los orígenes de la misma por sus primeros actores, sus primeros productores y, sobre todo, sus primeros consumidores, los jóvenes *colombianos*. Es pertinente señalar que en el caso de los jóvenes se entrevistaron a integrantes de grupos de música colombiana y no propiamente a jóvenes agregados en grupos de esquina o jóvenes que se caracterizan como *colombianos* y que consumen música a partir de la escucha o la escenificación de su identidad a través del baile y otros elementos del estilo juvenil.

Otro trabajo es el de Blanco (2003, 2005, 2005a y 2008), quien investigó el fenómeno transfronterizo de la música caribeña colombiana como una relación sur-sur donde un fenómeno local viaja miles de kilómetros y se inserta en otro territorio local con características parecidas, es apropiado y resignificado con elementos propios de la región en la que se instaló y forma parte de un proceso identificatorio para un grupo social marginal. En su tesis de Maestría (2003) plantea que se trata de un dialogo entre lo global y lo local, encontrando numerosas mediaciones, donde los medios de comunicación transnacionales contribuyen al intercambio y donde compite con otras expresiones culturales globalizadas y con las locales, dando lugar a un nuevo producto cultural.

A pesar de los acercamientos a esta cultura en Monterrey, no se explica cómo los jóvenes pobres de la ciudad construyen una cultura a partir del consumo de la música. Olvera y Blanco describen algunos elementos como el baile, el vestido, el consumo en la esquina y en los salones de baile, pero no explican la construcción de una cultura juvenil a partir de entrevistas a otro sector de los jóvenes cuyo papel es la producción cultural manifestada en el baile, la forma de vestir y de hablar, el consumo en los grupos gregarios en las esquinas o en los espacios de escenificación de lo colombiano.

La presente investigación parte de este olvido. No busca explicar la cultura a partir de los promotores culturales, músicos y sonideros, que ya han sido considerados en las investigaciones señaladas, sino que busca explicar el papel activo que han jugado los jóvenes a lo largo de 30 años, tanto en las construcciones culturales como en los mecanismos de distribución de la cultura.

Los sonideros y los primeros músicos *colombianos* de Monterrey jugaron un papel activo en la apropiación y la resignificación de la música *colombiana* en Monterrey. Los primeros trazaron los caminos por los cuales la música producida en Colombia llega a Monterrey (Olvera, 2002 y 2005) y se convierten en los primeros difusores masivos en la colonia Independencia a partir de amenizar bailes con sus sonidos, propiciando el surgimiento de los primeros consumidores jóvenes, que jugaron un papel importante en la expansión de la música por otros rincones de la ciudad y su área metropolitana al emigrar hacia los nuevos barrios populares que surgen entre los setenta y los ochenta, llevando el gusto musical hacía nuevos territorios y posteriormente les transmiten el gusto por la música a sus hijos, quienes durante los ochenta y los noventa forman parte de las bandas juveniles que se manifiesta por toda la ciudad. Aquí nos detenemos con una nota al señalar que esta transmisión cultural del gusto por la música de padres a hijos, no es la única manera en la que se extiende el consumo musical, sino que éste se potencializa por las propias prácticas de los jóvenes a través de los intercambios en los espacios intersticiales y la posibilidad que ofrece la industria cultural de masificar el consumo entre otros mecanismos que trataremos de explicar en nuestra investigación.

El segundo papel que jugaron esta generación de primeros consumidores fue la de convertirse en los primeros reproductores de la música colombiana en vivo al formar las primeras agrupaciones musicales fieles a la forma de tocar la cumbia colombiana, lo cual sucede en 1980 cuando Celso Piña forma la Ronda Bogotá.

La aparición de Piña permite la unión festiva entre el público y el ídolo, la plena identificación donde esta relación potencializa la construcción de la identidad colombiana: el público trata de imitar al ídolo y vestirse igual. Esta forma de tocar fiel al estilo de la música colombiana es explicado por Olvera (2002 y 2005) quien señala los caminos que tomó la cumbia colombiana en el país, entre los cuales se encuentra el trazado por Celso Piña y su Ronda Bogotá y las agrupaciones musicales que le precedieron.

Este binomio músicos-jóvenes escuchas de la década de los ochenta y su importancia en la construcción de la identidad juvenil Colombias no ha sido investigado a plenitud, así como no se ha explicado la relación existente entre el surgimiento de ciudad urbana que se dio en las décadas de los setenta y los ochenta y la expansión de una cultura urbana popular, como lo es la cultura colombianas en Monterrey. Es en esta configuración urbana donde se construye la cultura juvenil colombianas,

Ahora bien, la cultura popular se considera en relación al binomio cultura dominante/cultura subalterna en el contexto de la cultura urbana. En este caso la cultura popular es una forma de diferenciarse de la cultura de elite, de la cultura dominante y se establece como frontera que delimita el grupo social de pertenencia. “Las culturas populares (remiten) a ámbitos de interacción social que expresan los elementos subjetivos y simbólicos que establecen límites que permiten la identificación de los miembros del grupo y los otros, los que quedan fuera de sus umbrales de adscripción, inscritos en los grupos oficiales o dominantes”. (Valenzuela. 1998c, p.17).

Retomando el concepto de generación, pero aplicado a los distintos jóvenes que han consumido la música a lo largo de 50 años, es oportuno que se señale que cada una de ellas tiene distintas características y se distinguen por diversos procesos sociales de intercambio y diferentes escenarios de escenificación de la identidad colombiana. Los jóvenes de diversas generaciones se socializan de manera distinta, intercambian variados códigos y lenguaje, así como perciben y clasifican los elementos que componen su identidad de manera peculiar, constituyendo procesos culturales diferenciados que permiten la transformación de su identidad y el cambio en la forma en que narran su propia experiencia social.

Aunque aparentemente los elementos que constituyen las identidades y los elementos simbólicos que permiten las construcciones culturales parecen ser los mismos, no lo son sus significaciones, ni la forma en la que se apropiados por cada generación. Ante lo cual, la presente investigación busca entender los elementos que constituyen la identidad colombianas en dos generaciones. En primer lugar los que convivieron en el espacio urbano de Monterrey durante los años que van de 1990 al 2000 y los jóvenes que consumen esta música entre 2008 y 2014.

El fenómeno del consumo de la música colombiana ha cambiado radicalmente en los últimos años. Por un lado, entró en competencia con el consumo del reguetón y del rap en los barrios pobres, por lo que tendió a marginarse más al interior de estas comunidades y, como respuesta identitaria, exageró aún más los elementos simbólicos que lo definen: el vestido, el peinado y accesorios que le acompañan como pudo observarse en las primera generaciones del presente siglo. Con la violencia del narcotráfico desaparecen de las esquinas y se refugiaron en las casas, lo que transforma por completo las dinámicas de estas agregaciones juveniles: la violencia barrial, la defensa de un territorio y otras prácticas que aglutinaban a los jóvenes tales como la identificación con un nombre y un territorio sufren cambios radicales y, por lo tanto, afectan las prácticas culturales relacionadas con el consumo de la música.

Los grupos de música también fueron afectados por la violencia que se presentó en los salones tradicionales de baile, donde hubo ejecuciones y balacera, incluso llegaron a ser testigos de ejecuciones en bailes privados a los que habían sido contratado por alguno de los grupos en disputa. (Entrevista personal con músico, nota de campo 23 de noviembre del 2013).

Las estaciones de radio que difundían esta música recortaron el tiempo para la misma o cancelaron por completo la programación de la música colombiana y tan solo una se mantiene con la programación completa. Los eventos masivos de la industria cultural se han espaciado mucho en un panorama distinto a los últimos años del siglo pasado y la asistencia a estos bailes ya no se da de manera masiva. Los escenarios han cambiado en el transcurso de los años pero no han desaparecido y por el contrario se diversificaron los espacios para bailes masivos, salones de baile, bares y cantinas desperdigados por los municipios del área metropolitana de Monterrey (nota de campo, observación baile en la Fe, 21 de julio 2012).

Sin que sea la música por si misma interés en esta investigación podemos señalar que esta también experimentó cambios significativos en sus ritmos y en el uso de los instrumentos musicales. A finales de los noventa la música que llegaba de las grandes agrupaciones Colombianas se transformó en el llamado paseo romántico, caracterizado por ser un vallenato con letras más amorosas, distintas al anterior donde el principal atractivo era la “historia detrás de la canción”, tal y cual lo han señalado distintos entrevistados. Posterior a ello, en los últimos años las agrupaciones musicales de origen regiomontano comenzaron a utilizar instrumentos de viento en sus ejecuciones, como trompetas, trombón y saxofón, así como teclado eléctrico, “tropicalizando” la cumbia colombiana, para poder competir entre si, donde el grupo Kombo Kolombia<sup>24</sup>, jugó un papel importante.

Otro cambio significativo que vemos es la extensión del consumo más allá de la región comprendida por Monterrey, Saltillo y Nuevo Laredo, propiciado por la visita de los grupos de música colombiana de Monterrey a estados del centro del país, como Puebla, Aguascalientes, Guanajuato y Veracruz, e incluso se han internacionalizado las giras con tocadas en Houston, San Antonio, New México, EU y recientemente presentaciones en Europa. Celso Piña es referencia de esas giras, pero grupos como el Poder Vallenato cuya base se encuentra en los

---

<sup>24</sup>Esta última agrupación fue noticia cuando el 24 de enero del 2013 diecisiete de sus integrantes fueron asesinados luego de una presentación en un municipio rural de Nuevo León, víctimas de la violencia que azotaba la ciudad desde el 2008, ejecución que marcó la cúspide de la misma.

municipios de General Escobedo y parte de San Nicolás se han presentado en estas ciudades entre 2008 al 2010. (Mario “Memin” Melendez, 4 de enero del 2014).<sup>25</sup>

Sumado a esto han surgido agrupaciones musicales en ciudades como Houston cuyos integrantes son migrantes de la zona metropolitana de Monterrey y que cuentan con seguidores con los que comparten el mismo origen.

En Octubre del 2011 Piña y su grupo se presentaron en el festival *Cumbia ya!* Realizado en el país Vasco, información que se puede ser localizada en sus páginas de redes sociales como lo es *facebook* y rastreada por medio de buscadores como *Google.com*. En Octubre del 2012 comenzó una gira por Colombia, presentándose en ciudades como Bogotá. Entre Mayo y Junio del 2014 realizó una gira por Europa a ciudades como París, Toulouse, Barcelona, Madrid, Granada y Brujas.

Los canales de comunicación incluyen ahora a las redes sociales: tanto los jóvenes como los que ya dejaron de serlo, han creado sus perfiles y sus grupos.<sup>26</sup> Los jóvenes de los noventa han descubierto en su uso, una forma de reencontrarse con viejas amistades y nuevas alianzas. En Facebook, grupos como *bandas unidas símbolo 1 y recordando los mejores momentos de los salones Star*, han tendido puentes entre el pasado remoto y el presente, reconstruyendo las redes de amistades y enemistades de años atrás; en sus muros se puede encontrar los tradicionales saludos a las bandas amigas, las fotos de los eventos que realizan o los bailes a los que asisten. Lo mismo pasa con el grupo *haciendo esquina*<sup>27</sup>, que ha servido como espacio de reencuentro para los antiguos jóvenes que se involucraron en actividades del programa que llevaba el mismo nombre.

Las redes también son aprovechadas por los promotores, los salones de baile y los grupos de música al anunciar los bailes a través de Facebook, colgando fotos de sus presentaciones y etiquetando a un sinnúmero de personas.

Resumiendo este apartado nos encontramos que la identidad colombianas ha sido estudiada con anterioridad con el fin de describir los procesos sociales y culturales que permitieron el arraigo de la música en Monterrey, su consumo por un sector de la población de la ciudad y las manifestaciones culturales que le acompañan. No obstante las explicaciones sobre los procesos de apropiación y resignificación de los elementos simbólicos de parte de los jóvenes de Monterrey, que giran alrededor de la música no han sido tratadas de manera apropiada por los trabajos señalados. Es en este olvido donde se circunscribe la investigación: explicar el papel de los jóvenes como consumidores y productores de una estilo juvenil, que en este caso, es la estilo de vida de los colombianas de Monterrey, así como comprender los cambios experimentados durante los últimos años y la permanencia de los elementos que dan significado a la identidad de estos jóvenes.

---

<sup>25</sup>Un promotor de grupos avecindado en el Valle de Texas les gestionó y pagó las visas de trabajo a todos los integrantes del Poder Vallenato (Mario “Memin” Melendez, 4 de enero del 2014).

<sup>26</sup>En Nuevo León, el 41.8% de los jóvenes entre 12 y 29 años de edad tiene acceso al internet en su casa (Encuesta Nacional de Juventud 2010, Instituto Mexicano de la Juventud, siendo el tercero, luego de Baja California y el Distrito Federal . [http://www.imjuventud.gob.mx/imgs/uploads/Presentacion\\_ENJ\\_2010\\_Dr\\_Tuiran\\_V4am.pdf](http://www.imjuventud.gob.mx/imgs/uploads/Presentacion_ENJ_2010_Dr_Tuiran_V4am.pdf)

<sup>27</sup> Haciendo Esquina fue un programa gubernamental que se desarrolló en el municipio de San Nicolás de los Garza entre 1995 y 1998 (Cruz y Torres, 1997) y que posteriormente se mantuvo como grupo independiente hasta el año 2004.

### 1.1.4 Los jóvenes de esta investigación.

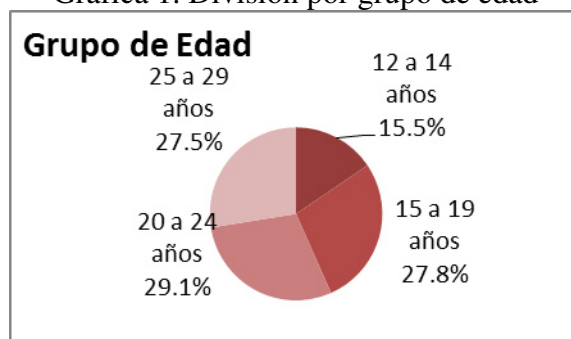
Institucionalmente en México se considera como juventud el grupo etario que va de los 12 a los 29 años de edad. Zebadúa (2007, p. 29) haciendo un análisis de la encuesta nacional de juventud 2005 (ENJ-2005), aclara que “nos estamos refiriendo a personas que se encuentran transitando por dos etapas: la adolescencia (de 12 a 19 años) y la juventud (de 20 a 29 años), ambas con características biológicas y psicológicas propias”. Por un lado, tenemos a un grupo de juventud que se ve afectado por los cambios biológicos, que están sujetos o debería estar al mundo institucional el cual es representado por la escuela y la familia. Estos forman parte de los jóvenes que experimentan un proceso durante el cual se construye una identidad cultural, en el contexto de sus condiciones materiales de existencia y de sus expectativas de vida. Además, esta conformación de la identidad se ve permeada por el grupo social de pertenencia y por el grupo de amigos del cual forman parte.

El otro grupo se caracteriza por la entrada al mundo de los adultos, donde se adquiere estatus de ciudadanía y en gran medida, se deja de estar a merced de las instituciones tradicionales; se adquieren nuevas presiones sociales que tienen que ver con el trabajo, la formación de una nueva familia o la aportación económica al grupo familiar de origen. Cabe aclarar que la entrada al mundo de las obligaciones de adulto depende en gran medida del grupo social al que pertenecen los jóvenes.

#### 1.1.4.1 Los jóvenes en Nuevo León.

Zebadúa (2007) señala que la juventud representaba en el 2005 el 32.1% de la población total en Nuevo León (1, 342,401)<sup>28</sup>. El 94.8% residen en nueve municipios del área metropolitana de Monterrey (1, 272,551)

Gráfica 1. División por grupo de edad



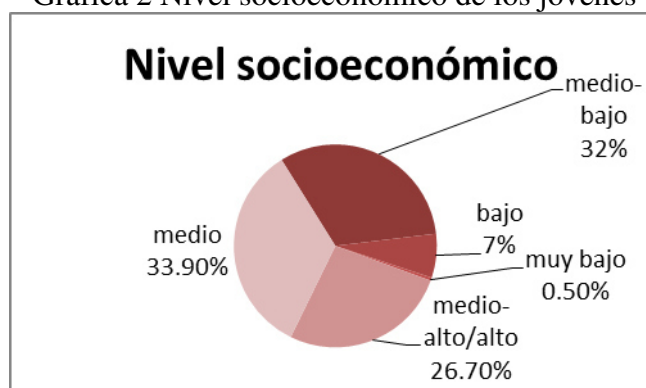
Fuente: Zebadua (2007)

Zebadúa (gráfica 2) agrupa a los jóvenes de Nuevo León en los siguientes niveles socioeconómicos<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Datos que toma del INEGI, II Censo de Población y Vivienda 2005, México, 2006. Los datos de población del Censo 2010 muestran que el porcentaje para ese año fue de 30.78 %

<sup>29</sup> Cabe aclarar que Zebadua no ofrece una explicación de cómo es que conformó estos perfiles socioeconómicos.

Gráfica 2 Nivel socioeconómico de los jóvenes



Fuente: Zebadua (2007)

Los jóvenes sujetos de esta investigación pertenecen a los sectores medios-bajos a muy bajo, en el cual, siguiendo el planteamiento de la autora, para el 2005 un 39.5% de los jóvenes se ubican en estos segmentos. Como espacio de la investigación es la zona metropolitana de Monterrey, utilizando el porcentaje de Zebadúa, calculamos que para el año señalado en estos segmentos se encontraba 502,648 jóvenes.

En relación al consumo juvenil después de la ropa, lo que más consumen los jóvenes es la música, siendo los porcentajes de 92.9% para el sector medio-bajo, 84.1% para el bajo y 96.8% para el muy bajo<sup>30</sup> (Zebadua, 2007). Otro dato interesante es que el 34.6% de la música se compra en los Tianguis, el 13.4% en el mercado. Sumando los números, nos da que un 48 % es comprado por los jóvenes en lugares donde tradicionalmente se ofrece la venta pirata de la música.<sup>31</sup>

En relación a las preferencias de género musical Zebadua menciona que en orden descendente éstas se representan por la música pop, la grupera, el rock en español, rock en inglés y ranchera, lamentando que dejaron de fuera al “vallenato”<sup>32</sup> “que es el más gustado, creado y consumido entre jóvenes de los niveles bajo y muy bajo del área metropolitana, e incluso de muchos jóvenes de niveles con mayores recursos económicos” (2007, p. 58).

A nivel nacional, Valenzuela (2007) utilizando datos de la ENJ- 2005<sup>33</sup> menciona que las preferencias musicales de los jóvenes se ubican de la siguiente manera: 56.1% prefiere las baladas románticas, 42.9% la música grupera, 25.5% el rock en español, 20.2% el rock en inglés, 15.1 % tecno/electrónica, 18% tropical y salsa, entre otras más como el bolero (10.2%) la clásica (7.1%), jazz y blues (2.4%), *new age* (1.7%) y música religiosa (2.7%).

<sup>30</sup> Los otros artículos considerados son libros, películas, videojuegos y revistas. Los porcentajes no suman 100.

<sup>31</sup> Recordemos el papel de los sonideros a partir de los años ochenta que al ver disminuido las contrataciones como amenizadores de fiestas, se convierten en productores de música a partir de la grabación piratas de sus colecciones de discos, primero en casete y después en *cd's* (Olvera, 1996, y 2005, Blanco, 2005 y 2005a).

<sup>32</sup> Estilo que debe de incluir la cumbia colombiana.

<sup>33</sup> Encuesta Nacional de Juventud, ENJ, que realiza el Instituto Mexicano de la Juventud.



Una crítica hacia los resultados arrojados por la ENJ-2005 es la clasificación de los géneros musicales en los grandes grupos que presentan. Se puede señalar que esa clasificación surge de las clasificaciones que hacen la misma industria cultural y no de las clasificaciones de géneros que pudieran hacer los propios actores sociales, en este caso los jóvenes. (Vila, 2008).

En el término música grupera, que proviene de la llamado onda grupera, puede encontrarse la música tex-mex, el norteño, la banda sinaloense y duranguense, la cumbia tropical, la cumbia colombiana y el vallenato, entre otros, que no nos permite diferenciar la importancia del consumo de estos estilos musicales en los jóvenes del país y, en lo que interesa para esta investigación, el consumo de la cumbia colombiana y el vallenato en nuestra ciudad.

Si la cumbia y el vallenato, forman parte de la música grupera, pero a su vez está relacionada con la música tropical, queda dentro de un espectro de consumo juvenil que podemos calcular en un 60.9 % de preferencia musical.

## **1.2 Preguntas de investigación.**

Monterrey y su área metropolitana es un espacio social donde conviven diversas culturas juveniles. Nos interesa en primer lugar las culturas que se producen en el seno de lo que llamamos bandas juveniles, agrupamientos gregarios o grupos de las esquinas, generalmente formadas por jóvenes que provienen de los estratos más bajos de la ciudad y que tiene su auge en los ochenta, continuando en los noventa y; en segundo, la cultura producida por jóvenes de los mismos barrios pero que han cambiado sus dinámicas durante los últimos 5 años, los nuevos significados construidos a partir de la música y los cambios experimentados en las prácticas de estos grupos.

Es interés de esta investigación el caso de la cultura colombianas en la cual los jóvenes de los barrios pobres y obreros de la ciudad construyen una cultura a partir de un imaginario colectivo sobre lo que era la patria desconocida, Colombia. En tiempos previos a los intercambios culturales facilitados por las nuevas tecnologías que permitieron conocer visualmente otras culturas, los jóvenes colombianas resignificaron elementos como el baile, la forma de vestir y de expresarse, envueltos en la vida cotidiana de las bandas juveniles, utilizando el cuerpo y la palabra.

Así surge una estética juvenil que se manifiesta a partir de la manera de vestirse, de peinarse y de representarse en el espacio cotidiano. El cuerpo, que es lo único que se posee, es vital para el *sentir colombiano* y sus expresiones: en los ochenta el pelo desteñido con agua oxigenada, la camisa tropical llena de colores, sol y palmeras del caribe que es (re)apropiada de los discos de vinil que llegaban de la lejana Colombia, los pañuelos en manos y cabeza, así como algunos otros elementos que son traídos de las demás culturas juveniles contemporáneas pero que en la nueva estética cobran un sentido completamente distinto: el pantalón entubado que caracterizaba a las bandas *punks* y *rockeras*, el fleco en flor de los *brothers* que cobró otro significado al desteñirse.

Pero no hay nada más significativo en la cultura juvenil colombianas que la forma en cómo se resignificó el “ser colombianas” a través del baile. Así los jóvenes de Monterrey construyen una propia forma de bailar única en el país y que se aleja de las formas tradicionales de bailar la

cumbia y que tiene su manifestación más acabada en el paso del gavilán, sin obviar el paso de la motoneta. El primero bailado suelto y el segundo en parejas.

Estos elementos se transformaron a lo largo de los años, sobre todo los que constituyen la forma de vestir colombianas, de tal forma que un colombiano en la actualidad posee rasgos identitarios distintos a los jóvenes de hace dos décadas.

En la actualidad los colombianos han resignificados elementos de la cultura del rap y del reguetón al apropiarse de accesorios utilizados por los seguidores de ambas músicas. Así del rap adoptaron el peinado de “cuadro”, utilizados por los raperos; del reguetón se apropiaron las cejas delineadas, el uso de cadenas y las camisas a rayas.

Los cambios experimentados por el estilo colombiano motivan a tratar de explicar los procesos sociales que están en el fondo de estos, los nuevos escenarios de representación, los nuevos canales de difusión -donde internet está impactando los canales tradicionales-, la misma violencia que hoy se experimenta en la ciudad y que transforma las dinámicas de los grupos juveniles, el papel cambiante de la industria cultural que a final de los noventa impulsó el intercambio con Colombia y que en años recientes ha bajado la inversión en la difusión de la música. Todos son procesos sociales que obligan a pensar de manera distinta al estilo juvenil.

En esta investigación se pretende explicar la forma en que se constituye el sentido colombiano en dos generaciones de consumidores, por lo que se plantea las siguientes preguntas de investigación:

**a) ¿Cuáles son las prácticas culturales mediante las cuales se construye el estilo juvenil colombiano en el área metropolitana de Monterrey?**

La pregunta se plantea con la intención de descubrir los procesos mediante los cuales se internalizan (aspecto subjetivo) la cultura *colombiana* en dos generaciones distintas y como se externalizan (aspecto objetivo e intersubjetivo) los elementos simbólicos de la cultura, es decir, como se constituyen los espacios de intercambio cultural y de interacción social entre los distintos actores y como se objetiviza en una cultura juvenil.

La investigación busca comprender los mecanismos mediante los cuales se interioriza una cultura juvenil en los actores sociales del estudio y el papel que juega el espacio intersubjetivo en la construcción de las significaciones simbólicas de los distintos elementos que constituyen la cultura. La intersubjetividad, el intercambio de elementos simbólicos que constituyen los referentes culturales del grupo, el papel del contexto sociocultural donde se da la construcción social del colombiano, el papel de las instituciones tradicionales, la relación con la otredad, son elementos de análisis de esta pregunta.

**b) ¿Cuáles son los elementos simbólicos e identitarios que constituyen el estilo juvenil colombiano en el área metropolitana de Monterrey y como se articulan entre sí?**

Esta interrogante busca hacer un inventario de los elementos simbólicos e identitarios que están en el trasfondo de la cultura juvenil, los significados emotivos e intelectuales que encierran cada uno de ellos, la apropiación y resignificación de cada uno de los elementos, los cambios experimentados en el transcurso del tiempo y los referentes culturales que permanecen con la identidad.

**c) ¿Cuáles son los elementos simbólicos e identitarios que cambian o permanecen en un estilo juvenil como el colombiano de Monterrey?**

Esta pregunta está ligada con la anterior pero su intención es la de analizar las diferencias entre los significados otorgados a una identidad cultural entre dos generaciones de jóvenes separados por el tiempo, que convivieron en un contexto social distinto y con diferencias significativas en el intercambio cultural en el contexto local tanto como en el global. La idea central es encontrar explicaciones a los cambios y permanencias en la identidad juvenil así como si hay factores exógenos que posibilitan los cambios.

### **1.3 Objetivos de la investigación.**

#### **Objetivo general.**

- Analizar los distintos procesos sociales y culturales mediante los cuales los jóvenes pobres del área metropolitana de Monterrey construyeron y mantienen un estilo juvenil identificado como colombiano en dos periodos de tiempo: 1990 a 1999 y 2005 a 2014.

#### **Objetivos específicos.**

- Examinar el papel que juegan los distintos elementos simbólicos en la construcción del estilo juvenil colombiano en el área metropolitana de Monterrey.
- Analizar las distintas significaciones de *ser colombiano* en Monterrey para los actores sociales que se identifican con la música colombiana en dos periodos distintos en el tiempo.

Comprender la permanencia y los cambios en los estilos juveniles, en específico, el estilo *colombiano*.

### **1.4 Justificación.**

Las manifestaciones culturales de los jóvenes en la ciudad cobran vital importancia para los estudios sociales en momentos en los cuales los espacios tradicionales de socialización pasan por una crisis de décadas y en un contexto social actual en el cual la manifestación de la violencia urbana se ha intensificado en los últimos años, pasando de la violencia barrial de los años ochenta y noventa a la violencia de los carteles de los años recientes; estudios sin los cuales no podemos entender la realidad que hoy vivimos.

Los imaginarios urbanos sobre los jóvenes pandilleros de antaño y la irrupción de la imagen del sicario en la ciudad, y del “tapado”<sup>34</sup> que le antecedió, establecen barreras que impiden la comprensión de las prácticas culturales de los jóvenes, sus manifestaciones culturales y sus identidades juveniles creciendo la brecha que nos separa de ellos para su comprensión.

La necesidad de estudiar los procesos de construcción de las identidades juveniles contribuye a entender a un sector importante de jóvenes de la ciudad y salvar el discurso estereotipado sobre ello en el saber común, político e incluso en algunos sectores académicos.

A pesar del esfuerzo de las investigaciones sobre la condición juvenil en México y Latinoamérica, no existe un trabajo de investigación de carácter local que permita explicar las construcciones culturales de los jóvenes en Monterrey. En el país se han desarrollado trabajos para explicar el papel que juega la música rock en las culturas y en las identidades juveniles, dejando de lado las desarrolladas a partir de otro tipo de música. A nivel local no se han realizado investigaciones académicas sobre las culturas juveniles y, por lo tanto, no hay estudios significativos sobre la música colombiana y el sentido que le dan los jóvenes colombianos.

Un trabajo de estas características permitirá analizar no solo las dinámicas de los jóvenes de colonias populares del área metropolitana de Monterrey, sino que al tiempo que se trace el mundo de lo colombiano, ayudará a hacer las construcciones teóricas-metodológicas para analizar otras aportaciones que desde lo popular, es decir, desde la pobreza o desde la falta de acceso a oportunidades de desarrollo, los pobres o marginales han aportado a la cultura de la ciudad.

Una investigación sobre una cultura juvenil específica como la *colombiana* se justifica en el sentido de que abre las puertas a la reflexión académica sobre la condición juvenil en el mundo local y sobre las construcciones socioculturales que de ella emergen. Es un aporte a los estudios sobre los procesos de construcción social de representaciones de identidades y diferencias y, específicamente, contribuye a la comprensión de los procesos simbólicos a partir de los cuales los jóvenes construyen dichas representaciones en un contexto urbano local.

En el contexto, actual donde la violencia desborda a las instituciones que la controlaban, un estudio de esta naturaleza podrá facilitar las intervenciones sociales, tanto de los organismos civiles como de las instituciones públicas, que desde la cultura y la promoción cultural podrían desarrollar mejores prácticas.

Analizar el significado de las culturas juveniles nacidas en el seno de la grupalidad juvenil podrá en un futuro incidir en las políticas públicas que se desarrollen para este sector de la población que a partir del 2011 forma parte del sector de la población más amplio en nuestro país.

---

<sup>34</sup> Ruben, Torres (2009) Los tapados, nueva estrategia del narco. El Economista, 20 de febrero <http://eleconomista.com.mx/politica/2009/02/20/tapados-nueva-estrategia-narco>; Martínez, Sanjuana (2010) Los tapados, ejercito juvenil de los zetas, se vengaron de una sociedad que los margina. La Jornada, 10 de junio. <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/10/politica/009n1pol>

Entender el mundo de los jóvenes en la actualidad se convierte en una necesidad que no podemos olvidar, para poder construir colectivamente una mejor ciudad.

### **1.5 Factibilidad de la investigación.**

El planteamiento de esta investigación se sustentó en la experiencia previa de trabajo institucional entre 1992 y 1998 y, desde la promotoría cultural independiente en el grupo *Haciendo Esquina* de 1999 al 2004. En 1996 quien escribe participó en el primer estudio sobre el fenómeno cultural que fue un intento de aproximación al sujeto a partir del papel que jugaron cada una de las generaciones de colombianos en la construcción del “ser colombia” en Monterrey y su área metropolitana (Olvera y otros, 1996). La participación en la investigación citada fue el analizar los significados, simbolismo y construcciones que hicieron los jóvenes desde las agrupaciones gregarias, jóvenes banda o grupos de esquina. El trabajo fue una primera aproximación al sentido colombiano de los jóvenes. No significó una aportación teórica-metodológica sobre el sujeto de estudio.

Los actores que se entrevistaron durante el trabajo de campo de la presente investigación son aquellos con los cuales se construyó una red durante la experiencia profesional e independiente que se tuvo en el trabajo con jóvenes de colonias populares. Estos son aquellos que compartieron el gusto por la música colombiana durante la segunda mitad de los años ochenta y durante la década de los noventa y que jugaron un papel activo en las construcciones culturales a partir del baile, el intercambio cultural y la escenificación del ser Colombia. Esta contextualización en el tiempo obedece a que en esos años es donde irrumpe la presencia de las bandas juveniles en Monterrey y su área metropolitana. Es en los noventa cuando logra su manifestación como “estilo cultural espectacular” a la manera de Feixa (1998).

Otro motivo para entrevistar a estos actores en el presente estudio obedece a que el intercambio cultural con la patria soñada Colombia era apenas incipiente: los discos traían la música pero sobre todo la imagen de lo que era ser colombiano en Colombia estaba plasmada en las portadas, los videos que aportaban imagen visual de cómo se bailaba este tipo de música en el país caribeño era casi nulo. Es en este magro intercambio cultural donde los jóvenes de la época construyen su propia cultura manifestada en el baile, el lenguaje y la forma de vestir.

El estilo juvenil ha experimentado cambios en cada generación, caracterizados por diversos procesos socioculturales que experimentan cada una. Las maneras como se socializan, los códigos que comparten, el lenguaje y las palabras utilizadas y las formas de percibir y clasificar los elementos simbólicos que integran la cultura juvenil van cambiando y cobran nuevas significaciones que transforman la manera en que narran sus identidades. Algunos elementos permanecen en las generaciones (las palmeras tropicales, las hojas de mariguana, son un ejemplo) pero se resignifican o se reutilizan de distinta forma.

Los espacios de escenificación cambian constantemente y son afectados por otros acontecimientos sociales que escapan a la identidad juvenil; los cambios se dan en los procesos de intercambios de los elementos culturales, la accesibilidad para el consumo y la lucha constante frente a la cultura dominante y otras culturas juveniles nacidas en el mismo

seno de origen popular, marcando las maneras en las que se construyen las identidades.<sup>35</sup> En nuestra ciudad el contexto actual de las violencias no sólo cambia las dinámicas culturales de los jóvenes, sino también las dinámicas de los grupos de las esquinas, quienes cumplen un papel importante en el intercambio cultural de estos.

Para ir configurando los nuevos significados de la cultura juvenil colombiana y explicar las nuevas dinámicas de intercambio, consumo y construcción cultural se entrevistó a jóvenes del presente siglo que dotan de sentido a su cultura e identidad a partir de la música colombiana, así mismo se realizaron observaciones de campo en los escenarios de la identidad juvenil.

Este esfuerzo final podría llevar a una conclusión posterior: ¿es la cultura o la identidad colombiana un elemento que se mantiene en un sector importante de la población de nuestra ciudad, que se reconfigura en las nuevas generaciones y que pervive a pesar de los cambios en la edad biológica? Una pista se vislumbra con los sonideros que a pesar de que pasaron ya más de 40 años de su aparición en el escenario urbano de nuestra ciudad aún siguen identificándose como colombianos.

---

<sup>35</sup> Diversos autores denominan *identidades flexibles* aquellas asumidas por los jóvenes. (Bermudéz, Crespo, Prieto, y Vilchez, 2005)

## 2 MARCO TEÓRICO

Ésta investigación busca entender el significado otorgado por los sujetos a sus propuestas culturales por lo que se inscribe como un estudio de la cultura, o mejor dicho, como un estudio sociológico de la cultura producida por los jóvenes de nuestra ciudad. Lo que se busca explicar son los procesos mediante los cuales se internalizan y externalizan los elementos que confluyen en la construcción del sentido colombiano. Las identidades culturales se construyen en los espacios de intercambios entre los distintos actores por lo que interesa a esta investigación las interacciones humanas de los sujetos de estudio.

Los actores están en el primer plano de esta investigación, sus prácticas socioculturales, su lenguaje y sus discursos, sus intercambios culturales con sus semejantes y con la otredad, sus memorias sobre la cultura así como sus olvidos, sus propósitos y sus razones, sus ideas y configuraciones de su mundo cotidiano, como pistas que facilitan la comprensión de su cultura y de su identidad.

El énfasis es en la valoración de lo subjetivo y de lo vivencial de los actores del estudio para entender la lógica que hay detrás de las construcciones culturales que hacen los jóvenes y el significado que tiene cada una de ellas para quienes producen y viven la realidad cultural. Se valoran los escenarios y el contexto en el que se realizan las prácticas culturales, estudiando el pasado y el presente de estas, así como los valores, percepciones y significados de los sujetos que las construyeron a lo largo de casi tres décadas.

Parte central de esta investigación es la permanencia de los símbolos en las culturas juveniles que desde el punto de vista de Beuchot (2010) son un elemento importante en las culturas porque no solo atesora contenidos intelectuales, sino que están cargados de emotividad, de sentimiento, planteamiento que está en el trasfondo de esta investigación, es decir, el carácter emotivo que encierra la construcción de una cultura juvenil como la *Colombia*. Para el autor,

el símbolo tiene un poder de unidad y socializador de las personas que sirve para reunir “en torno a un acontecimiento, a una persona o a Dios mismo, a los que representa” (2010, p. 521).

El planteamiento teórico va desde la revisión de la literatura producida desde la sociología de la cultura, así como el estudio de los aportes teóricos que desde las sociologías interpretativas como la fenomenología buscan entender los espacios intersubjetivos que permiten la construcción social del mundo.

Los conceptos principales que marcan el sendero de esta investigación son el de *culturas juveniles* y el de *identidades juveniles* por lo que primeramente se hará una revisión de la literatura secundaria producida sobre estos, finalmente se considera el concepto de *estilos de vida* como representación del sentido colombianas en los jóvenes del estudio.

## 2.1 *Culturas juveniles*

La perspectiva que ofrecen los estudios socioculturales para acceder a las subjetividades de los jóvenes permite analizar el sentido que los sujetos juveniles atribuyen a sus acciones y a sus actividades, a los significados que le otorgan a los distintos elementos que conforman su cultura y las construcciones culturales que las constituyen. El análisis del contexto social donde estas son llevadas a cabo junto con la vida cotidiana de los jóvenes, es parte medular de estos estudios, lo que permiten señalar que las culturas juveniles están en constante construcción, conformando subjetividades e identidades sociales.

Tanto Urteaga (2011), en un texto cuya intención es construir una nueva mirada sobre los jóvenes, y Reguillo (2000) consideran que existe un consenso entre la mayoría de los investigadores al señalar que lo cultural se ha constituido en “un espacio al que se han subordinado las demás esferas constitutiva de las identidades juveniles” (Urteaga, 2011, p. 39). Reguillo (2000, p. 52) señala que en “el ámbito de los significados, los bienes y los productos culturales” es donde el sujeto juvenil adquiere sus especificidades y donde se hace visible como actor, por lo que es en las expresiones culturales donde los jóvenes adquieren visibilidad como actores. Así puede entenderse la vuelta institucional y académica hacia los jóvenes en los ochenta y la preocupación local hacia los jóvenes colombianas en nuestra ciudad, por la espectacularidad de sus expresiones culturales en los años noventa.

Feixa (1998) señala que las culturas juveniles son la manera mediante las cual las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas por el colectivo a través de estilos de vida que los distinguen y que se localizan en el tiempo libre o en los espacios intersticiales de la vida institucional, como podrían ser los tiempos de descanso en los horarios escolares, los cambios de horas, las entradas y salidas, que son aprovechadas para el intercambio cultural. Su expresión más visible es lo que llama los *estilos juveniles espectaculares*. Estos están compuestos por una serie de elementos culturales como el lenguaje, con una forma de expresión oral distinta a la de los adultos; el consumo de la música, que es internalizada en el imaginario cultural juvenil y marca a las culturas juveniles; y la estética que posibilita la identidad juvenil a partir de la ropa, el pelo y los accesorios.



Así nos encontramos con producciones culturales de los jóvenes, que están cargadas de significados y simbolismos propios, que se construyen a partir de los propios intercambios intersubjetivos, en los espacios y momentos de la cotidianidad juvenil. Producciones que tienen como finalidad marcar las fronteras con otros colectivos y también promover los intercambios con otras culturas juveniles.

Muñoz (1998), analizando el papel del rock y el de la televisión en el mundo juvenil, señala que las culturas juveniles por su contenido emocional se expresan en formas no verbales como la música, la danza, la moda, las formas de caminar, de reunirse, en los gestos y en la forma de hablar.<sup>36</sup> Mientras que para Urteaga (2000), las culturas juveniles son valores, comportamientos y cosmovisiones realizadas por los colectivos juveniles que pertenecen a una misma generación y son respuesta o resultado de sus condiciones de existencia social y material.

