

**Música, sociedad y cultura.
Rutas para el análisis
socioantropológico
de la música**

Alan Edmundo Granados Sevilla
José Hernández Prado
(coordinadores)



COLECCIÓN SOCIOLOGÍA

BIBLIOTECA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General
Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

Secretario General
Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

Unidad Azcapotzalco

Rector
Dr. Oscar Lozano Carrillo

Secretaria
Mtra. Verónica Arroyo Pedroza

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director
Lic. Miguel Pérez López

Secretario Académico
Lic. Gilberto Mendoza Martínez

Encargada del Departamento de Sociología
Dra. Patricia San Pedro López

Coordinador de Difusión y Publicaciones
Dr. Alfredo Garibay Suárez

Primera edición, 2019

© Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación de Difusión y Publicaciones

Av. San Pablo 180, Edif. E, Salón 004, Col. Reynosa Tamaulipas,
Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200,
Ciudad de México, Tel. 53189109
www.publicacionessdcsh.azc.uam.mx

Ilustración de portada: Edgar Said Ruiz Cano

ISBN de la colección Sociología: 978-607-477-112-1

ISBN de la obra: 978-607-28-1681-7

Se prohíbe la reproducción por cualquier medio sin el consentimiento
del titular de los derechos patrimoniales de la obra.

Impreso en México / Printed in Mexico

16 artículos

16 autores

CONTENIDO

Introducción	11
Hacer ciencias sociales a través de la música. El sonido como herramienta epistemológica <i>Alan Edmundo Granados Sevilla y José Hernández Prado</i>	13
Primera parte. Escuchas musicales de problemáticas sociológicas	31
Sociología del ruido. De las desviaciones acústicas a la escucha sociológica del conflicto <i>Jorge David García Castilla</i>	33
Sociología de la música, nacionalismo e identidad <i>Armando Sánchez Albarrán</i>	61
El gusto humano por la música. Las observaciones de Thomas Reid, el filósofo del sentido común <i>José Hernández Prado</i>	89
Segunda parte. La música y el sonido en los movimientos sociales	109
La Nueva Trova Cubana y la lucha social en América Latina <i>Marco Antonio Jiménez Rodríguez</i>	111
Música de jaranas, arte y política <i>Resurrección Rodríguez Hernández</i> <i>Maria González de Castilla Gómez</i>	133
Del soundscape a la praxis sonora. Expresiones sonoras de la protesta en la Ciudad de México <i>Alan Edmundo Granados Sevilla</i>	151

Tercera parte. Los sujetos juveniles y sus prácticas musicales	185
Usos estratégicos de un escándalo. Avándaro en la mira <i>Katia Escalante Monroy</i>	187
El death metal mexicano a través de la mirada femenina: <i>Murderline e Introtyl</i> <i>Raúl Heliodoro Torres Medina</i>	207
Violencia y narcocorrido. Propuesta de un modelo de análisis de la función política de la música <i>Omar Cerrillo Garnica</i>	229
Redes colaborativas de jóvenes urbanos que conforman escenas de música independiente en la Ciudad de México <i>Erika Arias Franco</i>	253
Cuarto parte. La música en la construcción identitaria 275	
Los espacios sociomusicales de las músicas <i>discotheque</i> y <i>high energy</i> en Ciudad Satélite <i>Juan Rogelio Ramírez Paredes</i>	277
Nuestras raíces: juventud indígena y creaciones musicales contemporáneas en el Área Metropolitana de Monterrey, Nuevo León <i>Luis Fernando García Álvarez</i>	319
Los imaginarios en torno al músico jalisciense Clemente Aguirre. Consolidación simbólica e identidad <i>Edmundo Escoto Robledo</i>	345
Las identidades en las zonas de fronteras semióticas: el rock indígena o fusiones de música indígena contemporánea <i>Edith Regina Escutia Solís</i>	361
Prácticas comunales en las escoletas de las bandas de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca, Oaxaca <i>Mercedes Alejandra Payán Ramírez</i>	383
Sobre los autores	411

Introducción

Hacer ciencias sociales a través de la música. El sonido como herramienta epistemológica

Alan Edmundo Granados Sevilla
y José Hernández Prado

En su ahora célebre *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Jacques Attali propone una idea que sintetiza el desarrollo de la antropología de la música, la etnomusicología y la sociología de la música contemporáneas. Afirma que “La música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo” (Attali, 2011: 12). En los últimos 50 años la música experimentó un reposicionamiento en la relación sujeto cognosciente-objeto de conocimiento: de objeto del pensamiento en la musicología tradicional, es decir, aquello que era aprehendido, descrito, analizado y comprendido, a dispositivo epistemológico, es decir, aquello que arroja luz sobre los procesos sociales y culturales de las sociedades occidentales y no occidentales. Cambio notable. De objeto del pensamiento a lente para contemplar la realidad sociocultural.

