ARTÍCULOS

Del vallenato propio y ajeno: Hacia una reconfiguración del imaginario colombiano y mexicano

Héctor D. Fernández L'Hoeste Georgia State University

La popularidad de la música colombiana en México es bien conocida. En Monterrey, en particular, se han afincado seguidores de lo colombiano que gustan de llamarse a sí mismos "Colombia". Ser "Colombia" es, dentro de este contexto, una afirmación de resistencia y legitimación identitarias, muy por fuera de los cánones del Estado mexicano. Lo que los grupos mexicanos hacen con los ritmos colombianos —la cumbia o el vallenato— es, en este sentido, muy indicativo del devenir cultural de la nación azteca.

Mi ponencia busca, a partir de un paralelo entre lo más experimental del vallenato colombiano y mexicano, establecer cómo dicha música se orienta en sentidos casi opuestos en materia de definición identitaria. Si bien en Colombia el vallenato se está integrando cada vez más al rock, o a sonidos modernos asociados con lo que consume la juventud de clase media o alta, en México la evolución marcha en dirección opuesta, resemantizando la música en términos de clase obrera o de gueto. palabras, mientras que el espíritu transgresor de un vallenato experimental colombiano se fundamenta en la violación de las convenciones de género, en el caso mexicano, dichas contravenciones pasan a un segundo plano y lo que se evidencia, en últimas, es una potenciación de los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Dicha diferencia parece sugerir lo siguiente: en Colombia la música se aleja cada vez más de un imaginario incluyente, ignorando negritudes y favoreciendo mestizajes, muy a la usanza de un discurso oficial; en México, en cambio, los sectores populares parecen, a raíz de su creciente potencial económico, contar cada día con mayores mecanismos para cuestionar y subvertir las versiones identitarias sustentadas por el Estado.

Antes de mencionar grupo musical alguno, sería conveniente aclarar algo sugerido por Peter Wade en un reciente artículo: el hecho de que en Colombia, como en cualquier otro lugar, el concepto de negritud es algo que ha variado de manera histórica; en particular, con mayor dinamismo a partir de la nueva Constitución de 1991 y de la ley 70 de 1993 (ley de comunidades negras). Dicha

construcción se afinca en un proceso discursivo del cual nosotros, como docentes, somos cómplices; en otras palabras, en la medida en que analizamos y estudiamos, contribuimos al orden de conformación. Quiero aclarar de esta manera mi aproximación a una práctica identitaria como proveniente de una negociación, de una interacción dúctil pero sostenida entre las partes involucradas en la diagramación de la identidad musical colombiana.

En Colombia, a partir de los años noventa, el vallenato experimentó un proceso de consolidación. Su creciente aceptación en sectores favorecidos de la sociedad, gracias a músicos como Carlos Vives, llevó a que dicho género rebasara barreras previas de clase y sustituyera a la cumbia como expresión musical nacional.² El vallenato llegó al interior y arraigó; dejó de ser la curiosidad importada por una minoría conocedora de su mitología (entre quienes se cuentan el ex presidente López Michelsen —en calidad de primer gobernador del recién creado departamento del César en los años setenta—, los Santos y algunos miembros de la familia Samper) y pasó a ser celebrada por las masas. De los setenta a los noventa, el transporte público, diligente termómetro de las preferencias musicales de un pueblo, dejó de tocar rancheras, bambucos y porros, para adornar su repertorio con géneros importados—como la salsa v el merengue—y uno que otro autóctono, entre los que se destaca el vallenato. Si bien el impacto de Vives ha sido considerable a nivel nacional, a nivel internacional es extraordinario. Según las casas disqueras, Vives logró un imposible: transnacionalización de un género eminentemente provincial, maquillándolo con dejos de cumbia y acordes de guitarra eléctrica; en otras palabras, enfatizando el ancestro e incorporando matices de modernidad de manera simultánea. Lo de la cumbia es significativo porque, entre otras cosas, nos remite a un género que, para lograr aceptación en el interior del país, hubo de ser "blanqueado" por orquestas como las de Pacho Galán o Lucho Bermúdez, integrando arreglos en los que preponderaban la instrumentación de viento y las cuerdas, de tradición