Una forma de analizar las culturas juveniles es a partir de la industria cultural que establece la moda y guía las formas de vestirse y comportarse. Es la llamada *estética vinculada al consumo* (Reguillo, 2000). La industria cultural se apropia de las manifestaciones juveniles y la descontextualiza con el fin de ofertarla al resto de la población, y cuando no, intenta compaginar la cultura juvenil estigmatizada con otras culturas más aceptadas del momento. Un caso específico de esto fue el intento de ubicar a la música colombiana como parte de la “onda gruperá”,<sup>37</sup> estilo musical más aceptado por sectores medios, cuando en la televisión se abrieron programas musicales a los grupos locales de cumbia colombiana, así mismo cuando la programación completa de cuatro estaciones<sup>38</sup> se dedicó a transmitir la música colombiana ocupando toda la programación diaria.<sup>39</sup>

Reguillo (2000, p. 97) establece el concepto de *socioestética* para analizar la relación que existen entre los componentes estéticos y los procesos de simbolización de estos a partir de la adscripción de los jóvenes a una identidad juvenil. Entre estos podemos encontrar el vestuario, los accesorios que integran la vestimenta, la forma de llevar el pelo, los tatuajes y demás elementos propios de una cultura juvenil. No se trata solo de construir un look o un estilo,

---

<sup>36</sup> Muñoz (1998, p. 201) señala que “la cultura juvenil es una mezcla contradictoria entre sus expresiones auténticas y las manufacturadas por el proveedor”. Sin embargo podemos notar que la cultura popular influye en gran medida en las modas que impone la industria cultural. Un ejemplo lo vemos en la forma de vestir de las mujeres colombiana a mitad de los noventa: pantalón de hombre de una o dos talla más grande para que se pudiera deslizar hasta la cadera, lo que permitía lucir la cintura y la blusa ombliguera. A finales de la década la industria cultural ofreció el corte a la cintura, tanto en hombres como en mujeres. En el sitio <http://www.rldiseno.com/los-cholombianos> se puede ver una inquietud latente en los estudiosos de la moda por el estilo colombiano, vestido y peinados, del presente siglo. Esta relación popular/industria cultural puede constituir por sí misma una pregunta de investigación aparte de la realizada en el presente trabajo.

<sup>37</sup> El caso más emblemático de este intento fue el del conductor Jesús Sotero quien comenzó a incluir grupos de música colombiana locales en sus programas diarios de Televisa Monterrey, dedicados a la onda gruperá. La onda gruperá fue un intento de aglutinar a todas las manifestaciones musicales del norte del país y de la región del sur de Texas, como la música de grupos nortños, la música de banda, el Tex Mex, la cumbia texana, entre otros.

<sup>38</sup> En 1996 comenzó la estatal Radio Nuevo León 1510 am, aunque declinó un año después, luego Radio 13 1390 am, la Guacharaca 1090 am y Antología Vallenata 1420 am. Estas tres últimas pertenecen a los grupos Radio Alegría, Radio México y Estrellas de Oro, los más importantes de Nuevo León. En el caso de Antología Vallenata, su productor, Joel Luna, ha sido un impulsor de la música colombiana en la radio desde los años ochenta, cuando abrió un programa del mismo nombre en otra estación de radio y que posteriormente emigró a la 1420 am. Esta última es la única que sigue programando por completo música colombiana.

<sup>39</sup> En el caso que nos concierne, la música colombiana se constituyó por sí misma como una manifestación propia capaz de atraer más público que los bailes dirigidos a la clase media. Así durante 1998 y 1999 se pudo constatar que los bailes masivos para este público atraían a cerca de 100 mil gentes, lo que representó un atractivo para la industria.

sino de otorgar a cada elemento estético una significación que está vinculada al universo simbólico que permite constituir la identidad. Así encontramos grandes diferencias en la forma de utilizar los mismos aditamentos. Un ejemplo es la forma de vestir una gorra beisbolera a finales de los noventa y a principios del presente siglo, que permitía identificar las fronteras simbólicas entre los *colombias* y jóvenes raperos. Para miradas no entrenadas o experimentadas<sup>40</sup> en el mundo de los jóvenes de la ciudad, parecía ser la misma identidad estigmatizada de pandilleros, sin embargo los *colombias* se caracterizaban por vestir la gorra con la visera hacia el frente y puesta encima de las cejas, casi ocultando la mirada o puesta hacia atrás y descansando sobre el cuello. En el caso de los jóvenes de la ciudad consumidores de la música Rap, la gorra era vestida con la visera hacía enfrente sin cubrir la mirada y dejando al descubierto la cara. Cuando se vestía hacía atrás se dejaba ligeramente de lado o se ponía completamente hacia un lado.<sup>41</sup> Para Reguillo se trata de componentes que ayudan a la autopresentación que los propios actores ponen en escena con el fin de reconocerse como únicos y distintos frente a los otros (2000).

Pero es en los intercambios culturales con otros grupos donde las culturas juveniles se apropian y resignifican los diversos elementos. Feixa (1998, p. 69) rescatando un concepto de Levis-Strauss, propone el *bricolaje* que permite explicar la forma en que los distintos objetos y símbolos son tomados, reordenados y recontextualizado con el fin de que puedan transmitir nuevos significados. Las culturas juveniles retoman elementos de otras culturas, que pueden ser o no contemporáneas y le dan un significado distinto, no con una intención o concepción acabada de lo que se pretende formar, sino más bien tomando lo que está a la mano, lo que se puede obtener o adquirir en el entorno inmediato. Entre esto podemos encontrar elementos del trabajo, como es el caso de la *cofia* utilizada como elemento identitarios por los *cholos*, de las condiciones materiales o simbólicas de vida como es el caso de los tatuajes, del contexto social o del imaginario colectivo, como es el caso de la virgen de Guadalupe para *cholos* y *colombias* o San Judas Tadeo para los *reguetoneros*.<sup>42</sup>

El producto final es reelaborado cuantas veces sea posible y responde a las distintas manifestaciones del estilo en el tiempo. Así podemos ver en la cultura juvenil colombias la recontextualización del corte *mullet* y el fleco en flor retomado de las primeras bandas roqueras de los años ochenta pero que adquiere otro significado al ser reelaborado al aplicarle agua oxigenada para obtener mechones claros en el cabello, por las bandas de la segunda mitad de la década mencionada. El corte *mullet* se conservaría durante los noventa, pero el fleco en flor cambiaría poco a poco por las colitas de grandes dimensiones al frente, el pelo descolorido con agua oxigenada, cambiaría a ser pintado con tintes. Ya en el presente siglo aparecerían las grandes patillas, las colitas atrás sustituyendo el corte *mullet* o la colita en sirena, retomada de los músico del reguetón (Güero Pepos, entrevista 22 de marzo 2014).

---

<sup>40</sup> Lo mismo puede observarse en los entrevistados, jóvenes de los noventa, que al dejar de ser jóvenes se les escapan las diferencias entre las fronteras de las identidades juveniles, lo cual puede verse en expresiones como “ahora se visten normal” muy recurrentes en las entrevistas. Esto se verá con mayor profundidad en la parte de análisis e interpretación.

<sup>41</sup> Al ser las fronteras entre las culturas juveniles muy laxas este uso de la prenda sería mayormente diferenciado a finales de los noventa, cuando la cultura de los raperos se constituye como una otredad frente a los colombianos. El consumo del rap surge también en el seno de las agrupaciones juveniles de las esquinas donde uno o más elementos proveían de esta música al grupo. La frontera entre ambas culturas se vuelve más clara cuando comienzan a aparecer los grupos de música rap en la ciudad en los barrios pobres.

<sup>42</sup> Durante las entrevistas y la observación de campo, se hizo evidente el cambio del culto a la virgen, por el culto a San Judas Tadeo en la casa de los colombias.

A manera de conclusión de este apartado, se señala que las culturas juveniles son la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas por el colectivo. Por su contenido emocional se expresan en formas no verbales como la música, el baile, la forma de vestir, caminar, hablar y gesticular. Éstas se constituyen en valores, comportamiento y cosmovisiones compartidas por los colectivos que pertenecen a una generación. Las culturas juveniles pueden estar acotadas por el consumo o apropiadas o resignificadas por la industria cultural.

Hay una relación entre los componentes estéticos y los procesos de simbolización de estos elementos a partir de que son tomados por una identidad juvenil, como lo es el vestuario, el pelo, los tatuajes, entre otros más. Significados que son construidos dentro del intercambio intersubjetivos de los jóvenes como actores sociales, mismos y que sirven para la autorepresentación que es puesta en escena para reconocerse como únicos y distintos. Las culturas juveniles retoman elementos de otras culturas, juveniles o no, contemporáneas o del pasado, apropiándose y resignificándolas en una suerte de *bricolaje*, reordenándolos y recontextualizándolos con el fin de que adquieran nuevos significados

## **2.2 *Cultura e identidad.***

En la sociedad del consumo, donde la persona se construye desde lo que consume, persiste la contradicción en la cual a la mayoría de los individuos se le escapa el poder para ser, porque no pueden tener acceso al desarrollo social y económico que les permita ser consumidores reales y no en potencia, como lo transmiten los anuncios televisivos, abriendo "el abismo entre las potencialidades que ofrece la vida moderna a los individuos, sumadas a los estímulos hacia la autorealización que recibe, contrasta con la miseria de la vida cotidiana" (Zubechi 1997, p. 47). La crisis de las identidades tradicional es reflejo de lo anterior. Las sociedades modernas son incapaces de crear los anclajes afectivos que una a los individuos y ofrecer los marcos de referencia para las identidades.

Siguiendo estas ideas, en García Canclini (1993) podemos encontrar que a diferencia de otros momentos históricos, hoy las identidades se configuran en el consumo y se construyen a partir del valor simbólico que le asignamos a los objetos. Se trata de un contexto de redefinición del sentido de pertenencia, que se organiza cada vez más por la participación en comunidades transnacionales de consumidores que dan paso a la construcción de identidades que se estructuran desde la lógica del mercado y desde la producción industrial de la cultura.

Salazar (1998), analizando la violencia juvenil en Bogotá y Medellín durante los ochenta y los noventa, señala que las construcciones identitarias de los jóvenes se hacen más necesarias en la medida en que fracasan los procesos de socialización tradicionales en la formación de sujetos autónomos, insertos en un orden normativo y simbólico, con una imagen convincente de sí mismos. Los jóvenes se asoman a la sociedad y ven instituciones y discursos desvalorizados y entornos donde no funcionan las leyes ni las normas de convivencia.

Para Urteaga (2000, p. 207): la identidad "es la percepción de un nosotros relativamente homogéneo en contraposición a los otros con base a atributos, marcas y rasgos distintivos

subjetivamente seleccionados y valorizados que, a la vez, funcionan como símbolos que delimitan el espacio de la mismidad identitaria”. El uso de los elementos señalados por la autora permite la representación de los jóvenes frente a los otros. Para Urteaga Es un hecho simbólico construido en y por el discurso social.

Como representación social, la identidad juvenil se expresa a través de los estilos que se estructuran de acuerdo a los tres principios señalados por Giménez (1992, p. 189-192), los cuales son el de diferenciación, el de integración de las diferencias y el de su permanencia a través del tiempo. El principio de diferenciación se trata de un proceso en el cual los individuos y los grupos se auto-identifican, en primer lugar con la afirmación de su diferencia con respecto a otros individuos o grupos; es la toma de conciencia de las diferencias que se presentan en formas de contraposiciones binarias (hombre-no hombre, hombre-mujer, mi grupo-otros grupos) que se reflejan directamente en el lenguaje o en el sistema simbólico, mismas que van asociadas a reglas de comportamiento, códigos y roles sociales que distinguen tanto las relaciones al interior de los grupos como las que se tienen con los otros, los que no pertenecen al grupo.

Para Giménez el principio de diferenciación no existe ni se aplica de forma aislada, sino que coexiste y se complementa con el principio de integración unitaria, la cual reposa sobre la integración de las diferencias bajo un principio unificador. La afirmación de toda unidad identitaria reposa sobre la integración de las diferencias bajo un principio unificador que las integra en una síntesis o clasificación más abarcadora o más amplia al mismo tiempo que las neutraliza, las disimula e induce a olvidarlas. Así puede entenderse la integración de elementos simbólicos como la manera de vestirse y la forma de bailar, que al mismo tiempo que marca una frontera identitaria, unifica la identidad juvenil frente a otros colectivos.

La camisa rockera utilizada por los colombianos en los noventa no marcaba una identidad rockera, sino que al ser apropiada con otros elementos como el pantalón y el peinado marcaba una diferencia con la otredad rockera y en su conjunto contribuían a narrar la identidad colombiana. Lo mismo pasa con el recorte de las cejas que hacen los colombianos de hoy en día, imitando a los jóvenes regueteoneros, pero que al ser incluido con otros símbolos como los escapularios o los pantalones holgados, permite que se establezca una frontera entre ambas identidades juveniles.

Para Giménez, no basta la lógica de la unidad/diferencia para construir una identidad, si no que se requiere su permanencia a través del tiempo, más allá de sus variaciones y de sus adaptaciones, permitiendo que el sujeto pueda establecer una relación entre el pasado y el presente, así como poder vincular su propia acción con los efectos de la misma, de tal forma que el sujeto pueda hablar de un “yo” y de un “nosotros” en el tiempo. “Dicho de otro modo: la representación de la identidad comporta un marco interpretativo que permite vincular entre sí las experiencias pasadas, presentes y futuras en la unidad de una biografía (en el caso del individuo) o de una memoria colectiva (en el caso de un grupo, de una etnia, etcétera)” (1992, p. 192).

Coincidiendo con esta idea, Hormigos señala que “la identidad cultural supone una mediación incesante entre tradición y renovación, permanencia y transformación, emoción y conocimiento” (2010, p. 94).

La identidad es el conjunto de elementos culturales, ya sean representaciones, valores o símbolos, que son interiorizados por los actores sociales y que le sirven para demarcar sus fronteras y distinguirse de los demás actores en una situación determinada. En relación con la cultura, la identidad es la forma en que irrumpen las formas interiorizadas de la cultura y que resulta de la apropiación selectiva y distintiva de elementos y rasgo culturales por parte de los propios actores (Giménez, 2000).

Para Reguillo (2000) las adscripciones identitarias nombran los procesos socioculturales mediante los cuales los jóvenes se adhieren presencial o simbólicamente a ciertas identidades sociales y asumen unos discursos, unas estéticas y unas prácticas.

Valenzuela (1998) retoma los planteamientos de Giménez y señala que las identidades son procesos de identificación y diferenciación entre el individuo y la colectividad, o del grupo frente a la sociedad más amplia, tienen un carácter dinámico lo que hace que se encuentren en permanente cambio y son influidas por las transformaciones grupales que incluyen las sociales de largo plazo. Estas identidades se desarrollan en las prácticas cotidianas de los sujetos en la familia, en el territorio barrial e incluso en el trabajo. Pueden ser resultado de las condiciones objetivas de vida o en la *identificación con proyectos imaginarios*.

Valenzuela (1998) también señala que como característica de las identidades el que existen o se construyen a partir de establecer diferenciaciones subjetivas con otros grupos o individuos, es decir, lo otro se constituye como referente indispensable de la identidad: colombianos/metaleros, colombianos/raperos, nacos/fresas. La mirada de los otros es parte esencial de las identidades: me identifico en tanto que lo otro me mira o me señala.

Las identidades no son espontáneas sino que surgen de procesos sociales históricos y contextualizados en tiempo y espacios; ni tampoco son homogéneas porque se conforman en campos intersubjetivos plurales, en donde las personas participan en diferentes tipos de interacción que marcan su identidad, como podrían ser las relaciones en la comunidad, en la escuela, en el trabajo y en otros espacios sociales, los cuales contribuyen a marcar diferenciaciones al interior de las identidades; por último, se configuran a partir de costumbres y códigos comunes de los distintos sujetos, pero también mediante intereses o experiencias que son compartidas con los demás o por adscripción a nuevos imaginarios colectivos (Valenzuela, 1998) como lo fueron las bandas juveniles en los ochenta que transformaron la representación de lo colombiano en la ciudad.

Valenzuela (1998, p. 34) indica que “las identidades culturales se establecen mediante redes simbólicas de sentimientos, pensamientos y prácticas culturales comunes que posibilitan la asignación de sentido a las acciones sociales, y con ello las identidades se reconstruyen o se recrean”. Siguiendo este planteamiento se puede afirmar que la identidad juvenil colombiana se constituye en las redes establecidas por las bandas juveniles de la ciudad, tanto las de amistad, como las de enemistad y es en ese espacio intersubjetivo y colectivo donde se construye el verdadero sentir colombiano en los jóvenes de Monterrey. Otro ejemplo son las redes simbólicas que se construyeron a partir del uso de la radio para el intercambio cultural entre los jóvenes de la ciudad, redes imaginarias de amistad-enemistad que consolidaron una representación del ser colombiano en el espacio urbano a través de un medio de comunicación masivo.

En la actualidad es muy probable que las redes sociales del internet estén cumpliendo una función parecida, además de que permiten el intercambio global, tanto hacia Colombia, como hacia los Estados Unidos, a donde ha emigrado algunos jóvenes de ambas generaciones estudiadas. Inclusive sujetos perteneciente a la primera generación que señalamos aquí, han encontrado en las redes sociales un espacio de reencuentro denominada *bandas unidas símbolo uno*<sup>43</sup> desde el cual rescatan la memoria colectiva de varias bandas juveniles que establecieron una red de amistad denominada *símbolo uno* y desde el cual se vuelven a convocar a reuniones semanales en el edificio de una estación de radio de música colombiana. En contrapartida, apareció un grupo denominado *recordando los mejores momentos de los salones Star*, que agrupa a las bandas juveniles que se agruparon en una red de amistad a la que denominaban *símbolo star*<sup>44</sup>. Estas dos redes tenían enemistades entre sí. Originadas en los noventa, en la actualidad siguen agrupando colectivos que conservan las mismas enemistades.

Otra característica esencial de las identidades es que se construyen o tienen lugar en condiciones de vida específicas, se conforman a partir del grupo social de pertenencia y están articuladas a partir de elementos económicos sociales y políticos. En este contexto la identidad colombiana se construye en los espacios pobres de la ciudad a partir de elementos simbólicos que se toman de otros grupos sociales o culturales, tanto de otras culturas populares o juveniles, como lo es la ropa o dominantes como los elementos religiosos, pero son resignificados, lo que Valenzuela menciona como “apropiación diferenciada por los grupos sociales” (1998c, p. 18). Incluso cambia los elementos simbólicos que la constituyen en la medida en que crece el grado de marginación de los distintos jóvenes que la conforman, es decir, se exageran los elementos que la componen como es el peinado y la manera en que se visten. A su vez la identidad se asume de diversa manera si pertenece a un grupo musical o sólo se participa como escucha o se consume a través del baile.<sup>45</sup>

Concluyendo con esta revisión de la literatura se puede establecer características generales de la identidad:

- a) Toda identidad es construida socialmente.
- b) La identidad, que alude a la subjetividad, siempre se funda en el espacio de lo social, es decir, en lo intersubjetivo.
- c) Es relacional: un rasgo principal de la identidad es que se construye a partir de una relación con la otredad, con lo otro.
- d) Es situacional: Se construye en un espacio histórico determinado y socialmente estructurado.
- e) Es proyección de la cultura: la identidad se construye a partir de la interiorización de los propios actores de rasgos culturales (representaciones, valores y símbolos) y constituye prácticas y estéticas culturales.
- f) Es representación: la identidad sirve a los actores sociales para representarse e identificarse en el mundo social y constituirse como un *nosotros*.

<sup>43</sup> <https://www.facebook.com/groups/326300337494695/>

<sup>44</sup> <https://www.facebook.com/groups/379727705421252/>

<sup>45</sup> En los noventa el hecho de pertenecer a un grupo de música colombiana obligaba a los jóvenes a retirarse de la violencia de las bandas juveniles, e incluso a transformar la manera de vestirse. (Olvera y otros, 1996)

En relación a las identidades juveniles podemos concluir que estas se construyen en el contexto en el cual las sociedades modernas son incapaces de establecer los anclajes afectivos que una a los jóvenes y de ofrecer los marcos de referencias para las identidades. Así mismo, éstas se hacen necesarias a medida que fracasan los procesos de socialización tradicionales.

Las identidades juveniles se construyen desde el consumo, donde la lógica del mercado posee una gran influencia en tanto que los jóvenes valoran mucho el “ser” algo a partir de lo que se posee y que se expresa a través de los estilos juveniles. Estas adscripciones identitarias nombran los procesos socioculturales mediante los cuales los jóvenes se adhieren a ciertas identidades, asumiendo discursos, estéticas y prácticas culturales, constituyendo redes simbólicas de emociones y pensamientos que le dan sentido a las acciones sociales.

### ***2.3 Del concepto cultura al de estilo de vida: los estilos juveniles.***

Giménez (1999) siguiendo a Passeron (1991) distingue tres sentidos básicos del concepto de cultura: estilo de vida, como comportamiento declarativo y como corpus de obras valorizadas. En el sentido declarativo, la cultura sería la autodefinición o la explicación que un grupo ofrece de su vida simbólica, la capacidad de interpretarla y de expresarla en un discurso como los mitos, la ideología, la religión o la filosofía. En el caso de este grupo de jóvenes tiene que ver con la apropiación y resignificación de los elementos que componen su expresión cultural. En el sentido de cultura como corpus de obras valorizadas se entiende como el tratamiento privilegiado a un pequeño sector de imágenes y comportamientos culturales, contraponiéndolo al resto (lo sagrado y lo profano en Durkheim).

El sentido de estilo de vida que señala que la cultura implica un conjunto de modelos de representación y de acción que tienden a orientar y regular el uso de tecnologías, materiales, la organización de la vida social y las formas de pensar de un determinado grupo, abarcando la cultura material, las técnicas corporales, la organización del lenguaje, el juicio, los gustos y la acción social orientada, encontrándose una subdivisión entre formas objetivadas y formas subjetivadas. Así los estilos de vida puede establecerse como un concepto que nos ayude a entender las construcciones culturales de los jóvenes *colombias* de Monterrey, estilos que se expresa a partir de diversos elementos como la forma de vestir y de peinarse, el lenguaje, las palabras utilizada y los modismo.

Feixa (1998) maneja el concepto de estilo para señalar las imágenes culturales con las cuales los jóvenes se presentan en el escenario público a lo que considera como manifestación simbólica de las culturas juveniles, que se expresa en un conjunto, más o menos coherente, de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran como representativos de su identidad grupal, organizados de una manera activa y selectiva, apropiados, modificados, reorganizados y sometidos a procesos de resignificación. Feixa señala que las cosas por sí solas no constituyen un estilo sino que “lo que hace un estilo es la organización activa de objetos con actividades y valores que producen y organizan una identidad de grupo” (1998, p. 68). Aduciendo a esta composición activa del estilo el autor indica que no es el mercado el que propicia los estilos juveniles. En este caso, los jóvenes toman del mercado lo que les ofrece, se lo apropian y reconstruyen produciendo un estilo juvenil, dinámico, a veces contestatario o en respuesta al estilo dominante.

Para explicar la construcción de los estilos Feixa (1998) rescató dos términos de la semiótica: bricolage y homología. El concepto de bricolaje lo retoma de Levis-Strauss para explicar la manera en que los objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados, ya sea mediante la inversión de significados dados a objetos tomados prestados de un sistema previo de significados (como es el caso de la cruz gamada usada por los punks). Otra forma es modificando los objetos utilizados o usados con anterioridad por otros grupos sociales (como es el caso de las camisetas metaleras usadas por los *colombias*) o la exageración de un significado (el peinado *mullet*).

Mientras que el concepto de homología consiste en la simbiosis que se da en cada cultura juvenil entre los artefactos, el estilo y la identidad del grupo, en el cual existe un *principio generativo de creación de la estilística* (Feixa, 1998) que proviene del efecto recíproco entre los artefactos o textos que utiliza un determinado grupo y los pensamientos y actividades que estructura o define su uso, logrando una identificación entre los miembros del grupo con objetos particulares que son homólogos con sus intereses. En el caso de los *colombias* se encuentra la música, la forma de bailar y determinadas palabras que son retomadas de las letras mismas de las canciones.

Ramírez (2006) señala que el estilo en el vestir es importante para los grupos juveniles ya que a través de la imagen se puede distinguir una procedencia y el tipo de identidad colectiva al que se han adscrito. La exhibición de esos bienes culturales es una manera de distinguirse por lo que la ropa juega un papel fundamental, siendo un medio para conservar y presentar la identidad. El estilo es por lo tanto una expresión del grado de compromiso con la identidad del grupo. Ramírez señala que los elementos del estilo que permiten distinguir a las identidades son la imagen o el arreglo, los accesorios y artefactos, el lenguaje corporal y el argot o lenguaje del grupo, pero ubica como el elemento más importante a la preferencia musical que orienta y aglutina a los jóvenes.

La música en la medida en que es capaz de crear un universo de sentido que permite la identificación intersubjetiva crea un sentido de pertenencia que propicia estilos de vida cuya principal característica es que el grado de pertenencia de un joven (Ramírez, 2006), es similar a una familia ampliada, donde el compañerismo, la amistad, la confianza y el apoyo son los valores que actúan como cemento.

El estilo también está relacionado con la “estética de la experiencia” (Erazo, 2009), tratándose de reglas facultativas que producen la existencia como las obras de arte, las reglas éticas y las estéticas que constituyen modos de existencias o estilos de vida

Para Hurtado (2008) es evidente como los jóvenes crean a partir de lo aprendido en la práctica cultural, desde aquello instituido y que se comparte socialmente en el contexto de estas prácticas. Es en estos escenarios de la práctica donde se inscriben y desarrollan las significaciones que no sólo están relacionadas con las técnicas propias de las prácticas, sino también con los estilos que se expresan en el vestido, en la música escuchada y la manera de relacionarse con los otros y con el mundo. Así los escenarios del estilo de vida de los *colombias* son las esquinas, los salones de baile, las plazas y parques, las zonas de *wifi* y las casas donde viven, pero también los espacios institucionales, y es en estos escenarios donde aprenden a colocar los límites de su propia cultura, donde actúan y escenifican su estilo y



donde prueban su compromiso individual con el resto del grupo.

Hurtado (2008, p. 105) señala que:

“la formación en los elementos sociales aprendidos en la práctica cultural y política se dan de manera integral; no se aprende la técnica, los estilos y los lenguajes propios de la práctica o de la experiencia de vivir al límite de forma aislada. La manera como los jóvenes y las jóvenes se desafían, se autodisciplinan y crean, se da en el contexto de la experiencia compartida, de la confianza, de la solidaridad y del compromiso”

Así podemos señalar que los estilos de vida se constituyen a partir del espacio social, las relaciones que se establecen entre los sujetos y las diferencias-separaciones que hacen de otros sujetos formando sistemas simbólicos que otorgan significados y representaciones a las culturas juveniles. Los estilos de vestir y de hablar, los estilos de actuar y autorepresentarse conforman una identidad determinada. Son estilos juveniles de presentarse frente al mundo, desde los cuales se extraen los significados y los sentidos.

Bauman (2011, p. 53) señala que “la vida posmoderna es demasiada desordenada e incoherente para tener cabida un único modelo cohesivo” lo cual podemos ubicar como una de las críticas a la modernidad y a las identidades totales que aparentemente persistían en sus mundos. La sociedad actual, envuelta en un mundo cada vez más globalizado y con medios de comunicación que nos permite acercarnos al instante a otros mundos y a otras imágenes, ha propiciado que se generen diversos estilos de vida en una especie de multiculturalismo, dentro de los cuales los jóvenes participan de manera activa y dinámica. Estos estilos de vida se imponen o se oponen a otros, de manera conflictiva o armónica.

Aparentemente se establecen cercos entre los distintos estilos de vida, pero Maffesoli señala que esta aparente separación es compensada con “un incremento de la calidad de las relaciones más “intensivas” y vividas en el presente” (2004, p. 171) Es ese ambiente que permite la unión entre el individuo y el grupo propiciando la creación de los estilos de vida y que “sirve de matriz a la multiplicidad de experiencias, situaciones, acciones o deambulaciones grupales”

#### **2.4 *La construcción de la cultura e identidad a partir de la música.***

Feixa (1998, p. 62), señala que la generación es el primer factor estructurador de las culturas juveniles. Para el autor el concepto remite “a la identidad de un grupo de edad socializado en un mismo periodo histórico”. Al ser la juventud clave en el proceso de socialización las experiencias compartidas perduran en el tiempo y se traduce en biografía. Así podemos encontrar un cambio de generación en las primeras *bandas juveniles* de principios de los ochenta que se caracterizaban por el consumo del Rock y del Heavy Metal y que de pronto, en el paso de los hermanos mayores a los hermanos menores de finales de la misma década se cambió hacia el gusto por la cumbia (Olvera y otros, 1996).

Vilas y Seman (2008), sostienen que la música se puede analizar desde dos dimensiones. La primera se trata de la dimensión que permite construir a la música como objeto de análisis social en las condiciones contemporáneas de producción, circulación y reproducción de música, en la cual se observa una tensión entre la tendencia a la individualización y la

singularización del consumo musical, por un lado, y la homogenización en categorías de identificación social que se ofrecen a partir de las definiciones de la música que surgen de los productores y diversos actores de la industria cultural.<sup>46</sup> La industria cultural tiende a catalogar los gustos musicales en grandes bloques (pop, rock, grupera) con la intención de homogeneizar los consumos, sin embargo es notorio que los propios consumidores establecen grandes diferencias entre los géneros musicales.

La segunda remite a las condiciones sociales en que se realizan dichas actividades y las transformaciones de las formas de identidad social reivindicadas y elaboradas por los jóvenes a través de la música, donde se observa una renovación de las categorías de identificación que los jóvenes construyen a partir del consumo.<sup>47</sup> En el caso de Monterrey podemos identificar a los rockeros como una categoría amplia, donde encontramos darks, punks, raperos, entre otros, así como los que se identifican a partir de la música cumbia: vaqueros, nortños, gruperos y colombianos.

En el caso de la identificación “colombiana” surge a partir del dialogo que establecen los actores con un determinado tipo de música cumbia, que se toca de manera tradicional o semejante a como se produce en su natal Colombia. A partir de las letras se construyen formas para nombrar la realidad social, por ejemplo, “camello” como forma de nombrar al trabajo, “prende la vela” para nombrar la acción de animar o provocar, “vámonos de cumbia” o “cumbiamba” para nombrar al paseo o la salida.

Así encontramos que la música es un recurso para hacer, ser y nombrar los aspectos de la realidad social, incluyendo los aspectos subjetivos de los propios actores. Sin embargo cabe resaltar que esa relación no se da de manera aislada con el resto de la población y alejada de las otras culturas juveniles con las cuales convive, sino que la cultura colombiana se construye y se reconstruye en la interacción cotidiana con aquellos que no se identifican como tales: rockeros, raperos, regueteoneros, entre otros, e incluso, no se mantiene alejada de otras culturas juveniles que tienen como territorio otros países, relación que ahora se ha potencializado por el papel de las redes sociales.

Hormigos señala que “la música se ha dotado desde un principio de una carga inherente de sociabilidad, es expresión de la vida interior, expresión de los sentimientos, pero a su vez exige por parte de quienes la escuchan, receptividad y conocimiento del estilo de que se trate” (2010, p. 92). Conocimiento sobre las melodías y el sentimiento que evocan son parte de lo que une a las identidades juveniles con la música. El joven tiene un repertorio de melodías, sabe de donde provienen, quien las escribió, todo ligado a un sentimiento personal del que nace el gusto por la música.

La música no solo transmite ese sentimiento sino que también sirve para compartir los valores y la definición de mundo donde “la identidad cultural creada sobre el discurso sonoro carga de significado a la música, nos enseña que ésta es el vehículo ideal para transmitir los valores propios de la cultura” (Hormigos, 2010, p. 94).

<sup>46</sup> Un claro ejemplo lo encontramos en la definición de la “onda grupera”

<sup>47</sup> En el caso de Argentina, Vilas (2008) señala que a las tradicionales identificaciones de “careta”, “rockero” y “negro” han dejado de ser exclusivas y han actualizado su significación, a las que se le han agregado identificaciones como “rescatado”, “pibes grandes”, “pibes chorro”, entre otras

## 2.5 Grupos juveniles y la música: La emoción de “El estar juntos.”

Podemos desarrollar una mirada sobre lo juvenil a partir del paradigma estético propuesto por Maffesoli, que podría conjuntarse con las categorías de estilos juveniles e identidades juveniles.

La experiencia de trabajo con los jóvenes de las esquinas<sup>48</sup> demostró que el sentido de pertenencia al grupo pasa por las emociones y sentimientos, que le da una fuerte cohesión grupal. La solidaridad que se encuentra en el grupo, el acompañamiento en este periodo difícil de vida, enmarcado por una fuerte represión social y estigmatización de la acción juvenil, a la que se suma la ausencia de espacios adecuados para la convivencia, un marcado consumo cultural y social de drogas y una dinámica en la que siempre gana la mejor propuesta para pasar el rato. Así para entender el fenómeno de construcción que hay detrás de éste estilo juvenil es necesario analizar la *ligazón o cemento* que contribuye a la cohesión social fuertemente arraigada en los grupos de las esquina.

Para Maffesoli la comunidad se caracteriza por la realización *in actu* de la pulsión de *estar-juntos* más que por una proyección hacia el futuro. El “darse calor, codearse, rozarse” o en el lenguaje del barrio el dar una esquina, dame esquina, como expresiones de la vida cotidiana, son el “fundamento más simple de la ética comunitaria” (2004, p. 64). El joven de esta investigación encuentra con sus grupos de amigos lo que no consigue en las instituciones sociales o en la familia. Y es a partir de la música colombiana como puede encontrar el modo de expresar sus sentimientos y emociones. Son las letras y su contenido lo que les permite semantizar lo que vive en la vida cotidiana y en sus prácticas juveniles.

Para el autor (2004, p. 63) “el sentimiento conforma una solidaridad que no puede ser ignorada”. Así, todo conjunto social posee un fuerte contenido de *sentimientos vividos en común*. Y es en la práctica de consumo de la música colombiana donde los jóvenes agrupados en bandas juveniles construirán toda una red simbólica de intercambios culturales, propiciados en espacios propios de actuación y representación donde la música permitirá compartir un sentir en común, un sentimiento compartido con sus iguales, a partir de los ochenta hasta el presente siglo.

Celso Piña es una figura mítica de la identificación juvenil con esta *estética común* que permite durante los ochenta que los recién aparecidos en el escenario urbano de Monterrey pudieran identificarse con una expresión como la de *nosotros*. Cuando irrumpía el músico con su acordeón tocando *Cumbia en mi tierra*<sup>49</sup> es el momento en que la emoción aglutina a los jóvenes colombianos y es en el baile donde expresan su propia estética. “diría que nos hallamos en presencia de un aura específica que, en un movimiento de *feedback* (retroalimentación), surge del cuerpo social y regresa a éste, determinándolo” (Maffesoli, 2004, p. 67).

El paradigma estético refiere al experimentar o sentir en común como fuente de la convivencia comunitaria. Es el marco en el que se expresa la pasión y se elaboran las creencias comunes, o

<sup>48</sup> Mucho Pedro (1992-1995) y Hacienda Esquina (1995-1998)

<sup>49</sup> Durante los noventa Celso Piña comenzaba sus presentaciones con esta frase de la melodía cumbia en mi tierra

simplemente se busca la compañía de los que piensan y de los que sienten como nosotros. Esto a llevado a algunos autores a hablar sobre el nuevo tribalismo en los jóvenes, denominándolos como tribus urbanas (Oriol, Pérez y Fabio, 1996) para señalar las diferencias entre las distintas culturas juveniles.

Vilas y Seman (2008), buscando explicar lo que sucede con la música y las identidades sociales entre los jóvenes de los sectores populares de Argentina, sostienen que el concepto de tribus urbanas que ha guiado a los estudiosos de las relaciones entre público y música, representa un obstáculo epistemológico, en tanto a que explica la adhesión a un grupo o género musical como una especie de neotribalismo, cuando han observado que el consumo de la música no obedece nada más a un solo género y donde las fronteras entre los mismos es laxa y cambiante. Otra crítica al concepto de tribus y su uso abusivo en los estudios de lo juvenil lo encontramos en Ramírez (2006) que señala que descuidan lo que considera el fundamento de estas colectividades: la música<sup>50</sup>.

## **2.6 El uso del cuerpo en la manifestación de la identidad.**

En esta investigación asumimos que se deben de analizar los significados que otorgan al cuerpo los jóvenes en la representación de su identidad cultural, pues es en el cuerpo donde se manifiesta la forma más acabada la cultura colombiana: vestido, peinado y forma de bailar constituyen los rasgos más distintivos de este *estilo juvenil*. Margulis y Urresti (1998), sostienen que el cuerpo es la primera manifestación para aproximarse a la comprensión de los fenómenos de la juventud. Las posturas, los gestos, las reacciones espontáneas y la indumentaria con la que se viste, es el primer plano de la interacción social, el primer mensaje que se antepone a cualquier otro, un portador de sentido que mediatiza las relaciones sociales. Es en el cuerpo donde se entrecruzan factores sociales profundos, como son el origen y la trayectoria de clase: educación recibida, trabajo, hábitos, esparcimiento, entre otros que se derivan de la posición que se ocupe en el espectro social.

Para Squicciarino (2012, p. 18) “el cuerpo se identifica como una expresión correlativa de contenido articulado, como vehículo a través del cual puede ser transmitido incluso lo que esta inhibido en la palabra y el pensamiento consciente”. El cuerpo constituye representación social; es la textura visible de los valores culturales y las significaciones simbólicas. En las construcciones culturales de los jóvenes es el vaso comunicante en el cual un elemento puede ser movido o sustituido (un pañuelo, un tipo de corte de cabello, un estampado, un color, entre otros), o retomado de otra cultura juvenil, sin que se pierda el equilibrio con la identidad.

Pero también el cuerpo transmite un mensaje ya que “el lenguaje de los gestos, particularmente el de los brazos, el de las manos y en menor medida el de la cabeza y el de los pies, es a menudo tan preciso y elaborado como el lenguaje verbal” (Squicciarino, 2012, p. 28). En el baile se transmitirán mensajes de amistad o enemistad, de conquista del escenario durante el baile, de la disputa por el control del espacio, donde las manos, los brazos y el movimiento de los pies comunicaran el mensaje.

---

<sup>50</sup>De allí que considere la pertinencia de la categoría de identidades sociomusicales (Ramírez, 2006)

Los jóvenes construyen sus propios mensajes a través de gestos que son entendidos por los otros iguales, donde “Los gestos convencionales son aquellos que en el ámbito de una determinada cultura tienen asignado un significado generalmente compartido, pero que a veces carecen de una traducción verbal directa” (Squicciarino, 2012, p. 29). El uso de las manos para expresar símbolos de la cultura colombiana durante el baile, servirá para transmitir el mensaje al resto del grupo y la música solo será el medio para expresarlo.

Le Breton (2002, p. 13) señala que “las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y dentro de esta última de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma”. El cuerpo también es utilizado por el sujeto para definirse a sí mismo, al cual agrega los elementos simbólicos que le permiten constituir su propia identidad cultural: uso de camisas, camisetas, pantalón, calzado, accesorios, pero también la forma de peinarse. A esto se suma el uso del cuerpo por sí mismo en el baile, incluido la participación pasiva como espectador, donde la posición que adopta el que observa va acompañado de mensajes.

Siguiendo esta idea, en Giddens (1997, p. 132) se encuentra que “Somos responsables del diseño de nuestros propios cuerpos y, en cierto sentido, según se ha mencionado anteriormente, nos vemos forzados a serlo cuanto más postradicionales sean los ámbitos sociales en que nos movamos”, radicando aquí la idea de los estilos espectaculares (Feixa, 1998) que ha llamado la atención en relación con los jóvenes.