En *Ruidos*, Attali persigue las metamorfosis en la estructura y funciones sociales de la música en distintas etapas de la historia de Europa: del uso ritual y sacrificial de las sociedades primitivas a la forma mercancía del capitalismo del siglo XX. El libro no es, de manera exclusiva, una historia de la música occidental; tampoco se limita al análisis de las relaciones que se tejen entre música y poder, como podría sugerir el título. Gracias al doble estatus

que Attali asigna a la música, *Ruidos* funciona como historia de la música occidental, de los cambios en los códigos que han organizado el sonido y sus funciones sociales, y como historia de la sociedad occidental contada a través de sus músicas, esto es, de la manera en que la desacralización de la música, su constitución como esfera artística racional y autónoma, y su subsecuente ingreso en la esfera de la producción en masa, anticiparon el itinerario que siguieron las instituciones sociales y culturales de las sociedades capitalistas en los siglos XIX y XX.

Al lado del pensamiento del economista francés, hay desarrollos teóricos tempranos que prefiguran la importancia de la sonoridad y la escucha en la jerarquía de las capacidades cognitivas del ser humano. Colin Turnbull (1962), que trabajó con los pigmeos centroafricanos, construyó, quizás sin quererlo, un método etnográfico que orbita alrededor de la escucha y la sonoridad. El método impacta el trabajo de campo y la interpretación de los datos, ya que la sonoridad en particular y la sensibilidad en general son ejes alrededor de los cuales gira la comprensión de la vida sociocultural de los pigmeos.

En primer lugar, debido a que la auralidad y la sonoridad son elementos centrales en la vida de los *BaMbuti* y se manifiestan en distintas situaciones cotidianas y extracotidianas como funerales, bodas y la cacería en el bosque, son vías de acceso privilegiadas para la comprensión antropológica y sociológica de las relaciones sociales y la cultura.

En segundo lugar, Turnbull nos obliga a llevar el trabajo etnográfico más allá de los linderos de la observación y la interpretación. Con Turnbull la etnografía deja de ser una modalidad de aprehensión e interpretación monosensorial de la realidad, fundamentalmente visual, para convertirse en un mecanismo polisensorial. El antropólogo debe abrir sus oídos a los sonidos de la cultura y ser capaz de llevar esa experiencia al relato etnográfico. La obra central de Turnbull, *The Forest People*, es una etnografía que suena gracias al cuidadoso trabajo de escritura que incluye

múltiples términos que remiten a sonidos a través de los cuales se recupera la dimensión acústica de la vida social.

Años más tarde, Steven Feld relacionó las nociones de sonido y epistemología. Después de varios períodos de trabajo de campo con los *kaluli* en Nueva Guinea, durante los cuales estudió la expresividad del llanto, los cantos y la poesía, formuló el concepto de *acustemología* para:

[...] reunir la acústica y la epistemología, para argumentar que el sonido es una capacidad de conocer y un hábito de conocimiento [...] Quería tener una nueva manera de hablar acerca de cómo, en pocos segundos, y muchas veces en ausencia de pistas visuales, los bosavi conocen con precisión muchas características del bosque de lluvia, como la hora del día, la temporada y el clima (Feld, 2012: XXVII).

El sonido es una herramienta para conocer el mundo; a través de él los habitantes de los ambientes en donde predominan pisadas y hechos sonoros construyen nociones del espacio físico, el espacio social y el tiempo.

Según Feld, en la cosmovisión *kaluli* el sonido es el punto en que convergen valores sociales, relaciones de parentesco, valoraciones estéticas, afectos y el conocimiento del entorno geográfico —en particular la extensa ornitología nativa—. El canto de las aves, por ejemplo, proporciona un marco para que los *kaluli* modelen y expresen sentimientos como la tristeza, externen valores como la solidaridad y la reciprocidad y articulen conocimientos en torno al cosmos, el lugar de los seres humanos en el universo y la relación de los humanos con otras colectividades.

Al estudiar el sonido, por lo tanto, es posible conocer los planos social, cultural y ecológico de una realidad dada. El sonido es una herramienta epistemológica por partida doble: es una forma de habitar y crear los mundos de vida y la manera en que el antropólogo del sonido comprende los intrincados patrones comunicativos y afectivos de un grupo humano.

Attali, Turnbull y Feld prefiguraron una forma de hacer ciencias sociales a través de la música y el sonido. Pero, ¿qué empujó a estos pensadores a cuestionar la epistemología oculocentrista y logocentrista, que coloca en el centro del proceso de conocimiento la visión y la racionalidad, modos privilegiados de acceso a la realidad, por lo menos desde el cartesiano siglo XVII?

Para Attali la posibilidad de teorizar la sociedad a través de la música depende de una suerte de isomorfismo que existe entre ambos términos: la música es el “espejo de la sociedad” (2011: 12). Esto significa que en la organización de la sociedad se expresan las formas de codificación de los ruidos. Al contrario de lo que considera el marxismo ortodoxo, según el cual la superestructura jurídico política —y las distintas regiones de la ideología— reflejan la infraestructura económica, Attali estima que las relaciones de producción y las distintas esferas de la cultura reflejan las formas de organización y producción del sonido. Se puede afirmar, desde el marco de referencia que propone *Ruidos*, que el sonido hizo a la sociedad a su imagen y semejanza.