europea; atenuando aspectos de la percusión que remitían a una ancestría campestre-se pasó de las congas a baterías y platillos, haciendo alarde de modernidad-y asimilando una estética de big band norteamericana, uniformados de traje entero, con cabelleras engominadas y una onomástica oficialista. Vives practicó dicha fórmula casi al dedillo, sólo que adaptándola al contexto de sus tiempos. Para evocar el cambio demográfico experimentado por su generación—la urbanización del país—, integró a su sonido la música de cuerda y la instrumentación eléctrica, propias del pop y el rock, géneros que gozan de mayor aceptación entre las juventudes urbanas de clase media y alta. De la misma manera, para enfatizar la ancestría cumbiambera, Vives resucitó la gaita, la flauta y hasta el llamador. De esta forma, logró imitar el éxito de las bandas costeñas de hace cuarenta años. A diferencia de la cumbia, cuya aceptación degeneró en chucu chucu a nivel nacional y en modalidades diversas a todo lo amplio de Latinoamérica-la cumbia mexicana, la cumbia villera argentina, la chicha y la tecnocumbia peruanas, etc.-, el vallenato consiguió aceptación sin despertar el rechazo de sociedad andina, complacida con la aclamación de una tradición nacional preferentemente mestiza, desembarazada de síntomas de africanía. En otras palabras, mientras que la cumbia era demasiado "negra", el vallenato, pese a ser su legatario, se sustentaba en instrumentos como el acordeón, de evidente filiación europea, y contaba con un origen en el que primaba el linaje del cacique del Valle de Upar, acorde con el de las mitologías de las culturas andinas. Al igual que la música de orquestas, pese a destacar elementos musicales de tradición, Vives "blanquea" vallenato. A nivel internacional, su maniobra fue incluso más diestra: Vives aprovechó la metáfora del niño blanco con alma de negro del delta, vendiéndose como Elvis colombiano que aprovechaba géneros campestres-léase, el vallenato como blues colombiano— y los traducía a un contexto más cosmopolita.³ Dentro de este marco de referencia, Barranquilla era equiparada con Nueva Orleáns, otro puerto junto a un delta, ávido de carnaval y haciendo gala de un inefable y decadente sabor caribeño. Su producción más reciente, en la cual, presionado por los sellos disqueros, Vives ha dejado de grabar temas de antaño y mostrado afanes de autoría, emula el quehacer de músicos como Juan Luis Guerra, quien, pese a resucitar la antropología taína, se aleja de un sonido folclórico (al igual que buena parte del

estamento cultural de la República Dominicana, se ocupa, de manera inconsciente o no, de blanquear el patrimonio cultural nacional). Hay quien interpreta la música de Vives como rescate del folclor; de hecho lo es, con la atenuante de una actualización preponderante, en muchas instancias en abierta contradicción con el proyecto de antropología musical.

tradición Colombia, existe una encontrada de resistencia cultural mediante la expresión musical. La canción protesta de los años sctenta, con artistas como Pablus Gallinazus, Ana y Jaime, y Génesis, es, en este sentido, uno de sus más visibles expositores. Con la excusa de festejar la memoria musical, y tras el afán de cosechar utilidades exiguas, sellos como Discos Fuentes han editado antologías del género. En años más recientes, se puede aludir al caso de la champeta, cuyo apogeo momentáneo a fines de los noventa y rápido ocaso posterior invitan a meditar acerca de la viabilidad práctica de movimientos de resistencia cultural en un ámbito en el que predomina el interés comercial. También es propicio mencionar el caso del bullerengue.⁴ El vallenato no se exime de estos embates. Su origen popular, de canto de vaquería y crónica lugareña, da paso acelerado a las parrandas de pueblo, colándose a través de la radio a los patios de la burguesía costeña y llegando al interior gracias a los delfines de la misma en su paso por universidades capitalinas. Εl vallenato comercializa con el Festival de la Leyenda Vallenata y llega a las casetas con conjuntos como el Binomio, tecnificándose v haciéndose bailable. El resto es historia. De Escalona —la telenovela, que no el compositor- hacia adelante, al vallenato le queda poco de discurso de resistencia, de intento de recuperación y celebración de una forma de vida pasajera, vertiginosamente trastornada por la cruenta realidad nacional,