Squicciarino (2012, p. 66) señala que “el cabello y sus tipos de peinados correspondientes contribuyen, junto a los demás elementos de la indumentaria, a la constitución de la imagen corporal, es decir, establecen la forma en que el sujeto vive el complejo de sus propias características físicas, influyendo en el concepto de sí mismo y en la interacción con los demás”, por lo que la forma de peinarse constituirá una vía en la que los jóvenes constituirán la representación de sí mismo en el escenario de su cultura.

Asumiendo validez en esta argumentación, aquí se presenta una reflexión importante para efectos de esta investigación: ¿En qué medida la forma de vestir de la cultura colombiana es imagen de lo que significa ser joven en la ciudad? O por el contrario, para los grupos sociales ajenos al contexto de los jóvenes colombianos ¿es una imagen negativa, ligada a la delincuencia o al mundo de las pandillas? En esta disyuntiva de preguntas y respuestas, se asienta la incompreensión sobre el estilo de vida de los jóvenes colombianos, que muchas veces se constituyen en represión de la identidad, a través del uso de la fuerza pública, el señalamiento y la mirada desaprobatoria o en la contención del estilo de parte de los propios jóvenes.

### 3 LA ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Reguillo (2003, p. 22) señala que la metodología es el proceso de transformación de la realidad en datos aprehensibles y cognoscibles, con lo que buscamos hacer inteligible un objeto de estudio, tratándose de un conjunto de procedimientos teóricos y prácticos que guían el proceso de investigación. Taylor y Bogdan (1987, p. 15) designan como metodología al modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas.

De aquí encontramos que la posición metodológica en la investigación resulta de la forma en que cuestionamos la realidad social. Guba y Lincoln (2002) plantean las preguntas ¿Cuál es la forma y la naturaleza de la realidad y, por lo tanto, qué es lo que podemos conocer de ella? ¿Cuál es la naturaleza de la relación entre quien conoce o busca conocer y lo que puede ser conocido? y ¿Cómo puede el investigador arreglárselas para averiguar si lo que cree puede ser conocido? De las posibles respuestas a estas interrogantes podemos delimitar el enfoque de nuestra investigación desde la perspectiva cualitativa.

Partimos de la premisa weberiana de que la realidad social solo tiene sentido para los sujetos que la produce y reproduce, en tanto a que toma posición ante el mundo y le confieren sentido (Weber, 1993). Mientras que Schutz (2003) señala que la realidad social es interpretada, son hechos interpretados, por lo que para dar cuenta de esta realidad usamos “construcciones de segundo grado, o sea, construcciones de las construcciones hechas por los actores” (2003, p. 37) que son observados por el investigador. Desde el punto de Giddens (2007) la sociología se ocupa de un objeto constituido o producido por el quehacer activo de los sujetos.

Esa recuperación del sujeto en el proceso de investigación social permite entender a la investigación social cualitativa como un enfoque que apunta a la comprensión de la realidad y que parte de la lógica de los diversos actores sociales, es decir, una mirada “desde adentro” (Galeano, 2007, p. 20). Mirada que recupera las características singulares de los procesos sociales, en los escenarios propios de la vida cotidiana de los participantes, y que obtiene los

datos desde el ambiente natural de los participantes. En el enfoque cualitativo la realidad no es aprehensible por el sujeto que investiga, ni se pretende llegar a conocerla, por el contrario, se trata de describir, comprender e interpretar los fenómenos a través de las percepciones y significados producidos por las experiencias de los participantes (Hernández, Fernández-Collado y Baptista, 2008), de tal forma que pueden elaborarse distintas interpretaciones de un problema de investigación.

En la recolección de la información se pretende obtener las distintas perspectivas y puntos de vista de los participantes recuperar sus emociones, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos (Hernández y otros, 2008).

La experiencia individual es esencial para comprender “desde adentro” el problema de la investigación, el cual abordamos desde una perspectiva hermenéutica -interpretativa que se centra en los significados que le otorgan los actores sociales a sus acciones.

Lo anterior nos lleva a plantear el problema de la objetividad en el proceso de investigación social. En el enfoque cualitativo el investigador juega un papel activo en el proceso de construcción del conocimiento. A diferencia de los métodos cuantitativos que signan la objetividad en la obtención de los datos en el uso de técnicas e instrumentos diseñados y comprobados para tales fines, que luego son analizados por medio de las estadísticas, en el enfoque cualitativo el investigador es el instrumento de recolección de información y se auxilia de diversas técnicas que va desarrollando durante su estudio (Hernández y otros, 2008) por lo que existen diversas subjetividades construidas en la investigación y donde “las subjetividades del investigador y de aquellos a los que se estudia son parte del proceso de investigación” (Flick, 2007, p. 20).

Taylor y Bogdan (1987) plantean que la investigación cualitativa produce datos descriptivos que surgen de las propias palabras de las personas y de las conductas observables; es inductiva en tanto que se desarrollan conceptos, entendimiento y comprensiones partiendo de los datos y no de modelos, hipótesis o teorías previas al proceso de investigación, por lo tanto es flexible al comenzar con interrogantes que van mejorando a medida que se investiga. El investigador va al escenario y a las personas, los ve de forma holística, no los reduce a variables sino que son considerados como un todo, buscando comprender a las personas dentro de su propio marco de referencia, por lo que debe de experimentarse la realidad tal y como es experimentada por los otros, por lo que todos los escenarios y las personas son dignos de estudio.

Esta investigación busca comprender las diferencias entre los significados otorgados a una identidad cultural entre dos generaciones de jóvenes separados por el tiempo, por un contexto social distinto y por diferencias significativas en el intercambio cultural, tanto en el contexto local como en el global. La idea central es encontrar explicaciones a los cambios y permanencias en la identidad juvenil.

Se busca entender el significado otorgado por los sujetos a sus propuestas culturales, construidas en los espacios de intercambios entre los distintos actores por lo que interesa a esta investigación las interacciones humanas de los sujetos de estudio. El énfasis es en la valoración de lo subjetivo y de lo vivencial para poder entender la lógica que hay detrás de las

construcciones culturales que hacen los jóvenes y el significado que tiene cada una de ellas para los propios actores, quienes producen y viven la realidad cultural.

### **3.1 La investigación cualitativa sobre jóvenes, identidades y culturas juveniles.**

En México, uno de los primeros trabajos sobre las bandas juveniles es el de Reguillo (1991) que a través de la observación participante y la recopilación de testimonio en los propios escenarios de los jóvenes realizó un estudio sobre el uso de la comunicación en una identidad urbana juvenil.

Encinas realizó una etnografía sobre una banda juvenil en Monterrey (Encinas, 2004/1994) que vino a demostrar los significados que tienen los jóvenes sobre la grupalidad juvenil, los valores compartidos, cosmovisiones y organización interna, y que se caracteriza por la ausencia de liderazgos y la reciprocidad de funciones de sus miembros.

Urteaga (1998) realizó una etnografía para comprender el papel que juega el rock en la construcción de la identidad punk en el Distrito Federal, a través de la observación participante, entrevista a los actores sociales en sus propios escenarios y el análisis de los documentos culturales producidos por los punk's como los fanzines, los flyers, los periódicos e incluso las grabaciones musicales.

En el caso de la colombia en Monterrey, Olvera (2005) ha estudiado como se fue construyendo la identidad social *colombiana* en el espacio urbano de Monterrey a partir de entrevistas a los actores sociales, como lo son los músicos y los primeros distribuidores de material discográfico, conocidos como *sonideros*, mientras que Blanco (2003) a través de entrevistas a informantes clave intentó explicar cómo una música se traslada de una región a otra, con iguales características y se instala en el gusto musical y en la construcción de la identidad *colombiana*.

En Latinoamérica se han realizado diversos estudios sobre el papel de la cumbia en la construcción de las culturas juveniles. Vilas y Seman (2008) han investigado la relación de la música y el consumo en jóvenes de sectores populares en Buenos Aires, en específico la relación que hay entre la *cumbia villera* y los jóvenes de estos sectores.

Silba (2011) realizó un trabajo etnográfico para comprender las construcciones de las identidades juveniles populares en Buenos Aires a partir del consumo de los llamados rock chabón y la cumbia villera, con el objetivo de indagar la forma en que estos géneros musicales articulan las construcciones identitarias de los jóvenes pertenecientes a las culturas populares.

En Chile, Karmy, Ardito y Vargas (2010), intenta comprender el papel que juega la cumbia en la cotidianidad de los grupos sociales chilenos, la relevancia social que su práctica y uso representan, así como los ejes claves de la articulación histórica de la cumbia en la localidad. Las autoras señalan que la relevancia social de la cumbia tiene dos sentidos: como presencia cotidiana en la vida musical y por la necesidad de su uso e importancia de su práctica en los diversos contextos en los que se desarrolla.



Cuenca (2008), considerando el rap, realiza una investigación etnográfica para comprender como un grupo de jóvenes de la ciudad de Cali, Colombia, han construido sus identidades sociales a partir de este estilo musical, centrando su discusión en dos aspectos: caracterizar el tipo de identidad que los jóvenes construyen alrededor de la oferta cultural y analizar las identidades como una producción simbólica que los jóvenes realizan para resistir y luchar contra las condiciones de pobreza y exclusión social en que viven.

Esta revisión de las experiencias de investigación sobre las construcciones culturales de los jóvenes mediante un enfoque cualitativo y empleando técnicas como la etnografía, la observación participante, la entrevista profunda y los testimonios de los sujetos participantes, permite sostener que las técnicas de recolección de datos de tipo cualitativo facilita la comprensión, el entendimiento y la interpretación del fenómeno cultural juvenil conocido como *la Colombia de Monterrey*, en tanto que posibilita observar los escenarios donde se produce y recrea la cultura, donde se establecen las interacciones y los intercambios subjetivos, a la vez que incorporamos las vivencias, sentimientos, emociones y explicaciones de los propios actores sobre esta construcción cultural.

### 3.2 Las dificultades para las entrevistas y la observación de campo.

Acercarse a los escenarios no fue sencillo. Después de no tener contacto durante varios años con los Colombianos de Monterrey y después de haber radicado fuera de la ciudad durante 6 años, la tarea se antojaba difícil. Se había perdido el *feling* para acercarse al mundo de los jóvenes colombianos en estos años. El primer intento fue asistir en septiembre del 2011 a un salón que se ubicaba en pleno centro de Monterrey, llamado el *güepaje*<sup>51</sup>, que realizaba bailes de tardeada los domingos y al que asistían un sinnúmero de jóvenes adolescentes. Se optó por observarlos desde una esquina sin adentrarse al salón. Contiguo a éste se encontraba otro, de donde se escuchaba ritmos de bachata y reguetón.

El alejamiento que se tuvo de los jóvenes colombianos en los años previos a esta investigación actuó en contra. Pero también había un tema que permeó los primeros años de esta investigación: la violencia desatada en la ciudad, hacía desconfiar de asistir a los escenarios de los colombianos.<sup>52</sup> De hecho el salón mencionado cerró en esas fechas al ser presionado por la situación que se vivió en la ciudad. Observando, nos sentimos observados. La desconfianza, también nos hacía pensar en la desconfianza de los otros, por lo que sentimos que nos adentrábamos en un terreno no seguro.

La entrada al campo se dio en julio del 2012, cuando se asistió a un baile masivo en el centro de baile *la fe Music Hall* localizado en San Nicolás de los Garza, en el cual se presentaron músicos de Colombia<sup>53</sup>, y donde se observó que, contrario a los bailes masivos de finales de los noventa, en éste se encontraban sólo algunos miles de jóvenes.

<sup>51</sup> Interjección utilizado en la música colombiana que llama al animo

<sup>52</sup> Como lo fueron las balaceras en los bares Flamingos (Abril 2010), el Internacional (mayo 2010, julio 2011, agosto y septiembre del 2012) el Sabino Gordo (Julio 2011), Dorado Salón (Abril 2012), la Eternidad (noviembre del 2012). Información obtenida en diversas fuentes informativas en la red.

<sup>53</sup> Jorge Celedón iba a presentarse en ese baile, pero no asistió, por lo que fue un fraude de los organizadores. Uno de los entrevistados me menciona que lo mismo pasó con Diomedes Díaz y recientemente (5 de Abril 2014) con Nelsón Velázquez.

Los escenarios se plantearon como entrada a los informantes, pero fue la misma desconfianza la limitante para alcanzar este propósito. Ante esto se comenzó a rastrear la huella de los colombianos en las redes sociales, tanto *Facebook* como *fotolog*, convirtiéndose en otro escenario de observación y de establecimiento de contactos para las primeras entrevistas del grupo que vivió su juventud entre 1990 y 2000.

Las primeras entrevistas se agendaron a través de la red social con informantes que se habían conocido gracias al trabajo de promoción cultural en el grupo Haciendo Esquina, cuidando seleccionar a los informantes de los cuales se tenía conocimiento de su gusto musical; además de que se consideraron informantes capaces de procesar su experiencia como consumidores y productores de la cultura colombiana.

En el caso de las entrevistas de los jóvenes colombianos que viven su experiencia entre los años 2005 y 2014 fueron contactados de diferentes maneras: tres fueron contactos a través del primer grupo de entrevistados; uno fue contactado directamente en el trabajo de campo; uno se contactó a través de las redes sociales por medio de un promotor de murales juveniles; uno se contactó por medio de su papá, que se entrevistó en el primer grupo.

Ya una vez que se inició el proceso de entrevistas, el investigador se cuestionó en determinadas ocasiones la pertinencia de las primeras entrevistas, al considerar que los sujetos no aportaban información valiosa para la investigación. Esta angustia se presentó a causa de que el investigador tenía una visión sobre el mundo de los colombianos, construida a partir de su experiencia laboral con los sujetos de investigación, por lo que algunas de las narrativas contadas por los entrevistados, no sorprendían porque se consideraban ya conocidas. Esto dificultó al comienzo de las primeras entrevistas la concentración del investigador en lo que aportaban los sujetos, por lo que la mayor preocupación fue cuidar que se cubrieran las preguntas elaboradas en la guía de entrevista. Sin embargo, cuando se comenzó a transcribir estas primeras entrevistas, se notó la importancia de los datos que estaban aportando los entrevistados, por lo que desaparecieron las preocupaciones señaladas.

Las preocupaciones iniciales llevaron a plantear si las preguntas estaban bien formuladas y si el problema de investigación estaba lo suficientemente bien planteado, e incluso se consideró abandonar el tema de investigación, cosa común que sucede en muchos proyectos de investigación (López y Deslauriers, 2011), sin embargo la entrada a los escenarios y el continuar con las entrevistas, aportó datos suficientes para considerar la pertinencia de las preguntas y del planteamiento del problema. Tanto la observación en el campo como los datos aportados por los sujetos, demostraron que en el mundo de los colombianos se están generando cambios sociales y culturales que son necesarios exponer y comprender.

### **3.3 Los escenarios de la investigación.**

Los escenarios para la observación participante fueron los salones donde tocan los grupos de música colombiana, los lugares de reunión de los jóvenes en las colonias populares, las fiestas organizadas por los sujetos y los bailes callejeros. Los escenarios se conformaron por cuatro salones de baile, dos lugares de bailes masivos, cuatro tocadas callejeras, las casas donde vivían algunos de los sujetos entrevistados o las casas de otros que no fueron entrevistados pero que se visitaron con el fin de contactar a posibles informantes.

Se evitó la dispersión al concentrar la observación en pocos lugares, para no obtener demasiada información, que después iba a ser difícil de procesar. La selección obedeció más a la importancia del escenario, como es el caso de la Fe<sup>54</sup>, lugar donde se presentan agrupaciones de música colombiana que provienen del país Colombia.

A pesar de que se han diversificado los escenarios en diversos bares de la ciudad, se tomó la decisión de asistir solo a tres bares para observar los lugares donde se escucha la música colombiana, dos localizados en el municipio de San Nicolás de los Garza y otro en Escobedo.

Se asistió a un bar localizado en el centro de Monterrey, pero se descartó porque en él confluía población no considerada en la muestra. La asistencia se debió a una invitación concreta de un grupo de música colombiana que tocaba en el lugar, y la experiencia de asistir sirvió como entrada del investigador al mundo de los bares luego de una larga renuencia a asistir por el temor a la situación que existía en la ciudad.

El ambiente colombiano padeció la violencia en la ciudad durante el período comprendido entre 2010 a 2012, lo cual provocó temores al momento de abordar el campo de investigación<sup>55</sup>. Ya a partir del 2013 esta situación cambió por lo que se pudo abordar con mayor confianza, siendo la asistencia al bar referido la entrada de nuevo al escenario de lo colombiano.

La asistencia a los bares se realizó a finales de 2013 y se prolongó hasta mediados del 2014. Se tomó la decisión de dejar el campo cuando una semana después de haber asistido a un bar en San Nicolás de los Garza, éste fue víctima de una balacera a la entrada del mismo resultando tres víctimas fatales.

### **3.4 Los Colombias, la construcción de la muestra.**

La selección de los participante fue a través de una muestra intencional por criterios con la cual se establecieron las características de los sujetos a entrevistar (López y Deslauriers, 2011). Desde el punto de vista de Flick (2011, p. 80) la estructura de la muestra teórica “no se define al momento antes de recoger o interpretar los datos, se desarrolla paso por paso durante la recogida y la interpretación de datos y se complementa por nuevas dimensiones o se limita a ciertas dimensiones y campos”. Ante las dificultades planteadas en el punto anterior, se establecieron las características de la muestra teórica y se complementaron las dimensiones contempladas al principio, sobre todo, en la guía de entrevistas, lo que nos llevó a replantear las preguntas.

El principio básico del muestreo teórico es seleccionar casos o grupos de casos, según criterios concretos acerca de su contenido en lugar de criterios metodológicos abstractos. La relevancia de los casos es lo que importa, contrario a su representatividad.

---

<sup>54</sup>Centro de espectáculos localizados al oriente del municipio de San Nicolás.

<sup>55</sup>Temores compartidos con un músico con el que se tuvo contacto en una tocada barrial en el municipio de Escobedo, quien contó al investigador como fue testigo de esa violencia en bares y en lugares donde se presentaron de manera privada, incluso llegando a ser testigo de ejecuciones mientras realizadas frente al grupo

El criterio de selección era entrevistar a integrantes de dos generaciones de jóvenes, el primer grupo constituidos por aquellos informantes que vivieron su juventud entre 1990 y 2000, el segundo grupo conformado por jóvenes que consumen en la actualidad la música colombiana, siendo un corte entre los años de 2005 al presente. La selección de estos grupos está explicada en el planteamiento del problema de investigación y en las preguntas de investigación. En términos generales se trata de comprender cuales elementos de la cultura juvenil colombiana permanecen en la identidad, así como los cambios experimentados a lo largo de los años. La cantidad de entrevistados dependió de la *saturación teórica*.

Se estableció entrevistar inicialmente a 6 informantes por cada grupo generacional, informantes capaces de ofrecer información para los objetivos de esta investigación, que la procesan y que reflexionan sobre la realidad social de su cultura. La intención era seleccionar a manera de “bola de nieve”, es decir, cada uno de los informantes podrá guiarnos hacia otro informante. A través de una entrevista inicial se valoraría la pertinencia de los sujetos con las finalidades de la investigación.

Sin embargo por las dificultades planteadas en el punto 3.2 se optó por la selección de los informantes a partir de las redes sociales, principalmente el Facebook, donde el autor de esta investigación se puso en contacto con el grupo A, retomando relaciones que tuvo con ellos a partir de 1995, cuando participó en el programa Haciendo Esquina<sup>56</sup> y a partir de estos, se establecieron algunos de los contacto con el grupo B.

En el Caso del grupo A se consideró para la muestra entrevistas grupales realizada entre 1995 y 1996, por un equipo de investigadores que comenzaron a estudiar la cultura colombiana en Monterrey y donde el autor de esta investigación tuvo la oportunidad de colaborar y realizó una de cuatro entrevistas. Sin embargo solo se recuperó en el texto un fragmento de una entrevista.

### **3.5 La observación participante y la entrevista a profundidad.**

Las técnicas de recopilación de información usadas en la presente investigación son la observación participante y la entrevista a profundidad. La observación participante se utilizó para estudiar principalmente a los actuales jóvenes colombianos en sus escenarios de actuación: salones de baile y asistencia a eventos públicos. En el caso de la primera generación, fue un método para recopilar información sobre las condiciones de vida de los sujetos de las entrevistas, sus relaciones sociales con los demás y la permanencia y cambio de los elementos simbólicos de la cultura colombiana. En el caso de la generación actual la observación participante nos permitió acceder y ubicar a algunos de los informantes de este grupo de edad, a los cuales se les aplicó la entrevista profunda.

¿Cómo los sujetos escenifican la cultura *colombiana*? ¿Cómo objetivan los elementos que constituyen su identidad? ¿Cómo sucede el intercambio objetivo de estos elementos en los espacios de escenificación y consumo de la cultura *colombiana*? ¿Cómo el investigador puede

---

<sup>56</sup>Desde 1995 y hasta el 2004

adentrarse al mundo de los colombianos? Sé consideró que esas interrogantes podían ser respondidas a través de la utilización de la observación participante y del análisis de la información recolectada por este medio.

Como metodo requiere de una implicación del observador en los acontecimientos o en los fenómenos observados, proceso que presupone la participación en la vida social, el compartir las actividades fundamentales que realizan los sujetos o las comunidades y el aprender sus reglas y su funcionamiento (Rodríguez, Gil y García, 1999). Esta técnica es deliberada, sistemática y selectiva, por lo que requiere de una planeación adecuada y una buena selección de los escenarios a observar. La fuente directa de datos son las situaciones naturales porque se lleva a cabo en el contexto en que ocurren los fenómenos.

La observación participante debe considerar los siguientes elementos: la selección de los escenarios, la entrada a los escenarios, así como la salida de los mismos, la definición de las unidades de observación, diseño del instrumento o guía de observación (Anexo 1), el tiempo dedicado a estar en el escenario, la recopilación sistemática de la observación mediante herramientas de registros, como la grabadora portátil o el diario de campo, la sistematización de los datos, la confrontación de los datos con otro investigador o con los pares académicos y finalmente el análisis y la presentación de los resultados.

Como unidades de observación se definieron los escenarios y los elementos que los integran. El barrio, los salones de baile, las casas de los entrevistados, entre otros fueron los espacios a observar.

Los escenarios a los que se asistió pueden dividirse en dos grupos. Primero aquellos en los cuales se observó a los sujetos de la primera generación: 4 bares de la ciudad y 2 fiestas donde tocaron grupos colombianos (un quinceaños y un aniversario de bodas). El segundo fueron aquellos escenarios donde se pudo observar a los sujetos jóvenes: tres eventos de baile en la *Fe Music Hall*, uno en el estacionamiento del estadio de Béisbol Monterrey y cinco bailes callejeros, uno en Monterrey, uno en Escobedo y tres en San Nicolás de los Garza.

El comportamiento de los jóvenes en estos escenarios, la escenificación que se lleva a cabo sobre el ser colombiano y los elementos –vestido, peinado, forma de bailar, interacciones con los demás-, los símbolos usados para la escenificación; los liderazgos ejercidos al interior de los escenarios, los comportamientos grupales e individuales; los procesos de negociación y tensión; los intercambios de los elementos que integran la cultura, son unidades que se observaron durante la recogida de información.

La observación participante nos permitió afinar las preguntas de investigación y a mejorar nuestro planteamiento del problema de investigación. Además de que fue la puerta de entrada al espacio de los jóvenes y los adultos colombianos; nos permitió además precisar de mejor manera la elección de la muestra teórica, al elegir a los sujetos que fueron entrevistados en nuestra investigación y afinar la guía de entrevista. Por ejemplo, se observó que los grupos musicales utilizan ahora instrumentos de vientos por lo que nos decidimos por entrevistar a uno de los músicos que pertenece al grupo A de la investigación, para entender los cambios experimentados en la ejecución de la música y si ésta había influenciado en las nuevas formas de bailar.

Por otro lado, preguntas que nos planteamos a lo largo de esta investigación tales como: ¿Cómo los sujetos internalizan y externalizan los elementos que constituyen la cultura colombiana? ¿Qué hay de subjetividad e intersubjetividad en este proceso de identificación en el sentir *colombiano*? ¿Qué identifica o diferencia con otros mundos juveniles? ¿Cómo se apropia y se resignifican los elementos que constituyen la cultura de los jóvenes *colombianos*? ¿Qué cambios se experimentan a lo largo del tiempo y cuales elementos permanecen? son interrogantes que buscamos que los propios actores nos respondieran a partir de la entrevista profunda.

Taylor y Bogdan (1996) entienden la entrevista profunda como reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los entrevistados y están dirigidas a la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto a sus vidas, experiencias o situaciones tal como las expresan en sus propias palabras. Las entrevistas realizadas con los sujetos del grupo A tuvieron una duración aproximada de una hora cada una de ellas, sin embargo, éstas fueron precedidas por varios encuentros con los sujetos entrevistados; encuentros que se prolongaron más allá de las entrevistas y que sirvieron para precisar tanto la observación al estar en contacto con los entrevistados, como las preguntas planteadas en la guía de entrevista.

Deslauriers (1991) la define como una interacción que tiene un objetivo específico, está centrada en un sujeto en particular, en un tipo de conversación aparentemente parecida a los intercambios verbales normales, pero donde se da una relación desigual entre el que entrevista y el entrevistado. El primero depende del segundo para obtener información por lo que éste tiene cierto poder; en la conversación se busca la obtención de información de parte del investigador por lo que este promueve que se traten los temas de su interés, en la búsqueda de comprender como el entrevistado define la realidad que estudia. Para alcanzar el objetivo perseguido con la entrevista debe de elaborarse una guía previa que orienten al investigador sobre los temas que le interesa.

Deslauriers (1991) señala que la entrevista es semidirigida con la guía, en la cual se plantea un cierto número de preguntas principales que sirven de punto de orientación, con la posibilidad de ir más allá de las preguntas hechas, pero siempre cuidando de obtener la misma observación de las diferentes personas. La guía generalmente la constituye una docena de puntos que sirven para orientar la entrevista. Taylor y Bogdan(1987) coinciden con el autor al señalar que la guía se trata de una lista de áreas generales que deben de cubrirse con cada informante, sirviendo para saber que se debe hacer y cómo se debe preguntar.

La guía de entrevista para esta investigación contempla las dimensiones de identificación-diferenciación de los sujetos de estudio con su cultura y otras culturas juveniles, los elementos que constituyen su identidad como *colombiano*, los cambios y permanencias experimentados a lo largo de dos generaciones de jóvenes separados por el tiempo, los escenarios de consumo y escenificación de lo *colombiano*, las relaciones con los demás y los perfiles sociodemográficos de los sujetos de la investigación (anexo 2).

Las entrevistas se revisaron a partir de dos técnicas de análisis centradas en los significados emitidos en el discurso. La primera es codificación de significados y la segunda condensación de significados (Kvale, 2011). Codificar implica asignar a una o más palabras clave a un segmento de texto para permitir la identificación posterior. La condensación de significados es

una técnica que implica un resumen de los significados expresados por los entrevistados en formulaciones más breves.

Las fuentes de recolección de información fueron trianguladas entre sí, lo mismo que los datos obtenidos en la observación y en las entrevistas. A medida que se realizaron entrevistas fueron trianguladas con las ya realizadas con el fin de darle mayor confiabilidad a la información obtenida.

### **3.6 La categorización y codificación de la información.**

El proceso seguido para revisar el material obtenido en las entrevistas, se realizó conforme a los planteamientos de Martínez (2004; 1994) y López y Deslauriers (2011), en el cual se grabó las entrevistas de manera electrónica, se escucharon hasta dos veces y se procedió a su transcripción utilizando el software libre F5 para sistema OsX, el cual funciona como una consola donde se controla las pausas, avances, retrocesos y velocidad de la grabación al tiempo en que se transcribe la entrevista, dejando una marca electrónica que liga la entrada de los textos con el audio transcrito correspondiente, permitiendo precisar lo que se ha escrito al escuchar la voz de manera inmediata.

Una vez que se transcribieron las entrevistas se comenzó a codificarlas, tomando como unidad de análisis los párrafos enteros, asignando uno a dos códigos, dependiendo de los significados encontrados. La asignación de códigos se hizo en el momento en que se encontró en la narrativa leído un significado relevante para la investigación. Las etiquetas de los códigos se colocaron de acuerdo al significado que se observó en la narrativa

López y Deslauriers indican que:

“Cuando identificamos una unidad de registro se le asigna un código. Un código es un símbolo aplicado a un grupo de palabras que permite identificar, reunir, clasificar las diferentes informaciones obtenidas por entrevista, observación u otro medio (Deslauriers, 1991). Un código es una construcción, él no existe por sí mismo. En su elaboración el investigador deberá tener cuidado en que no sea muy general, pues no ayudaría a la discriminación de la información. Tampoco ayudaría si fuera muy específico, él se perdería en el detalle. Por esta razón se dice que la codificación forma parte del análisis. Cuando el investigador fragmenta la información elabora ideas, aunque muchas de ellas sean embrionarias” (201, p. 15).

Una vez que se detectaron las unidades de registro se procedió a ponerle una etiqueta y un nombre o conjunto de palabras que ayudaran a identificar los significados observados en las narrativas, así se asignaron códigos que van del 001 al 097, con etiquetas como *prácticas previas en el escenario* (037), *porque se identifica con la música* (051), entre otras que pueden ser vistas en la tabla 01. Estas etiquetas correspondieron a subcategorías.

Una vez asignados las codificaciones a las unidades de análisis se procedió a agrupar a los 97 códigos detectados en las categorías de análisis; estas últimas se agruparon conforme a las tres preguntas de investigación consideradas en el planteamiento del problema y una más que

correspondía a al perfil sociodemográfico de los entrevistados, cuya finalidad era mostrar quienes eran los sujetos de la investigación.

**Tabla 01 Categorías y codificación de los datos**

Preguntas de investigación	Categoría	Codificación	Subcategorías
¿Cuál es el perfil de los sujetos	Identificación	001	Nombre
		002	Edad
	Sociodemográfica	005	Matrimonio
		034	Origen de los padres
		035	Motivo de migración de los padres
		036	Oficio del padre
		037	Oficio de la mamá
		038	Cómo conoció a su pareja
		039	Estudios
		059	Oficio del sujeto
		061	Oficio de los padres en su lugar de origen
		062	Oficio de los hermanos
		063	Oficio de los amigos
¿Cuáles son las prácticas culturales mediante las cuales se construye la cultura juvenil colombianas en el área metropolitana de Monterrey?	Dinámicas de grupo/prácticas culturales	003	El sujeto habla de las pandillas
		004	Uso de drogas
		019	Aprendizaje del baile
		020	Baile y pandilla
		028	Narra porque escuchaba la radio de joven
		030	Prácticas previas al escenario
		031	Interacciones en el escenario
		032	Violencia en los bailes
		033	Narra porque se juntaba con su banda
		044	Redes de amistad
		045	Territorialidad
		046	Forma de autonombrarse
		047	Red de enemistad
		049	Violencia y delincuencia
		077	Saludos a la radio
		080	Ausencia de liderazgo
		081	Como se formó la banda
		083	Baile colectivo
		082	Autoregulación de la violencia
		Uso de nuevas tecnologías	068
	070		Uso de nuevos dispositivos
	071		Piratería del wifi
	Consumo	006	Narra cómo o cuándo comenzó a escuchar la música
		007	Narra porqué le gustó la música
		008	Narra quien les pasaba la música
		009	Narra la práctica del grupo y el consumo de la música
		010	Música y bandas
		025	Consumo de la música como forma de relajamiento



		026	Consumo de la música para recordar a los amigos
		029	Escenarios antiguos
		041	Melodías que escuchaba al principio
		042	Narra porque le gusta la música
		051	Porque se identifica con la música
		054	Nuevo escenarios
		060	Gusto musical del padre
		065	Asistencia a bares
		066	Difusión de los bailes
		012	Elementos del colombiano
¿Cuáles son los elementos simbólicos e identitarios que constituyen la cultura juvenil colombiana en el área metropolitana de Monterrey y como se articulan entre sí?	Identidad	022	Lenguaje
		073	Como identifica a un colombiano
		074	Uso de símbolos
		075	Territorialidad
		076	Música e identidad
	Estigma	013	Música y estigma
	Diferencia generacional	016	Cambios en la forma de bailar
		017	Describe como se bailaba antes
		043	Habla de las diferencias con los jóvenes de ahora
		027	Distancia con los jóvenes
	Otreidad	011	Otreidad
		018	Diferencias del baile colombiano con otras formas de baile
		023	Consumo de otra música
		024	Escucha de otro tipo de cumbia
		048	Convivencia con otras identidades
055		Diferencia con la otredad	
050		Uso de las redes sociales	
¿Cuáles son elementos simbólicos e identitarios que cambian o permanecen en una cultura juvenil como lo es la colombiana de Monterrey?	Cambios	052	Cambios en la forma de bailar
		053	Cambios en la forma de vestir
		056	Cambios en los escenarios
		057	Cambios en los escenarios por la violencia
		058	Cambios en las dinámicas de los grupos
		067	Policía
	Represión/cambios	072	Represión por la identidad
		078	Discriminación por la apariencia
		075	Territorialidad

Las transcripciones fueron copiadas al procesador de palabras Word en una tabla que contenía tres columnas: la de la derecha correspondía al texto transcrito, la columna central a la etiqueta asignada a la subcategoría y la columna izquierda al código asignado a la subcategoría, incluyendo a éste un código correspondiente a los sujetos entrevistados, formado por dos números y la letra A para el primer grupo de la muestra y B para el segundo grupo de la muestra, tal como los ejemplos señalados en la siguiente tabla:

### Cuadro 02 La codificación de las entrevistas

012 02B	Elementos de lo colombiano	#00:23:54-2# respondant: escapularios tejidos que venían con el nombre. Venía el nombre, el nombre de la banda, éste, el caso de varios que tenían novia le ponían el nombre de la
---------	----------------------------	--

		novia, ponían el signo que eran, si el símbolo <i>Star</i> , un estrella, un número que en caso de nosotros era el 14.
017 05A	Describe como se bailaba antes	#00:04:41-5# respondant: Yo tengo unos primos que todavía bailan como antes, bailan bien machin se dan la vuelta, maromea, vuelta y vuelta, pa bajo, pa` arriba y lo corren, no sé si te acuerdas, que era, que estaban así y luego bailaban parados, así en el mismo lugar y luego era pa bajo, pa bajo, pa bajo y luego se volvían a parar y luego corrían y luego de reversa pa tras, esa era la motoneta, pasos de baile, en corto las parejas.

### 3.7 Validez.

La validez y confiabilidad de la investigación se sustenta en la representación de la muestra teórica, la estancia prolongada en los escenarios, las descripciones detalladas, profundas y completas de los hallazgos, la explicación detallada de las dificultades presentadas durante la recogida de información, la auditoría externas, por medio de un par académico o la comisión de tesis de las entrevistas y anotaciones de campo, demostrando la pertinencia de cada entrevista realizada y de cada escenario seleccionado para la observación, y por último, presentar los prejuicios, creencias y preconcepciones del investigador sobre el problema de investigación.

El proceso de escritura de la investigación contó con las observaciones críticas del taller de investigación del posgrado, tanto de la Maestría en Ciencias como de los compañeros que cursan el Doctorado, por lo que el producto final es parte de esas revisiones grupales de los avances de la tesis, cumpliendo así con la revisión de los pares y del asesor de la tesis. Así mismo con las revisiones que realizaron los lectores de la comisión de tesis.

### 3.8 Limitaciones.

Las limitaciones del estudio están enmarcadas por la imposibilidad de observar a los sujetos de estudio del grupo A en los escenarios de baile y sus representaciones sobre el ser colombianos: vestido, forma de bailar, interacciones, por lo que esta parte se obtuvo de las entrevistas y de la observación de material audiovisual. Esta limitante se entiende si consideramos que la observación participante es definida por Mayer y Ouellet (1991) como un método con el que se recogen información por el investigador al participar en la vida cotidiana de los sujetos que estudia, permitiendo obtener información de manera sistemática de un fenómeno tal y como este ocurre a partir de un proceso de interpretación.

Otro limitante que se presentó a lo largo del proceso de investigación fue el ambiente de inseguridad que se vivió en la ciudad entre el 2008 y el 2012, lo que llevó a titubeos para entrar al campo y a los escenarios de la investigación.

A pesar de que se consideró que es necesario interrogar a los sujetos que fueron jóvenes durante los años ochenta, porque existen elementos para señalar que es en esa década cuando se masifica el consumo de la música colombiana en los jóvenes integrados a bandas juveniles, no fue posible identificar a sujetos que dieran información pertinente para la investigación, o

estos fueron abordados en los últimos meses de la misma, lo cual hacía imposible replantear la muestra. Preguntar a estos sujetos su experiencia vivida en relación con la música es una tarea pendiente que puede ser resultado de una futura investigación.

## 4 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

En este capítulo se presenta el análisis de los datos obtenidos durante la recogida de la información en los escenarios de los colombianos y las entrevistas realizadas a los sujetos; el orden de presentación corresponde al planteamiento de las preguntas de investigación: ¿Cuáles son las prácticas culturales mediante las cuales se construye la cultura juvenil colombiana en el área metropolitana de Monterrey? ¿Cuáles son los elementos simbólicos e identitarios que constituyen la cultura juvenil colombiana en el área metropolitana de Monterrey y como se articulan entre sí? ¿Cuáles son elementos simbólicos e identitarios que cambian o permanecen en una cultura juvenil como lo es la colombiana de Monterrey? Previo a éstas, el primer punto refiere al perfil sociodemográfico, cuya intención es responder a la pregunta ¿Quiénes son los sujetos de la investigación?

Una dificultad que se presenta en esta organización de los resultados es ocasionada por el estudio comparativo entre dos sujetos que pertenecen a dos generaciones de jóvenes que consumen la música colombiana, por lo que el lector encontrará respuestas a la pregunta sobre los cambios y permanencia, ya que aparecen elementos que lo atestiguan, que van desde las dinámicas grupales, el modo de intercambio de la música, la definición de territorialidad, que son definidos por los miembros de los dos grupos de manera distinta.

La organización también responde a las dimensiones de análisis consideradas en la guía de entrevista, mismas que fueron reorganizadas a partir de la experiencia que se obtuvo durante el proceso de recogida de la información. Las dimensiones son: las características sociodemográficas de los sujetos entrevistados, así como de sus familias; las dinámicas de los grupos juveniles y sus prácticas culturales; el consumo de la música y las prácticas culturales relacionados con el mismo; los elementos que constituyen la identidad de los colombianos; las diferencias generacionales percibidas por los sujetos; los cambios experimentados en las

prácticas culturales de los colombianos y en el propio sujeto de la narración y, la otredad como referencia del sujeto de sus diferencias con otras culturas juveniles.

#### 4.1 El contexto sociodemográfico y cultural de los sujetos.

Los sujetos de las entrevistas proceden de colonias de origen popular y obrero, de los municipios de Monterrey, Guadalupe, Escobedo, Apodaca, Zuazua y San Nicolás de los Garza. En el cuadro 1 se encuentra detallado el lugar de procedencia de los entrevistados. Se consideró la categoría colonia original para resaltar el lugar donde vivieron su juventud los sujetos del grupo A y el lugar donde residen actualmente.

En el caso de los sujetos entrevistados del grupo B, solo uno de ellos había cambiado de lugar de residencia.