Jean-Luc Nancy (2007), que también es partidario de la renuncia al logocentrismo y el oculocentrismo, propone llevar la filosofía más allá del sentido que se aprehende a través del razonamiento y se formula lingüísticamente. Para Nancy la filosofía y las ciencias sociales deberían escuchar el sentido que se factura a partir de materiales sensibles. Justamente ese sentido que apela a las emociones y la corporalidad y que encuentra su expresión más acabada en el acto de escucha: el mundo exterior resonando sobre toda nuestra corporalidad y produciendo, a partir de múltiples intensidades, timbres y resonancias, experiencias vitales y múltiples sentidos.

En las obras de Turnbull y Feld encontramos una elaboración etnográfica de la intuición de Nancy: un estado de tensión del oído antropológico que revela aquello que está adherido al sonido. Poner al descubierto, o mejor dicho, abrir a la escucha toda la materia cultural y social que circula a través del espacio socioacústico.

Al cuestionar la centralidad de la visión y la racionalidad occidental en la jerarquía de las facultades mentales, Feld, Turnbull y Attali ampliaron la comprensión antropológica y sociológica del campo del sentido y del papel de la sensibilidad en la estructuración de las realidades socioculturales. Sin exagerar, se puede afirmar que estos tres autores inauguraron el campo de la socioantropología del sonido.

Estas breves anotaciones difícilmente constituyen la historia de un proceso que se desarrolló en el último cuarto del siglo XX y se consolidó en el nuevo milenio. Las hemos recuperado porque nos interesa aportar elementos teóricos que perfilen una respuesta para la pregunta central de este artículo introductorio: ¿qué significa que la música en particular y el sonido en general son herramientas epistemológicas?

Quiere decir que el sonido ha experimentado un reposicionamiento en la relación sujeto-objeto de conocimiento. En la siguiente definición de Nettl se expresa el punto de vista tradicional que considera a la música como objeto que es aprehendido y desentrañado por la antropología social y la musicología: la etnomusicología es el estudio “de la música en la cultura [...] Los etnomusicólogos creen que la música debe ser entendida como una parte de la cultura, como producto de la sociedad humana” (2005: 22). Desde el enfoque de Nettl, la música es el objeto que la etnomusicología desentraña a través de distintos recursos etnográficos. La música es pensada. En la obra de Attali (2011), por otra parte, encontramos que la música y el sonido se han transformado, son engranes del dispositivo epistemológico de las ciencias sociales, son herramientas para comprender la dinámica del capitalismo de los siglos XIX y XX, la distribución del poder, la circulación social de los símbolos y el estatuto de las tecnologías de escucha e inscripción de la sonoridad.

Un par de ejemplos ayudan a ilustrar el nuevo estatus de la música en las ciencias sociales: el problema del orden y el conflicto y la identidad colectiva. Con respecto al orden, a través de la música se observa de qué manera una sociedad crea orientaciones

culturales y produce mecanismos para que sean internalizadas por los individuos. La problematización del ruido y el silencio forzado (censura), realizada por Attali y Le Breton, revela que el poder se ejerce, en el espacio sonoro, a partir del silenciamiento de ruidos que son disruptivos o que contradicen las orientaciones culturales dominantes. Al plantearnos las preguntas ¿qué sonidos son considerados ruidosos?, ¿a qué individuos se les impide producir sonidos?, ¿quién censura?, y ¿qué se censura?, abrimos una ventana para comprender los complejos mecanismos que generan estabilidad y los efectos del conflicto entre sistemas antagonicos de orientaciones culturales.

Si hay un campo que ha permitido delinear los contornos y procesos de la identidad colectiva es la música. En los estudios que se han realizado desde la década de los setenta, en torno a las prácticas musicales de los jóvenes, la música ha sido un eje que ha servido para pensar cómo es que los sujetos juveniles experimentan el mundo y construyen semejanzas y diferencias —cómo construyen identidades sociales— (Frith, 2001; Ramírez, 2006). A partir de la música es posible entender cómo es que los sujetos se insertan en la globalización, en los flujos migratorios y cómo es que la identidad es un marco a partir del cual se reabulta y dota de sentido a los productos culturales que llegan del exterior. Parafraseando a Attali, podríamos decir que se trata de teorizar la identidad a través de la música.

Afirmamos, por lo tanto, que la música funciona como una herramienta epistémica cuando arroja luz sobre los problemas clásicos de la sociología, la historia, la antropología y la etnomusicología. Cuando se invierte el lugar que ocupa en la relación sujeto cognosciente-objeto de conocimiento y se le utiliza para incrementar nuestra comprensión del funcionamiento de la cultura y la sociedad. Esto no significa que la música pierda su importancia y dignidad como objeto de conocimiento. La música es un objeto digno de conocerse por sí mismo. Sin embargo, también es un recurso epistémico útil.