En México. dada la naturaleza revolucionaria del relato oficial, la música como práctica de resistencia cultural data de una añeja Su forma más contemporánea, la del historia. narcocorrido, se remite a los pormenores de la gesta revolucionaria de a comienzos del siglo XX. Dentro del março de géneros menos autóctonos, a la música de protesta mexicana le cae en buena medida la responsabilidad por opacar y retardar el desarrollo del rock azteca, el cual, habiendo despegado en los años cincuenta, de manera previa a cualquier otra latitud latinoamericana, sólo hubo de consolidarse como alternativa musical en los ochenta. A diferencia del colombiano, el imaginario musical mexicano fue tejido con retazos de clase media y dejos de populismo. En Colombia, la dinámica ha sido la opuesta: incluso el bambuco terminó en pasillos de escuela, degenerando en la confrontación entre Honorio Alarcón, quien apoyaba el proyecto de música nacional sustentado por Emilio Murillo (quien grabara aires nacionales por vez primera en los neoyorquinos estudios de la casa Columbia en 1910), y el compositor Guillermo Uribe Holguín, padre del Conservatorio Nacional. Para que un género gozara de aceptación oficial, había que ubicarlo dentro de las coordenadas del andamiaje cultural del Estado. No es que no existan similitudes. En ambos lugares, para que una práctica musical fuera consagrada había que ritualizarla: el caso del Ballet Folclórico en el Palacio de Bellas Artes en Distrito Federal, imperecedera encarnación de la mexicanidad; en nuestro caso, el Ballet de Sonia Osorio, quien se ocupó de pasear una colombianidad hermoseada por remotos confines del mundo. Sin embargo, la manera como tal representación es incorporada al imaginario dista de semejarse. En México, hasta hace muy poco, el discurso oficialista tuvo visos de populismo y matices de lucha de clases, de manera que se incentivaba la proliferación y la politización de lo musical, incluso en espacios ajenos En Colombia, para que una forma circulara por los circuitos oficiales, tenía que ceñirse a criterios exclusivistas. En comparación con el mexicano, nuestro imaginario es mucho más elitista.

Por ello se dan procesos notables. Según José Juan Olvera, cuando la cumbia llega a México con la Sonora Dinamita y los Corraleros de Majagual, se dan cuatro vertientes simultáneas: la de la cumbia tropical, popularizada en las costas y el centro de la nación; la de los conjuntos norteños, que integran lo colombiano a su repertorio; la vertiente purista, que se afinca en Monterrey; y la de las grandes orquestas, arraigada en el centro de México. Para efectos de esta argumentación, la que nos interesa es la tercera: la llamada "Colombia" de Monterrey, nacida en buena parte del paso de Aniceto Molina y la Luz Roja de San Marcos por tierras regiomontanas.⁵ Originada en sectores populares hace cuarenta años, dicha vertiente se ha extendido a todo lo largo del norte de la unión mexicana. El vallenato figura de manera prioritaria en el marco de dicha modalidad y su máximo exponente tal vez sea Celso Piña v su ronda Bogotá.6 Llamarse "Colombia" es, en este contexto, un apelativo con connotaciones de