**Cuadro 1 Colonia y tipo de colonia donde residen/residían los sujetos entrevistados**

<b>Primer grupo</b>						
	<b>Colonia original</b>	<b>Municipio</b>	<b>Tipo</b>	<b>Colonia en que reside</b>	<b>Municipio</b>	<b>Tipo</b>
01 A	Peña Guerra	San Nicolás	Popular	Roberto Espinoza	Apodaca	Popular
02 A	Topo Chico	Monterrey	Popular	Casa Blanca	San Nicolás	Obrero/clase media
03 A	Felipe Carrillo	Escobedo	Obrero / Infonavit	Felipe Carrillo	Escobedo	Obrero / Infonavit
04 A	Constituyentes de Querétaro	San Nicolás	Obrero / Infonavit	Fierro	Monterrey	Obrero
05 A	Constituyentes de Querétaro	San Nicolás	Obrero / Infonavit	Real San Pedro	Zuazua	Obrero / Interés social
06 A	Monterreal	Escobedo	Popular	Monterreal	Escobedo	Popular
<b>Segundo grupo</b>						
	<b>Colonia original</b>	<b>Municipio</b>	<b>Tipo</b>	<b>Colonia en que reside</b>	<b>Municipio</b>	<b>Tipo</b>
01 B	Felipe Carrillo	Escobedo	Obrero / Infonavit	Felipe Carrillo	Escobedo	Obrero / Infonavit
02 B	Constituyentes de Querétaro	San Nicolás	Obrero / Infonavit	Valle del Mezquital	Apodaca	Popular
03 B	Fomerrey 105	Monterrey	Popular/ crecimiento progresivo	Fomerrey 105	Monterrey	Popular/crecimiento progresivo
04 B	Constituyentes de Querétaro	San Nicolás	Obrero / Infonavit	Constituyentes de Querétaro	San Nicolás	Obrero / Infonavit
05 B	Unidad Piloto	Guadalupe	Popular/ crecimiento progresivo	Unidad Piloto	Guadalupe	Popular/crecimiento progresivo
06 B	Unidad Piloto	Guadalupe	Popular/ crecimiento progresivo	Unidad Piloto	Guadalupe	Popular/crecimiento progresivo

Los sujetos entrevistados en la presente investigación promedian los 35 años de edad para el primer grupo y los 18 años de edad para el segundo, los primeros son nacidos entre 1977 y 1981 y los segundos entre 1991 y 1999. Para el primer grupo alcanzaron los 15<sup>57</sup> años de edad entre 1992 y 1996, mientras que el segundo grupo llegó a esa edad entre el 2006 y el 2014.

<sup>57</sup>Se considera los 15 años de edad porque es cuando se intensifica la participación en los grupos juveniles.

La escolaridad es de nivel secundaria, (cuadro 2) con excepción de un caso que estudió la licenciatura en Administración Pública, en la Universidad Autónoma de Nuevo León y otro que concluyó solo la primaria, ambos integrantes del grupo A. Esta frontera académica se nota en la profesión de ambos entrevistados. El primero administra un negocio de venta de maquinaria eléctrica y de refacciones, ofreciendo el servicio de reparaciones; mientras que el segundo es vendedor ambulante y forma parte de un grupo de música colombiana, al que se acababa de integrar al momento de realizar la entrevista. Los motivos por lo que no continuó sus estudios fueron porque su familia no podía sostener el estudio de todos sus hermanos y porque comenzó a trabajar desde niño.

Sí, yo estudiaba, nomás estudié hasta la escuela, porque luego comencé a vender, yo vendía periódico también en aquel entonces. Si vendía periódico. 04A

**Cuadro 2 Edad de los entrevistados, escolaridad y oficio.**

<b>Primer grupo</b>			
	<b>Edad</b>	<b>Escolaridad</b>	<b>Oficio</b>
01 A	37 años	Secundaria	Obrero
02 A	35 años	Secundaria	Obrero
03 A	34 años	Licenciatura	Comerciante / administrador
04 A	33 años	Primaria	Vendedor callejero y músico
05 A	35 años	Secundaria	Promotor Compañía de gas
06A	37 años	Secundaria	Promotor de grupos musicales
<b>Segundo grupo</b>			
	<b>Edad</b>	<b>Escolaridad</b>	<b>Oficio</b>
01B	15 años	Secundaria	Estudiante de secundaria
02B	23 años	Secundaria	Obrero
03B	17 años	Preparatoria inconclusa	Obrero
04B	20 años	Segundo grado secundaria	Construcción
05B	18 años	Secundaria	Peluquero/estilista/ ayudante eléctrico
06B	17 años	Secundaria	Desempleado / no estudiante

Los otros cuatro entrevistados del grupo A concluyeron sólo el nivel de secundaria porque comenzaron a trabajar de manera inmediata, se casaron jóvenes o no mostraron interés por seguir estudiando.

Si, estudié, estaba estudiando en la primaria, estudié la primaria y luego ya la acabé y la secu, terminé la secu. Ya, ya no ya no lo estudié. Nomás hasta tercero de secundaria. 02A

Tres de los entrevistados señalaron que se habían casado muy jóvenes (17 años) motivados por no perder a la novia “no me la fueran a ganar” (01A) y dos de ellos tuvieron hijos en esa edad, lo que los metió al mundo de las responsabilidades de adultos.

Por el contrario, el profesionista se casó de mayor edad, pero señaló que su grupo de amigos tuvieron un proceso similar al de los entrevistados:

No, no ninguno tuvo la oportunidad, a la mejor tuvieron la oportunidad pero no

tuvieron el gusto y desde chavos se metieron a trabajar, desde los 16, nomás saliendo de la secundaria, este ya no buscaron, más oportunidades, de hecho pos, la mayoría de mis amigos buscaron el sueño americano y muchos se fueron casados, tres se quedaron allá. 03A

Pero la oportunidad académica también está marcada por la familia de pertenencia como se puede ver en el siguiente extracto de la entrevista:

Mis hermanos se... son profesionistas, de hecho ellos entraron a la preparatoria, a la facultad. 03A

Solís (2007, p. 89) ha señalado que las expectativas de los padre tienen “una fuerte influencia en las disposiciones educativas heredadas y en las estrategias de apoyo intergeneracional”. El sujeto 04A mencionó que tuvo que salir de la escuela para aumentar las posibilidades de que su papá mantuviera al resto de sus hermanos estudiando, lo cual denota una estrategia de apoyo intergeneracional. Músico como él, pero de Fara-Fara<sup>58</sup>, su papá le regaló un acordeón en su adolescencia para que aprendiera a tocarlo a los 12 años de edad. Su hijo, entrevistado en este estudio, es estudiante de tercero de secundaria y toca los timbales en un grupo de música colombiana. Al preguntarle sobre sus aspiraciones educativas se limitó a decir “No sé, todavía no pienso” 01B.

Las aspiraciones educativas (Solís, 2007)<sup>59</sup> también se reflejan en los logros profesionales, como se observa en el profesionista entrevistado, quien administra un negocio de venta de maquinaria eléctrica y de servicio de reparaciones, empleando a jóvenes que estuvieron involucrados en actividades de venta de sustancias ilícitas y promueve un grupo denominado *dinastía de la Ele* donde ofrece trabajo a jóvenes con problemas y apoya a grupos de música colombiana para que se consoliden en la escena urbana.

Por el contrario, el entrevistado 04A se centra en los logros como músico de su hijo, antes de señalar las aspiraciones educativas.

Los timbales, (toca) si pero a mí me da mucho orgullo que mi hijo esté tocando ahí, veda, que siga los pasos de su papá, veda y yo le he dicho a él que nunca tire un sueño que siga adelante, veda, que nunca lo deje que si le gusta la música que le siga, él está chiquillo ahorita, antes no había mucha posibilidad, pero ahorita ya hay mucha posibilidad, yo pienso que el toca bien y a lo mejor, va encontrar un grupo bueno también. 04A

Las dificultades económicas se conjugan con las dificultades en la relación con el mundo de los adultos y de las instituciones. Al no encontrar un sentido a la educación, los jóvenes entrevistados no tienen una relación estable con la escuela; misma relación que es fracturada por las necesidades familiares que llaman al apoyo intergeneracional

<sup>58</sup>Conjunto de música tradicional norteña donde intervienen tres músicos que tocan el acordeón, el bajo sexto y el tololoche o contrabajo.

<sup>59</sup>No es la intención del presente trabajo analizar las expectativas y aspiraciones educacionales entre clases, lo que si considera Solís (2007) en su trabajo.

(Solís, 2007), como lo vemos en la siguiente narrativa donde el padre pide apoyo y comprensión ante la necesidad de atender a un hijo que fue víctima de la violencia urbana. Cuando al fin se puede continuar con los estudios el sujeto encuentra más atractivo el no entrar a las clases y divertirse con el resto de sus amigos:

Nada más hasta la secundaria y luego de la secundaria pos perdí un año por lo mismo, por lo de mi hermano, que estaban gastando en él, (había sido balaceado), pero dure un año en la prepa, no, no la aprobé, pero duré un año. Terminé la secundaria y luego de la secundaria haz de cuenta que me meto a la prepa y haz de cuenta que no había dinero, mi jefe y mi ama, bueno, mi papá, estaba gastando un poquito más en mi hermano y luego, pos pasó menos del año y me puse a trabajar, dure más o menos como un año trabajando y luego mi papá me dijo ahora sí, te voy a ayudar. En la prepa, si le ponía atención en las materias, pero en veces me salía y me llamaba más la atención andar así en el desmadre con mis compañeros y de desde ahí empecé a agarrar y de repente, me salía en las clases. 03B

Espíndola (2013) señala, en el caso de jóvenes uruguayos que residen en barrios segregados, que estos jóvenes carecen de una identidad asociada al trabajo y que no transitan por los espacios de socialización como lo hacen otros jóvenes, “Estos jóvenes tienen otra forma de relacionamiento con la escuela, el trabajo, y el espacio barrial habitado” (2013, p. 19). Mientras que Duschatzky y Correa (2002, p. 31) sostienen que la construcción de la subjetividad en jóvenes de barrios marginales de Córdoba, Argentina, “ya no dependen de las prácticas y discursos institucionales sino que sus marcas se producen en el seno de prácticas no sancionadas por las instituciones tradicionales como la escuela y la familia”.

El mismo sujeto da cuenta de sus aspiraciones educativas al ponerse como frontera educativa la preparatoria, aludiendo a su falta de capacidades intelectuales para ingresar a una carrera profesional como se observa en el siguiente párrafo:

No, yo lo único que quería estudiar era la prepa, porque sabía que no la iba hacer en la uní, (*en la universidad pública*) porque no tenía mucha inteligencia, si en la, la prepa estaba batallando porque no le entendía a varias cosas, luego en esa prepa que estaba los profes eran como bien güevones, ya por eso ya no quise. 03B

La falta de aspiraciones educativas por considerar que es deficiente en lo académico lleva al sujeto a estudiar en una institución que le ofrece una educación de baja calidad, una educación precaria que limita sus expectativas académicas; educación precaria que sigue manteniendo el ciclo de la pobreza y el ingreso a empleo de baja calidad. Este tipo de educación conlleva al fracaso educativo del sujeto 03B que decide abandonar la educación de preparatoria cuando la baja calidad se combina con la nula credibilidad en el proceso educativo.

Eran bien güevones y les preguntaba algo y me decían, “no, como te voy a decir tú te tienes que enseñar, así nunca te vas a enseñar”, “no, por eso, nada más explíqueme pos como le hago porque uste no nos ha dado ni una explicación como pa hacer esto.” El profe de matemáticas con el que me andaba peleando, ese no más te ponía una y no más te duraba como 5 minutos la esta y no le entendías muy bien y de repente la



borraba y de repente te ponía otra diferente y la tenías que hacer tú y no te la sabías y la borraba y ya no te ponía sello. Hay algunos que si eran muy inteligentes para eso, como 5, éramos como 40 en el salón y de esos 40, 5 de volada las contestaban y yo veía que muchos se repartían pa'ca con los listos, se copiaban y de volada, pasaba mucho. 03B

En la siguiente narrativa podemos ver como los sujetos son conscientes de las limitaciones en sus aspiraciones laborales cuando no concluyen un grado académico como la secundaria.

No, ya no, estudié la abierta, pero me faltaban como 3 materias, reprobé tres materias de doce y ya no, no las quise ir a estudiar, así me quedé, pura primaria... Sí, yo, de repente me pongo a pensar que me quiero meter a una secundaria abierta para poder tener la secundaria, porque ahorita ya donde sea te la piden, hasta ya piden la prepa. 04B

En el caso del entrevistado, pasó por una expulsión de la secundaria por andar de “problemático” como lo señala en la entrevista:

Yo estudié hasta segundo de secundaria, iba pa tercero pero pos, me corrieron por problemas, veda, por problemático en la secundaria, en la 77, que viene siendo la de las Américas, a esa ahí mi corrieron, pos ya no me quisieron en ninguna secundaria. 04B

El extracto nos muestra como a veces las instituciones se convierten en limitantes para el desarrollo de los jóvenes que fueron contemplados para el estudio, al expulsar del sistema educativo a jóvenes que se enfrentan a una situación de riesgo o que pertenecen a las bandas juveniles de la ciudad. En el caso del entrevistado, cuando se realizó la entrevista se encontraba desempleado porque se terminó la obra en la que estaba participando como albañil.

Ahorita ya no, bueno trabajaba ahí en la tablaroca, hoja de la tabla roca, nomás que pos se acabó el jale, pos ya, chispón a los ayudantes, si se de la tablaroca pero todavía no estoy confiado de subirme a más, veda, yo digo que todavía me falta por aprender, pero si tiene su chiste, el jale ese de la tablaroca, no nomás es de cortar y de taladrear, tiene su chiste. 04B

La insuficiente preparación contribuye a que se presenten dificultades para los jóvenes de conseguir empleo y más aún, de un empleo de calidad. De Oliveira (2011) indica que la falta de oportunidades y la necesidad económica los lleva a aceptar empleo sin contrato laboral, de carácter temporal, carentes de prestaciones sociales y con bajo salarios, o trabajar sin remuneración en empresas familiares o empleados por su propia cuenta. La inserción al empleo, la edad de los jóvenes y su nivel de escolaridad puede desarrollar lo que la autora denomina como *proceso de acumulación de desventajas laborales* (2011, p. 224) donde los jóvenes con pocas herramientas para el mundo del trabajo tienen como horizonte el empleo precario.

De la tablaroca, pos, a la albañilería también, pegar bloques es lo que más me he metido desde la secundaria, ayudante de albañil, de ayudante de tablaroca, nomás de

esos dos, es lo que he aprendido, va, de los que más he aprendido, he, se un poco “deja pido ahí de ayudante” (*hace como si hablara con alguien más*), “no qué onda, de la tablaroca están ocupando” (*se expresa como si alguien le contestara*), verda, un ayudante y voy a la tablaroca, pero que sea de soldadura u otro pedo, no, o sea no se de esas cosas. 04B

Esta situación ya había sido señalada en un estudio realizado en 1997 por Valdez y Sandoval tomando como población a 86 bandas juveniles en 40 colonias del municipio de San Nicolás de los Garza. Valdez y Sandoval encontraron que:

Los empleos accesibles a los chavos banda incluidos en nuestro estudio poseen un carácter precario en muchos sentidos. En primer lugar la rotación en los empleo es alta ya que como dijimos, muchos de ellos no permanecen más allá de tres meses en sus puestos de trabajo, Por otro lado, la falta de seguro social en el 44% de los casos indica que no existen contratos estables para jóvenes de esta edad y escolaridad (Valdéz y Sandoval, 1997, p. 98).

La cita hace referencia a la época en la que los sujetos del grupo A llegaron a la edad de 15 años y estaban activos en los grupos juveniles de pertenencia. Como pudo apreciarse, la misma problemática señalada por los autores citados nos da cuenta el entrevistado 04B luego de haber transcurrido 17 años.

De los orígenes de los padres podemos encontrar que los del primer grupo provienen de padres que emigraron del campo ubicado en estados como Zacatecas, Durango, Coahuila y San Luis Potosí.

Mi papá era, mi papá y mi mamá eran campesinos, se dedicaban a la, pues allá no hay mucho trabajo, al campo. De hecho cuando íbamos todavía en las vacaciones, cuando estaba en la primaria, nos llevaban al rancho y nos llevaban, nos llevaban mucho al campo, a la pizca de frijol y todo eso”. 03A

Al contrario, los jóvenes del grupo B sus padres nacieron en el área metropolitana de Monterrey, a excepción de uno, que señaló que sus papás provenían de San Luis Potosí.

¿Cuál es el contexto de los jóvenes entrevistados? Duschatzky y Corea (2002) señalan, para el caso de los jóvenes banda en Argentina, que hay una pérdida de la condición salarial, una incertidumbre con respecto al futuro, flexibilidad laboral, donde el trabajo deja de ser el pilar de estructuración social, perdida de las protecciones sociales, borramiento de las fronteras generacionales, pasaje del saber a la información que llevan a la devaluación de la experiencia y la transmisión intergeneracional. De Oliveira (2011) coincide cuando señala que los jóvenes pobres están en un proceso de acumulación de desventajas laborales por la precariedad del empleo, las bajas remuneraciones y la baja escolaridad, lo que los lleva a competir en términos de desventaja. Los sujetos de esta investigación enfrentan la misma situación que las señaladas por las autoras citadas: baja escolaridad, empleo precario e inestable, relación desestructurada con las instituciones educativas, contexto en el cual

construyen su estilo de vida a partir del consumo de la música colombiana.

#### **4.2. De la grabadora al hombro a la zona de pirateo del *wifi*: Las prácticas de los grupos juveniles y la música colombiana.**

Siguiendo el planteamiento de los distintos autores que se han ocupado del estudio sobre los jóvenes, se considera que en sus prácticas culturales es donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales y productores de cultura; prácticas que se realizan en sus tiempos libres o en los espacios intersticiales de la vida institucional (Feixa, 1998) que son aprovechados para el intercambio de los elementos simbólicos y materiales de su cultura, lo que finalmente conlleva a la constitución de su estilo de vida como lo es lo colombianas en los jóvenes de Monterrey.

Para Urteaga (2000), las culturas juveniles son valores, comportamientos y cosmovisiones de los jóvenes que pertenecen a una misma generación y son resultado de sus condiciones de existencia social y material. En las narrativas de los sujetos se perciben las diferencias entre dos generaciones de jóvenes que se identifican con la música colombiana, por el contexto en que les tocó convivir con las melodías.

En este apartado se consideran dos puntos esenciales para responder a la pregunta de investigación ¿Cuáles son las prácticas culturales mediante los cuales se construye la cultura juvenil colombianas en el área metropolitana de Monterrey? En primer lugar se considera el intercambio cultural al interior de los grupos juveniles, mismo que comienza por el gusto por las melodías y que luego se realiza por los canales de distribución propios de los jóvenes, utilizando los circuitos establecidos por ellos y la tecnología a su alcance.

Durante los noventa los circuitos de circulación van de la escucha en radio, la compra de casetes y *cd's* en el mercado informal de la piratería, que circulan al resto a través de la reproducción en grabadoras portátiles y la escucha en bailes, lo que en el presente se transforma en la distribución de música en formato mp3, que se consigue aún en la piratería o que se baja de internet, se escucha en aparatos más individualizados como los celulares o bocinas que tienen la capacidad de reproducir los contenidos que los jóvenes tienen en sus dispositivos de memorias, como los *usb* y las tarjetas de almacenamiento de sus teléfonos móviles.

En segundo lugar, se considera la grupalidad como el cemento que aglutina a los colombianas. Convirtiéndose en la base para el desarrollo de la identidad cultural, sentimiento del cual parte la construcción de la identidad social, lugar de intercambio de los elementos que la constituyen. Es en la grupalidad donde se genera el gusto, se intercambian los valores, se comparten las cosmovisiones, se elaboran las estrategias, se generan los cambios y se mantienen los elementos identitarios.

El punto de partida es considerar que la música es una fuerza que permite la creación de un estilo de vida juvenil; asiento de la conjunción y combinación de elementos simbólicos que permiten la escenificación del sentir colombianas en la ciudad, el reconocimiento grupal de los iguales y la diferenciación con los demás. Es la música la que permite la convivencia y la que posibilita la diferencia tejiendo redes de amistad o de enemistad; permite expresar lo que el

joven no puede: sentimientos, emociones, ideas, convirtiéndose en una fuerza que marca al colectivo y a las generaciones. La música colombiana es el elemento más significativo para los actores al permanecer a lo largo del tiempo como el referente simbólico de la identidad cultural; el sentimiento ligado a ella es lo que hace que los colombianos mantengan el gusto por escucharla, tanto en los que ya dejaron de ser jóvenes como los que aún lo son.

Esta última aseveración es importante de señalar, porque la emoción de vivir la música es diferente cuando tan sólo se escucha a cuando se disfruta en el baile o en el colectivo. El sentimiento expresado por las letras es, hasta ahora, el principal motivo por el que siguen escuchando la música colombiana. Esto ya ha sido considerado por Olvera (2005) y Blanco (2003; 2005; 2005<sup>a</sup> y 2008) quienes señalaron que el gusto por las letras es el principal motivo por lo que escuchan la música, tanto sonideros como jóvenes que entrevistaron en sus investigaciones. El otro motivo del consumo es lo que los jóvenes pueden expresar a través del baile: los jóvenes se convierte en creadores y dejan de ser consumidores pasivos, son actores que actúan en el escenario urbano, ofreciendo su propuesta cultural:

El ritmo, el, al sonar de los tambores pas, es cuando uno se expresa al baile, saca sus pasos, su expresión, su baile. 04B.

#### **4.2.1. El gusto por la música y sus usos.**

El relato del nacimiento por el gusto de la música colombiana en las narrativas de los sujetos, da cuenta del papel que jugaron un hermano mayor, un vecino, un compañero del barrio o de la escuela para acercarse a esta música en el grupo A de la investigación; proceso semejante al que experimentaron los sujetos del grupo B, donde algún familiar cercano, como el papá, los tíos o los primos los adentraron al mundo de la música.

La diferencia radica en que para los primeros se da en un ambiente donde la música colombiana permea todo, donde ser joven en las colonias populares en los años noventa significa para una inmensa mayoría estar integrados a una banda juvenil, tener como principal escenario de convivencia la esquina e identificarse casi en su totalidad con el ser colombianos. Llegar a la adolescencia significaba entrar al intercambio cultural con los grupos de pares, compartir los elementos simbólicos que constituían su identidad, como la ropa y los accesorios, en los espacios intersticiales (Feixa, 1998) que hay en la escuela como son los recreos, la hora de entrada y la de salida o en el trabajo a las horas de descanso, al entrar o salir de la planta.

No pos en la secu si ya ves que *(hace una expresión como si alguien más lo dijera)* “vamos pa`allá, vamos pa`la casa a oír música”, verdad y ya me iba ahí con varios ahí varios amigos de ahí, de ahí de la secundaria... a la casa de un amigo o en veces me los llevaba también pa`la casa ahí a oír música 02A.

Para los segundos significó adentrarse desde temprana edad en la música en el contexto del círculo familiar, en el mundo doméstico, más en la cercanía y en la intimidad. Nacidos en los noventa, experimentaron los cambios en el consumo y en las dinámicas juveniles en el barrio al comienzo del siglo, donde la música colombiana compite con otros ritmos como el rap y el reguetón, transformando la representación de lo colombiano, que se radicaliza con la violencia

en la ciudad cuando las prácticas culturales de consumo se trasladan de las esquinas a los hogares de los jóvenes entrevistados. “Íbamos a la casa de un primo acá a la vuelta, ya nos juntábamos en el patio de su casa, casi los sábados, los sábados y los domingos ahí estábamos ya entre semana nadie salíamos” (05B). Al ocultarse la identidad ya no se ostenta como en los noventa y por el contrario se oculta o se niega: “yo prefiero llamarme cumbias” (04B).

Las narrativas de los sujetos de los noventa indican cómo se iniciaron en el consumo de la música, momento en que está permea el ambiente del barrio, traspasando los poros de la piel y alimentando el alma de los jóvenes desde la niñez, dando origen al gusto por las melodías colombianas.

Tenía yo si acaso unos 12 años cuando empecé, empecé a escuchar por aquellos inicios la tropa colombiana, Celso Piña. Por medio de mis hermanos, en los bailes, ellos lo ponían mucho, algo contagioso, Y ahí empezó el gusto por la música colombiana, pues si mi hermano mayor, pues ahí la gente de la cuadra, de la colonia, no se oía otra cosa más que pura música colombiana. Entonces de ahí nació el amor por esa música. Si primero fue en la casa y luego ya después, pos ahí en la calle, con los vecinos con los amigos. 03A

Será mediante la participación de un hermano mayor o del grupo de amigos de la escuela y de la esquina, como los sujetos se adentran al mundo de la música colombiana, e incluso el consumo de la música en el ambiente cotidiano del barrio contribuirá al nacimiento del gusto musical, tal como podemos observar en la siguiente narrativa:

Si, taba muy pequeño, con mi hermano, mi hermano aquí arriba se... de mi casa, aquí en la placa, se ponía a escuchar, como Andrés Landeros, se ponía a escuchar, de hecho me aprendí de chiquillo las canciones de Andrés Landeros, verda. Ahí empecé yo con la música colombiana y luego ya. Desde que años tendría yo, mi hermano me lleva ocho. Um, que, él tendría, en la secundaria. No sé cuántos ten.. ¿Cuántos años tendría?. Que a los 16, 15. No estaba muy pequeño, estaba muy pequeño, y las escuchaba, él se subía con el Tolta, haya arriba, y yo abajo, en veces me mandaba, "he ven tráeme esto" y yo bajaba y subía, y escuchando música colombiana, chiquillo, pues decir unos 8 años, 10, y ahí empecé a inclinarme por la música colombiana, desde muy pequeño. 01A

En el caso de los entrevistados del grupo B se hace notar en las entrevistas la participación de un familiar cercano como agente que propicia el acercamiento con las melodías colombianas.

No pos aquí con mis tíos y mi padrastro, la empecé a escuchar por ellos principalmente por, por este Jelo. Si, fue el primero que empezó a poner la música aquí también. 04B

Él (*el papá*) me sacaba a pasear en el marquis, verda, y siempre traía todas esas, todas esas rolas en el marquis, puro casete. 05B

Enfrente de mi casa tengo un primo, verda, un primo de nosotros, escucha puras rolas de esas, verda, el Chuky, ahí las escuchaba siempre y ahí me empezaron a gustar. 06B

¿Por qué consumir la música colombiana? ¿Qué es lo que atrae a los sujetos de la música? ¿En que se sustenta el gusto por escucharla? La mayoría de los entrevistados coinciden en dos motivos: la letra y el ritmo de la música. El mensaje que transmite la melodía, el sentimiento del que está impregnada la canción, la temática tratada que acerca al joven a problemáticas cotidianas, a sentimientos compartidos, a nostalgias por otros momentos vividos será lo atractivo de la música.

La letra, el mensaje que tiene cada canción. El paseo vallenato es muy bonito, esté habla, la letra, hay algunas canciones que se, que se identificaban con pasajes de mi vida y por eso me gustó la música. 03A

Ósea me gustaba la letra lo que decía, no es igual la música colombiana a la música norteña, la norteña es más, por decir para borrachos, verda, se escucha más en las fiestas así normales de borrachos así y la música colombiano no pa' los chavos todos. Todo lo que decía, las historias, todo. 01A

Más que nada la historia que tenía, por decir qué significado tiene cada baile o porque ser músico vallenato en que se inspira uno en ser músico vallenato. 02B

Por su ritmo que tiene su ritmo de baile es muy, muy llamativo, muy te expresas en el baile con la música colombiana no es cualquier música. 04B

Me gustó pos, el sonido... pues no sé, la verdad, no sé qué. Será porque escuchaba siempre lo mismo y lo mismo. Mi hermano era casi diario, diario, que se ponía a grabar Andrés Landeros, del Súper Combo Dinámico y diario la, la escuchaba, la escuchaba y me gustó, no detecto que fue, no detecto que fue lo que me gustó, pero me gustó, me gustó porque continuamente lo oía y me gustó, y ahí empecé verdad luego ya empecé conocer a las pandillitas y todos con música colombiana y de ahí me agarré y hasta ahorita, a la fecha a mis 37 años todavía la sigo escuchando.01A

Para los sujetos del grupo A, escuchar las melodías colombianas está relacionado con el relajamiento, con olvidar el stress del trabajo diario y recordar los viejos tiempos y los amigos con los que se vivieron aventuras y anécdotas de juventud, como lo relata el siguiente extracto:

En mi casa. Ahorita ya nada más en mi casa o de repente que venga aquí con mi mamá, pos me traigo así mi ruido, es muy raro la vez. Con mi suegra llegó y hay algo, "qué onda" No ya saben, mi suegro "Órale, póngase su música". No pos con madre. Pero en mi casa, yo tengo, me encierro ahí arriba, tengo un balconcillo ahí, ahí arriba, en el cuarto techado y ahí oigo mi música, o mi estéreo, abajo ahorita últimas veces en el patio luego de mi trabajo, me hecho un baño, tengo mi mecedora atrás y saco mi bocina y me pongo a escucharlas ahí oscurito acá, ver las estrellas a acordarme, acordarme de mis anécdotas y sucesos que viví, uf, un chorro de cosa. Um, mis amigos, cuando oigo la música colombiana luego luego se me vienen mis amigos que no están, pues como... que están encerrados y los, los camaradas, más ellos son los que se me vienen más a la mente, con los que conviví, loqueras y todo eso, se me vienen mucho a la mente y los recuerdos, chidos, verdad.. Sí, nostalgia de a madre y si me pongo a ver las estrellas oscuro apago la luz y en lo oscuro nomás pongo la música a todo volumen, me gusta, a mí me gusta oírla a todo volumen o sea en veces, a mí no

me gusta oírla bajito, yo de por sí estoy medio, así me falla uno, los oídos pero como quiera siempre me ha gustado oírla fuerte, recio o sea a todo lo que da y ahí, ya nomás le cierro la puerta a mi esposa o me voy pa'arriba, se oye menos allá, me pongo a todo lo que da y si me pongo nostálgico porque me acuerdo de mis amigos y me acuerdo y me pongo a reír solo y así, de la, de lo que hice y de lo que no hice y deshice y de todas las vivencias y esta chido, me desahogo, me siento, ya me bajo y me bajo bien ligero. 01 A

La música también sirve para expresar estados de ánimo de los entrevistados

Pues es un sentimiento, un sentimiento que nosotros llevamos dentro.. este pues algo o cuando uno se siente triste, uno sé quiere relajar pues escucha ese tipo de música para, para pasar el rato para se puede, decir para motivarnos, para relajamiento, para, eso significa para mí la música colombiana. 03A

Luego de una jornada de trabajo estresante, las presiones en la casa y los pleitos domésticos, la música sirve para pasar los malos momentos:

En veces me estreso y discuto con mi esposa y me subo a oír música y ya me bajo ya ligero, me, me, como se le llama, yo digo, me voy a relax, siempre pongo así verda "me voy a aventar un relax" (*referencia al facebook*) Digo a veces vengo estresado del jale y me relajo, pum me siento y con madre, me meto a dormir. 01A

#### **4.2.2 De los intercambios de casete de mano a “pónmelo todo en la memoria”.**

La cultura colombiana se desarrolló en el intercambio cotidiano de los sujetos en sus propios espacios cotidianos como la casa, la escuela, la esquina, el barrio, siendo estos desplazados por las nuevas tecnologías como las redes sociales, los sitios *web* y los teléfonos celulares.

El intercambio que se dio en los noventa fue a través del trueque de los casetes que se conseguían con un hermano con un compañero del grupo o de la escuela, que se podían comprar en el mercado de la piratería como lo fue el *Puente del Papa*<sup>60</sup> (fotografía 1) o los puesteros de la calle Reforma del centro de Monterrey, ya sea con los sonideros o con los comerciantes<sup>61</sup>.

El primer cambio que se experimentó es el paso del casete al disco compacto, donde la posibilidad de producir los discos de música a través de la piratería se potencializó significativamente, lo que llevó a la creación de redes de distribución más amplias y facilitó el acceso a las grandes colecciones de los sonideros.

---

<sup>60</sup>El Puente del Papa fue un mercado popular que se localizaba en el río Santa Catarina a la altura de la colonia Independencia, bajo el puente del mismo nombre. Este se originó en la colonia Independencia, en los años ochenta y en los noventa se trasladaron a la parte seca del río. En el 2010 desapareció por los daños que causó la tormenta *Alex* en Nuevo León. Los puesteros de la calle Reforma se localizaba en un paso peatonal y fueron retirados durante el 2011 dentro de una estrategia de combate a la piratería, donde fueron decomisados sus productos, derrumbados sus puestos y abriendo el paso peatonal a la circulación de vehículos.

<sup>61</sup>La diferencia entre un sonidero y un comerciante reside en que el primero reproduce sus propias colecciones, mientras que el segundo comercializa lo que otros facturaron, que no necesariamente son sonideros, más bien productores de piratería masiva.

Los jóvenes en la actualidad siguen comprando discos piratas en los mercados cercanos a sus colonias o en los lugares tradicionales del centro de la ciudad; discos que luego transfieren a dispositivos de memorias como los *usb* o las tarjetas de celulares, con la intención de no dañar sus disco o de reproducir la música en pequeñas bocinas que tiene la capacidad de leer estos dispositivos o para escuchar la música en sus celulares (fotografía 2). Sin embargo los *cd's* piratas no pueden competir con el intercambio libre que se da en la *web*, ni con las nuevas posibilidades que ofrece la tecnología, pues ahora el joven colombiano del presente se sienta frente a una computadora que puede ser propia o que rentó en un *ciber*, entra a sus redes sociales y cuando se aburre, busca en *youtube* melodías colombianas y las escucha a través de sus audífonos, entra a sitios de descarga donde obtiene nuevas melodías, que copia en su memoria portátil o cuando no, pasa una colección de melodías de un *usb* que le prestaron al suyo propio o termina comprando una memoria con más de quinientas canciones, que algún conocedor seleccionó previamente.

Durante los noventa era común el uso de la grabadora (fotografía 3) para reproducir la música, primero en los casetes y luego en los discos compactos, lo que permitió una escucha colectiva. No solo la escuchaba el grupo en la esquina, sino también quien estuviera cercano, el que transitara cerca, el que estuviera en las casas de alrededor. La escenificación de los colombianos era a todos vista, el intercambio de bienes culturales se daba de manera natural.

Los sujetos de la primera generación construyeron su cultura por medio de la música y de los demás elementos que constituye el estilo, en el propio espacio de socialización: la esquina. Lugar de los intercambios de mano de los casete grabados y el consumo colectivo de la música al usar la grabadora portátil, siendo la música el conducto mediante el cual representaron su propio estilo de vida.

La primera práctica es el intercambio de la música. En los noventa se da con los casetes que se conseguían con algún miembro del grupo, que proveedor de las novedades del mercado, distribuyendo las melodías colombianas con los pares.

Tenía casete, el vato porque traía, haz de cuenta en ese tiempo se usaba mucho el casete, verda. En ese tiempo usaba mucho el casete en ese tiempo el *cd* casi no. 02A

El intercambio entre los jóvenes configura la cultura al facilitar las prácticas de consumos vinculadas a la música lo que permitió la constitución de su estilo juvenil.

Intercambiábamos casete con las canciones, porque antes no había Internet. En aquel entonces nomás había sonideros, de los que vendía música y entre los conocidos. Si sabías que tenía más música, preguntabas por las canciones y si él sabía le decías “oye tienes esta canción o tienes esta otra” e intercambiábamos los casetes. 03A

La radio y los sonideros en conjunto jugaron el papel de difusores de las nuevas canciones (Olvera, 2002 y 2005; Blanco, 2008). En la radio los jóvenes oían los nuevos materiales musicales que luego conseguían con los sonideros. Los sujetos del grupo A tenían que desplazarse por la ciudad para hacerse de los nuevos materiales, de tal forma que van apropiándose del espacio urbano configurando el mapa mental de los colombianos del territorio



cultural con sus espacios de distribución y consumo.

Teníamos que ir al puente del papa hace muchos años ya de eso, para conseguir una música que oías en la radio, en la XEH. Empezamos a ir al puente del papa porque no había otro medio para conseguir las canciones, verdad, nomás preguntamos y había un, un solo vendedor que se llamaba, se apellidaba Dueñez. Era el Sonido Dueñez. Hasta ya íbamos por el casete porque no se podía conseguir uno en ninguna parte, verda. 04A (fotografía 2).

Las nuevas tecnologías transforman en la actualidad las dinámicas de consumo, circulación e intercambio de los colombias. El consumo se individualiza al reproducir la música en pequeños aparatos de bocina que tienen lectores de *usb* o en los celulares, escuchados individualmente a través de audífonos; la circulación y el intercambio de los materiales musicales se facilita con los nuevos dispositivos y la tecnología al alcance de los jóvenes.

En memorias si tengo dos tres, pero puras colombias, nada de paseos, pura música colombiana<sup>62</sup>... No pos ahí me la pasan los camaradas ellos las bajan y ya de repente, "que te vendo la memoria, así sobres, ya conocen, música colombias nada de corridos ni acá, pura colombiana... Unos doscientos pesos pero ya como quinientas canciones, veda, puras colombias diferentes, ni una repetida, tienen puras rebajadas<sup>63</sup> chidas. 04B

Ahora se usan las memorias, en la computadora, o por el *bluetooth*, de un celular a otro, ya las pasas a la memoria y así, así es como nos pasamos la música, ya casi, casi no compramos discos ya todos así en las memorias 05B

Ya vas a las computadoras y las bajas ahí, ya se las metes a la memoria 06B

Olvera (2005) y Olvera y otros (1996) explican como la música colombiana estableció sus propias formas de distribución al ser relegada de los canales tradicionales y de los circuitos comerciales de la industria cultural, por lo que los consumidores optaron por la informalidad de los intercambios que tuvo su auge en los noventa, pero que se mantiene en la actualidad por las facilidades otorgadas por las nuevas tecnologías. La construcción de estos canales convierte a los consumidores en productores de la cultura al establecer sus propios dispositivos y mecanismos de distribución de los elementos que constituyen el estilo de vida.

### 4.2.3 Las prácticas ligadas al consumo de los jóvenes colombias,

Los primeros jóvenes colombias eran actores sociales que producían e intercambiaban bienes culturales entre sí, tanto la música que se escuchaba al reproducirla, como la que se producía al tocarla en lo que se consideró como grupo "camionero" y que se percibe en las narrativas de los sujetos del grupo A, siendo esta práctica la que posibilitó el desplazamiento del grupo

<sup>62</sup> El entrevistado marca una diferencia entre los paseos y la cumbia, considerando a esta última como la "música colombiana"

<sup>63</sup> la música rebajada comienza cuando los sonideros cambian las reproducciones de los discos de vinil cambiando las revoluciones en las tornamesas. Descubren que les gusta el sonido y comienzan a grabarlos sus colecciones en casete a este ritmo, lo que se convierte en un éxito de venta entre los jóvenes de finales de los ochenta, perviviendo su consumo hasta la actualidad. Mucho tiempo se estigmatizó a la música rebajada al pensarse que representaba las emociones de los jóvenes al estar drogados con los inhalantes.

por la ciudad, como productores y difusores de la música. Hormigos (2010, p. 94) indica que “la identidad cultural creada sobre el discurso sonoro carga de significado a la música, nos enseña que ésta es el vehículo ideal para transmitir los valores propios de la cultura”.

Nos íbamos tocando, de camión en camión hasta llegar haya al puente del papa. Si, ya este, como quiera era muy bonito verda, porque de ahí mismo sacábamos pa’comer, nos íbamos a las rosticería, a los pescuecitos. 04A

Es en este desplazamiento donde se configura el mapa de lo colombia, pero a la vez se va ganando territorio cultural al ofrecer la música a quien viaja en el transporte urbano, contagiando a los demás del ambiente festivo de la cumbia colombiana. En este trayecto, el grupo esquinero se convierte en grupo “camionero<sup>64</sup>” por una necesidad cultural pero también económica al permitirle una fuente de ingreso, cuyo destino era el gasto en otros bienes culturales como los casetes o se utilizaba en actividades recreativas del grupo.