Hay tres elementos adicionales que apuntalan la idea central de este texto. En primer lugar, en las últimas décadas se han desarrollado varios conceptos que orbitan alrededor de la idea de que el sonido es una epistemología. Como hemos tenido ocasión de señalar, Feld fue uno de los primeros en articular esta intuición en la noción de *acustemología*. LaBelle propone que el eco, la vibración, el ritmo son microepistemologías, es decir, formas específicas de apertura y experiencia del mundo (2010). Algunos autores llevan más allá estas ideas, al asignar a la producción e interpretación de sonidos un estatuto existencial, la condición ontológica de los seres humanos que habitan entornos aurales. Titon (2008) habla heideggerianamente del sonido como una forma de ser en el mundo.

Por otra parte, el nacimiento de la nueva etnomusicología, en el último cuarto del siglo XX significó la apertura del oído etnomusicológico, que inicialmente estuvo dirigido casi de manera exclusiva a las expresiones musicales, a otro tipo de sonoridades de la cultura. En un artículo reciente Arturo Chamorro delinea el nuevo programa de investigación de la etnomusicología: esta disciplina toma en cuenta “todo lo que escuchamos en una región o área cultural, o bien, de qué manera identificamos a una cultura a partir de sus sonidos” (2013: 12).

La noción de *oído etnográfico* propuesta por Erlmann,¹ a partir de la pregunta por el *ethnographic ear* que formuló James Clifford en la década de los ochenta, da cuenta de la apertura de la antropología a las prácticas corporales y los sentidos. Y quizás más importante que eso, cuestiona los “límites y problemas del paradigma del texto, y de las maneras en que la atención a los sentidos proporciona no sólo datos etnográficos más ricos pero [...] nos ayuda a pensar un amplio rango de problemas teóricos y metodológicos” (Erlmann, 2004: 2). La idea de un *acoustic reflexive turn*

¹ De acuerdo con Seeger (2015) el oído etnográfico implica atender el entorno socioacústico de un grupo humano así como las nociones indígenas del sonido y la escucha.

(giro acústico reflexivo) —propuesta por Feld aunque no desarrollada cabalmente— es otra manera de señalar el giro sensible en la antropología, es decir, la atención que los antropólogos prestan a la construcción de modalidades y regímenes sensoriales en el marco de orientaciones culturales y estructuras sociales.

Finalmente, dentro de estos desarrollos teóricos que articulan el sonido y la epistemología es necesario reconocer el aporte de los estudios de los paisajes sonoros. Al reflexionar sobre los aportes de autores como Murray Schafer, Barry Truax e Hildegard Westerkamp llegamos a la conclusión de que contribuyeron a redefinir el estatuto de la ciudad y sus habitantes. En la obra de un autor como Murray Schafer la ciudad se transforma en un espacio sensible, que produce sonidos y otro tipo de estímulos sensoriales —como olores y sensaciones táctiles—. Adicionalmente, Murray Schafer confecciona una historia de las sociedades modernas a partir de sonidos: el tránsito del mundo rural, premoderno, campesino, a las sociedades industrializadas se caracterizó por la pérdida de la fidelidad, la multiplicación de las fuentes sonoras y la hipertrofia de los sonidos del mundo de la producción. Del mundo rural de alta fidelidad al mundo industrializado de baja fidelidad.

El segundo elemento que sustenta la idea central de nuestro texto es la ampliación del campo de problemas relacionados con la música y el sonido en los últimos cuarenta años. El texto de Attali es un emblema de esta situación. Aunque *Ruidos* no aborda, en sentido estricto, el problema del ruido como lo enfocan las investigaciones de corte *bigenista*, pone sobre la mesa la necesidad de tematizar, desde los marcos de las ciencias sociales, una serie de acontecimientos sociales que se facturan a partir de distintas sonoridades.

Después de las investigaciones de Feld, Attali y Turnbull, la antropología, la sociología y la etnomusicología han tematizado dominios que hace cincuenta años no tenían cabida en la academia. Aunque la lista es extensa, basta con mencionar algunos ejemplos. Le Breton (1997) analizó antropológicamente el

silencio para mostrar las distintas posibilidades comunicativas que se configuran en la intersección de las relaciones de poder, las situaciones sociales y el silencio mismo. Edward Sudnow (2001) se aproximó fenomenológicamente al jazz para entender de qué manera se adquieren habilidades que requieren amplios conocimientos teóricos y prácticos. Michael Bull (2000) realizó trabajo etnográfico con usuarios de reproductores portátiles de música con el propósito de comprender las formas en que estos dispositivos tecnológicos reconfiguran la experiencia cotidiana y estetizan el entorno urbano. Finalmente, mencionaremos la obra colectiva *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora (s/f)* en donde se exploran los vínculos del poder y la sonoridad, extrañamente soslayados en una de las conceptualizaciones del poder más incisivas en el siglo XX.²