resistencia cultural, propias de un público juvenil y de bandas esquineras; en otras palabras, plantea una versión robustecida del marginamiento social. Olvera argumenta que una de las causas principales de la popularidad de la música colombiana es, pese a su extranjerismo, su carácter no hegemónico. Sin embargo, tanto Piña como grupos como El Gran Silencio han optado por hibridizar el sonido colombiano con matices afronorteamericanos. Esto. para un virtuoso del acordeón como Piña, involucra una decisión de riesgo. En sus dos últimos largaduraciones, volúmenes de aniversario, ha grabado con Control Machete, Molotov, Café Tacuba, El Gran Silencio y Blanquito Man de King Changó, maquillando su música con hip-hop y algo de fusión. Antes, la música de Piña se vendía mucho más en Texas que en México, pero sus últimos dos compactos han gozado de mayor aceptación entre el público azteca. Cabe preguntarse cuáles son las claves accionadas por la hibridización para lograr mayor resonancia entre el público o qué papel desempeña tal mezcla en la consecución de creciente identificación con los seguidores de este tipo de música.

Siempre conviene repasar un poco de historia musical. La relación entre la comunidad mexicana y la negritud norteamericana se remonta a los años cuarenta, con los Pachuco Boogie Boys, los abuelos del rock mexicano en EE.UU. De hecho, es con el Eastside Sound de Los Ángeles que nace el rock chicano, con grupos como The Midniters, Cannibal and the Headhunters, y The Village Callers, y éxitos como "Tequila", "Whittier Boulevard" y "Land of a Thousand Dances". Santana, quien adornó su música con sabor antillano, puede que sea el primero en las listas, pero la avanzada de la producción chicana se amparó en el sonido de los conjuntos negros de los años cincuenta. Por tanto, es de esperar que los grupos de música regional mexicana de la frontera, con el fin de adquirir mayor vigencia entre la juventud, adopten elementos y arreglos propios del medio afro norteamericano. Al fin y al cabo, el rap y el hip-hop nacen ambos como géneros de resistencia y, pesc a su éxito comercial, aún conservan buena parte de su espíritu de denuncia No hace falta sino escuchar la versión censurada de "In da Club", el omnipresente tema del rapero 50 Cent, para captar este aspecto.

La música regional mexicana representa casi un sesenta por ciento del mercado de música latina en EE.UU., cifra análoga a la cuota poblacional azteca dentro de la comunidad hispanoparlante norteamericana.7 Para mantener su viabilidad comercial, al vallenato mexicano le interesa identificarse con su público, de extracción obrera. Un público que, a diferencia del resto de las clases latinoamericanas, ostenta un enorme obreras potencial adquisitivo y que ha compartido en buena las exclusiones padecidas por medida comunidades negras en los EE.UU., de manera que la asimilación de códigos musicales afros no sólo tiene sentido en materia económica sino también en lo vivencial. En añadidura, gran parte de la clase obrera que emigra desde México ha pasado por el sistema educativo público, en donde se han visto expuestos a la retórica populista del aparato gubernamental azteca. Para ellos, el accionar cultural como herramienta de resistencia es algo cotidiano. Por otra parte, la efectividad de dicha práctica cultural y su grado de cooptación por parte del Estado y el mercado son asuntos un tanto diferentes. A Vives, en comparación, no le interesa un mercado de índole obrera, acaparado de manera mayoritaria por las agrupaciones más tradicionales; el único camino a seguir es el de las clases favorecidas. La respuesta cae de su propio peso.

Sin embargo, que la orientación de la evolución musical marche en cierto sentido no implica de manera inmediata su validez para efectos de integración social. Si bien la industria cultural opera a veces según los dictámenes del mercado, en otras ocasiones rebasa la envergadura de los cambios sociales. México dista de reconocerse como una nación de tradición afro. Para ello, no hace falta sino encender un televisor. Sin embargo, en comparación con Colombia, el proceso de identificación cultural ha avanzado en sentido opuesto. A mi parecer, el éxito de géneros colombianos en México, como el vallenato y la cumbia, refleja un distanciamiento de la glorificación acrítica de un pasado netamente mestizo, en desacuerdo con el mito oficial.