Y también llegamos a tener instrumentos y nos íbamos de cotorreo verda, a los camiones verda. Nos íbamos a tocar verda y todo lo que juntábamos era para *caguamear* puras caguamas, traíamos instrumentos y nos íbamos cinco, seis, siete camaradas de los Pequeños a tocar en los camiones y sacábamos para *pistear* toda la tarde. 01A

La siguiente cita nota la importancia del grupo camionero en los noventa para la movilidad del grupo, que posibilitaba su traslado por la ciudad para establecer contactos con otros grupos esquineros.

Los Alfareros, grupo esquinero de la colonia Topo Chico, en Monterrey, son otro ejemplo de cómo lo “camionero” sirve para traslados gratuitos en el transporte urbano. Los Alfareros son conocidos por las demás bandas porque constantemente están mandando y recibiendo saludos a través de la radio: Esto les ha permitido conocer otras bandas esquineras de la ciudad, por lo que su existencia no se limita a la esquina de su barrio; su convivencia requiere movilidad y para ello se trasladan en camiones ejecutando melodías: consiguen guacharaca, cencerro, bongos y en ocasiones acordeón, con un amigo del barrio. Los “camionero” es fácil, siempre que se tengan estos instrumentos y que alguno de ellos sepa cantar un mínimo de repertorio (Olvera y otros, 1996:54)

¿Por qué nace el gusto musical por la música colombiana en una región alejada siete mil kilómetros de su lugar de Origen? es algo estudiado por Olvera (2005) y Blanco (2008) quienes han explicado el papel que jugaron los sonideros en el consumo de la música y el que desempeñaron los primero grupos musicales, sin embargo los estudios realizados no han contemplado a los jóvenes que integran a las bandas juveniles, sobre todo los que tuvieron un papel protagónico en el desarrollo de esta cultura a mediados de los ochenta y durante los noventa, papel que han conservado, pero que se ha modificado en el transcurso de la década pasada y en la actual.

---

<sup>64</sup>“Camionero” significaba tocar sin instrumentos eléctrico como bajo y guitarra, esenciales para la ejecución a nivel profesional. Cuando un grupo no tenía manera de conectar a las bocinas estos instrumentos, como sucedía en las presentaciones en cabina de las radios, se decía que se aventaban “una de camionero” (Olvera, Torres, Cruz y Jaime, 1996:54).

Los jóvenes consumidores-productores de la cultura colombiana del primer grupo desarrollaron el gusto por la música por dos motivos principales que ya señalados. Primero por el sentimiento que ven plasmada en las letras; en segundo lugar por el ritmo impregnado en las melodías; Pero también hay un tercer motivo que tiene que ver con las características culturales del grupo, donde el consumo colectivo en las esquinas aglutina a las bandas juveniles. El consumo de la música se da en el espacio colectivo donde los jóvenes construyen su cultura y escenifican su identidad, realizan sus prácticas culturales e intercambian sus bienes culturales, ya sea en la esquina o en algún otro sitio de reunión.

La escuchábamos en la canchas, nos poníamos a jugar y a pistear y a loquear y oyendo rolas. O en la esquina también teníamos una grabadora y nos poníamos ahí a escuchar rolas y a cotorrear y a esperar que llegaran los enemigos y pa` pelearnos. Y en Cantones también en casas así “que pos en tu cantón vamos a hacer una loquera”, sobres ahí un camarada, casi siempre con el Perico, anca Perico ahí siempre era, era loquera machín y pos ahí, ahí nos juntábamos para loquearnos y a pistear. 01A

La esquina es esencial para los jóvenes de los noventa, el territorio que les pertenecía y que defendían frente a los demás grupos rivales. El grupo y la disputa con los demás es parte de la esencia del ser colombiano de la época; la música es parte de la puesta en escena del grupo, contribuía a tejer el territorio de los colombianos y la apropiación del espacio urbano a través del universo sonoro de las melodías. El ritmo de Colombia acompañaba a los jóvenes no solo en su propio territorio, sino también en la conquista de los ajenos, que se ganaban tan solo de manera momentánea a través de la riña callejera.

Haz de cuenta siempre llegábamos en la esquina en el árbol, le decíamos el árbol, ahí en la esquina, la reunión de la banda. Llegábamos y ahí nos estábamos un rato y luego ya agarrábamos, pum, hacíamos un recorrido. Y hacíamos un recorrido por la Constituyentes, verdad, a buscar bronca verdad, a pelearnos, verdad. Con la grabadora con la música, pum. Y un día que me acuerdo, que me acuerdo que nos fuimos, me acuerdo muy bien ese, que agarramos la grabadora, vámonos a oír rolas, a bandearnos, verdad con la graba, por toda la calle y empezamos desde, de la *Kir*<sup>65</sup> y nos venimos desde haya y nos peleamos, pum. Nos peleamos con los del Canibal, con los Nobles, y luego de allá nos venimos y luego nos peleamos con los Pepos y la grabadora nunca la soltamos, la música siempre sonó, verdad, siempre en la bronca y uno se adelantaba, lo cubríamos, verdad, que no le hicieran nada, y así luego nos venimos peleando, nos venimos rematándonos, acá con los Pepos y con los Pericos. Y ahí, y ahí pos ya, ahí ya nos peleábamos con los Pericos y ya era más cerca de la reunión de nosotros siempre cubriendo la grabadora, al de la de la grabadora, a ése siempre lo protegíamos, lo salvábamos, de la riña. 01A

En la esquina el grupo se reunía sin necesidad de convocatoria. En la narración se observa que “el árbol” era el “punto de reunión de nosotros”, se entendía como el lugar de pertenencia, donde se encuentran todos, donde el grupo se constituían en un “nosotros” y se convertían en la banda; el punto de reunión era el lugar donde se decidía que actividad hacer para pasar el rato. Enfrentar a otros era atractivo para el grupo por lo que recorrer la colonia era atractivo para pasar el rato, desplazándose por los territorios de los grupos rivales hasta retornar al punto de salida. Un mapa mental que se construyó a partir de las rivalidades; mapa que se

---

<sup>65</sup>Empresa de embutidos localizada en el municipio de San Nicolás de los Garza

llevaba en el viaje para enfrentar a las bandas rivales, para conquistar territorios de manera momentánea, llevando como ritmo de guerra la música colombiana.

En la narración podemos ver a la grabadora de pilas como referencia identitaria del colombianos de los noventa y su uso ritual en las dinámicas grupales. Pararse en la esquina era una acción cultural que no solo permitía la representación del estilo de vida juvenil, sino que también significaba la apropiación del espacio urbano a través de la difusión sonora de la música. Para Giménez (2001, p. 6) se entiende por territorio “el espacio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas”

Entre semana nos parábamos en la esquina y nos poníamos a escuchar una grabadora de casete y antes era muy usual que los chavos se pararan con una grabadora o afuera caminando o estuviera en la esquina escuchando la música colombiana 03A (Fotografía 3).

En la actualidad lo que determina el punto de reunión está más relacionado con el uso de las tecnologías que con un lugar donde se domina el territorio como en los noventa. Los jóvenes entrevistados del segundo grupo ya no se colocan en las esquinas donde ven llegar a las bandas rivales, sus mapas mentales no se configuran a partir de las redes de amistad y enemistad establecidas con los otros grupos, sus recorridos no son trazados, como lo narró el sujeto del primer grupo (01A), a partir de un territorio que se conquista a través del pleito callejero. El nuevo mapa se construye a partir de lo invisible: las señales de red inalámbrica donde el celular y los programas<sup>66</sup> de pirateo sirven para marcar los puntos imaginarios, como lo fueron en su tiempo las constelaciones.

Aquí tienen una antena (*referencia a una señal wifi*) verda que sí, aquí a la vuelta como una dos casas abajo, tienen una antena y de ahí la agarramos. Agarraron un tiempo de que todos estaban ahí formaditos en la iglesia, todos, toda la bandita todos con celular "ájale qué onda" llegaban y ya ni cotorreaban ni nada porque todos estaban en el *face* y platicando unos con otros, platicando ahí por *face*. 05B

Así todos están nomás platicando, como varios ya, varios tienen mi contraseña, de ahí de los que nos juntamos, de repente estamos ahí en la casa y ya nos ponemos ahí, como unas dos horas más o menos. Ahorita ya muchos no le están metiendo al *face*, porque, yo no había conocido eso pero está saliendo el *whatsapp*, es lo que está saliendo ahorita y muchos están en ese. 04B

El punto de reunión es vital para el estilo de vida juvenil de los colombianos de Monterrey porque es el lugar de intercambio cultural, tanto de la música como de los elementos asociados al estilo. Lugar donde el joven se ve frente a los pares y evalúa la configuración que hace del estilo y el que hace los demás, al tiempo que intercambia con el resto sus propias aportaciones. El joven ve combinación de ropa, calzado, coloridos, estilos de peinados, formas de bailar. El sujeto de la narrativa cuenta cómo evalúa la representación del estilo y su proceso de configuración en los sujetos que recién incorporan el estilo.

---

<sup>66</sup>programas como *wifi password*, o *free wifi* entre otros.

No, pos ahorita, pos lo ves así con ese, con la vestimenta pantalones almidionados (*almidonados*) y acá, de volada se ve que uno, a pos a este vato también le gusta la colombiana, de volada se le ve en la cara y en la forma de caminar, como camina, porque si ves un vato acá y ves como camina achis, pos este vato, pos es nuevo en este pedo, no sabe qué onda, pero de volada los distingues cuando uno es colombiano de antes de uno que acaba de empezar. 04B

En la esquina los jóvenes de los noventa construyeron la forma de bailar que luego llevaban a los salones de baile, frente al resto de los colombianos, como lo narra el entrevistado.

Nos juntábamos toda la raza, he vamos a sacar un pasillo, un paso nuevo para ir a un baile Y ahí lo presumimos en el baile, Y así nos juntábamos para bailar entre todos, pero así poniéndole seriedad nada de que “he nombre bailas bien feo”, “nombre está bien”, así empecé, empieza uno a bailar. 02A

Otras de las prácticas relacionadas con los jóvenes colombianos en la ciudad es el uso de la radio. Los jóvenes a través de llamadas telefónicas a las estaciones donde se programa música colombiana, solicitan canciones que son dedicadas a sus amigos o tan sólo les envían saludos. Las llamadas listas de saludos sirven de referencia en la ciudad, puntos imaginarios de amistad y enemistad con otros grupos juveniles que permiten construir un mapa mental de la ciudad. La radio es, desde el punto de vista de Blanco (2008, p. 209), “el instrumento de comunicación masiva (que) permite que jóvenes *colombianos* de los más alejados puntos de la zona conurbada de Monterrey se integran a nivel simbólico”.

No pos que la banda "Aaah, aquel vato se junta con aquel, naaa" y yo también me ponía a hablar. Hubo un tiempo en que cuando estaba la Cory Colombia pos me ponía hablar pum a agarrar el teléfono, pinches listas, si también era de los que, muy raro, pero si hablaba a la 1420, con Cory Colombia, con Servando Monsivais<sup>67</sup> y me gustaba estar escuchando que haber quien estaba hablando quien manda y ya mandaba algunos y me mandaban a mí y así. Me gustaba, en esa época si me gustaban. 01A

No pos pa´ una canción y saludos, enviar saludos pa´ la raza, pa´ la banda, las bandas con las que nos juntábamos y pa´ tu novia, verda, era lo primero que mandabas y una canción se la dedicabas a ella. 02A

A la 1420 antes hablaba yo, para pedir música colombiana y mandar saludos a la raza, por decir a la unión de estrellas con las pandillas que estamos acoplados y pos cada rato hablabas ahí, qué onda y al día siguiente otra vez y otra vez y en la madrugada, no más que se fue acabando y ya uno ya se olvidó de tanto hablar. 04B

Si, se mandaban muchos, con una canción se mandaban saludos así a la misma banda y otras bandas, les mandaban saludos, eso también antes se escuchaba mucho la XEH y casi muchos llamaban, con esos también se identificaban mucho, de

---

<sup>67</sup> Cory Colombia era el seudónimo de una locutora de Radio Nuevo León que conducía un programa de radio llamado *de Colombia con amor* popular en los noventa. Servando Monsivais era integrante del grupo de música colombiana *M-19*, programador de radio en la misma estación y luego se convirtió en locutor, oficio que continúa en la actualidad, pero en la radio virtual. El entrevistado menciona otra estación de gran tradición en el ambiente colombiano, que ahorita es la única que sigue transmitiendo casi en su totalidad la música caribeña.

repente llamaban y de repente unos se topaban, así en el metro ¿tú eres? y así ya se conocían. 02B

Los saludos que se envían a través de la radio es un tema no explorado en los estudios sobre música popular, de audiencia o de jóvenes, que merece un esfuerzo teórico y de trabajo en campo, que permitan entender los significados para los jóvenes, principalmente para los colombianos, y el papel que juega en la construcción imaginaria de ciudad. En Monterrey son usuales desde la década de los setenta y los jóvenes colombianos los han usado desde los años noventa hasta la actualidad.

Blanco (2008) dedica una parte de su análisis en su tesis de Doctorado a los saludos. Para el investigador con los saludos

Se crean grupos de amigos, interacciones entre bandas y alianzas, que eran imposibles anteriormente. Esto se logra por intermedio de las listas de saludos. En las listas de saludos los jóvenes *colombianos* colocan los nombres de hombres y mujeres con los que quieren ‘cotorrear’. Con los que quieren establecer amistad y como un signo de respeto y conocimiento. (Blanco, 2008:212)

Como parte de esta investigación se monitoreó la estación de radio 1420 de amplitud modulada, llamada Antología Vallenata, la única que se mantiene programando música colombiana las 24 horas del día. Como muestra se transcribe algunos de los saludos emitidos por los jóvenes radio escuchas. (25 de octubre del 2013).

-Buenas tardes  
 -¿Quién habla?  
 -Este Nano de los rielocos  
 - ¿Cuál te pongo?  
 - .....  
 - ¿para quién la envías?  
 -Mi compa Pony y Cesar de los Rielocos, Ruby de la Pancho, JS y el Edy de la Zapata, Adriana Alianza, la Leslie de Salinas, Giovany de las Sabinas...  
 -Excelente.

-Habla este Giovany de las Sabinas  
 - ¿Qué canción te pongo?  
 -Póngame ahí la de *chapotea*, ahí por favor Mora  
 -Claro ¿para quién?  
 - Este un saludo para mi amiga Güerita de la Chuma, mi carnal Tyson fome 30, Coqueta de la Zapata, Nena de Casa Blanca, el Richard de Escobedo...  
 -Ándele le complacemos.

-Buenas tardes Mora.  
 -¿Quién Habla?  
 -Nena de Casa Blanca.  
 -¿Cuál te pongo?  
 - Ponme la de *Pídeme* de la *Decisión*  
 - ¿Para quién?  
 - Va para mi novio y mi amor, Isaac Valle Verde, Kila de los Hooligans, JR tres

uno, Giovanni de las Sabinas, Pescado de Santa Martha, Paco Lobos, Piny Genaro y gracias Mora.

En los saludos puede observarse las redes de amistad que tejen los jóvenes a través de la radio, por toda el área metropolitana de Monterrey. Los jóvenes se nombran con su apodo o su nombre, agregándole el lugar de donde son, su territorio o el nombre de su banda. Al nombrarlos, constituyen territorios, representado por el lugar en donde residen o por el grupo del cual forman parte. Es una forma de llamarse a sí mismo, de autodesignarse a partir del lugar donde vive o con quien se juntan. Al ser nombrados por otros a partir del saludo, se reconoce la amistad con el grupo al que pertenece el sedicente; al entrar al espectro de la radio se deja constancia de la existencia.

La importancia del saludo también se refleja en los bailes, donde se procura que los grupos que tocan música colombiana, mande saludos a través del micrófono. Para lograrlo, los jóvenes elaboran pancartas que muestran al animador del grupo o al cantante (fotografías 4 a 7), envían papeles donde escriben su nombre y el de su banda o utilizan los celulares, donde a través del *software* de mensajería o de *texteo*, muestran sus saludos para que sean repetidos en los micrófonos “con el celular, haz de cuenta que yo le digo al vato he mándame saludos y ya me manda” (02B). Lo que importa es dejar constancia de su presencia, de aumentar la fama del grupo o del sujeto que pide que digan su forma de nombrarse. En el siguiente relato denota la fama de un grupo juvenil de San Nicolás de los Garza, que en los noventa eran muy conocidos por su forma de bailar e incluso, un paso de baile llegó a ser nombrado por el nombre de ellos: baile *Wacheco*. (Olvera, 2005)

Se llamaban los *Wachecos* y pos tocábamos en los cotorreos, veda que había siempre estaban llenos, porque ellos eran muy famosos, se veían mucho en la radio, veda que les mandaban saludos o las estaciones y todo. 01 A

El uso de los saludos de parte de los empresarios de bares puede verse en la siguiente nota de campo:

Sobre el escenario del bar en San Nicolás de los Garza, el San Antiguo Bar, se proyecta en una pantalla videos de grupos colombianos, que también se reproducen sobre dos televisores. Cuando comienza a tocar el grupo en vivo, se proyecta su logotipo y algunos efectos que trae en su presentación, en ese momento proyectan el nombre de una banda juvenil o el apodo de un joven. Los saludos tienen precio, que se le pagan al cantinero. (Nota de campo, marzo 8 de 2014)

#### **4.2.4 ¡Vámonos de cumbia! Los escenarios de la música**

La música colombiana se asentó en la colonia Independencia en la década de los sesenta (Olvera, 2005) y fueron los sonideros quienes comenzaron a distribuirla en tocadas locales, fiestas, bodas y quinceañeras, creando un circuito cultural de consumo. En esa década la oferta musical era variada: boleros, música ranchera, norteña, tropical y ritmos americanos, pero fueron los sonideros quienes deciden concentrarse en la música colombiana. Para Olvera “Los sonideros no tardan en extender el gusto al amenizar las fiestas populares de la Loma Larga con sus sonidos y sus discos” (2005, p. 168).

Este papel de los sonideros permitió dos hechos importantes para el desarrollo de la cultura colombiana en Monterrey. En primer lugar crearon un público consumidor, los primeros jóvenes que crecen con la música, que se identifican con la misma y que la llevan a otros rincones de la ciudad, al promoverla en nuevos escenarios en colonias como la Moderna o la Industrial (Nota de campo, 6 de junio 2014, Mesa La Independencia: territorio sonidero).

En segundo lugar a crear un público joven consumidor, propiciaron que aparecieran los primeros músicos de cumbia colombiana, entre los cuales se destaca la figura de Celso Piña, pero también la de Paco Silva, Javier López, el Toro Amaya, entre otros y de las primeras agrupaciones musicales que comenzaron a reproducir la música tal y como se tocaba en Colombia; agrupaciones como la Ronda Bogota, la Tropa Colombiana, los Vallenatos de la Cumbia; músicos y grupos asentados en la Loma Larga, en las colonias ahí establecidas, como la Independencia, la Nuevo Pueblo, la Campana, la Pio X, entre otras.

Esto permitió que durante los ochenta el escenario de lo colombiano se extendiera por la ciudad en bares, salones de bailes asentados en el centro de Monterrey y en su periferia cercana, así como en tocadas organizadas en colonias como Constituyentes de Querétaro, en San Nicolás de los Garza o en espacios masivos como la Expo, ubicada en el municipio de Guadalupe. (Edgar Davila, comunicación personal, 5 de mayo del 2014).

Durante los noventa la música vive un auge con la aparición de grupos musicales en toda la zona metropolitana. En 1997, el programa Haciendo Esquina, a través de su proyecto Casa Colombia destinado a promover esta música, registro la existencia de 76 grupos entre profesionales y semiprofesionales (Olvera, 2005) Cruz y Torres dejaron constancia de la relación grupos juveniles llamados banda y los grupos de música colombiana:

Un gran número de jóvenes *esquineros* se desenvuelven alrededor de ese género musical utilizando los escasos recursos de que disponen; se reúnen, ensayan, ejecutan y componen cumbia colombiana. Los jóvenes *esquineros* interpretan sus creaciones en cualquier lugar público al que tienen acceso y recolectan cooperaciones voluntarias para mejorar la calidad de sus instrumentos y continuar con su desarrollo musical. (Cruz y Torres, 1997:41).<sup>68</sup>

En los noventa destacan como escenarios los Salones Star, en Monterrey y la Bodega en San Nicolás de los Garza. Los comportamientos en los escenarios tienen que ver con las dinámicas propias de las agrupaciones juveniles de esa década, donde las redes de amistad y de enemistad se configuran en el escenario. Las interacciones en los escenarios son narradas por los sujetos del grupo A.

Llegábamos y ya entrábamos, saludar a la banda lo primero y a todos los amigos, y ya escuchando de repente empezar a bailar, sí, pero primero a saludar y luego ya a ponernos a bailar . 02A

Si nos agarrábamos o nos, no acoplábamos de volada una banda porque eran muchas bandas y como había amigos había enemigos y pos luego llegar, llegábamos y

---

<sup>68</sup> Cruz y Torres (1997) señalan que en un proyecto denominado Casa Colombia tuvieron contacto con 60 grupos semiprofesionales y amateur, lo que ejemplifica el ambiente colombiano en los años noventa



nos íbamos con los Arzobispos, eran los con los que más nos acoplábamos o con los Prendidos. En veces también los Prendidos llegaban con nosotros y de ahí nos íbamos o nos íbamos a la Estancia y de ahí nos veníamos todos en el 122 hasta el *Star*. Y ya llegábamos al baile, los Prendidos y nosotros y nos juntábamos con los Arzobispos éramos como unas cinco banda que nos acoplábamos y había otros por decir los de Valle Verde y los de Escobedo se juntaban ellos aparte también. Y también los Rebeldes ya ahí caían ellos solos también. También estaban muy prendidos esos vatos, los Rebeldes de Sierra. 01 A

En la década pasada los escenarios se diversifican por la ciudad, se instala la música colombiana en bares del centro de Monterey y otros municipios, se organizan bailes en espacios masivos donde tradicionalmente se tocaba música grupera, como la Exposición (Expo) en Guadalupe y en el centro de espectáculo la Fe, en San Nicolás de los Garza.

Si, este, recientemente de los últimos que fuimos fue, en el bar de Max, en el centro, fuimos al tradicional la Fe, en aquel tiempo los llamados Show Rosas, a la expo, este, muy pocos fuimos a una bodega no recuerdo el nombre, estaba creo que en San Nicolás, en el centro de San Nicolás, fueron, fueron muy pocas veces, éste también a, a, al barrio antiguo fuimos muchas veces también, fuimos al, al Malibu, al Ibiza, pues en si muchos nombres que no se me vienen ahorita la mente pero si fuimos a muchos, a mucho saloncitos de fiestas donde si había grupos. 02B

Íbamos a la Fe y al Vaqueros, al Karanchos, bueno al Karanchos fue un tiempo de que iban puros cholos pero ponían música colombiana y electrónica, pero pos uno va, iba por la música colombiana porque en ese tiempo que era que no había ni a donde ir, veda, no había ni un antro, pos decir, pos íbamos ahí a ese. Era el tiempo que se levantó, el Karanchos ahí en Escobedo y este pos íbamos al Vaqueros, al Lone Star una vez, fuimos nomas y pos siempre cada vez que venía, así de música colombiana, pues de colombia pos siempre íbamos a la Fe.. 04B

La siguiente nota de campo ejemplifica las dinámicas de los jóvenes en los escenarios actuales:

El baile se prendió luego de un momento. Comenzaron a hacer una especie de rueda donde el centro se quedaba vacío, un centro que se movía en vaivén, de un lado hacia otro. Los chavos levantaban los brazos sobre sus cabezas, con las manos hacían señales distintas, cruzándolas y con los algunos de los dedos levantados. Se veía claro que eran grupos contrarios, que disputaban el centro, que solo era tomado por una pareja que bailaba de un lado a otro. A veces el centro se cerraba y hacia que los grupos contrarios casi se tocarán, con las camisetitas se aventaban latigazos, de pronto intentaban jalarse de las manos y atraer al contrario al grupo, quizás para golpearlo, pero no se llegaba a eso. Era pura riña simbólica, pura representación de la violencia, sin llegar al máximo. (Nota de campo, La Fe 21 de julio del 2012)

Hormigos (2010, p. 93) señala que “el significado de la música no se encuentra sólo en el texto, es decir, en la obra musical, sino en la «performance», en la puesta en escena de la música a través de la actividad cultural-musical”, por lo que debemos de encontrar otros significados que estén ligados a la música, significados relacionados con la grupalidad juvenil donde la violencia en los bailes es parte de las dinámicas de los grupos que escuchan la música

colombiana. En los bailes no solo se escenifica la identidad colombiana a través del baile y el vestido, sino que también se convierte en escenario de rivalidades, donde se trazan las fronteras imaginarias de los territorios juveniles, los espacios de control y de contención de la disputa, las alianzas con los grupos de amigos y la identificación de los enemigos, donde la música cuando llega al punto álgido de las cumbias facilita los roces que llevan a la violencia.

Si se hacían las broncas buenas ahí. Un día, un día nos, una una que no se me va a olvidar nunca que dejaron desmayado a mi compadre Perico y al Kinta, yo me salvé porque unas de aquí de la Consti,<sup>69</sup> las cuatas de la plaza, me ayudaron entre las tres pero como quiera si me picaron en la frente con una navaja y una que otra costilla también, me alcanzaron a dar unos tubazos en las costillas pero a mi camarada si lo dejaron tirado, lo robaron. Ese día fue un voltión, se nos voltearon los Arzovispos, o sea nos aventamos un round un tiro ahí con unos vatos, con los de la Estrella, los Rinconeros de la Industrial y era, era su terreno era, era su mera mata pos ellos vivían haya atrás de los *Star* de por si eran los buenos de ahí y nosotros el camarada que está en el penal, el Fu, él, él prendió a uno de los Rinconeros y se armó y como los Arzovispos también se juntaban con ellos y prefirieron, los prefirieron a ellos y se nos voltearon. Nos pusieron un cuatro nomás de repente, pos los prendimos ahí nosotros, a los Rinconeros, como quiera nosotros también estábamos prendidos, los prendimos ahí en su terreno y nomas vimos que el baile se empezó a salir, verda, se empezó como a quedarse solo y nada eh eh, era para esperarnos a fuera y ya pos a la hora de la salida se acabó y todo y no pos ya, íbamos saliendo y nombre todo rodeado, nombre, nombre pero un chingo de banda superándonos y nomás me acuerdo que yo iba saliendo y pum me recetaron con una navaja, nomás que, nomás que me van pegando en la frente y las morras luego luego me cubrieron y uno que otro tubazo y entre las morras ahí en las costillas y a los camaradas los arrastraron pa' fuera y los golpearon, los dejaron tirados y desmayados. Yo ya no supe porque las morras me subieron a un eco así y entre la bola le dieron me, me salvaron, verda y yo pos me quería bajar para defender a los camaradas pero ya no pude hacer nada iba, de las costillas también madreando y todo sangrado de la cara. Ya no volvimos. Si, si volvimos a ir pero íbamos, si volvíamos a ir pero y eso, pero nos sacaban "juidos"<sup>70</sup> O sea de volada nos sacaban como eran un chorro. Y ya los Arzovispos se nos voltearon ya empezaron a acoplarse con ellos y tuvimos broncas con los Arzovispos ya al último. Y ya pos se empezaron a hacer bailes. Ya no fuimos pa' lla, empezamos a ir a la Bodega pos acá era terreno y ya me junté con los Pachecos y luego y ahí me conocían por mi primo de ahí de la Fomerrey 11 y luego pos ya empezaron a caer Arzovispos pa' ca luego pos ya yo me saqué la espina y luego ya le montaba yo banda de aquí y los prendimos a ellos y así se, se hizo un desmadre. Al último quedamos todos bronqueados las bandas que nos juntamos nos sé, con los que nos juntábamos salimos con bronca. También con los Prendidos de la Estancia también nos peleamos bien machín y ya nos desarmamos, los Pequeños ósea nos venimos nomas nosotros y ya nos íbamos a los bailes solos, solos siempre y ya después siempre solo y nos topábamos y sobre, sobre los que caen, sobres. Ya no nos volvimos a juntar con bandas así. Se, se, se nos, nos desunimos nosotros hicimos, dijimos, yo le dije, yo y el Kinta, no y el Golo, verda, nombre nuestra pinche bandera y se chingó, nomás nosotros y se chingó. Esos vatos se nos voltearon y luego también conocían un chingo de gente, los Arzovispos. No y así siempre en los bailes siempre nosotros nomás. 01A

El control sobre la violencia también es ejercido por los dueños de los salones, aplicando la segregación a partir de las redes de amistad y enemistad.

<sup>69</sup>Colonia Constituyentes de Querétaro en San Nicolás de los Garza

<sup>70</sup>En huida

Si de repente si, a la Fe. Vamos en banda, casi todos. Vamos llegando y de volada a chearnos todos, el cinto. Y estar ahí bailando un rato. Casi siempre nos vamos para arriba, porque en la pista se hace todo el despapaye, de las bandas. Si están separadas las pistas, hay como unas, como unas. Así como una cerca así como para dividir el símbolo Uno del símbolo *Star*. 05B

Pero no sólo se ejerce el control sobre la violencia, sino que incluso se ejerce sobre las formas de bailar, así en los bares se evitan los conatos de violencia, al prohibir que se baile en círculo como lo explica la siguiente narrativa:

Si, si se hace la rueda muy poco, por lo mismo, porque hasta la misma gente de seguridad de los antros te lo prohíben. Porque vas a empujar a la pareja que está bailando o esto o lo otro, más que nada para evitar problemas entre los chavos. 06A

La forma de bailar en la actualidad ha sufrido cambios e incluso las dinámicas en los escenarios de los colombias, sin embargo tocáremos el tema en el punto 4.4, donde se abordan los cambios y las permanencias.

#### **4.2.5 La grupalidad como esencia de lo colombias**

“El modo de estar juntos” (Martin-Barbero, 1995) es importante para comprender como se articulan los elementos que constituyen la identidad cultural de los colombias en Monterrey, desde los propios espacios de reunión como lo fueron las esquinas en los noventa, los salones de baile, los bares, la zona *wifi* y la red social en la actualidad.

El “darse calor, codearse, rozarse” planteado por Maffesoli (2004, p. 64) está en el sentido de la grupalidad juvenil, es el fundamento más simple del estar juntos en el barrio, en la esquina o en el escenario de los colombias, el autor plantea (2004, p. 63) que “el sentimiento conforma una solidaridad que no puede ser ignorada”, solidaridad que está en la lógica de la grupalidad

Las narrativas de los sujetos de la investigación nos permiten comprender los cambios experimentados en el significado de estar juntos, así como la permanencia de la grupalidad en el fondo de la identidad cultural.

En la esquina se desarrolla las dinámicas juveniles donde la pandilla es expresión de ésta: la “bronca” y el “paro” son los lados de la moneda que integran al grupo; con ellas vienen las actividades recreativas y las relaciones con el sexo opuesto:

Porque me gustaba. Era una pandilla y siempre andaban en broncas, verda, siempre teníamos bronca con todos, ahí en la colonia y me gustaba las peleas, las broncas con piedras verda, las broncas y también, por decir, cuando tenía uno bronca, así por decir, tenías un paro y así, verda, varias veces me golpearon en varios lados y ya iba y ya *qué onda* y de volada, me hacían un paro. Si, si me daba gusto que estábamos cotorreando y pistando y así, verda. O sea cotorreábamos chido, verda, y de broncas y de morras también, pues ahí llegaban las morras con nosotros. Llegaban con ellos y pos ahí estaba yo ahí, había morras de todos lados caían ahí... Era puro desmadre, puro pistear puro andar con las morritas y peleando ese era todo el rollo en ese tiempo y ya después loquearnos, verda, la loquera también acá aparte 01A

El proceso de formación de la banda se da en el espacio compartido, donde crecen los jóvenes, en la esquina o en la cuadra. Esta marca les limita el grupo de pertenencia y de forma natural se constituyen en el mismo:

No pos de hecho ahí este de ahí empezamos ya empezamos a hacerle, ahí a la banda, verdad, se empezó a juntar más banda ahí "no pos que vamos a hacer una bandilla" ya fue de que el modo de que hicimos la banda. 02A

En el grupo el joven encuentra la manera de pasar el rato, compartiendo sus experiencias y sus anécdotas de pleitos y de bailes, intercambia saberes sobre la música y la cultura, intercambia elementos con los que constituye su identidad juvenil, se nombra al tiempo que nombra al grupo, se convierte en *keelin Pecos*, en *Güeros Pecos*, en *Jelo Pequeños*, en *Jenru Converse*.

Salgo a platicar un rato y qué onda y ahí cotorreando y pos ahí te hayas con ellos platicando de broncas y de bailes "no, que aquel baile, veda, se hizo la trifulca y aca" y pos ahí se va, va, vas llegando más y de "qué onda" les gusta el cotorreo, "he pos vamos aquel baile" pos vamos y ahí es cuando se va haciendo la banda, he pos ya somos un chingo vamos a ponernos un nombre y ahí va creciendo, va creciendo vas yendo a bailes y vas creciendo, vas creciendo, pero si por esos motivos fue cuando, por eso yo me junte ahí porque, me hablaban de que vamos sobres de ellos, yo veía como se peleaban, no pos los pedradones a, pos me gusta este ambiente, veda pos es el ambiente de uno, veda aventar piedras y ser desmadroso y por eso unos acá, te unes a ellos "qué onda" y si pues sí, ese es el motivo de eso. 04B

Una de las características principales que se observa en los jóvenes es la configuración del territorio, lo cual se define desde los espacios de disputa con otros.

Pos según con los que nosotros teníamos broncas con varios ahí, pues de hecho casi no nos podíamos ver con los *Flexi*, con los *Apaches* con, con, varias bandas de ahí, con los *Converse* tampoco nos podíamos ver. 02 A

Ya era de estar en la esquina conviviendo con entre la pandilla, cotorreando de cualquier cosa ya si de repente pasaba alguien o nosotros íbamos o nos poníamos de acuerdo pa`ir, buscando, bronca o nos buscaban bronca y nos peleábamos. 02 B

Los jóvenes que se enfrentan a un mundo caótico, sin referentes familiares o laborales, donde la escuela no es opción para un mejor futuro, encuentran en el grupo de pares el lugar donde cobra sentido el mundo, donde es posible articular las cosas y construir los sentidos, donde recuperar los valores que parecen estar en crisis, el lugar donde se recupera el respeto, se establecen las reglas y se ordena el caos. Frente al mundo en aparente orden de los adultos, los jóvenes construyen otros sentidos, frente a la sensación de pérdida y de imposibilidad, recuperan sentido y transforman las cosas. Sobre la violencia, construyen su propio orden, su manera de autoregularla. En la narración se hace notar como los jóvenes resuelven el hostigamiento hacía alguien del grupo por otro elemento a partir del pacto de una pelea, "aventar un tiro". Uno intercede por el más débil frente al hostigador y después de la pelea se resuelve el conflicto y se llega a la paz, "te lo amarras" señala el sujeto, se olvidan del conflicto y se garantiza la permanencia del grupo:

A que se le quieran bañar (*a alguien del grupo*), “qué onda” pos que, si el vato no se quiere aventar un tiro, pos qué onda , “no se quiere aventar un tiro”, veda, pos qué onda “si tú también te avientas un tiro, vente conmigo, va pero qué onda guey, no más va ser un tiro y ya a tirar a león, porque somos de los mismos”, veda, el chiste no es aventarse un tiro el chiste es aventarse un tiro con otros, no entre los mismos, ya pos el vato, “no pos sobres, un tiro contigo”, ya te lo amarras y “qué onda, chido ya aquí mero puto2, veda, ya no le, por decir, 2ya no le digas nada, a este vato”, veda, no, si hay muere.02B

El orden de la grupalidad es ajeno al resto, pero sobre todo, al mundo de los adultos y al mundo institucional. Encinas (2004/1994) señala en su etnografía sobre una banda juvenil en Monterrey que los jóvenes encuentran significación al estar en la pandilla, donde la amistad es sumamente importante, donde las relaciones están basadas en la reciprocidad y en la ausencia de liderazgos, donde la asociación con la pandilla responde a una necesidad de hacer, en vez de una necesidad de sobresalir.

Esta reciprocidad de funciones y la ausencia de un líder son para Encinas, lo que permite la estabilidad del grupo. La presencia de un liderazgo fuerte impediría la reciprocidad. Encinas señala:

No debe olvidarse que la pandilla es para muchos jóvenes su única posesión y motivo de orgullo, por lo que cualquier intento por alterar o agredir dicha estabilidad tiene una respuesta violenta, no para perjudicar al agente desestabilizador, sino porque es extraño y opuesto a las significaciones compartidas por los miembros de las pandillas (2004/1994, p.158).

La ausencia de liderazgo en las grupalidad juvenil en Monterrey, sigue siendo una característica que se mantiene luego de casi 30 años desde que Encinas realizó su investigación (1985). Así encontramos un testimonio de un sujeto del grupo B:

Si hay unos por decir que son más aferrados son los que se aferran más, son los que se avientan un tiro, qué onda y saltan por ti y por el otro, veda, te hacen un paro, pero no, no hay ningún líder todos se tratan igual, es el mismo trato y todo pero siempre va a ver uno que es más chingón que todos, siempre va a ver uno que se avienta un tiro más que todos, pero no por eso le vamos a llamar a que tú eres el líder, no, la raza, pandilla no debe de haber ni un líder. Si has de cuenta unos no son problemáticos ni acá pero cuando te viene correteando, por decir, la policía, "qué onda ta tu casa guey" ó sea, la casa de él "pérate guey mi casa es tu casa, guey, párate ahí, aquí no se van a meter", ósea saltan también por ti, qué onda, te hacen un paro, pero no son problemáticos ni acá, si, andan en las pandillas, pero que un tiro, por decir, “a que, yo no sé pelear” y así, pero no hay falla como quiera es de la, la misma raza es la misma banda, siempre en la misma banda hay que tratarse como tratas al otro y así, nunca hay que ha hay que tratar mejor, na (*negación*) “que aquel vato se aventó un tiro hay que tratarlo mejor”, no trátalo igual, como debe de ser. 04B

En la grupalidad los jóvenes encuentran una función útil a partir de sus propias capacidades que les permite congeniar con el resto de los individuos que conforman el grupo. Ante un

vacío institucional, familiar y laboral, el joven encuentra un espacio con sus pares. No se le cuestiona sus capacidades, tan solo se le requiere que sea recíproco con lo que el grupo le aporta.

### **4.3. Los elementos simbólicos e identitarios que constituyen el estilo juvenil colombiano en Monterrey.**

Existe una lógica que atribuye ciertos atributos al ser joven como lo son el comportamiento, el esparcimiento, las responsabilidades frente al mundo y, sobre todo, la forma de vestir y los elementos que lo constituyen. En esta, el consumo y la moda imponen atributos de lo que es joven, es decir, se le define a partir de ciertos rasgo y características que tienen que ver con la capacidad y con el tipo de consumo.

Ya con la aparición de las nuevas tecnologías el consumo de la música se individualiza, por lo que no se recrea la cultura con la participación del colectivo, por lo que los elementos de lo colombiano se diluyen y compiten con otras culturas como el reguetón y el rap, provocando que la identidad se transforme en sus símbolos identitarios, como lo son el vestido o los accesorios que le acompañan, y donde el consumo de la música es el hilo más fuerte que une con el pasado.

El uso de estos símbolos se exageró en el pasado para ostentar el estigma, (Zuñiga y Palmer, 1987; Zúñiga, 1991) la señal de identidad cuestionada por el resto de la población. En los ochenta el pelo mullet se exageró al decolorarlo con agua oxigenada, se incluyó en la identidad las camisas floreadas que copiaron del músico “Yo digo que sí porque en esa época, fue Celso Piña, empezó a sacar las floreadas, ¿porque? Porque, porque lógicamente, Colombia es una costa y de ahí es donde, este, como se llama, empezó la raza” (06A), en los noventa el peinado se alarga al exagerar el mullet en la parte de atrás, bajo la nuca y comienzan a aparecer las primeras patillas, que en la primera década del 2000, se extienden demasiado. (Fotografías 7-14).