El tercer elemento que apuntala la idea de una epistemología sonora es la utilización, en el campo de la etnomusicología, la antropología del sonido y los estudios del sonido de técnicas etnográficas *inmersivas*. Si la musicología comparada y la etnomusicología hicieron de la transcripción la piedra de toque para comprender los acontecimientos sociomusicales de las culturas no occidentales (Titon, 2008), la nueva etnomusicología y la antropología del sonido utilizan modalidades del trabajo de campo que obligan al etnógrafo a participar en la experiencia colectiva de producción de sonidos y escuchas que se desarrollan en un nicho sociocultural específico. Estas modalidades incluyen el análisis fenomenológico de las prácticas musicales (Sudnow, 2001), las etnografías musicales narrativas (Titon, 2008), “la confrontación directa con las prácticas musicales y performativas, con la gente que las concibe, produce y consume” (Nettl, 2005), la autoetnografía y la etnografía dialógica de las prácticas sonoras (Araújo y Grupo Musicatura, 2006), las caminatas y recorridos sonoros, el análisis de los paisajes sonoros, por mencionar sólo algunas. Estos enfoques comparten el supuesto de que las prá-

² Nos referimos, por supuesto, a Michel Foucault.

ticas musicales, los mundos de sentido y aquellas experiencias individuales y colectivas que se articulan a su alrededor, únicamente son comprensibles en el encuentro y diálogo, no exento de tensiones, con los otros.

Después de los avances que se han dado en el campo de la etnomusicología, los estudios del sonido, la antropología y la sociología de la música, no es exagerado afirmar que el día de hoy se encuentra realizada la idea, con carácter programático en la década de los setenta, de teorizar la sociedad por la música (Attali, 2011).

EL PRESENTE VOLUMEN

Del 2 al 4 de febrero de 2016 se realizó, en las instalaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, la *Segunda semana de estudios sociales y culturales de la música*. Para esa ocasión se convocó bajo la temática *Armonía y disonancia: intersecciones entre música, poder, agencia y resistencia*. Los más de 50 trabajos que se presentaron orbitaron alrededor de la dialéctica actor-estructura, con especial énfasis en las estrategias sonoras y musicales que los sujetos utilizan para resistir y construir lógicas alternativas a aquellas promovidas por distintas instituciones socioculturales. Durante la semana se puso de manifiesto que las distintas músicas, desde las piezas ejecutadas por bandas de viento oaxaqueñas, pasando por el rap y el rock interpretado por jóvenes indígenas, el son jarocho, el death metal, hasta la música culta, reflejan las tensiones y desequilibrios propios de toda formación social y la capacidad de los sujetos para reaccionar a las condiciones socioculturales.

El presente volumen contiene ensayos que extienden las reflexiones y discusiones que se realizaron en el marco de la *Segunda semana de estudios sociales y culturales de la música*. Este libro se compone de versiones revisadas y ampliadas de algunos trabajos presentados durante la semana; el común denominador de los

artículos es la renovada discusión de problemas clásicos de la sociología, la antropología, la historia y la etnomusicología. Por otra parte, los textos amplían de manera significativa nuestra comprensión de prácticas musicales que no figuran, todavía, en el *mainstream* de la investigación musical.

Los ensayos contenidos en este volumen están orientados por la convicción de que la música es un objeto de la reflexión antropológica y sociológica cuyo desvelamiento arroja luz sobre los procesos sociales, políticos y culturales. El libro contiene descripciones de distintas sociedades y culturas que han sido vistas y escuchadas desde sus prácticas sonoras y musicales. A partir de la curiosa inversión planteada por Attali, la música se utiliza como pretexto para reflexionar en torno a los grandes y pequeños problemas de la antropología y la sociología: el papel del desorden en el espacio urbano, las identidades nacionales, colectivas y sociomusicales, la acción colectiva, los movimientos sociales, la protesta social, el género, la ciudad, el nacionalismo, el poder y la estratificación social.

Por supuesto que en el centro de estas reflexiones siempre aparecen prácticas musicales y sonoras emplazadas histórica, social y culturalmente. En este sentido, el libro también es un acercamiento a prácticas musicales y sonoras muy diversas como la música académica mexicana, el son jarocho, la nueva trova cubana, el metal, el rock independiente de base urbana, el narco-corrido, la música disco, el high energy, el rock y el rap indígena, el death metal y la música tradicional oaxaqueña. Aunque, enfatizaremos nuevamente, a través de un tratamiento que nos permite ver más allá de ellas y encontrar asideros para comprender los mundos de sentido que habitamos y las grandes estructuras sociales que reproducimos diariamente.

También debemos recalcar que las investigaciones que se presentan en el libro son el resultado de distintas formas de ver y conceptualizar los fenómenos sociomusicales y sonoros. Los acercamientos a las prácticas musicales se realizan desde la historia, la sociología, la antropología, la etnomusicología y la filo-

sofia. Esto implica que se han utilizado enfoques metodológicos muy diversos, que van de la historia del tiempo presente, el análisis semiótico, el análisis de paisajes sonoros, la etnografía, hasta la hermenéutica.