Representa, por decirlo de manera alguna, un "mulataje" de la industria cultural azteca. En Colombia, en cambio, la orientación de la evolución musical ha sido aún más sutil, tendiendo cada día más hacia un "mestizaje", en el sentido más restrictivo de la palabra, opacando, que no ocultando de lleno, los aportes de los sectores de origen africano. No hay sino que ver lo acontecido con la champeta y la fuerte crítica desatada en sectores de la prensa del interior. En términos de lo nacional, en la música popular colombiana hemos pasado del bambuco a la cumbia y, en sentido casi opuesto, de la cumbia al vallenato.

Wade habla de la disparidad entre la negritud y la africanía en el contexto de la producción cultural colombiana. 8 Cita el caso de un grupo caleño de rap, quienes construyen su identidad de manera afirmativa pero, por otra parte, son nacionalistas hasta el extremo de rayar en lo oficial. En otras palabras, su cuestionamiento no diferencia, no distingue, entre su sentimiento de raza o de nación y la retórica de un Estado que pese a lo evidente de inmediata dista de reconocerles suministrarles lo necesario para hacer valer todos sus derechos ciudadanos. Se trata, a falta de un ejemplo de sordera, de un caso más de invisibilidad interiorizada. De la misma manera, hará falta ver qué le depara el futuro al vallenato colombiano y mexicano. Hace poco, El Tiempo celebró el que un grupo de artistas liderados por Totó la Momposina le rindieran culto a la cumbia en una velada espléndida en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá. A mí, semejante festejo no dejó de parecerme sospechoso. En términos de lo nacional popular y del quehacer identitario, cuando a un género musical en particular le celebran una velada para rendirle homenaje es porque, a mi parecer, huele a muerto. El vallenato, en cambio, está en plena adolescencia.

Notas:

¹ Ver Wade, "Understanding 'Africa' and 'Blackness'."

² Para un análisis detallado del aporte de Vives, favor ver *Aguaita*.

³ Ver Fraser Delgado.

⁴ Para este efecto, sugiero ver Bohórquez Díaz y Benítez Fuentes.

⁵ Ver Olvera, Juan José. Colombianos de Monterrey. Génesis y prácticas de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad (División de Postgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey).

⁶ Otros grupos de vallenato con ritmo mexicano son los Ángeles Azules, Rayito Colombiano y los Ángeles de Charly. La influencia del género también se evidencia en la producción de conjuntos como Pete Astudillo y Futuro,

Los Desesperadoz y Mojado. Para un recuento de la trayectoria de Piña y del auge del vallenato en el contexto de la música regional mexicana, ver Smith y Burr.

⁷ Ver Farrell y Escobari.

⁸ Wade, op. cit.

⁹ Ver "Cumbia que encantó al Gaitán".

Bibliografía:

"El Aporte de Carlos Vives y La Provincia." Aguaita, la revista de Observatorio del Caribe en Cartagena Julio 2002.

Benítez Fuentes, Edgar H.. "Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia." *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html/>.

Bohórquez Díaz, Leonardo. "La champeta en Cartagena de Indias: terapia musical popular de una resistencia cultura." http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Bohorquez.pdf>.

"Cumbia que encantó al Gaitán." El Tiempo 29 Mayo 2003.

Burr, Ramiro. "Vallenato Among New Rhythms Invigorating Reg Mex Market." Billboard 6 Oct. 2001.

Farrell, Catherine y Valeria Escobari. "¡Qué le pongan salsa!" Poder Abril 2002: 22.

Fraser Delgado, Celeste. "King of Colombia." Miami New Times 1! Enero 2002.

Olvera, Juan José. Colombianos de Monterrey. Génesis y prácticas de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad. División de Postgrado. Facultad de Filosofía y Letras. Monterrey.

Smith, Cheryl. "Dancing Across the Border." Dallas Observer 27 Feb. 2003.

Wade, Peter. "Understanding 'Africa' and 'Blackness' in Colombia: Music and the Politics of Culture", de próxima aparición en *Afro-Atlantic Dialogues: Anthropology in the Diaspora*, compilado por Kevin Yelvington (Santa Fe, Nuevo México: School of American Research Press).