López señala que las nuevas teorizaciones sobre el consumo conceden un papel más activo a los sujetos en la construcción de la realidad social, asignando al sujeto un carácter activo que le capacita para apropiarse material y simbólicamente de los objetos de consumo, construyendo activamente su identidad individual y social, apropiándose simbólicamente de los objetos, destacando las contribuciones de los estudios culturales que analizaron “el proceso de creación de significados por parte de los sujetos a través de sus prácticas diarias, y en el ámbito del consumo la apropiación de bienes por éstos” (2004, p. 176).

#### **4.3.1 El uso del cuerpo para expresar el estilo**

En un contexto de crisis recurrentes, donde están desacreditadas las instituciones socializadoras como la familia, la escuela y el trabajo, de ausencia de referentes simbólicos que permitan el anclaje del sujeto, el cuerpo es la única propiedad que le queda a los jóvenes, por lo que es utilizado para expresar los contenidos de su cultura: el vestido, la forma de peinarse, los accesorios con los cuales nutre su visión de sí mismo, la expresión corporal a través del movimiento de manos, pies, cadera, la forma de pararse o de mirar. El cuerpo se

constituye en un vehículo donde se transporta el mensaje que el joven envía a los demás, puerto de llegada de los elementos que le sirven al joven para identificarse con una cultura. Le Breton (2002, p. 19) señala “el hombre no es el producto de su cuerpo, el mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. La corporeidad se construye socialmente”

Los jóvenes que escuchan la música colombiana se apropian de elementos que recuperan de otras culturas juveniles, asignándoles nuevos significados en el momento en que elaboran su propuesta cultural. Uno de los primeros elementos fue el peinado de los ochenta conocido como *mullet* que usaron los rockeros de la época, y que los colombianos retomaron de una banda juvenil de Monterrey de esa década llamada *brother*.

Para mí el pelo. Era lo que nos, nos distinguía ahí en los bailes. Porque el pelo, el peinado *brother*. Bueno, nos hacíamos un mechoncillo. Bueno yo casi no lo use, verda. Un poco tiempo, mis camaradas, ellos sí, pelo *brother* con un mechón aquí y una colita 01A

Era un peinado leve nada más lo que era un copetito en la frente y se alborotaban el pelo con el spray y quedaba un peinado en forma de flor, era el peinado de los colombianos de antes de los primeros, en ese inicio que yo estuve desde los 12 años, este y lo que era pantalón entubado, los convers y pues nada mas era eso 06A

Al principio el peinado *brother* se exageró al despintarse el pelo con agua oxigenada para diferenciarse del rockero, del *brother* y de los frescos que iban a las discotecas de moda; se complementó con las camisas floreadas que retomaron del primer músico regiomontano que tocó el estilo de la cumbia colombiana. Así podemos ver en el siguiente testimonio como Celso Piña se convierte a principios de los ochenta en el ídolo de los jóvenes marginales.

Yo fui a la primera tocada de Celso contra la tropa en el mercado de abastos de Guadalupe, al Celso lo iba a ver en el Adrimar, en Felix U. Gomez. Yo al Celso lo conocí en, cuando tenía 17 años, en el Adrimar, hace 29 (años, 1985). Antes no éramos banda, éramos gente pobre, los marginados. Nomás íbamos los que no teníamos pa` la disco, usábamos camisas floreadas, pero no tan aguadas (Edgar Davila, 47 años. Comunicación personal 5 de abril del 2014)

Blanco considera que:

Como cualquier artista ‘exitoso’ Celso logró ‘sintonizarse’ con su generación, entendió las necesidades, los gustos, los desplazamientos y reubicaciones sociales de la nueva generación de jóvenes en los 1980 y 90. Entendió el cambio en los *sensoriums* de los jóvenes populares, como consecuencia de las profundas transformaciones sociales. Una generación sin empleos, desacoplados de la realidad social de sus padres y abuelos (los migrantes campesinos, que encontraron trabajo en las fábricas y se hicieron obreros). (2008.198).

El papel de Celso Piña en la conjunción de los elementos que configuran la identidad colombiana puede observarse en la narración del sujeto del grupo A. Del músico se recupera la camisa tropical de palmeras y soles, pero se resignifica al vestirla de una forma diferente a través de la forma “paletosa” como lo narra el siguiente sujeto:

Yo digo que sí porque en esa época, fue Celso Piña, empezó a sacar las floreadas, ¿porqué? Porque, porque lógicamente, Colombia es una costa y de ahí es donde, este, como se llama, empezó la raza. De hecho aquí traigo una, las famosas, son las de antes, yo siempre me las ponía y luego te la hacías hacía atrás, era lo paletoso<sup>71</sup>, así lo hacia la raza, haz de cuenta que te la abrías, le aventabas pa´tras, te quedaba esto así, para atrás, (acomodándose la parte de atrás del cuello de la camisa en la espalda y hacía los hombros) y luego ya caminabas acá (extendiendo los brazos) era parte de la como se llama, la de ese tiempo la moda colombiana, traías tu pelo paradillo, verda. 06A

El pelo *brother* en los noventas se exagera en la modalidad de *mullet* al alargar la parte de atrás del pelo y las patillas (fotografías 9 y 10) lo que en la primera década del siglo XXI se exageró aún más con el peinado denominado patilludo (fotografías 11, 12 y 13).

Pos de repente, veías a uno que taba colombiano y veías con las patillas y ¡aaah! con madre el pelo y uno se lo va dejando y hacia vas viendo, vas viendo, pos hay se van creciendo las patillas. 04B

Sin embargo el pelo *brother* pierde todo rastro en los jóvenes de la actualidad al transformarse completamente el peinado en lo que se llama el “cuadro”, peinado que se adopta de los músicos de rap afroamericanos.

El cuadro si, salió a la moda de repente, yo pos antes no me cortaba el pelo, nomás me cortaba un cuadrito lo que era aquí atrás y pos ya de repente acá no que pelón y ya veía dos tres razas y que "aja" que el *fade*, del ladito y ya fue cuando me lo fui cortando, veda, de que "ha ira el cuadro", no que el cuadro, no pos que, no que se ve con madre y se fue usando el cuadro que el corte del cuadro, pelón pero tenías, marcado el cuadro. 04B

Si nombramos los elementos que configuran el sentido colombianos en los jóvenes encontramos la vestimenta, caracterizada por las ya señaladas camisas floreadas, a las que se le suman las camisetas con motivos religiosos, con cristos y vírgenes, las camisetas que se retoman de otras culturas juveniles como las rockeras, las camisas de botones que se retoman de los raperos, las camisas tipo polo de franjas que se retoman de los reguetoneros. Pero todas tienen una característica esencial que las convierte en colombianas: se visten de manera aguadas, es decir, demasiado amplias:

Ah, pos, siempre con las camisas esas de, salieron en ese tiempo las camisas de mota y que tenían una mariguana pintada y el pelo *brother*. Pelo *brother*.. Ese era el peinado y, y en vestimenta, pos lo normal, medios aguadillos del pantalón, con camisas, camisas de planta de mariguana y así, o camisas floreadas. Yo, yo usaba las camisas floreadas 01 A

Si era de *converse* siempre, era la moda siempre, de *converse* siempre, casi siempre, se te acababan y comprábamos otros otra vez, siempre íbamos al *Penny Riel*<sup>72</sup> a

<sup>71</sup>Traer paleta era traer problemas, cargar con droga, buscar pleito. Paletoso sería quien busca problemas o broncas

<sup>72</sup> Mercado tipo pulga localizado a lo largo de la vía a Matamoros, en la popular colonia Moderna, municipio de Monterrey,



comprar los *converse*. Tenía como unos 9 años, 8 años, yo en la escuela siempre entre semana que era el uniforme deportivo yo llevaba mis *converse* y luego me regañaban las maestras pero como quiera siempre llevaba mis *converse*. 05 B

Encinas señala (2004/1994, p. 167) que los jóvenes inventan su moda, “son sus propios diseñadores y tratan de sobresalir de los demás jóvenes, sin tomar en cuenta lo que la gente diga; ellos consumen para vivir, no viven para consumir”.

Recuerdo que ahí, en seguida donde yo vivía, había una costurera y ahí me hacían mis pantalones, ósea, le decía, ahí salían más baratos que en el centro y “oiga pos hágame un pantalón de este color,” y era bien bombacho, bien aguado, tenía, me acuerdo que tenía una camisa de Cristo y me ponía un pañuelo en la cabeza y se sentía uno bien realizado, en ese entonces, veda, como luego dicen se sentía uno bien guapo o bonito. 02 A

La ropa se consigue en el mercado popular, los puntos de ventas son de referencia para los colombianos, en ellos sabe que encuentra el estilo que está impulsando.

Ahí en se llamaba, bueno en el puente del Papa íbamos también, porque allí se vendían las camisas que son como tipo pañuelo, (fotografía 16) esas las usábamos mucho la gente se olvida de antes. Íbamos allí, estaban carillas verda, eran de manta de pañuelo, pero todos traíamos de esas camisas de pañuelo. 02 A

Los colombianos van resignificando los elementos que encuentran en el mercado y le asignan un lugar en el estilo juvenil.

Si usábamos los clásicos escapularios grandotes, con nuestro nombre, los comprábamos allí en el centro, te hacían uno con tu nombre y pos todos querían, después todos agarraban esa onda de que “a pos este trae, vamos a comprar todos”, no, y andábamos todos iguales, siempre, ósea, pantalones, se usaban uno que se llamaban los *silver tap*, en ese entonces de colores y todos andábamos de colores. 02 A

Los jóvenes no solo retoman de otras culturas juveniles, sino que toman lo que está a su alcance. Los pantalones, que en el comienzo a finales de los ochenta eran ajustados en los tobillos, se vuelven aguados en los noventa, se transforman en *dickies* y luego en cortos, siendo los *cross color*<sup>73</sup> (fotografía 18) uno de los más usados, y ya en la década pasada prefieren el corto, pero el estilo aguado permanece (fotografías 15-19), el calzado ícono de lo colombiano es el tenis *converse*, el cual pervive hasta la fecha, pero compite con tenis llamados *nike shoes* y los *jordan*.

Todos estos elementos se articulan a lo largo de treinta años y llegan a definir lo que es ser colombiano en un imaginario que no se observa ya en los escenarios colombianos:

Los *converse* también son muy casuales, los tenis, pero de volada se conoce cuando es un colombiano, los pantalones los trae amarrados así, los daban así (*en los tobillos*) y

---

<sup>73</sup>llamado así porque cada pierna era de un color, mismo que se invertían en la parte de atrás, se cruzaban los colores.

luego se los doblan así, luego haz de cuenta que se ponen los *converse* y le quedan así, bien aguadotes y sus camisas floreada o desabrochada y las gorras así hasta arriba, con las patillotas, con el copete y las patillotas así, los *chores dickies* pero también bien grandototes

¿Por qué se señala que no existe? ¿Qué es un imaginario? Porque la expresión objetiva del ser Colombia se transformó en los últimos años, sin embargo nos extenderemos con este tema en el punto 4.4. “Pues antes se identificaba mucho con, con ropa holgada, camisas de palmeras, *converses*, pañuelos en la cabeza, y ahora es más diferente, ya no se visten de esa manera” 03 A. Los elementos se transforman o se articulan de otra manera, se ocultan de tal forma que es casi imposible identificarlos. Pero solo un elemento se mantiene como parte de la identidad, esencia de la misma: la música. “El discurso musical se abre conscientemente a sus dimensiones prácticas hasta verse implicado en formas de vida con concepciones singulares sobre cómo nos relacionamos unos con otros y con el mundo. (Hormigos, 2010. p. 94)

¿Una forma de expresar el ser colombiano? Pos, yo digo que la, pos la música. Pa mí, pos, yo... por la música, ósea me. Por la música e imagino que las pandillas, por las pandillas, es una forma, andabas en las pandilla "Ah, eh, eres colombiano". Siempre así, tuve amigos de la escuela que, que me veían en las pandillas y se venían "¿eh te gusta la colombia? y le digo "no, pos si" Imagino que eso de andar en las pandillas, luego luego, no "ese es colombiano, le gusta la música colombiana". 01 A

Es que ya no somos colombias, verdad, cada quien su forma de ser. Es que la música que escuchó, es clásica, como quiera si te cuaja siempre te va a seguir gustando. 05 A

#### 4.3.2 Llegaron los gavilanes los reyes de la costa.

Si la música, por lo que expresa y las emociones que transmite a los jóvenes, se constituye en la esencia de lo que significa ser colombias, el baile es la expresión objetiva más acabada del mismo, lugar donde se escenifica la identidad a través del vestido, donde se comparte la emoción de estar juntos con los amigos y los enemigos, donde el colombias expresa a través del cuerpo su cultura e intercambian los símbolos.

No por su ritmo que tiene su ritmo de baile es muy, muy llamativo, muy te expresas en el baile con la música colombiana no es cualquier música, el ritmo el, al sonar de los tambores pas, es cuando uno se expresa al baile, saca sus pasos, su expresión, su baile, pos y que es lo que haces, a sacar tus pasos y empiezas a bailar, qué onda, veda y ya se animan la banda y ya te vas animando 04B

(Con) la cumbia pues ya suelto te expresas más, sueltas señas, las señas que hace toda la banda, verdad, haces las señas todas y es la manera en que todos se sueltan más 02B

Es en el baile donde cobró notoriedad la cultura colombias durante los noventa y atrajo la atención de las instituciones y de los medios de comunicación. Los jóvenes crearon una forma única de bailar que se constituye en un *estilo espectacular* (Feixa, 1998) que se expresa a través del baile del gavilán y el de la motoneta:

No, pos como volando, y como brincando, como brincando, era uno, como que andabas volando y brincando, y en otro suelto también, pues con las manos para arriba, con las manos haciendo como él que saca el churro, bailando para arriba. Y, y pos la motoneta, esa que la motoneta, agarrabas a la pareja y bien rápido, y pa'álla y pa'acá, en los *Star* me daba vuelo yo, porque estaba bien largo el salón. 01 A

Recuerdo el baile de la motoneta, el baile del gavián, ósea había una infinidad de bailes que se denominaron así por la forma de bailarlo, ahorita no, ahorita ya se cambió todo ya la forma de baile. Si de hecho se bailaba lo que era agarrados los brazos, primero hacías la simulación de encender una moto, extendías los brazos y acelerabas con el pie según tú y te ponías frente a frente con la pareja y te ponías a bailar para adelante y para tras pero con velocidad. 06A

En la actualidad esa forma de bailar tiende a desaparecer y es sustituida por nuevas formas que denominan baile de Puntitas, que sustituye el baile del gavián, o el llamado de un paso, que es el baile de parejas que sustituye al de la motoneta.

Pues tiene poquito que empezó, bueno yo lo vi hace poquito en los bailes de la Fe empezaron eso, salió verdad ese paso, pos está cabrón también hacerlo y pos ahí empezó el baile ese de puntitas. 04B

Una de las modalidades de bailar de los colombianos es la rueda. En ella giran los cuerpos en dirección contraria a las manecillas del reloj, los roces de los cuerpos son permanente, se baila suelto o en parejas, en una especie de baile colectivo en el que todos bailan con todos al mismo ritmo, no hay espacio, entre los que bailan, si se abre uno, inmediatamente es ocupado por un bailarín o por una pareja, es un especie de catarsis colectiva donde cada melodía llama al roce entre los individuos.

Si, nomás me ponía a ver y comencé a meterme a la rueda y luego ya, conocí amigas y ya, pos me empezaron a enseñar y luego ya me hice, de hecho mi compadre Kinta, que en paz descansa, y yo éramos los que bailábamos siempre, el Golo y esos no, nunca se enseñaron a bailar, así con, con pareja, siempre sueltos, sueltos, sueltos, siempre. Nomás mi compadre que en paz descansa, el Kinta y yo, él, yo sí, siempre agarrábamos morra, "he una morrita" y siempre sobre la morra, verda y pareja, con pareja, bailábamos suelto y pareja, suelto y pareja 01A

No pos yo iba a los bailes y pos a lo primero pos a la cheve, ya empezaba que unos paseos y no, ya empezaba la colombiana, vea, los tambores, pas, pas y empiezo a bailar primero la rueda, se hace la rueda y ya uno se echa sus pasos y ahí mismo vas viendo cómo están los pasos y te van haciendo la rueda a ti solo y pos, uno no sabe ni usar los pasos, unos bailan así al chillazo, vea, hay los que si tiene su ritmo de baile en los pasos y por eso te hacen la rueda, es cuando uno va bien, porque uno que está en la rueda va siguiendo al que está enfrente, voy bailando como este vato, vea, y pos ya empiezan los tambores y pos uno se expresa al baile pas, pas de puntitas, y levantar las manos y así. 04B

El baile también está asociado a la violencia de los grupos juveniles. Cuando los integrantes del grupo bailan suelto, mandan señales a los rivales de enfrentamiento. Llegar al salón y

ponerse a bailar suelto puede ser considerado por los grupos contrarios como una forma de llamar al enfrentamiento.

Como éramos banda pos íbamos también al desmadre, y era sueltos siempre. 03A

A veces desde que entrábamos al baile ya entrábamos bailando sobres sobres y mucha raza a chinga y estos que, verdad, mugrosos, pero uno iba a bailar. Por decir una vez entramos a los *Star*, íbamos Kin, Chiquis y yo. Apenas llegamos entramos bailando y nos sacaron de ahí los Rinconeros de ahí de la Industrial, nos corrieron del baile, afuera nos pusieron una correteada. 05 A

En el baile también se representan las alianzas a través de los símbolos. Las bandas están agrupadas desde los noventa en bandas metropolitanas que se conjugaron a partir de redes de amistad y de enemistad, constituyéndose en el símbolo Uno y el símbolo *Star*. En los salones se configuran esas redes, que a veces son separadas por los empresarios o por los propios sujetos. La violencia, que comienza a manifestarse de manera simbólica es a partir de representar con las manos ambos símbolos. El símbolo *Star* se representa cruzando las manos a la altura de las muñecas, levantando los dedos pulgar, índice y meñique, y doblando hacía la palma el anular y el dedo medio; mientras que el símbolo Uno se forma un ángulo recto con el dedo pulgar e índice y se doblan hacía la palma los dedos medio, anular y meñique, posteriormente se juntan los dedos pulgares formando los tres lados de un rectángulo. En los bailes se levantan los brazos, se forman los símbolos y se “avientan” al contrario.

Es que ira, en ese tiempo si era cuando todavía se usaba el símbolo *Star*, el símbolo Uno, era cuando era la UDS unión de estrellas y la UDL, unión de locos, la unión de locos era el símbolo 1 y en la Fe siempre pues que la UDS y la UDL y siempre en el medio había, había broncas, se tiraban el símbolo y se enojaban y pos también te tiraban, se enojan y por eso se hace así, se hace la trifulca, ahí en el baile. 04B

Si están separadas las pistas, hay como unas, como unas, así como una cerca así como para dividir el símbolo Uno del símbolo *Star*, ahí. Si andan bailando la banda y se acercan a la reja y comienzan a aventarse cosas, se avientan cosas, A si se avientan acá que la estrella y los otros hacen que el Uno. La estrella es el *Star* y los otros avientan el Uno 05B

Los símbolos nacen en los noventa. El símbolo Uno se constituye a partir de muchas bandas, mientras que el comienzo del Símbolo *Star* fue con una banda que agrupaba a jóvenes de diversas colonias del área metropolitana, como lo fueron los *Brother* en los ochenta, y que se llamaban los Arzobispos, que después bautizarían como símbolo *Star*, nombre que surge del salón más importante de la escena colombiana de los noventa.

El Uno ya, el Uno tiene Uff tiene bastantes años el Uno esté, sí que fueron muchas bandas el Uno y los Arzobispos era un solo nombre. O sea el símbolo Uno era un solo símbolo pero eran muchas pandillas y los Arzobispos era una sola banda pero de varios colonias por ejemplo de cada colonia tres o cuatro se juntaban y se hacía un bolón en los bailes en los salones que estaban ahí en B. Reyes, como en el 92, 93 que andábamos por ahí, de hecho en veces dividían, y aventaban a todos los que eran Arzobispos, Rebeldes de Sierra Ventana, Pequeños eran de este lado del otro lado de la malla aventaban a todo

el símbolo , los Parrandero, este de Valle Verde, los Cumbiaberros, para que no se hiciera la bronca, porque si juntaban a todos iba a ser una bronca imparables 05A

Los símbolos son un elemento importante en las culturas juveniles que atesoran contenidos de emotividad, sentimiento y conocimiento: “un símbolo es aquello en lo que se reconoce algo” (Gadamer, 1991, p. 114), es reconocer la permanencia en lo que es fugaz, función primordial del símbolo. Para Beuchot (2010) el símbolo es unidad y socializador de las personas y sirve para reunir en torno a un acontecer, una persona o a Dios.

### 4.3.3 El estigma sobre la identidad.

Cuenca (2008) señala que sólo se construyen representaciones sociales de los jóvenes que viven en sectores populares desde la delincuencia o la exclusión y se recrean un imaginario en donde aparecen reencarnando todos los males de la ciudad. Lo que finalmente obstaculiza que se construyan otras miradas sobre lo juvenil, desde las cuales podrían realizarse otras construcciones culturales como la aquí analizada.

Silba (2011, p. 239) en un trabajo etnográfico sobre identidad y cumbia en Argentina señala que existe también una tendencia estigmatizadora al relacionar el gusto por la cumbia de los y las jóvenes con apelativos racistas como “negro” y otras formas de desacreditación ideológica y moral como “ignorante”, valoración que incluso proviene tanto de vecinos como de los propios padres.

En el caso de los colombianos de Monterrey la estigmatización proviene de las instituciones policiales y de las educativas, donde se le adjudican el ser pandillero o bicho raro.

Si me paraban Y luego luego te checaba que porque te ves con actitud sospechosa que porque te vestías así, de hecho una vez me llegaron a quitar los aretes, este, haciéndome señas de que era para mujeres y riéndose de la vestimenta de uno.... la policía sí, siempre abusaba de uno se podría decir, nos echaba carro de cómo nos vestíamos. Si te tachaba de que eras colombiano, eras pandillero eres lo peor, ser colombiano era ser pandillero 03 A

Si, cada vez que te veían en cualquier lado te paraban y aunque no hicieran nada te decían, no que, que traes, no nada, que andas haciendo, no que acá, no que te vamos a llevar a la delegación, no pos que más le hago pos vamos. Y pos muchas veces si traías dinero, pues si te robaban o cadenas, celulares con tal de que no pisaras delegación o alguna otra celda municipal 02B

La estigmatización policial también va cargada de violencia, que se ejerce sobre la identidad del joven colombiano al señalar violentamente los elementos que confluyen en la escenificación de su identidad, la burla homofóbica es parte de la represión. Al policía no le importa que los usos de los jóvenes para representar su estilo.

Por la ceja que si somos jotos, "he que eres travesti o que" por la ceja, no pero no tiene nada que, no representa nada la ceja, es tu modo de ser el sacarte la ceja, "ah estoy bien acá, una sacadita y ya", hay unos que si exageran como yo, la tengo bien delgadita como mujer, hay otros que ni tienen ceja, este también por el corte de pelo, veda,

principalmente por el corte del pelo, el cuadro, para que resalte también la ceja, lo que es la ceja. 04B

La vez pasada me llevaron con el Romel, traía las cejas bien delgaditas, y luego se acercó una policía "que eres joto, guey" "No", "Porque te sacas la cejas" "No no sé, no mi mamá me las sacó" "Eso hace tu mamá", "Si" "No seas menso, tu mamá te trata como una muñequita, eres una muñequita para ella" Y el nomás se quedaba así agachado. "Tú eres una niña te estás sacando las cejas". "No es que, no no. Y luego ya "A ver man, pásale para acá" Y luego le pasaron con el doctor. "Sóplale" Y le sopló, y luego decía la ruca "póngale ahí que andaba por tóxico" 05B

Si "he pinche moto, niña, ven pa'ca niña y luego "que" (*preguntando*) "quítese esos pinches aretes, échelos a la basura" "son de oro" (*protesta*) "échelos a la basura, me vale madres" ... También a veces cuando pasa la patrulla que vamos a la tienda "pinches tóxicos" (*les gritan*) 06B

Desde la institución escolar también se ejerce control sobre la identidad de los jóvenes colombianos al negarle su expresión en las fiestas escolares como lo narra el sujeto del grupo B:

En la escuela primaria, siempre, que no que, para empezar, no nos dejaban llevar converse e íbamos a la posada, no nos dejaban llevar ropa así que nos viéramos muy colombiano. En la secundaria también no las querían poner que porque se alborotaban todos, era la música que más prendía, en la secundaria, ponían todas las del reguetón y todos, estaba la pista sola, nadie estaba bailando, ponían colombianos y de volada se hacía la rueda, todos comenzaban a bailar alrededor, nomás ponían una o dos canciones y las quitaban, iba la directora y las quitaban. 05B

En la escuela también se encuentra la diferencia con el resto del grupo que no comparte el gusto por la música colombiana:

En la prepa cuando yo salí de la secundaria pues en aquel entonces era la vestimenta lo que criticaban a un colombiano se puede decir que de un fresa y, y se puede decir que yo vengo y soy del barrio pobre entonces ahí nomás usual era usar siempre *converse*, dejarse el pelo largo, usar aretes entonces cuando entre a la prepa era como un bicho raro todo se me quedaban viendo, "ájale qué onda con este bato", todo se me quedaban viendo por mala fortuna me tocó una preparatoria, se puede decir de fresas, de ricos, y con más intención me echaba carilla. 03 A

#### **4.4 "Vas cambiando la vestimenta pero pos lo colombiano sigue dentro en la sangre": Permanencia y cambios en el estilo de los colombianos.**

Plantear un estudio comparativo entre dos grupos de generación de jóvenes presenta dificultades para la exposición de los resultados, porque es imposible no hablar de las diferencias significativas entre ambos grupos, tanto de sus prácticas como los elementos que configuran su identidad, lo que en gran medida va respondiendo a la pregunta de investigación ¿Cuáles son elementos simbólicos e identitarios que cambian o permanecen en un estilo de vida juvenil como lo es la colombianos de Monterrey?

La pregunta está planteada para buscar la comprensión de las diferencias de los significados que le otorgan los sujetos de ambos grupos a un estilo de vida, en un contexto social distinto, con diferencias en el intercambio cultural, en lo local y lo global. La idea que guía a la pregunta es comprender los cambios y la permanencia en el estilo de vida, así como si hay factores ajenos a los sujetos que posibilitan los cambios.

Los cambios en el estilo de vida colombianos obedecen a dos causas: primero, los cambios que experimenta el sujeto a través de la edad o de los compromisos sociales, entendidos como la entrada al mundo laboral o la formación de una familia y en segundo, los cambios que realiza el sujeto por las configuración de nuevos escenarios sociales, donde la violencia y la represión juegan un papel vital, llevando a los sujetos a ocultar elementos de su propia identidad e incluso, a evitar nombrarse colombianos.

La permanencia está ligada al sentimiento que aglutina a los jóvenes con la música colombiana. La emoción que transmiten las melodías a los sujetos y lo que el sujeto expresa a través de la música, tanto la violencia hacía otros grupos de pares, como la expresión al momento de bailar una cumbia o un paseo y que va ligado a lo que nos dicen los sujetos: *cambias tu forma de vestir, pero siempre llevas la música en el corazón.*

#### **4.4.1 Los cambios experimentados.**

La cultura de los colombianos ha pasado por cambios a lo largo de casi 25 años, que van de 1990 a la actualidad<sup>74</sup>, tanto en las dinámicas de los grupos juveniles, en las expresiones a través de la forma de vestir y de bailar, en la forma de comportarse en los escenarios de baile y en los barrios donde viven, en la configuración de la identidad que se transforma al incluir nuevo elementos y símbolos en la representación de lo que significa ser colombiano, incluso la violencia que caracterizaba a estos grupos ha disminuido y ha cambiado la concepción de territorio y de las interacciones con otras grupalidades juveniles.

Como música, ha tenido que competir con nuevos ritmos como el reguetón, la cumbia villera, la bachata y el rap, que abrieron una brecha a la supremacía de la música colombiana en los barrios populares; la música experimentó cambios en la forma en que se ejecuta en vivo, en tanto que las nuevas agrupaciones colombianas incluyen en sus ejecuciones instrumentos de vientos o metales, transformando el ritmo de las melodías e incluso han agregado el sintetizador eléctrico, lo que acerca el ritmo a la música tropical. Estos cambios se dan a pesar de que han vuelto a la onda retro, es decir, a tocar melodías que fueron éxitos en el pasado.

La música que se está sacando ahorita es puro retro, pos son canciones de antes, por decir, si ósea ahora que están sacando mucha música, la de la cumbita<sup>75</sup>, yo sé que hace mucho la sacaron, pero nadie las pelaba, esa canción retro.06 A

<sup>74</sup>Incluso se podría considerar que ha cambiado desde hace 45 años, de los años 70, cuando aparecen los sonideros y luego los ochenta con el surgimiento de los primeros grupos de música colombiana y de las bandas juveniles de la época.

<sup>75</sup>Melodía que tocaban los Wawanko (1981) de nativos de Colombia y que se ha convertido en un éxito actual del grupo Cumbiamberos RS.

Los empresarios de los bares donde se toca la cumbia colombiana exigen a los grupos el uso de trompetas en sus agrupaciones, atendiendo a los nuevos gustos musicales de los asistentes. El no tener trompetas, significa que no se abran las posibilidades de tocar en el circuito colombiano.

A pesar de que la música convive con nuevos ritmos y que ha dejado de ser el único ritmo que escuchan los jóvenes de colonias populares, sigue manteniéndose como la música preferida o que aglutina más a los grupos juveniles.

Haz de cuenta que ahorita lo que se está viendo más, haz de cuenta que puede ser el, un 65 por ciento más, 70 por ciento de colombiano así en varias partes, y hay otros que son como tipo reguetón que se le llama *fest*, haz de cuenta que te envían el evento, haz de cuenta si yo hago una de esas de reguetón y pongo *Martin Fest*, evento y se lo envío a varios y de repente les pongo la dirección, eso haz de cuenta que esos eventos son menos, menos cagones, haz de cuenta que no pueden tomar en la calle y ninguno se chisqueea, son como más fresas y esos hay, son en las casas sin sacar permiso y en los eventos colombianos si, por lo mismo, porque se chisqueen más. 02B

Hubo un tiempo había varios ahí cantantes, *Nino Flow*<sup>76</sup> a mí sí me cuajaba como cantaba *Nino Flow*, pero ya no ya casi no ahorita lo único que me cuaja es la Colombia, la Colombia nunca me ha dejado de gustar, Y lo que es es *Sbyn* me gusta mucho como canta *Sbyn*, es rap, es del gabacho 05 B

¿Por qué se queda la música colombiana en el gusto de los jóvenes? Dos cosas pueden ayudar a comprender la permanencia de la música en el gusto de los jóvenes, la primera está ligada a la emoción que despierta la música, la segunda a la posibilidad de escucharla en vivo, con algunos de los grupos que tocan colombianas, lo que es imposible con el reguetón porque no existen grupos locales que toquen ese ritmo, por lo cual tan sólo se reproduce en los bailes, o el rap, que a pesar de que posibilita la escucha de un grupo en vivo<sup>77</sup>, no transmite la onda festiva de la cumbia colombiana:

Llegué al baile en la Fomerrey 105 en el preciso momento en que el grupo dejaba de tocar, de pronto la pista improvisada en la calle se quedó vacía. El sonido comenzó a reproducir en las bocinas ritmos de reguetón, lo que duró como media hora, en la que sólo una muchacha practicaba el “perreo”, baila característico del reguetón. Nadie se animaba a bailar, seguían platicando a pesar del sonido fuerte del reguetón. Julio me comentó que así se usaba en los bailes colombianos, que cuando un grupo descansaba y en el sonido ponían reguetón. Esto no lo había observado en San Nicolás ni en Escobedo, por lo que pensé que en San Bernabé o en esta zona, al Norte de Monterrey era diferente.

Cuando volvió el grupo a tocar, el espacio vacío del centro se volvió a llenar, con parejas y bailarines solos que giraban en contra de las manecillas del reloj. La fiesta comenzó de nuevo, los cuerpos se rozaban en el círculo, los que bailaban suelto parecían empujarse entre sí, se sostenían en una especie de baile colectivo, girando hacia fuera del círculo al mismo tiempo que empujaban hacia el centro, todos al

<sup>76</sup> Cantante de reguetón que combina la música reggae con letras influenciadas por el rap

<sup>77</sup> Está surgiendo nuevas agrupaciones musicales conocidos como wachiturros que tocan el ritmo de cumbia villera Argentina.



mismo ritmo, si alguien salía, inmediatamente uno más ocupaba su lugar. (Nota de campo, 26 de abril de 2014).

#### 4.4.2 El cambio como estrategia de ocultamiento.

La identidad colombiana es perseguida y señalada por la policía, por lo que uno de los cambios que experimentan los sujetos es ocultar la identidad por la asociación que se hace de esta con la delincuencia, de tal manera que prefiere vestirse “normal” para mimetizarse con el resto de los jóvenes que no son colombianos y evitar conflictos con la ley. Ser normal es ser invisible, no sujeto a una revisión corporal o alguna detención por parte de la policía, es no dar el perfil. Esa estrategia se usa para ocultarse, un disfraz para ocultar lo ilegal

Pos porque tenía broncas con la policía porque te veían así y era báscula. Era una báscula de rutina, y pos como andaba mal, siempre traía, pues broncas, drogas, y por eso, eso, exactamente eso fue porque, yo también empecé a mover y, yo veía a la raza, te la topabas en redadas y nada, no pos, era un disfraz, éste es normal y no me hacen nada, pos llevo la carga y no hay nada, y así, pos de hecho me topaba acá, con la carga, me topaba la granadera y al revés, no me decían nada, pero veían a un *brother*, veían a un colombiano y a la báscula de volada y eso también, eso fue una de las cosas de que me empecé a vestir normal para no tener broncas con la ley, estaba muy dura la ley antes. 01 A

Esta estrategia de invisibilidad, de ocultamiento de la identidad frente a la policía fue observado en una entrevista que se realizó en 1996 a un grupo de música colombiana llamado Campesinos de la Cumbia, de Fomerrey 19, en el municipio de Guadalupe, en el marco de la investigación de Olvera y otros (1996) como se ve en el siguiente relato:

- Nomás nos veían y nos levantaban
- Bueno una vez a mí me agarraron y me pusieron.
- Y lo hincaron ahí en la esquina (Risas).
- Me hincaron y me pusieron con un, como se llama, donde llevan el rifle (culata). Pero esa vez todavía me peinaba acá, si este me pusieron y luego me dice el vato “he saca la mota”, le digo “¿cuál?”, pero osea, nomás te ven así y de volada te dicen que eres loco, pero pues quien sabe.
- Bueno a mí ya casi no me agarran, me paró ahí en la esquina y ya pasan como si nada.
- Mario se viste como antes, bien colombiano
- Lo ven lo agarran
- Lo otra vez iba con él para abajo y nos pararon, íbamos en la bici “a ver vengan pa’ca, esa bici es robada” “nombre cálmate”
- Él se viste (Mario) con sus camisas floreadas.
- Los pañuelos.
- Ahora se quedó atrás.
- Se pone todo lo que dejamos todos, “órale ahí te va” (risas)

La persecución policial sobre la identidad es una constante que se mantiene a lo largo de los años y que enfrentan en la actualidad los jóvenes que escuchan la música colombiana, como lo hemos señalado en las páginas anteriores (p. 82). Los jóvenes de ahora han incluido en su estilo elementos como aretes y cejas depiladas, que provoca burla y represión de partes de las

autoridades policiales, elementos que han retomado de los públicos jóvenes del reguetón y de los cantantes afroamericanos del rap. El estilo juvenil emigró de una representación del ser colombianos, que nace a mediados de los ochenta con el peinado *brother*, que se mantiene durante los noventa y que se exagera en la década pasada en el peinado *patilludo*, lo cual se ostentaba como marca identitaria, como forma de encarar el estigma que lo marginaliza, lo señala de drogadicto o lo reprime.

Si una vez si llegaron y nos las cortaron con un vidrio, haz de cuenta que una vez estábamos en la plaza de los pinos, y había reunión, nosotros hacíamos reuniones los viernes caían mucha banda que era de Tierra Propia, de soli, de Escobedo, de Apodaca, se juntaban muchos, mucha banda ahí, en la plaza de los pinos mucha loquera y todo y una vez nos cayó la policía y pos, una que, no puedes, te hacen un cuatro y pos pa' donde corres y este llegaron puros patilludos, a todos filita india, a unos si se las jalaron acá sin el vidrio, veda a cortársela pura mano a jalón, se vinieron con todas las patillas, copetes, todos, todos pelones, Ya. "Sí que este pelo que" (*le decían los policías*), vea "este pelo que, que significa" y que no sé qué, "no, no significa nada" (*contestaban*) "y pa que lo traes" y te lo cortaban y al otro también, no "que significa", "no no es nada", "pa que lo traes y la colita esa que, te crees cholo acá", típico los zapopones y patadas y uno que puede decir, no. Yo tenía como unos 16, 17 años cuando andaban en esos con las patillas, 16 17 años tenía. 04B.

Cerbino (2011) ve en la práctica de tatuarse la cara de los Maras centroamericanos una forma en la que los jóvenes ejercen violencia pero a la vez, la padecen. Los tatuajes en la cara son como "la transformación del estigma en emblema, donde es devuelto a los otros, <<los normales>>, como si se tratara de posibilitar que la mirada de los otros se refleje allí" (2011, p. 29). Para el autor, tatuarse la cara "es una operación y experiencia que marca una diferencia radical y significativa con el gesto de tatuarse el cuerpo" (2011, p. 25) lo que posibilita un proceso de subjetivación del joven marero. Sin embargo, la práctica de borrado de los tatuajes faciales, autoaplicado por los jóvenes mara, la considera como una violencia institucional. Los jóvenes hondureños y salvadoreños realizan esta práctica obligados por un conjunto de leyes expedidas en los gobiernos de Centroamérica, que establecieron como ilegal las marcas en los cuerpos. Para Cerbino, si el gesto de tatuarse la cara es evidencia de algunas de las formas en que los jóvenes ejercen violencia, el borrado de los tatuajes de la piel se interpreta como la escenificación de una violencia institucional aún más intensa.

El peinado *brother* (cholillo de manera despectiva) y las patillas largas de los jóvenes colombianos es una forma de autoafirmarse frente al resto que lo critica, de obligarlo a verle a la cara, como lo señala Cerbino en el caso de los Maras. La exageración del peinado es para ostentar el estigma, la marca negativa que le han marcado. Esta autoafirmación resulta ser una afrenta para la autoridad que la reprime de forma violenta.

Si una vez vi a un morro, estaba en la secundaria, vi a un morro, pero no lo traía patilludo, lo traía largo y traía trenzas y se lo cortaron a él fuera de la secundaria, los soldados. Si allá arriba, pal deposito también, pararon a dos chavos que traían patillas y se las mocharon, los soldados, era cuando andaban chequeando (*sic*) las casas, no te acuerdas que iban a las casas y chequeaban, llegaron y nomás les cortaron las patillas. 06 B

El contexto de esta represión se da en un momento de violencia social fuerte en la ciudad, causada por la violencia del narcotráfico, en el cual los jóvenes en su totalidad se vuelven vulnerables ante esta violencia por la edad. Violencia que se ejerció en sus lugares de reunión como los antros y bares de la ciudad, que termina transformando la vida nocturna de Monterrey, hasta casi hacerla inexistente. Pero los colombianos sufren una doble vulnerabilidad; primero por su condición de pobreza y segundo por su identidad juvenil. Estas dos dan el perfil para ser víctima, tanto del crimen organizado, como de las autoridades que lo combaten.