Los capítulos se organizan en cuatro apartados, que se definieron en función de los ejes de indagación, objetos de estudio y enfoques epistémicos de los artículos. Al primer apartado lo constituyen textos que se aproximan sociológicamente a los problemas del ruido y la sonoridad. En el segundo se explora la relación de la música y la sonoridad con los movimientos sociales y la acción colectiva. La tercera parte amplía las reflexiones que se han generado desde los frentes antropológico y sociológico, de prácticas musicales juveniles contemporáneas. En la última sección se aborda el insoslayable problema de las identidades que se facturan a partir de las músicas.

En la primera parte del libro el lector encontrará un conjunto de artículos que plantean nuevas reflexiones en torno a problemas de larga data en la sociología. En “Sociología del ruido. De las desviaciones acústicas a la escucha sociológica del conflicto” Jorge García explora la posibilidad de abordar sociológicamente el ruido. Esto significa romper con los esencialismos que caracterizan ciertos acontecimientos sonoros como inherentemente ruidosos y llevar a cabo un análisis que reconecte al ruido con la dinámica social y la producción social de estigmas y estereotipos. Para lograr esto último el autor se aproxima a los paisajes sonoros de dos colonias emblemáticas de la Ciudad de México: Santo Domingo y Narvarte.

En “Sociología de la música, nacionalismo e identidad” Armando Sánchez analiza las distintas relaciones que se tejieron entre el nacionalismo mexicano y la música académica a lo largo de los siglos XIX y XX. Para ello, regresa a un debate central de la sociología de la música: ¿la sociedad —en este caso la construcción de un proyecto de nación— impacta la estética musical o, por el contrario, la música tiene la capacidad de impactar las estructuras sociales y culturales? El autor plantea que en el

nacionalismo musical mexicano han alternado momentos en donde el discurso nacionalista impactó la creación musical con etapas en donde los compositores experimentaron con nuevos materiales sonoros, orientados por ideales estéticos, al margen del discurso y los valores oficialistas.

Esta sección del libro cierra con el texto de José Hernández Prado titulado “El gusto humano por la música. Las observaciones de Thomas Reid, el filósofo del sentido común”. El texto recupera las consideraciones que el filósofo escocés Thomas Reid vertió a lo largo de su obra en torno al gusto universal por la música. De acuerdo con Reid, la música implica un lenguaje natural entre los seres humanos, que moviliza reacciones emocionales e identitarias en ellos, las cuales también son naturalmente universales y han tenido una clara función evolutiva, como lo demuestran las observaciones actuales del biólogo Edward O. Wilson.

La segunda sección del libro se consagra al estudio de las sonoridades musicales y no musicales utilizadas por los movimientos y luchas sociales en México y América Latina. En “La Nueva Trova Cubana y la lucha social en América Latina”, Marco Jiménez explora la conformación de identidades colectivas a partir de la trova cubana de la década de los cincuenta. Para el autor, la trova cubana funcionó como un espacio para la construcción de una identidad latinoamericana que superó con mucho los estrechos límites en que se gestaron las identidades nacionales. El contacto con las realidades latinoamericanas llevó a trovadores como Pablo Milanes y Silvio Rodríguez a llenar sus canciones de fragmentos de luchas y realidades distantes.

En “Música de jaranas, arte y política” Resurrección Rodríguez y María González se aproximan a las marchas de protesta que ocurrieron en Guadalajara, durante el 2014. Distanciándose de las conceptualizaciones que encasillan a los actores colectivos en la dimensión política, las autoras proponen, en línea con los planteamientos de Jacques Rancière, que el potencial político de las manifestaciones radica en su capacidad para modificar el orden sensible, esto es, en su potencial para transformar, aunque

sea por un tiempo breve, el espacio urbano. En el contexto de las movilizaciones de protesta, el son jarocho, estrechamente vinculado con las luchas de izquierda en México, es una práctica sonora que reconfigura a la ciudad.

La segunda sección concluye con el ensayo “Del *soundscape* a la praxis sonora. Expresiones sonoras de la protesta en la Ciudad de México” de Alan Granados. Con base en el concepto de *praxis sonora*, propuesto por Samuel Araújo, el autor se aproxima a la compleja producción sonora de las marchas de protesta con la finalidad de dar cuenta de las funciones cognitivas que desempeñan las consignas y la música. De acuerdo con el autor, el sonido ocupa una posición central en los procesos de enmarcado, la identidad colectiva y la presentación de los actores colectivos en el espacio público.

En la tercera sección del libro se discuten algunas de las prácticas musicales juveniles, así como su impacto en las esferas sociales y culturales. Katia Escalante analiza las distintas miradas que se construyeron en torno al mítico festival de *rock* de Ávandaro. “Usos estratégicos de un escándalo. Ávandaro en la mira” presenta tres imaginarios sobre los jóvenes asistentes al festival. El que construyeron los medios de comunicación, muy cercano al ideal del demonio cultural y el pánico moral de Cohen, según el cual el festival fue la expresión más acabada de comportamiento desenfrenado de los jóvenes. Por otra parte, los que construyeron funcionarios del gobierno según los cuales el comportamiento errático de los jóvenes era explicable por las precarias condiciones en que se realizó el evento.