Si te subían, te subías y te ibas de tendero, o de estaca o te pegaban de todas formas te pegaban y a varios de aquí se los llevaron, los subían a las trocas y les pegaban, "orale vamos" y se los llevaban y después ya no se volvían a ver y uno decía: "no ya están muertos o algo", verda. No a los dos tres años ya venían de Matamoros o de allá. "no venimos de, andábamos en la guerra" que no sé qué. Ya venían ya más fresillas con trocas chidas y todo. Y luego ya también empezaron como a hacer limpia aquí y todo eso, los mataron también. Pero todo empezó porque los subían, no querían jalar y los subían, por eso, se los llevaban, ya estando allá tenían que jalar a huevo o si no los mataban. 05 B

El subirlos a las trocas (camionetas) es el principio del fin, el trabajar de estaca o de tendero, el comienzo de una muerte porque ya nadie sabe de ti. Si te negabas era el tormento, en el que te pegaban. Si te subías desaparecías y ya nadie sabía de ti, hasta que llegabas cambiado por completo "más fresillas" en una especie de resurrección, donde finalmente caías abatido.

Ante esta muerte anunciada, queda el camino de ocultar el estilo colombiano con lo que es cercano a los jóvenes; la violencia transforman el estilo y los jóvenes adoptan el "cuadro" que ven en los peinados de los músicos raperos (fotografía 14).

El cuadro sí, salió a la moda de repente, yo pos antes no me cortaba el pelo, nomás me cortaba un cuadrito, lo que era aquí atrás y pos ya de repente acá no que pelón y ya veía dos tres razas y que "aja" que el *fade*, del ladito y ya fue cuando me lo fui cortando, veda, de que "ha ira el cuadro, no que el cuadro", no pos que, no que se ve con madre y se fue usando el cuadro, que el corte del cuadro, pelón pero tenías, marcado el cuadro. 04 B

El joven colombiano adopta elementos de otras culturas juveniles y les otorga otros significado, que al integrarse a otros elementos simbólicos e identitarios, confluyen en la formación de la identidad colombiana. Es una especie de bricolaje, como lo señala Feixa (1998) para explicar la manera en que los objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados. El joven colombiano usó el peinado que proviene de los cantantes del reguetón, pero no escucha la música que tocan, utilizan el peinado porque es atractivo para las jóvenes o porque contribuye su estética.

El cambio desde los copetes y las patillas empezó, lo que es la sirena, lo que es la moja en curva, ósea era la moja en el tiempo de los villeros, la moja de pico hacia abajo y la sirena fue de pico pero en curva así de lado, esa fue la famosa sirena y ahí

empezaron a peinarse así o el *fade*<sup>78</sup>, le decían el *fade* que era, el peinado tipo Daddy Yankee o de Don Omar o todo tipo de reguetoneros, no, no porque, me gustara el reguetón, sino porque... exactamente para atraer a las mujeres, aparte como que, vieron que se veían mejor que con los copetes y las patillas, además la gente los empezó a ver, de otra forma más aceptaba que con las patillas o los copetes. 02 B

A diferencia del joven regueteonero, el colombiano usa la ropa *tumbada* o *aguada* que proviene de los noventa: grandes pantalones, *shorts*, camisetas deportivas, camisetas casuales tipo polo que le quedan *tumbadas*. En esa nueva conjunción de los elementos identitarios, lo tumbado es lo que lo mantiene como colombiano.

Así que se vean tumbados, es ahorita la, la más o menos la ropa que estoy comprando así, porque cuando me gustaba así como el rioblue o el reguetón, bueno ni me acuerdo como me vestía. Pero en reguetón yo me empecé a ver, me empecé a vestir como, ó sea ya les decía a mis papás que me compraran más ropa más pegadilla, y así otros tenis y ahorita ya no, ahorita ya estoy comprando un poco más, ropa más, ó sea más aguada.

Esa conjunción de estilos impacta a la moda colombiana que provenía de los noventa cuando aterrizan en los barrios populares de la ciudad, como lo relata la siguiente narrativa de un sujeto del grupo B de la investigación:

No pos entraron otras modas fue cambiando las modas. (*Primero*) Texas era los pantalones entubados, las camisas largas, una camisa blanca de fondo abajo, más grande que la de arriba, pelones, como con la número 13 arriba con un cuadro marcado y desvanecido. Le empezó a seguir otra moda como la *Three Five*, va, ¿O cómo se llamaba? Qué andaban todos con sus limas<sup>79</sup> de brillo, y los tramos<sup>80</sup> almidoniados, los tramos con almidón, *Nike Shoes*<sup>81</sup> y limas *Ferrari*<sup>82</sup> y eso y los pantalones almidonados. Luego la onda rapera, era también conjuntos *Dickies* o pantalones *Dickies*, con *Nike For* o *Jordan*, *Nike For One*, los tenis o *Jordan*. Como quiera de repente se usan los pantalones, *almidoniados* con estos y las camisas tumbadas. Luego la moda de los fresas, aeropostal y pantalones más apretados pero esa casi no se usaron aquí arriba. 05 B

Feixa también incorpora el concepto de homología el cual consiste en la simbiosis que se da entre los artefactos, el estilo y la identidad del grupo, en el que hay efecto recíproco entre los artefactos o textos que utiliza un determinado grupo y los pensamientos y actividades que estructura o define su uso, lo cual logra la identificación entre los miembros del grupo con objetos particulares que son homólogos con sus intereses.

Sin embargo podemos señalar que este efecto de homología no sólo es usado por los jóvenes para guiar sus pensamientos, comportamientos o actividades relacionadas con la identidad, sino que también el resto realiza el mismo proceso. En el caso de la policía, a pesar del

---

<sup>78</sup>Corte de capas pequeñas y desvanecida en los cuales no se muestran líneas, ni desniveles

<sup>79</sup>camisas

<sup>80</sup>pantalones

<sup>81</sup>Tenis de marca *Nike*.

<sup>82</sup>Camisa deportiva utilizada por los sicarios o integrantes de la delincuencia organizada.

ocultamiento de los colombianos o la invisibilidad de la identidad al transformar sus elementos, siempre encuentra la conjunción de los elementos simbólicos e identitarios que definen a estos jóvenes. Los jóvenes entienden este proceso, lo explican y se apropian de este entendimiento:

Sí, no pos por la vestimenta, si, te cortas la patilla y este pos te paran porque todavía te sigues vistiendo aguado así o te vistes normal y andas, así "qué onda" sin patillas ni nada y te ven y, por los tatuajes a que lo ven tatuado, mariguano, aca. 04 B

#### 4.4.3 los cambios por la responsabilidad en el mundo adulto

Otra forma de cambio que experimentan los sujetos de la investigación tiene que ver con la edad que marca la frontera de paso entre la vida juvenil sin responsabilidades a la vida de los adultos llena de estas, con el matrimonio y los hijos auestas. Los jóvenes pobres, a diferencia de otros jóvenes con mayores oportunidades, se integran a la vida laboral a temprana edad, integran una familia al casarse y tener hijos; no se mantienen en el circuito de la educación por la imposibilidad de costearse los estudios o porque no le interesó seguir estudiando. Al entrar al compromiso de los adultos, su perspectiva de vida va cambiando y esto se traduce en una imagen de sí mismos, que choca con la imagen juvenil previa,<sup>83</sup> por lo que la estrategia de cambio es "normalizar" su apariencia y mimetizarse con el resto de la población:

No, yo ya no. Ya, pos que. A los 15 a los, no pos fue muy corta la, el, el lapso ese. Sería que de los 20 por decir. De los 20 ya no, ya no. Empecé a vestir así normal. Iba a los bailes, a los *Star* y me vestía normal, ya no. Fue un poco tiempo por decirlo, unos cinco años, de lo, 15 a los 20 por decir que me vestía así *brother*, bueno *converse*, no, no, no use mucho, si use, pero no, así me vestía *brothercillo*, con las camisas de mariguana y, así aguado el pantalón, pero nomás fue un lapso de cinco años y luego ya, me acuerdo que a los 20 ya, me vestía normal. 01 A

La percepción de sí mismo, la concepción de su subjetividad, la reflexión sobre su persona hace que el joven cuestione su apariencia. La experiencia de vida se traduce en una marca en el cuerpo:

No siempre me vestía así, en ese tiempo mientras estuvo la moda así siempre me vestí, pero al cambiar el tiempo y cambiar la moda cambié mis pensamientos y mi forma de vestir. Si porque ya fui, fui viendo la vida de otra manera, más bien el hacer un estudio me hizo pensar diferente y no ser diferente a los demás sino que por vestirme acorde a los demás, sin, sin pisar pisadas, mis principios y, y fui cambiando poco a poco mi forma de vestir. 03 A

Los adultos cuestionan al joven que recién se incorpora a las responsabilidades. Para el resto, seguir ostentando los elementos de la identidad Colombia es falta de madurez y señal de irresponsabilidad. No puedes ser adulto si conservas los rasgos juveniles en tu persona, no puedes ser responsable si conservas en ti los rasgos estigmatizados y señalados como negativos. Para ser considerado en el mundo de los adultos, debes de eliminarlos de tajo:

---

<sup>83</sup>Recordemos que por definición institucional en México se es joven hasta los 29 años con 11 meses.

“Pos ya tienes tus hijos chiquitos” (*le decía su padre*), todo y mi apa me decía, me regañaba, me decía no, este, me acuerdo que llegaba con el corte así de cholo, veda, y me decía “no, no hijo porque te lo cortas así hombre, córtatelo bien”, este, me acuerdo que yo trabaje con él, ahí donde trabajó el ahí, el me metió y pos la gente le empezó a decir, veda, sus amigos ya eran puros señores grandes, “oye este es tu hijo, pero porque se viste así”, decía él, “no pos es su gusto de él, pero ya me canso de regañarlo, no entiende” y empecé a decir yo “no pos si es cierto”, yo me acuerdo que traía mi fleco y mis pelos parados todo aguado y no pos deje eso ya. 01 A

La autoreflexión que hace el sujeto sobre su propia representación lleva al cuestionamiento sobre la forma en que integra su estilo de vida. De pronto no se siente a gusto con la forma de vestir por lo que decide cambiar:

No pos uno va creciendo, vas viendo que “ah este pelo ya no me cuaja, ya no va conmigo”, veda, y pos vas creciendo y vas creciendo y pos te lo vas cortando y cambia la vestimenta, veda, vas cambiando la vestimenta pero pos lo colombia sigue dentro en la sangre, lo colombiano, lo colombia. 04 B

#### **4.4.4 Del baile de corridita al baile de las puntas. Cambio y permanencia en la forma de bailar.**

El baile de los colombias es una de las manifestaciones más espectaculares que tiene el estilo de vida aquí analizado. Durante los noventa la peculiar forma de bailar atrajo a los medios de comunicación y a la industria cultural. Grupos como el Gran Silencio explotaron visualmente el baile en su producción de videos, y trataron de llamar al estilo juvenil como *chuntaro*<sup>84</sup> *style* donde mezclaban ritmos provenientes del rock con ritmos de cumbia colombiana.

Pero recientemente el baile ha sufrido transformaciones notables en su forma de bailar suelto y de pareja, que en palabras de uno de los entrevistados es una forma de volver a lo *retro* en su modalidad de parejas:

Es otro estilo de baile, estamos volviendo como te digo a lo retro ya bailan de pareja ya bailas tipo danzón como se bailaba en esos tiempos de antaño, verda y ahorita ya bailas de pareja ya es muy raro que veas un baile colombia que se haga la rueda en un antro, ahora es de puras parejas. 06 A

La espectacularidad del baile de los colombias residía en dos estilos: el baile de la motoneta y el baile del Gavilán. El primero fue bautizado así por la industria cultural por medio de Jesús Soltero, conductor de televisión en programas de música de la *onda grupera*. El nombre se le dio por la forma de bailar y que se describe en Olvera y otros (1996, p. 63) de la siguiente manera:

Se caracteriza por desplazamiento rápido de una pareja (que puede ser hombre-mujer o mujer-mujer) tomados de la cintura o de los codos, con los cuerpos unidos semi encorvados, en algunos casos juntando las frentes. La pareja avanza con los

---

<sup>84</sup>En una plática informal con Tony Hernández, líder y vocalista del Gran Silencio, comentaba que *chuntaro* era un término despectivo usado por los rockeros, que era aplicado a aquellos que les gustaba el rock y la cumbia, como era el caso de él, por eso denominaron así a su estilo musical.

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 una cumbia o más pausada si se trata de un paseo. El otro, quien lleva la dirección del baile, se desplaza hacia delante. Cuando se trata de parejas hombre –mujer el hombre siempre lleva el control del baile y por lo tanto su movimiento es hacia delante. Generalmente se traza cuatro pasos en línea recta y con un desplazamiento rápido, para detenerse en seco y marcar los cuatro pasos en el mismo lugar. Estos e hace ya sea para cambiar de dirección o detenerse frente a un embotellamiento de parejas. Después de marcar los cuatro pasos en el mismo sitio el miembro de la pareja que lleva el baile da un ligero golpe al piso, como tomando impulso, y guía el movimiento del baile hacia la dirección que va marcando...

Cuando la concurrencia es mayor y el espacio reducido, el movimiento de las parejas se da en círculos. Cuando la pista lo permite entonces se avanza en línea recta y a gran distancia. En algunos casos este tipo de baile se combina con una especie de remolineo donde los integrantes, agarrados de los codos o la cintura y las cabezas juntas, dan giros rápidos desplazándose hacia abajo y hacia arriba, sin dejar de dar vuelta a gran velocidad.

Esta forma de bailar es descrita por los entrevistados de la siguiente forma:

Casi en ese tiempo nunca bailé suelto, no siempre con pareja y hasta la fecha, de corridita, yo lo bailaba de corridita 02 A

Antes era de rápido y mucho, como que, como que vas corriendo, como corriendo, pero sincronizado con la pareja. 01 A

La actual generación de colombianos están viviendo un cambio significativo en la forma de bailar la música colombiana, tanto en la forma suelto, como en la forma en parejas. “Si, llegué a bailar así no más como ya sacaron esos de un solo paso ya todas se van a lo que es el ritmo de la música, pum, de un solo paso, de un solo paso, ahorita ya es raro que se vean el paso de antes, veda” (04 B) nos cuenta un joven de 20 años que se encuentra inmerso en este proceso de cambio en el estilo.

Estas nuevas representaciones son observadas por los sujetos en los salones y en los bares, y luego son llevados a los bailes que se realizan en las calles de las colonias. Destaca entre estos *la Fe Music Hall*, centro para espectáculos masivos de corte popular, lugar donde conviven las generaciones que ha tenido la música colombiana desde los años ochenta, generaciones que se manifiestan en el momento de bailar. Así puede observarse parejas que rondan los cincuenta años que giran entre sí al momento de bailar, el hombre controla a la pareja con una mano, la hace girar, la separa y la atrae hacia él, una forma que se observaba en los noventa en parejas que rondaban los 25 a 30 años “consistía en hacer una serie de giros por parte de la mujer, hacia un lado y hacía el otro; el contacto con el hombre es por medio de las manos y estas tienen la función de detener el giro de la mujer e impulsarla en un nuevo giro en dirección contraria, y eventualmente el hombre realiza los giros” (Olvera y otros, 1996, p. 64). En *la Fe* se observaron jóvenes que aún continuaban bailando el paso de la motoneta, pero lo hacían de manera aislada y era una minoría considerable, el resto empleaba las nuevas formas de bailar. Este mosaico es narrado por el sujeto del grupo B:

No, todos los pasos que yo he visto es pues en *La Fe*, veda, pos ya van señores ya

grandes ya rucones, ya la música colombiana, hay sacan sus pasos bien padres, hay varios pasos de bailar, la música colombiana. 04 B

En lugares como *la Fe* se dan los procesos de cambio y de intercambio entre los jóvenes. Es en la fiesta y en la emoción donde se escenifica las nuevas formas de bailar:

Pues tiene poquito que empezó, bueno yo lo vi hace poquito en los bailes de *la Fe*, empezaron eso, salió verdad ese paso, pos está cabrón también hacerlo y pos ahí empezó el baile ese de puntitas. 04 B

Los jóvenes son testigos de estas nuevas modalidades de baile, donde el estilo se impone sobre las formas tradicionales de bailar, todo se transforma, pero en el nuevo acomodo se resignifica y se mantiene la identidad: el gavilán de los noventa se identifica con el baile que lo sustituye, el de las puntitas. (Fotografía 30).

Ahorita sacaron el famoso paso de las puntitas, que se paran con las puras puntas y ahí están bailándola, si, es el que más están usando ahorita, es parecido al gavilán, nada más que el gavilán era con el pie nada más apoyado y las manos hacia atrás moviendo muy así y ahorita pues son con los brazos extendidos como Cristo más o menos y pues las puntitas ahí a todo lo que da. 02B

Los sujetos de la primera generación también están inmersos en las nuevas formas de reacomodar las piezas que representan a los colombianos en el baile. Las nuevas formas suelen parecer extrañas, no estéticas, incomprensible para los ojos de quien añora las viejas formas de bailar o se convierten en espectadores que desde la orilla ven a los jóvenes hacer lo que antes acostumbraban en los bailes.

El tipo de baile ahora es más, más, este, más lento más despacio, antes se baila suelto, ahora ya no, ya no se usa eso. Ya en los bailes cuando uno ve a una persona así ya, pues se ríe por, ya va pasando, como que son estilos de moda, antes se le llamaba estilo Gavilán, Motoneta, ahora no es, es, es. Sacas a bailar a una mujer a, a, algún tipo de baile esos colombiano, pues la chava te pregunta que si bailes de un paso o de dos que es diferente a bailar como bailaban antes. 03 A

Me encontré a Konan de los Arzobispos en el baile de *la Fe*. Traía puesto una camisa deportiva, de un equipo de beisbol, que le quedaba aguada, un pantalón de mezclilla que usaba holgado, un pañuelo sobre la frente a la usanza de antes. Los dos estábamos observando la rueda que hacían al bailar los jóvenes. Le pregunté qué porque no bailaba. Sólo volteó y me dijo “bailan muy feo”. Asentí levemente. A mí también se me hacía extraña esa forma de bailar (nota de campo, *La Fe*, 14 de marzo del 2014).

Durante los noventa el baile colectivo se caracterizaba porque todos hacían una rueda que giraba contrario a las manecillas del reloj. El círculo aglutinaba a los bailarines sueltos y a las parejas, los cuerpos rozaban entre sí, se empujaban, como un si bailaran todos en conjunto. El pleito se hacía cuando alguien empujaba a otro o se esperaba a la salida para pelearse con los rivales. En el baile se trataba de disfrutar al máximo:



Si suelto alrededor hacíamos un círculo bailando, pero antes no era mucho de símbolos, puro bailar la misma raza y, ya si llegaba alguien pues te empujaba pos se hacía ya el pleito, pero antes era puro de bailar colombianos no de aventar a los otros sino bailar casi entre los mismos haciendo círculos ya sí estaba una pandilla contrincante estaban ya de aquel lado bailando ellos haciendo su círculo y en la salida ya Dios dirá, verdad, pero casi en los bailes, procurábamos al máximo no, disfrutar el baile no de salir de pleito, ya a la salida agárrate de donde puedas, córrele, pero siempre en el baile no ósea tranquilo bailando, oyendo la música de Celso Piña, de Paco Silva. 05 A

En los salones de baile de principios de los noventa comenzó a configurarse la violencia entre los grupos juveniles rivales que se aglutinaron en grandes colectividades que agrupaban a jóvenes que provenían de distintos puntos del área metropolitana de Monterrey o grupos juveniles enteros, que se congregaron en dos grandes bloques. Por un lado apareció a principio de los noventa las bandas unidas, que después se congregarían en el símbolo Uno. Poco después surgen los Arzovispos, una sola banda que reunía a jóvenes que vivían en distintas colonias del área metropolitana, que después aglutinó a bandas que en su territorio local conservaban su identidad de grupo, pero que al conjuntarse en los salones de baile de la época, se identificaban como Arzovispos. De esta última agrupación metropolitana surge el símbolo *Star* o la estrella, nombre que provenía del salón más concurrido en la época: los *Star*.

El Uno empezó en la Paraíso,<sup>85</sup> el *Star* si no sé dónde, Yo me uní al *Star* allí en la Bodega<sup>86</sup> con los traviesos de la Felipe y los Pachecos de la 11, pero aparte el uno siempre fue más, más volumen de raza y más grandes, él *Star* era casi puros morros, puros morros siempre y a la fecha, verdad, puesto que los del Uno son más correteados, pero el uno yo entiendo que empezó allá en la Paraíso con los Huérfanos, con los Huérfanos de la Paraíso, los Tebanos todos esos son los iniciadores del símbolo Uno. Antes los contrincantes del símbolo Uno eran los Arzovispos, los Arzovispos tú sabes cómo era una banda como quien dice internacional de todas las colonias conocidos como símbolo *Star*, antes era los Arzovispos eran como símbolo el que se juntaba con los Arzovispos éramos pequeños pero nos juntamos con los Arzovispos, nosotros también éramos pandilla y teníamos broncas con los del símbolo Uno que era muy diferente a las cosas de ahora...

O sea el símbolo Uno era un solo símbolo pero eran muchas pandillas y los Arzovispos era una sola banda pero de varias colonias por ejemplo de cada colonia tres o cuatro se juntaban y se hacía un bolón en los bailes en los salones que estaban ahí en B. Reyes, como en el 92, 93 que andábamos por ahí, de hecho en veces dividían, y aventaban a todos los que eran Arzovispos, Rebeldes de Sierra Ventana, Pequeños eran de este lado del otro lado de la malla aventaban a todo el símbolo Uno los Parrandero este, Valle Verde, los Cumbiaberros para que no se hiciera la bronca, porque si juntaban a todos iba a ser una bronca imparables, y no le van a poder controlar con la policía porque eran alrededor de 200 personas, 100 contra 100. 05A

Los símbolos *Star* y Uno permanecen en los escenarios de los colombianos y se usan para representar el grupo de pertenencia, la red de amistad y enemistad configurada en el mapa urbano de los jóvenes

<sup>85</sup> Colonia localizada en Guadalupe, mientras que los Arzovispos se ubicaban principalmente en San Nicolás.

<sup>86</sup> Salón de baile que se ubicaba en la colonia Azteca en San Nicolás de los Garza

colombias. En el baile el símbolo aglutina, pero también separa de los enemigos:

Hora (*ahora*) hacen señales, así como que se, se enfrentan, cuando es la rueda, que antes era la rueda que no dábamos vuelta prum, como que así, como uno (*incomprensible*). pa el mismo lado y ahora se van topando, y se, bueno sí lo he visto, así lo vi en el último baile que fui, se hacen como señales así pos de una banda contra otra se hacen señales en la cara. Me imagino que eso ya viene llegando ya las broncas. Antes también, antes también era igual, así ibas, ibas dando vuelta y ya te miraba alguien más y se hacían las broncas, como quiera se inducía a las riñas, se llamaba al refugio ahí. 01 A

La rueda es donde se escenifica la violencia, donde se utilizan los símbolos para incitar a los grupos rivales. En la rueda los jóvenes celebran de manera dionisiaca el desenfreno, la alegría y la emoción de estar juntos: “la emoción colectiva es algo encarnado”, señala Meffesoli (2004, p. 59). Los jóvenes hacen gala de sus ropas, de sus peinados y de sus accesorios; se representan frente a los demás. En la rueda están a la vista del resto, de los amigos y de los enemigos, se trata de demostrar que se es el mejor para bailar, el mejor para los pleitos, el más galán frente a las mujeres. Pero la rueda también es el escenario de la enfrenta, el lugar de los roces, de los empujones, del agandalle, de mostrar que se puede más que los rivales, la oportunidad para levantar el símbolo, para delimitar fronteras y ganar territorios.

Si porque en parte éste se mete por decir, está bailando el símbolo Star y llega por decir un chavo del uno o varios chavos y se quieren meter ahí, es muy raro que se vea eso, porque cada vez que llegan se pelean, pero si hay uno que otro que si llega y se mete como si nada y trata de meterse en medio, como para decir aquí estoy no me hacen nada soy el mero mero bueno de aquellos y que no sé qué pero por eso no tratan de empujar para que no, no trate de hacer menos a los demás 02 B

En el centro está la vida, quien ocupe ese lugar será observado por todos los espectadores que se quedan al margen, haciendo un círculo para los que bailan. El grupo pasa a segundo plano, solo cobra importancia cuando toca una cumbia que llama a la mayoría a meterse a la rueda, El espectáculo está en los que giran, parejas e individuos solos se aglutinan hacia el centro. En el confluyen los jóvenes, se arremolinan, se sostienen con los hombros izquierdos, con las manos forman los símbolos, el *Star* o el Uno, los brazos se levantan. De vez en cuando alguien intenta meterse hasta el centro, pero es repelido por los que ya se apoderaron del mismo.

Porque hay unos que están bailando acá y empiezan de que “ah que, se quiere meter uno” y el otro sí, no lo dejan se quiere meter y el otro veda “a chinga, pos si yo me quiero meter” y no se deja y se van pegando y hasta el último que salen de bronca entre los mismos, pero pos así es el pedo, por eso se ve acá y “aja qué onda”, se van a pelear, si pos si quieren estar en medio a huevo, que los vean las chavas, las morritas. 04 B

La permanencia en el centro es una forma de hacerse notar y adquirir respeto entre los demás:

En el tiempo que yo me acuerde de años, el que siempre andaba en el centro era el que movía toda la batuta, era de los mejores y pos ahorita me imagino que ellos han de pensar que si me voy al centro me van a respetar más o voy hacer más

importante por estar en medio, por eso se están empuje y empuje para tratar de meterse en medio y ahí bailar en el mero centro 02 B

Sin embargo, la siguiente narrativa difiere de esta opinión. Para el sujeto, la permanencia en el centro es para alegrar la fiesta, para compartir la emoción en el baile con los demás, para prender a la concurrencia, así señala que:

Sí, no si es que muchos dicen que, por decir "he que en medio ta uno ta bailando" pero y dicen que es el líder, no, no es el líder, entre las pandillas no hay ningún líder, veda, por decir, está expresando sus forma de bailar entre la banda pa que se prendan más la gente, por decir, vas a un cotorreo, se hace la rueda y ven al vato bailando y pos uno dicen "no pos está bailando con madre, vamos a bailar también", es pa prender a la gente, pero entre la pandilla no no hay ningún líder. 04 B

#### 4.4.5 Nuevas territorialidades en el mundo colombias.

Durante los noventa el estilo juvenil de los colombias estaba ligado al territorio del grupo. El territorio se defendía o se conquistaba a través del pleito barrial. La música acompañaba a los colombias en esa práctica de defensa o de conquista, sin embargo la definición de territorialidad fue cambiando por la situación de violencia en la ciudad de tal forma que “antes era la fama si, el nombre y el territorio, ahora ya no se usa ese tipo de cosas” (03 A) por lo que el colombias de ahora prefiere mantener un perfil bajo:

Las broncas antes peleaban por la situación que está en Nuevo León antes peleaban mucho el nombre, hey que se escucha mucho que los dragones de sierra, los muertos de la camay, que se usaban, que se mandaban saludos en la radio que se usaban mucho, ahora no, ahora ese tipo de cosas ya no está todo eso por la situación en que está Nuevo León. Sí porque entre más fama tengas, más te buscan. 03A

La violencia hacia los jóvenes, tanto la que provenía de las instituciones de seguridad como la del crimen organizado transformaron el sentido de territorialidad en los jóvenes de ahora. Ya no se defiende el territorio, el “terreno”, se han caído las fronteras entre los grupos juveniles en gran parte de los barrios de la ciudad

Si antes se defendía, si, el territorio que no podías pasar tantas cuabras pa'ca ni tantas cuabras pa'allá. Eso fue cambiando, ahorita las bandas con las que traía fallas ya entran pa' donde tú te juntas, por tu casa que no podían pasar ahorita pasan y ya no hay ningún problema, ahorita ya somos libres de pasar pa' todos lados. Antes no, pos entrabas y te golpeaban y ahora no, ahora si entras ya como si nada, con mucha confianza, entras por las cuabras.... No, no fue la, solos, solo, ya no hubo broncas, se hicieron las pases también....No sin que nadie, solos, solos ahí en las esquinas llegaron y "Qué onda las pases", (*haciendo como si lo dijera otra pandilla*) veda, la violencia, na, “no si, no pos chido, veda, pueden pasar pa'lla, igualmente ustedes pa'ca" y solos, ni que alguien nos dijera "he hagan las paces o sin o acá", no todo a su tiempo, veda se fue calmando. A decisión de las pandillas” 04B

Los más jóvenes son los que han hecho las paces con sus grupos de pares, a pesar de los símbolos distintos, la violencia barrial se olvida entre ellos y solo queda el pleito entre los que tienen broncas entre sí o los grandes.

Ya no hay pleitos como, antes teníamos pleito con unos bueyes de acá atrás, del símbolo Uno, y los Pilocos que eran Uno también, ya después se fueron difuminando los grandes y se quedaron puros morros, uno no podía ir para allá, para aquel lado y a haya eran que, puros que, puros Unos. No los empecé a cotorrear y haz de cuenta que empecé a pasar para allá y ya no me decían nada, ya era más por banda, por los que tuvieran fallas, verdad y también acá abajo ya no, ya también con los Pilocos, ya no tenemos fallas, bueno los más grandes sí. 05B

Esa nueva territorialidad nacida de la violencia urbana, también afecta a la dinámica de juntarse en las esquina o en los lugares de reunión habituales de los jóvenes colombianos, así los lugares de reunión habituales son transformados como un mecanismo de autoprotección.

Ya cuando empezó eso pedo, ya pues, ya las bandas ya se fueron calmando, ya no había ni broncas, no había tantas que pedradas, ni acá, se fue alejando las pandillas, ahorita, pos si se juntan pero ya no se juntan en la esquina como antes ya están en casas, están solos en su casa, ya en las esquinas ya no se ve nada.

En la casa del Pancho, pero eso solo es en las tardes, en las tardes pos ahí ya, antes de ir a jugar, porque también jugamos fut, antes de ir a jugar fut nos juntamos ahí, pero ya lo que es sábado y domingo ya de repente vienen aquí a mi casa, todos los viernes, sábados y domingos, están aquí y ya entre semana están allá, en el cantón, veda pa' ponerse de acuerdo, en el cantón del Pancho pa' ponerse de acuerdo del fut y ese pedo, pero siempre para oír la música, aquí está mi casa y aquí estamos todos siempre. 04 B

Porque pasaban de repente y nomas tiraban plomazos de las trocas. Casi también todo eso lo de, de los malitos y todo eso calmó lo de las bandas, calmó eso del símbolo *Star* y símbolo Uno, porque todos se desafanaron ya todos prefieren estar en su casa encerrados que estar en la calle arriesgándose de, los policías todos estaba comprados en ese tiempo, ya casi ya, ya nadie quería andar en la calle 05 B

En el presente los jóvenes han permanecido fieles a los ritmos colombianos, a pesar de la convivencia con nuevos ritmos como el Rap y el Reguetón; nuevos estilos juveniles se han presentado en el escenario urbano de la ciudad; han surgido grupos de rap como el que encabezaba Adán Zapata, *Mente en Blanco*, quien fue asesinado en el 2012, víctima de la violencia en la ciudad o como el grupo *Under Side 82*, o como los *Vagabundos*, que surgieron a finales de los noventa y que posibilitaron la comunión de los seguidores con sus músicos, lo que sucedió en los ochenta con la aparición de Celso Piña. En cambio del lado del reguetón no ha surgido un grupo local que logre esa comunión con los consumidores, siendo la música escuchada solo a través de la reproducción en los aparatos de sonido, lo que le quita emoción a la escucha de la música.

En la música colombiana, el joven encuentra no solo una manera de expresar sentimientos, sino también una forma de expresar objetivamente ese sentimiento colectivo; expresión que se da en el baile, en la forma de vestir y en la forma de agruparse. La música permite la estabilidad de los grupos juveniles colombianos, a lo largo de 25 años, a pesar de los grandes cambios que ha experimentado en su expresión y en su representación. Maffesoli señala que

“permanencia e inestabilidad son los dos polos alrededor de los cuales se articulará lo emocional” (2004, p. 57). La permanencia del estilo permite la identificación emocional con la música, pero la inestabilidad de los elementos que confluyen en el estilo, permite que los jóvenes se identifiquen con éste. La experimentación, la innovación en el estilo, la posibilidad de exponer nuevas propuestas permiten que el estilo se renueve y se presente como actual.

La memoria colectiva del estilo, la evocación nostálgica de las melodías colombianas de otros tiempos, cantantes que llenan de simbolismos el consumo de la música, como Alfredo Gutiérrez, Aniceto Molina, Celso Piña o Paco Silva, las melodías clásicas de cumbia y paseos vallenatos son el anclaje de la identidad con la música, la permanencia a pesar de los cambios experimentados.

## CONCLUSIONES

El estilo de vida de los colombias de Monterrey es una de las construcciones culturales más significativas en el área metropolitana de la ciudad. Su origen data de los años sesenta cuando los sonideros de la colonia Independencia promueve la música proveniente de Colombia, propiciando la instalación de un gusto por un estilo musical, que desde siempre fue catalogado de manera negativa, que se establece a partir de sus propios canales de distribución como lo fueron las fiestas o celebraciones de barrio, ajeno a los circuitos tradicionales o formales, como la radio o las disqueras.

Esta acción de los sonideros de la Independencia trajo consigo un público que creció al ritmo de las melodías colombianas, que se identificó con la forma tradicional de tocar la cumbia en Colombia y que en los ochenta formaron las primeras agrupaciones que tocaban el ritmo tal y como se escuchaba en las reproducciones de los discos de vinil de los sonideros en las bocinas de corneta, conocidas como tomateras.

La primera agrupación fue la Ronda Bogotá, comandada por un músico emblemático para los colombias: Celso Piña, con quien en los ochenta, se identifican las bandas juveniles que ya existían en la ciudad. Es una conjunción festiva y emotiva del público con su ídolo, representada por tomar la primera indumentaria que caracteriza a los colombias de Monterrey, como lo fue la camisa con motivos tropicales, palmeras, mar y tonos coloridos. El estilo juvenil comienza a marcar su frontera identitaria. A esta se sumaría los *converse*, el calzado que también se convierte en emblema de los colombias y una peculiar forma de corte de pelo bautizado por los propios jóvenes como peinado *brother*. Andar *brothercillo*, es andar como colombias.

En los noventa, se agrega otro elemento de significación para el estilo juvenil de los colombias, compuesto por la peculiar forma de bailar. El paso del Gavilán y el de la motoneta es la forma en que los colombias se presentan ante el resto

En el escenario urbano de los noventa se genera una comunidad de sentido relacionada con el consumo de la música de Colombia y la pulsión de estar juntos (Maffesoli, 2004) más que una proyección hacia el futuro. El dar una esquina, estar en la esquina, sentarse a escuchar la música, a ver pasar a las jóvenes o las rivales, organizar la fiesta diaria, el pleito con otros, la defensa del territorio es el fundamento de la grupalidad, que se ciñe al sentimiento expresado por la música.

En la esquina no sólo se domina, en la esquina se edifica el estilo de vida de los colombianos, es la sede donde se intercambian los elementos culturales como el lenguaje, la música, que es internalizada en el imaginario juvenil y marca el estilo y la estética, que surge a partir del uso de la ropa, de la forma de traer el pelo y el uso de los accesorios, que resignificados en su conjunto, se constituyen en un nosotros.

En la esquina se construyen los simbolismos de los colombianos: las palmeras, las hojas de mariguana, la Virgen de Guadalupe, el pañuelo, la gorra y la forma de usarla, los tenis *converse*, los *nike shoes* o los *jordan*, la ropa holgada para marcar la diferencia con el resto de los estilos juveniles. Estos símbolos se construyen a partir de los intercambios intersubjetivos que se dan en los espacios y momentos de la cotidianidad juvenil. Símbolos que tienen la función de marcar las fronteras con otros colectivos, de diferenciarse y hacerse notar frente a los demás.

Algunos símbolos se mantienen a lo largo del tiempo y otros se transforman o se recrean. Giménez (1992) señala que los estilos que se estructuran de acuerdo a tres principios: el de diferenciación, el de integración de las diferencias y el de su permanencia a través del tiempo. Los colombianos marcan sus diferencias con los raperos, los rockeros y los frescos en los noventa, pero al mismo tiempo integran elementos de éstos estilos, pero los resignifican otorgándole otra función simbólica, no usan una camisa de *Iron Maiden* para escenificarse como rockeros, en este siglo retoman elementos de los raperos y los reguetoneros pero también lo usan para diferenciarse, como las gorras beisboleras, que tanto en rapero como regueteoneros son de marca o con motivos deportivos, mientras que el colombiano la usa lisa, o la teje con el nombre de su banda o su apodo. Para marcar la diferencia la utiliza, apretando el broche para que solo se asiente sobre la parte alta de la cabeza.

Una permanencia significativa de la ropa holgada que se mantiene desde finales de los ochenta. El colombiano retoma la camisa de palmera de su ídolo, pero la viste de tallas más grandes para su complexión y la ostenta, colocándosela hacia atrás para marcar un estilo "paletoso". En los noventa, el vestir holgado se pasa a los pantalones, pero sobre todo a los cortos, los *cross colour* y los pantalones *dickies* serán el distintivo, uso que se transmite a la generación del presente siglo, que complementa esta forma de vestir con la combinación perfecta de los tonos.

Es la *socioestética* planteada por Reguillo (2000) para comprender la relación que hay entre los componentes estéticos y los procesos de simbolización a partir de la adscripción a un estilo juvenil. Se trata de otorgar una significación a cada elemento perteneciente al universo simbólico del estilo juvenil, que de acuerdo a Urteaga (2000) son respuesta o resultado de sus condiciones de existencia social y material; son experiencias sociales expresadas por el colectivo que por su contenido emocional se expresan en formas no verbales como la música,

el baile, la forma de vestir, caminar, hablar y gesticular y que son adoptadas y compartidas por los colectivos que pertenecen a una generación.

Hormigos (2010) señala que la identidad cultural es una mediación entre la tradición y la renovación, la permanencia y la transformación, la emoción y el conocimiento. En esto reside la identificación con el estilo. La memoria colectiva que tienen los jóvenes de la música que reside en el gusto por escuchar a los cantantes más tradicionales como Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Aniceto Molina, Andrés Landeros, de hacer comunión con ellos cuando se presentan en Monterrey, de cantar sus canciones que tienen más de 20 años de estarse escuchando en la radio y en sus aparatos de sonido, de reconocer que el estilo reside en el gusto por la música, en el uso de los *converse*, en una manera de peinarse y vestirse y que permanece en el estilo “*aguado*”.

Los colombianos es una identidad flexible, sin miedo a explorar nuevas maneras de autorepresentarse, o de que los acusen de que pierden el estilo. Son el *bricoleur* señalado por Feixa (1998), los objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados. Esa flexibilidad que permite la competencia con otros estilos, que renueva lo viejo y lo actualiza, es garante para la permanencia del estilo en un numeroso grupo de jóvenes, que ha considerado de los entrevistados, estilos como el rap o el reguetón, son modas que pasaran, pero la colombiana permanecerá como una música “clásica”.

Esa flexibilidad se refleja en el cuerpo y en el uso del mismo, en la forma de vestirlo y en la forma en que se expresa el sentimiento, tanto en el baile como en el manejo de los símbolos, ejemplo de ello, el uso de las manos para demostrar la pertenencia al símbolo Uno o al Símbolo *Star*. Para Squicciarino (2012:28) el cuerpo transmite un mensaje tan elaborado como el lenguaje verbal a través de los gestos, expresados por los brazos y las manos, e incluso la cabeza y los pies. Los gestos son entendidos por los pares porque se le asigna un significado que es compartido por todos (Squicciarino, 2012), son una “construcción simbólica” (Le Breton, 2002) que se entiende en su contexto cultural y que transmite el mensaje al grupo. En él hay un llamado de integrarse a la fiesta dionisiaca a través del baile o la escucha de la música o al conflicto con los rivales.