En “El *death metal* mexicano a través de la mirada femenina: *Murderline e Intrayl*” Raúl Torres se aproxima a un tema que ha permanecido inexplicado por partida doble: en primer lugar, porque las ciencias sociales mexicanas apenas si han dedicado algunos esfuerzos a comprender la *metal music*; en segundo lugar, porque todavía sabemos poco del papel de las mujeres en este tipo de géneros musicales. Por medio de la historia del tiempo presente el autor se acerca a los microprocesos sociales que cons-

tituyen el devenir del *rock*. Mediante fuentes impresas, digitales y testimonios analiza la experiencia de mujeres que se desempeñan como *músicas* en una escena altamente masculinizada.

Omar Cerrillo propone una mirada al narcocorrido que se aleja de los lugares comunes y los discursos académicos que estigmatizan y reproducen valoraciones clasistas. “Violencia y narcocorrido. Propuesta de un modelo de análisis de la función política de la música” contiene un complejo modelo analítico, que incluye a Nattiez, Lacan, Frith, Attali, entre otros, a partir del cual desentraña la función del narcocorrido. De acuerdo con el autor, el narcocorrido está lejos de ser una simple apología de la violencia y el delito; expresa tendencias perversas profundamente enraizadas en el capitalismo: el consumo, el individualismo y el hedonismo.

La tercera sección cierra con el texto “Redes colaborativas de jóvenes urbanos que conforman escenas de música independiente en la Ciudad de México” de Erika Arias. El artículo describe la manera en que los jóvenes músicos de las escenas independientes construyen redes de colaboración en donde se ponen en juego capitales culturales, simbólicos, relaciones y, por supuesto, identidades. El análisis deja en claro que las escenas de música independiente tienen un carácter emergente y están en proceso de reelaboración permanente.

La cuarta y última sección regresa a una de las discusiones centrales en el estudio sociológico y antropológico de la música popular: el problema de la identidad. A través de distintas prácticas musicales, que incluyen el rap y el *rock* en lengua indígena, el *high energy* y la música académica, se puede observar la importancia de la sonoridad musical en la construcción de identidades. La sección abre con el capítulo de Juan Ramírez que presenta un acercamiento a la música disco en el norte de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México. En “Los espacios sociomusicales de las músicas *discotheque* y *high energy* en Ciudad Satélite” se analiza la emergencia y el desarrollo de la escena musical del disco y el *high energy* en la década de los ochenta en Ciudad Satélite. En esta

ciudad, que históricamente ha sido un laboratorio de pruebas para la introducción del capitalismo norteamericano en México, la música disco y el *high energy* fueron productos culturales alternos al *rock* que promovieron cierto tipo de socialidades. El autor sostiene que la música disco fue un artefacto clasista, que reforzó la rigida estratificación social; por otra parte, el *high energy* fue un género que promovió el desarrollo de identidades sociomusicales y la creación de espacios de socialización contestatarios.

“Nuestras raíces: juventud indígena y creaciones musicales contemporáneas en el Área Metropolitana de Monterrey, Nuevo León” de Luis García analiza las músicas producidas por jóvenes indígenas en contextos urbanos. A partir de la migración hacia la urbe y la condición juvenil de los músicos se articulan nuevos discursos musicales que funcionan como espacios de creación y socialización que mantienen vivas las tradiciones de los jóvenes mixtecos. Por otro lado, el rap representa la posibilidad de reivindicar la condición étnica y cuestionar los valores hegemónicos del capitalismo.

En otras latitudes sonoras Eduardo Escoto analiza la relación entre el poder político y la música y la manera en que el primero incide sobre la segunda para construir un discurso identitario. En “Los imaginarios en torno al músico jalisciense Clemente Aguirre, consolidación simbólica e identidad” se exploran las formas en que regímenes tan distintos como el Porfiriato y la posrevolución utilizaron la obra de este músico con la finalidad de legitimarse y construir una identidad nacional.

Edith Escutia presenta el artículo titulado “Las identidades en las zonas de las fronteras semióticas: el *rock* indígena o fusiones de música indígena contemporánea”. Frente a la tentadora categoría *etnorock*, la autora propone caracterizar la música de los jóvenes indígenas que recurren al *rock*, al rap y otros discursos sonoros como fusiones de música indígena contemporánea. Con base en elementos de la semiótica de Lotman, la autora sitúa la identidad de los jóvenes indígenas en una zona fronteriza de alta productividad semiótica en donde convergen distintas semios-

feras: los medios de comunicación masiva, el canto y la música de costumbre y la cultura tradicional, entre otras.