En el baile se expresa emoción, sentimiento, colectividad, se llama a la grupalidad, a la amistad y a la enemistad. El baile se constituye en un cuerpo colectivo, en una representación del grupal del estilo. Es cambio y permanencia, es existencia, indicar que estoy, que estamos en el escenario urbano. Es el espacio intersubjetivo y colectivo donde se construye el verdadero sentir colombiano en los jóvenes de Monterrey.

Los estilos juveniles urbanos se configuran como espacios de identidad y socialización de jóvenes y se fortalecen con el debilitamiento de los mecanismos de integración tradicional (escuela, familia, trabajo, religión) y el descrédito de las instituciones políticas. Los jóvenes aparecen como sujetos y grupos productores de cultura por sus maneras de entender y asumir el mundo.

El estilo juvenil de los colombianos ha permanecido desde los años ochenta a la actualidad, experimentando cambios en su configuración y manteniendo elementos significativos que permiten la permanencia a pesar del paso del tiempo. Algunos de estos cambios provienen de



la actuación de los jóvenes que resignifican los elementos que integran su estilo e incluso, llegan a nombrarlo de otra forma: *cumbias*.

La represión ejercida sobre el estilo y la identidad, tanto de las instituciones públicas como la autocontención de su expresión también ha sido causa de la transformación del estilo, que lleva a que los colombianos reacomoden las piezas que le dan identidad e incluso lleguen a negar su forma de autoambrarse, visto en frases como “te cambias la forma de vestir pero la música siempre permanece”, “si eso no cambia como quiero la música se sigue escuchando”, “Es que ya no somos colombianos, verdad, cada quien su forma de ser. Es que la música que escucho, es clásica, como quiera si te cuaja siempre te va a seguir gustando”. La misma violencia que colocó el perfil en estos jóvenes, provocó que se escondieran o recluyeran en sus casas, que cambiaran el sentido del territorio y transformaran sus prácticas.

Los colombianos han cambiado su forma de expresar su identidad por la represión que han vivido a lo largo de casi 25 años, ocultando los elementos como estrategia de ocultamiento o de sobrevivencia frente a la violencia. En años recientes sufrieron una doble vulnerabilidad: son vulnerables por la escasez de recursos económicos, culturales y educativos y son vulnerables por el estigma que vuelca hacia la identidad juvenil el perfil de delincuente y drogadicto. Esta última vulnerabilidad los llevó a ser víctima de la violencia de las instituciones y de la violencia de la delincuencia organizada.

A pesar del estigma y la autoestigmatización, el sentimiento y la emoción ligado a la música y las letras que contienen aglutinan tanto a los jóvenes de la actualidad, como a los jóvenes de los noventa en torno a la música.

Los cambios también vienen del contexto actual, la generación actual experimenta sus vidas en contextos sociales distintos, no solo de violencia urbana, sino distinto en la cultura y en la tecnología. El acceso visual y auditivo a nuevas formas de expresión musical se ha facilitado e incluso, el acceso a formas tradicionales de tocar y bailar la cumbia colombiana y el paseo vallenato en su natal Colombia. Los jóvenes de ahora ya no construyen un imaginario de lo que es Colombia, como si pasó con los jóvenes de ahora, que construyeron toda una geografía, gentilicio, forma de bailar y de expresarse de lo poco que llegaba de aquel país. Ahora el joven entra a *youtube* y se encuentra material antiguo y nuevo, ve la forma de bailar de los Colombianos, conoce artistas clásicos, se conecta con los festivales en Colombia, construye historias a partir de la red o localmente intercambia elementos y productos de los que es ser colombianos en la ciudad de Monterrey.

Chats, foros, radio virtual, blogs, youtube, *Facebook* permiten el intercambio cultural de los colombianos en la actualidad, lo que reta a las disciplinas académicas en la construcción de sus objetos de estudios, a la manera de una etnografía virtual, donde el trabajo de campo se desarrolla frente a la pantalla de una computadora.

El flujo constante de información es una dificultad a todas vistas. La filosofía de lo inmediato y fugaz transforma los estilos. Lo local, entendida como la manifestación objetiva en el terreno, está en constante lucha con la globalidad. La nota de campo aquí transcrita hace ver las dificultades que se presentan al investigador para atrapar los pequeños cambios que se

potencializan con las redes que permiten a los jóvenes estar en cualquier parte, en contacto con otros jóvenes

B Vestía un vestido azul celeste con vivos amarillos, pegado al cuerpo y con una falda corta; calzaba zapatos de tacón alto, de color negro; un cinto blanco de vinyl le ajustaba la cintura; su pelo lacio, planchado. Después vi un lunar negro encima de su labio superior, casi tocándolo. No me gustó, porque pensé que la afeaba y no sería después que recordé las fotos de las *Churras* argentinas que he visto en el Facebook, que se ponen un lunar encima de su boca. B había copiado el estilo, un lunar falso que llenaba su cuerpo de significaciones (Nota de campo, *la Fe*, 21 de Julio de 2012).

. Es la acción transmutadora señalada por Paz en el epígrafe colocado al principio. B transforma un lunar de las churras argentinas y lo trae al mundo de las significaciones, lo hace abandonar el mundo ciego de la red social y lo incluye al mundo cargado de significados de los colombias de Monterrey. Pequeña acción que requiere el ojo hábil del investigador para desarrollar las etnografías virtuales que se hacen necesarias hoy en día.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Luis Enrique, 1999, “Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativas”, en Juan Manuel Delgado y otros Coord. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales*. Madrid.
- Beuchot, Mauricio (2010) Mito, simbología y ontología. En Labastida, Jaime y Violeta Arrechiga, Coord. *Identidad y Diferencia*. México, Siglo XXI
- Blanco, Dario (2003) La relación música e identidad “El movimiento regio-colombiano, sincretismo en México de la música de la costa Atlántica colombiana” Tesis de Maestría. UAM-Iztapalapa.
- (2005) El movimiento regiocolombiano parte II: Construcción de identidades y transculturalidad, en México, a partir de la música caribeña colombiana. La Datura. <http://la-datura.com/regiocolombiano2.pdf>
  - (2005a) Transculturalidad y proceso identificatorios. La música caribeña colombiana en Monterrey. Un fenómeno transfronterizo *Alteridades*, julio-diciembre, año/vol. 15, número 30, UAM-Iztapalapa. México, DF.
  - (2005b). La Música de la Costa Atlántica Colombiana. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica. *revista Latinoamericana de Antropología*, 41, 171-203.
  - (2008) *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los colombianos de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*. Tesis de Doctorado no publicada, Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Ciudad de México.
- Bermudéz, E., Crespo, E., Prieto, M., y Vilchez, A. (2005). Rock, consumo cultural e identidades juveniles (un estudio sobre las bandas de rock en Maracaibo. *Espacio Abierto*, 14 (001), 119-153.
- Cerbino, Mauro. (2011). Jóvenes víctimas de violencias, caras tatuadas y borramientos. *Perfiles Latinoamericanos* (38), 9- 38.
- Cruz, Gregorio, y Torres, Benito. (1997). *Memoria del programa Haciendo Esquina. Aportes para el trabajo comunitario con jóvenes de colonias populares*. San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México: UANL.
- Cuenca, James. (2008). Identidades sociales en jóvenes de sectores populares. Aproximaciones a un grupo de Raperos. *Culturales*, IV (7), 7-42.
- Dayrell, Juárez (2003) Cultura e identidades juveniles, Última década n°18, CIDPA, Viña del Mar, Abril. PP. 69-91.
- De Lucas, I. (2012). *Los olvidados. La violencia de los excluidos*. Distrito Federal, México: Tirant Lo Blanch.
- De Oliveira, Olandhina. (2011). El trabajo juvenil en México a principios del siglo XXI. En E. Pacheco, E. De la Garza, & L. Reygadas, *Trabajos atípicos y precarización del empleo* (págs. 199-267). México, D.F., México: El Colegio de México.
- Duschatatzky, Silvia. y Correa, Silvia. (2002) Chicos en bandas: los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones. Buenos Aires. Paidós.

- Encinas José Lorenzo (1995) *Bandas Juveniles, Perspectivas Teóricas*. Trillas. México.
- Espíndola, F. (2013). *“Grietas” en el tejido social. Experiencias biográficas de jóvenes montevideanos desde los “lugares” del espacio social*. Tesis doctoral, Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, México, D.F.
- Feixa, Carles (1998) *El reloj de arena. Culturas juveniles en México* Colección JovesES, Causa Joven, SEP. México
- (1998a) *De jóvenes bandas y tribus*. Barcelona. Editorial Ariel
  - (1998b) *La ciudad invisible. Territorios de las culturas juveniles en Mario Margulis, Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central
  - (2000) *Los espacios y los tiempos de las culturas juveniles en Aproximaciones a la diversidad juvenil* Gabriel Medina Carrasco Comp. México. El colegio de México. Centro de Estudios Sociológico.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Paidós.
- Galeano, Maria (2007) *Estrategia de investigación social cualitativa. EL giro en la mirada*. La Carreta Editores. Medellín, Colombia
- García Canclini, Néstor. (1993) *El consumo cultural en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México,DF.
- (1995) *Consumidores y Ciudadanos*. Grijalbo. México, DF.
  - (1998) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo
- Giddens, Anthony. (1997). *Modernidad e identidad del yo. EL yo y la sociedad en la época contemporánea*. (J. L. Aristu, Trad.) Barcelona, España: Ediciones Península.
- (2007). *Las nuevas reglas del método sociológico*. Madrid, España: Amorrortu.
- Giménez, Gilberto (1992) *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología* Versión, 2. UAM-X. México
- (2001) *Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas. Alteridades, 11 (22), 5-14.*
  - (2002) *Paradigmas de identidad en Sociología de la identidad*. Aquiles Chiu Amparán. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Guba, E., y Lincoln, Y. (2002). *Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa*. En C. Denman, y J. A. Haro, *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social* (págs. 113-146). Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.
- Hernández, Rubén. 1990. *Cholos carniceros, Reos y Cobras. Definición de la situación y lógicas de acción en tres pandillas de barrios marginados de Monterrey*. En *La Marginación Urbana en Monterrey*. Comp. Víctor Zúñiga y Manuel Ribeiro. Facultad de Filosofía y Letras, UANL. (pp. 243-281)
- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., y Baptista, P. (2008). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hormigos, J. (2010). *La creación de identidades culturales a través del sonido. Comunicar, VXII (34), 91-98.*

- Karmy, Ellen, Lorena Ardito y Alejandra Vargas (2010) Tiesos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena. En Araujo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. ISBN 978-9974-98-282-6.
- Maffesoli Michel (1995) Genealogía de la cultura, en Sociología de la cultura Aquiles Chihu Coord. México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2002) Tribalismos posmodernos. De la identidad a las identificaciones en Sociología de la identidad. Aquiles Chiu Amparán. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
  - (2004) El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas. Siglo XXI editores. México
- Martin, Eloísa (2008) La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90 Trans, Revista Transcultural de Música, Núm. 12. <http://www.sibetrans.com/trans/a90/la-cumbia-villera-y-el-fin-de-la-cultura-del-trabajo-en-la-argentina-de-los-90> (consultado febrero 16, 2012)
- Marafioti, Roberto. (1996). Transformaciones culturales, educación y medios. En R. Marafioti, H. Cormick, & C. Lagorio, *Culturas nómades. Juventud, culturas masivas y educación* (págs. 15-82). Buens Aires, Argentina: Biblos.
- Marafioti, Roberto, Hugo Cormick y Carlos Lagorio (1996) Culturas nómades. Juventud, cultura masiva y educación. Editorial Biblio. Buenos Aires. 1996.
- Martin-Barbero, José Pretextos. Conversaciones sobre la comunicación y su contexto. Centro Editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia
- (1998) Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad en Mario Margulis (et al) *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central.
- Margulis, Mario y Marcelo Urresti. (1998) La construcción social de la condición de juventud, en Mario Margulis (et al) *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central
- Martínez, M. (1994). *La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manual teórica-práctico*. D.F., México: Trillas.
- (2004) *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. D.F., México: Trillas.
- Mayer, R., y Ouellet, F. (1991). *Methodologie de recherche pour les intervenans sociaux*. Boucherville: Gaetam Morin Editeur
- Medina, Gabriela. Compilador (2000) Aproximaciones a la diversidad juvenil. El Colegio de México. Centro de estudios sociológicos. México
- Monod, Jean (2002) Los Barjots. Etnología de las bandas juveniles. Barcelona Ariel.
- Montesinos Rafael (2002) La construcción de la identidad masculina en la juventud en Sociología de la identidad. Aquiles Chiu Amparán. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Moreno, Magda (2011) Los Ballets de payasos y San Bernabé: Génesis de una expresión popular juvenil. Contexto, máscaras y nomadismos. Tesis de Licenciatura en Sociología, FFyL, UANL

- Muñoz G, (1998) Consumos culturales y nuevas sensibilidades, en Mario Margulis (et al) *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central
- Nateras, Alfredo (1993) *Identidades colectivas: rock, jóvenes y drogas en Simpatía por el Rock*. Industria, cultura y sociedad. Miguel Aguilar (et al) Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- (2002) *Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: “grafiteros y góticos” en Sociología de la identidad*. Aquiles Chiu Amparán. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Navarro Kuri, Ramiro. (1996) *Cultura juvenil y medios En Jóvenes: una evaluación del conocimiento. La investigación sobre juventud en México 1986-1996. Colección JovenES. Tomo 1. Causa Joven*. México.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. BUenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- (2002a). *Antropología del cuerpo y modernidad* (1a reimpression ed.). (P. Mahler, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- López, M. (2004). El análisis sociológico del consumo: una revisión histórica de sus desarrollos teóricos. *Sociológica* , 161-188
- López, Raúl. y Deslauriers, Jean-Piere. (junio de 2011). La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social. *Margen* , 1-19.
- Leñero, Luis (1995) *Contornos y propuesta de líneas de investigación en sociología de la cultura en Sociología de la cultura* Aquiles Chihu Coord. México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Olvera, José Juan (2000) *Al norte del corazón. Evoluciones e hibridaciones musicales*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.
- (2005) *Colombianos en Monterrey. Origen y gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social* Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Olvera, José Juan, Torres, Benito, Cruz, Gregorio y Jaime, Cesar. (1996). *La colombia de Monterrey. Descripción de algunos elementos de la cultura colombiana en la frontera norte*. investigación, Guadalupe Cultural Arts Center, San Antonio.
- Oriol, P., Pérez, J., & Fabio, T. (1996). *Tribus urbanas. El ansia de la identidad juvenil: entre el culto de la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona, España: Paidós.
- Padilla, J. (1998). *La construcción sobre lo juvenil. Reunión nacional de investigadores sobre juventud 1996*. Ciudad de México, DF, México: Causa Joven-Centro de Investigación y estudios sobre Juventud.
- Perea, Carlos María. *Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública*, en Mario Margulis (et al) *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central
- Pérez Islas, Antonio (1998) *Memorias y Olvidos. Una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil en Mario Margulis (et al) Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas*

- sensibilidades, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central
- Ramírez, Juan Rogelio (2006) Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social, *Sociológica*, año 21, número 60, enero-abril de 2006, pp. 243-270.
- Reguillo, Rossana. (1991) *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación* ITESO. Guadalajara, México.
- (1998) El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles, en Mario Margulis (et al) *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central.
- (2000) *Emergencia de las culturas juveniles y estrategia del desencanto*. Editorial Norma. Buenos Aires.
- (2000a) Las culturas juveniles: un campo de estudio. Breve agenda para la discusión, en Gabriel Medina, a. *Compilador Aproximaciones a la diversidad juvenil*. El Colegio de México. Centro de Estudios Sociológicos. México.
- (2003). De la pasión metodológica o de la (paradójica) posibilidad de la investigación. En R. Mejía, y S. A. Sandoval, *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica* (págs. 19-38). México: ITESO
- (2012). *Culturas juveniles: formas políticas del desencanto* (1a edición ed.). Bueno Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez, G., Gil, J., y García, E. (1999). Capítulo VIII. Observación. En G. Rodríguez, J. Gil, y E. García, *Metodología de la investigación cualitativa* (págs. 149-165). Málaga: Ediciones ALJIBE
- Rodríguez, Yolanda 1994 *La participación de la UIA en la comunidad de Santa Fe, Sistematización de la experiencia del Consejo Popular Juvenil Ricardo Flores Magón* Universidad Iberoamericana
- Salazar, Alonso (1998) *Violencias juveniles: ¿contracultura o hegemonía de la cultura emergente?* en Mario Margulis (et al) *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central.
- Sierra, Francisco (1998) *Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social en Técnicas de investigación en sociedad, cultura y conocimiento* Jesús Galindo Cáceres Coord. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Addison Wesley Longman.
- Schütz, Alfred (2003) *EL problema de la realidad social*. Amorrurtu, Buenos Aires, Argentina
- Sabido, o. (2007). El cuerpo y sus trazos sociales. Una perspectiva desde la sociología. En G. Zablodovsky, *Sociología y cambio conceptual* (págs. 208-247). Distrito Federal, México: Siglo XXI Editores, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM y UAM-Azcapotzalco.
- Serrano, J. F. (2005). La cotidianidad del exceso. Representaciones de la violencia entre jóvenes colombianos. En F. Ferrándiz, & C. Feixa, *Jovenes sin treguas: Culturas y políticas de la violencia* (págs. 129-143). Barcelona, España: Anthropos Editorial.

- Solís, Patricio. (2007). *Inequidad y movilidad social en Monterrey*. D.F., México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.
- Squicciarino, N. (2012). *El vestido habla* (5a ed.). Madrid, España: Cátedra.
- Taylor, S., y Bogdan, R. (1987). Introducción. Ir hacia la gente. En S. Taylor, y R. Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* (págs. 15-27). España: Paidós
- Torres, Benito (2005) La Colombia de Monterrey, un vallenato de cuarenta años de Soledad. Texto de la presentación del libro colombiano en Monterrey. Origen y gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social de Jose Juan Olvera. (Mimeo).
- Urteaga, Maritza (1993) Banda de subjetividades en Simpatía por el Rock. Industria, cultura y sociedad. Miguel Aguilar (et al) Universidad Autónoma Metropolitana. México.  
Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano,(1998)CIEJ/Causa Joven y Culturas Populares/CNCA. México  
(2000) Identidad, cultura y afectividad en los jóvenes punks mexicanos en Aproximaciones a la diversidad juvenil Gabriel Medina Carrasco Comp. México. El colegio de México. Centro de Estudios Sociológico.  
(2011) La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Juan Pablo Editor, México, D.F.
- Valdéz, C., & Sandoval, E. (1997). Diagnóstico social sobre los grupos juveniles de colonias populares de San Nicolás de los Garza, N.L. En G. Cruz, & B. Torres, *Memoria del programa Haciendo Esquina. Aportes para el trabajo comunitario con jóvenes de colonias populares* (págs. 85-110). San Nicolás de los Garza, México: UANL.
- Valenzuela, José Manuel. (1991) Modernidad, postmodernidad y juventud En revista mexicana de sociología. UNAM-ISS, vol LV, num.1.  
(1997) Vida de Barrio Duro. Cultura popular y grafiti. Universidad de Guadalajara-Colegio de la Frontera Norte. Guadalajara.  
(1998) El color de las sombra. Chicanos, identidad y racismo. El Colegio de la Frontera Norte-Plaza y Valdés. México.  
(1998a) Identidades Juveniles, en Mario Margulis (et al) Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades, SantaFé de Bogotá. Siglo del Hombre Editores, Departamento de Investigaciones Universidad Central  
(1998b) Las producciones culturales y el consumo cultural en Arturo Padilla Herrera. Comp. La construcción de lo juvenil. Jaime. Colección JovenES. Causa Joven. México.  
1998c) Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos. Dirección de Culturas Populares, CONACULTA. México  
(2007) Ingreso restringido. Pertenencia, adscripciones y membresías juveniles. En Encuesta Nacional de Juventud 2005, Tomo I, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, Instituto Mexicano de la Juventud.
- Vilas, Pablo y Pablo Semán (2008) La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las “tribus” Revista Transcultural de Música, Núm.12 Recuperado el 18 de Octubre de 2013, de Revista Transcultural de música: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/3/trans-12-2008>



- Weber, Max (1993) *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva* Fondo de Cultura Económica. México.
- Zebadua, María. (2007) *Los jóvenes de Nuevo León. Procesos de institucionalización-desinstitucionalización*. En *jóvenes mexicanos, encuesta nacional de juventud 2005*, Nestor Canclini (et.al). Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud, Instituto Mexicano de la Juventud.
- Zubecchi, Raúl. (1997) *La revuelta juvenil de los '90. Las redes sociales en la gestación de una cultura alternativa*. Editorial Nordan-Comunidad. Montevideo, Uruguay.
- Zúñiga, Mario (2010) *La emergencia reciente de estudios sobre pandillas en América Latina* en Sara Victoria Alvarado y Pablo A. Vomaro, *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas 1960-2000* Homo Sapiens Ediciones. Rosario, Santa Fe, Argentina.
- Zúñiga, Victor. (1991). *Los locos del barrio o la ostentación del estigma social y fronterizo en una pandilla de Matamoros, Tamaulipas*. *Rio Bravo, 1* (1).
- y Palmer, T. (1987). *La ostentación del estigma. Un grupo de jóvenes marginados consumidores de drogas en Matamoros, Tamaulipas*. *Cuadernos del CEPAJUF(2)* . DIF.

## Entrevistas

### Grupo A

- **Chikis**, Pequeños de la Peña Guerra, 24 de diciembre del 2013 y 3 de enero del 2014, Colonia Roberto Espinosa, Apodaca.
- **Bula**, Alfareros del Topo Chicos, 3 de enero del 2014  
Colonia Casa Blanca, San Nicolás de los Garza.
- **Memín**, Panchitos de la Felipe Carrillo, 4 de enero del 2014  
Colonia Felipe Carrillo, Escobedo.
- **Ele** de los Pericos de la Consty, 11 de febrero del 2014  
Colonia, Apodaca
- **Jelo** de los Pequeños de la Peña Guerra, 15 de marzo del 2014  
Colonia. Real San Pedro, Zuazua  
**Satanas** de la Monterreal  
Colonia Monterreal, Escobedo

### Grupo B

- **Nelson** Regreso Vallenato, 4 de enero del 2014  
Colonia Felipe Carrillo, Escobedo
- **Güero Pepos**, de los Pepos de la Constituyentes de Querétaro, 15 de marzo del 2014  
Colonia Nuevo Mezquital, Apodaca.
- **Martin** de los Power  
Colonia Fomerrey 105, Monterrey, 26 de abril del 2014
- **Keelin** de los Pepos de la Constituyentes de Querétaro  
Colonia de la Constituyentes de Querétaro, San Nicolás de los Garza, 17 de mayo del 2014
- **Jenru** de los Convers de la Unidad Piloto  
Colonia Unidad Piloto, Guadalupe.  
**Jhair**, Converse de la Unidad  
Colonia Unidad Piloto, Guadalupe.

### Grupo C

- Los campesinos de la cumbia, Fomerrey 19, Guadalupe, 10 de julio de 1996.

## **ANEXOS: Instrumentos de recolección de datos**

### **Anexo 1**

#### **Guía de observación**

Los escenarios, los elementos que lo integran

La llegada/ la salida de los jóvenes

El comportamiento de los grupos,

Los liderazgos

Los espacios de intercambio

Los distintos papeles

Las interacciones entre los individuos y los grupos

Los procesos de negociación y tensión

Las manifestaciones culturales/el baile

La representación de la cultura y la identidad, el vestido y el lenguaje

Los usos de los elementos simbólicos que constituyen la identidad cultural

## Anexo 2 Guía de entrevista

En el caso de las entrevistas a la generación 1985-2000, algunas preguntas se plantearan en pasado

dimensión	Preguntas	Finalidades
Presentación	¿Cuéntame algo sobre tu vida? ¿Dónde has vivido? ¿Qué es lo que más te ha gustado? ¿Cómo es tu familia? ¿De dónde son?	
Identificación	¿Cómo es que escuchaste por primera vez la música colombiana? ¿Qué es lo que te gusta? ¿Cómo te nació el gusto por la música? ¿Quiénes y qué papel jugaron los demás para que te gustara esta música? ¿Por qué te identificas con la música colombiana? ¿Qué es lo que te gusta de la música?	Internalización  Intercambio  Significación  Internalización
Identidad	¿Cuáles son los elementos que te hacen sentir colombiano? ¿Hay alguna forma de expresar el ser colombiano? ¿En qué forma expresas el ser colombiano? ¿Qué te diferencian de los demás? ¿A qué le llamarías ser colombiano? ¿Alguna vez te han tachado negativamente por ser colombiano	Símbolos  Diferenciación Identificación/internalización Diferenciación
Diferencia generacional	¿Qué cambios han experimentados los colombianos de ahora? (1985-2000) ¿te identificas con los jóvenes de ahora? ¿Qué notas de distinto? ¿Los jóvenes colombianos de hoy son igual a los de antes? ¿Qué diferencias tienes con los primeros colombianos? (2005-2012) ¿sabes de donde proviene el baile? ¿Cómo lo nombras? ¿Hay alguna manera de clasificar entre sí a los colombianos?	Permanencia y cambio  Permanencia y cambio
Otredad	¿Con que jóvenes te sientes cercanos? (Cholos, reguetoneros) ¿Con que jóvenes sientes que tienes diferencias? (Raperos, rockeros)	Identificación  Diferenciación
Relacional	¿Cómo te relacionas con tus amigos colombianos? ¿Qué temas tratas con ellos? ¿Qué intercambias con ellos? ¿Hay una manera de hablar entre colombianos? ¿Es la única música que escuchan/escuchaban?	Intercambio  Intercambio  Identificación  Intercambio/diferenciación
Escenarios	¿Dónde te gusta escuchar la música colombiana? ¿Qué otros espacios hay donde escuchas la música? ¿A dónde van/iban los colombianos? ¿Han cambiado los lugares donde se escucha la música colombiana?	Consumo  Consumo  Consumo/espacios
Cultura y recreación	¿Además de la música, que otra cosa te gusta? ¿Sales a divertirte?	Gustos
Relaciones sociales	¿Cómo son tus relaciones sociales? ¿Cómo son tus Relaciones familiares? ¿A que le tienes confianza/desconfianza?	
Sociodemográfica	¿Hasta qué grado estudiaste? ¿A qué te dedicas? ¿Por qué dejaste de trabajar/estudiar? ¿A que se dedican tus papás?	Perfil sociodemográfico

## Fotografías



Fotografía 1: Pulga Puesto del Papa. Gabriel Dueñez, Sonidero de la colonia Independencia, 2004. Archivo propio



Fotografía 2: Para escuchar basta un USB y un reproductor. Converse de la Unidad Piloto. 2014. Archivo personal



Fotografía 3: El uso de la grabadora a principios de los noventa. Feroces y Comanders, Col. Peña Guerra, San Nicolás de los Garza. Tomado del *Facebook*. Cortesía Héctor Salas.

## Fotografías 4-7: Los carteles en los bailes colombianos



Fotografía 4: Paco Silva en un evento masivo a mediados de los noventa. Cortesía Paco Silva.



Fotografía 5: Tomada de internet. Aproximadamente 2008



Fotografía 6: Compas de Fomerrey 105. 2014. Archivo personal



Fotografía 7: Pepos de la Consty. 2014. Cortesía de Keelin de los Pepos.

Fotografías 8-14: Evolución del peinado colombianos desde finales de los ochenta



Fotografía 8: El *mullet* a finales de los ochenta. Foto cortesía de Pedro Velarde.



Fotografías 9 y 10: Entre 1995 y 1996. El Fresa de la Vicente Guerrero y el Gallo de San Bare. (San Bartolo) Archivo personal

Fotografías 11-13: La evolución del *mullet* al peinado “patilludo”, a finales de 2010. Fotografía 14: Del “patilludo” al tipo “cuadro”, a mediados del 2014. En las fotografías 12, 13 y 14 puede verse a Keelin de los Pepos, transformando su forma de peinarse.





## Fotografías 15-19 La evolución en la forma de vestir



Fotografía 15: Panchitos de la Constituyentes de Querétaro a fines de los ochenta. Cortesía de Chikilla de los Pequeños



Fotografía 16: Pachecos de la Fomerrey 11 a principios de los noventa. Cortesía de Guadalupe Maya



Fotografía 17: Raros *Crazy* de la Constituyentes de Querétaro a principios de los noventa. Cortesía de Chikilla de los Pequeños



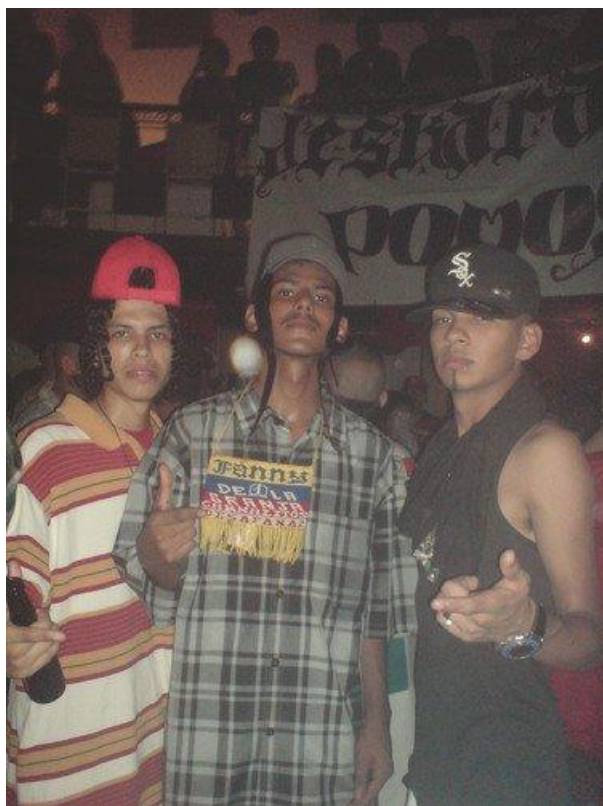
Fotografía 18: *Demons* de la Peña Guerra a mediados de los noventa. Cortesía de Javier García



Fotografía 19: Franklin y Choche de los Ratas de Fomerrey 34, 1996. Archivo Hacienda Esquina



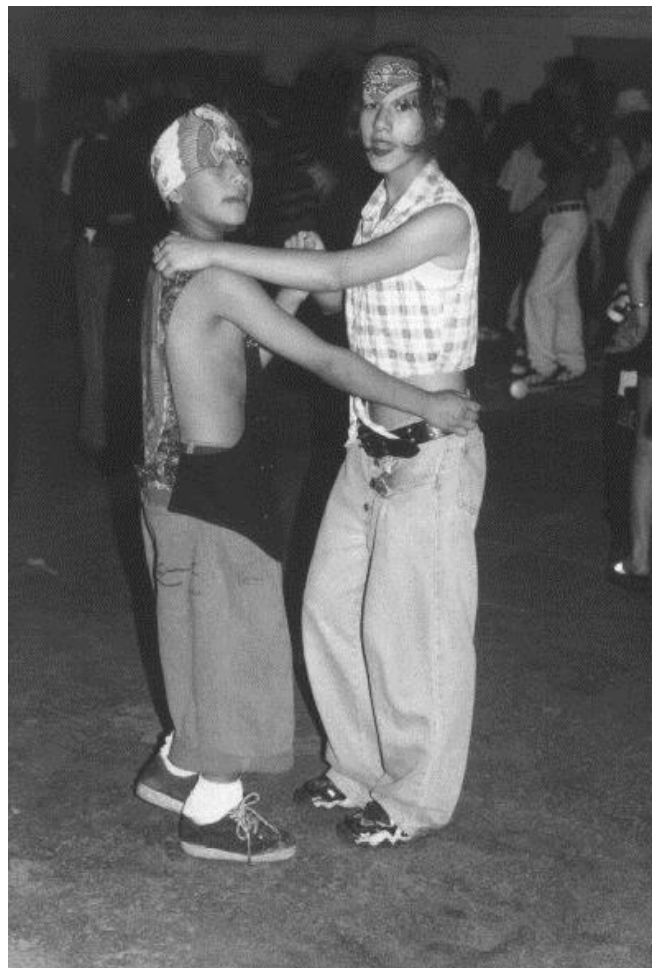
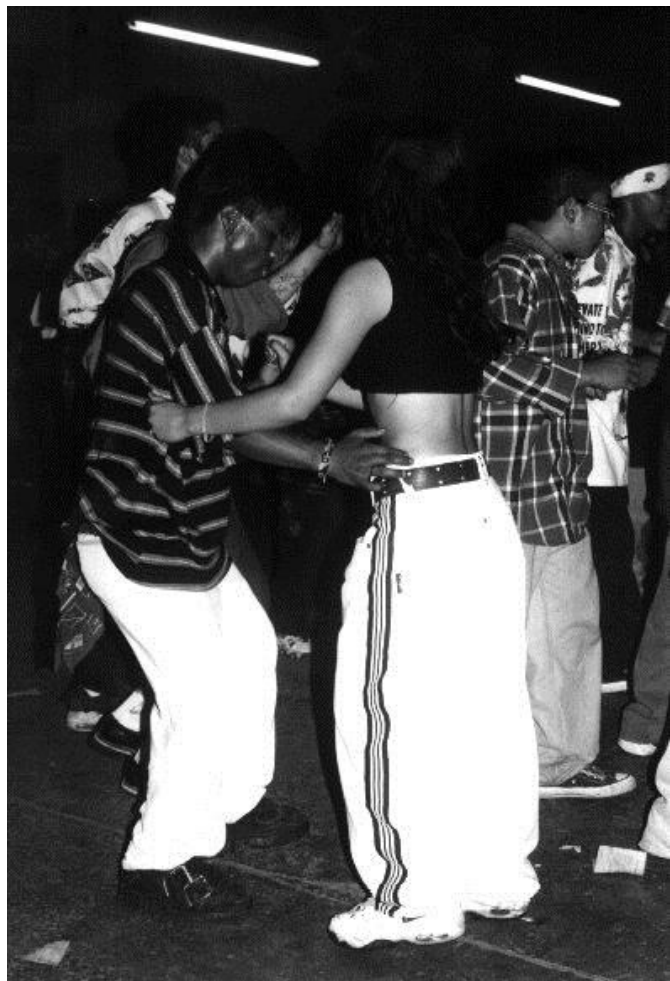
Fotografía 20: Grupo colombiano en un concurso de música en 1996. Archivo Hacienda Esquina



Fotografía 23: Reminiscencias del pasado, 2014, Archivo personal



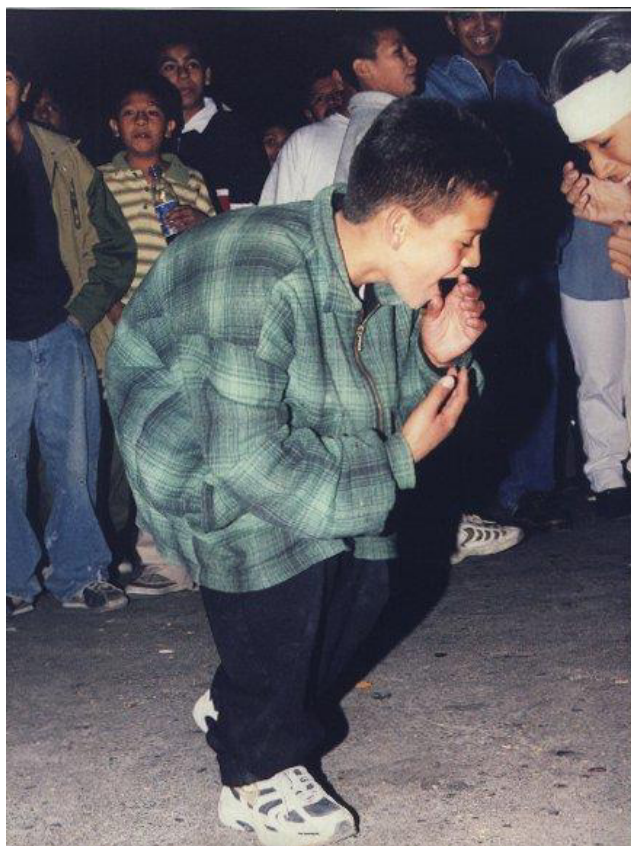
Fotografías 21 y 22: Pepos de la Constituyentes de Querétaro, entre 2011 y 2014, cortesía de Keelin de los Pepos



Fotografías 24 Y 25: el paso de la motoneta, entre 1997-1998 Archivo de Hacienda Esquina, tomadas por Leticia Saucedo.



Fotografía 26: El paso de Gavilán, 1995. Archivo de Hacienda Esquina



Fotografía 27 y 28: El paso de Gavilán, 1999. Archivo de Hacienda Esquina



Fotografía 29: Jóvenes bailando en rueda 2007. Cortesía de Keelin de los Pepos

Fotografía 30: El baile de puntas, 2014. Foto tomada de Facebook. Piolo de la trece



## Glosario

Acoplarse: acomodarse, unirse.  
 Aferrados: Terco.  
 Aguado: flojo, vestir.  
 A huevo: a fuerza  
 Anca: con el (referencia a lugar)  
 Antaño: antiguo, la banda de antes, banda vieja.  
 Aventarse un tiro: Pelear.  
 Avión: dejar pasar, ignorar.  
 Banderearnos: afrentar, dejarse ver.  
 Bañar: excederse.  
 Bascula: revisión corporal de la policía.  
 Bombacho: pantalón que se viste flojo (aguado).  
 Brother: referencia al peinado tipo *mullet*, en especial hace referencia al fleco.  
 Caguamear: Tomar cerveza tamaño familiar conocidas como caguamas  
 Cantones: Casas. canton: casa.  
 Cagones: regados, que la riegan. Que molestan.  
 Chambeando: estar trabajando  
 Chispón, dar chispón: correr a alguien (basta decir chispón).  
 Chisquee: que se aloca. Que pierde pisada con el alcohol o las drogas.  
 Chores: pantalones cortos (short).  
 Cotorrear: platicar  
 Cuaja: que gusta (me cuaja).  
 Desafanaron: que se separan, se van o desatienden.  
 Despapaye: desorden.  
 Empecé A Mover: acción de vender droga.  
 Estaca: grupo especial del crimen organizado con gran capacidad de fuego.  
 Fade: desvanecido. Tipo de corte de cabello.  
 Fallas: bronca.  
 Fest: fiesta (lenguaje de redes sociales).  
 Floreados: vestir camisas con palmeras.  
 Hay muere: ahí termina.  
 Jale: trabajo  
 Juido: que huyó (sacar juido: hacer huir)  
 Limas: camisas o camisetas.  
 Loquera: drogarse.  
 Madreado: golpeado.

Malitos: miembros de la delincuencia organizada.  
Mechoncillo: fleco.  
Mera mata: concentración.  
Moja: copete largo.  
Morras: mujeres.  
Paletoso: problemático, que trae problemas (llevar paleta: traer drogas).  
Paro: ayuda  
Patillas, patilludo: dejarse crecer las patillas de manera exagerada.  
Pedo: problema.  
Pedradones: piedras.  
Pistear: tomar alcohol.  
Plomazos: balazos.  
Refuego: pleito.  
Rolas: canciones.  
Rucones, rucos: viejos o mayores  
Sacar la espina: desquitarse.  
Saltan: entrar a un pleito, enfrentar a alguien, ayudar.  
Te lo amarras: vencer.  
Tendero: vender droga (de tiendita).  
Terreno: territorio.  
Tirar a león: ignorar.  
Tiro: pleito.  
Topabas: encontrar.  
Tramos: pantalón.  
Trifulca: pleito masivo.  
Trocas: camionetas.  
Vato: persona varón.  
Veda: verdad (muletilla).  
Volón: rápido, de bolada.  
Voltión: traición, que se voltea.  
Zapapones: golpes en la cabeza, coscorriones,