La sección, y el libro, cierra con el capítulo de Mercedes Payán titulado “Prácticas comunales en las escoletas de las bandas de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca, Oaxaca”. Tomando como marco de referencia el concepto de *comunalidad*, la autora propone que la escoleta es una institución de formación musical que tiene una función central en la reproducción de valores comunitarios: a través de la escoleta los jóvenes internalizan valores relacionados con el trabajo voluntario, la comunidad y el servicio a las comunidades vecinas. Es una institución formativa, en el sentido más amplio de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Antenbi, Andrés *et al.* (s/f). *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. España: Orquesta del Caos-Institut Català d'Antropologia.
- Araújo, Samuel (2006). “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro”, en *Ethnomusicology*, vol. 50, núm. 2, primavera-verano, 2006, pp. 287-313.
- Attali, Jacques (2011). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Breton, David Le (1997). *El silencio*. Argentina: Sequitur.
- Bull, Michael (2000). *Sounding out the city. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Reino Unido: Berg.
- Chamorro, Arturo (2013). “La nueva etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal” en María de la Garza y Cicerón Aguilar, *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*. México: UNICACH/CESMECA.

- Erlmann, Veit (2004). "But What of Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the Senses", en Veit Erlmann (ed.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. EUA: Berg.
- Feld, Steven (2012). "Introduction to the Third Edition", en Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. EUA: Duke University Press.
- Frith, Simon (2001). "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces et al. (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- LaBelle, Brandon (2010). *Acoustic territories. Sound and culture in everyday life*. EUA: Continuum.
- Murray, R. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. EUA: Destiny Books.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Argentina: Amorrortu.
- Nettl, Bruno (2005). *The study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. EUA: The University of Illinois Press.
- Ramírez, Juan (2006). "Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social", en *Sociológica*, año 21, núm. 60, enero-abril de 2006, pp. 243-270.
- Seeger, Anthony (2015). "El oído etnográfico", en Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel García (eds.), *Sudámerica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Sudnow, Edward (2001). *Ways of the hand. A Rewritten Account*. EUA: MIT Press.
- Titon, Jeff (2008). "Knowing Fieldwork", en Gregory Barz y Timothy Cooley (eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork Ethnomusicology*. EUA: Oxford University Press.
- Truax, Barry (1984). *Acoustic Communication*. EUA: Ablex.
- Turnbull, Colin (1962). *The Forest People*. EUA: Simon and Schuster.
- Westerkamp, Hildegard (1988). *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment*. Canadá: University of British Columbia.

PRIMERA PARTE

Escuchas musicales de problemáticas sociológicas

Sociología del ruido. De las desviaciones acústicas a la escucha sociológica del conflicto

Jorge David García Castilla

RESUMEN

El ruido es un asunto que ha tenido poca atención por parte de la sociología. Circulan, ciertamente, algunos textos que plantean las bases generales de lo que sería una *sociología del ruido*, pero éstos, además de ser demasiado introductorios, basan sus argumentos en una perspectiva estructural-funcionalista que limita la concepción de lo ruidoso a un problema de desviación, patología y/o contaminación acústica, sin ser capaces de analizar los diferentes niveles en los que el ruido cobra relevancia sociológica. Es así que en este escrito se plantea un estudio sobre el ruido que se basa en la teoría del conflicto y que centra su atención en los problemas sonoros que se dan en las grandes ciudades. Para ello, tomaremos el *desorden*, el *parasitismo* y la *violencia* como ejes analíticos de nuestra discusión. Finalmente, en el último apartado se propondrá una serie de reflexiones sobre la importancia que el estudio sociológico del ruido tiene, no sólo por el hecho de atender un problema mayor de las sociedades contemporáneas, sino también y, sobre todo, por denotar la necesidad de incorporar la escucha como un sentido fundamental para la disciplina sociológica.

Palabras clave: ruido, sonido, escucha, urbanismo, conflicto.

Un trueno, un grito, una fila de automóviles haciendo coro con sus cláxones. Las alarmas, patrullas y ambulancias que se mezclan con los aviones, las motocicletas y los camiones en el rumor de una ciudad que nunca descansa. Pues en las urbes contemporáneas hay millones de personas conglomeradas, y cada una de ellas genera toda clase de ruidos. Ruidosas al hablar, al trasladarse, al toser y al trabajar, las filas ciudadanas no nos dejan de recordar que las ciudades no son otra cosa que una enorme caja de resonancia: truenos, gritos y cláxones que componen una complejísima red de vibraciones acústicas, con todos los problemas sociales que esto pueda traer consigo.

Sin embargo, no hace falta ser demasiado observadores para darnos cuenta de que el ruido es sólo uno de los muchos problemas que aquejan a las urbes, y de hecho no es uno al que se le dé demasiada importancia. Pues además de ser productores de sonido, los ciudadanos producimos basura, combustión, contaminación acuífera y una larga lista de conflictos sociales, contra los cuales el estruendo no parece un asunto prioritario. Al menos eso es lo que sugiere la poquísima cantidad de estudios sociológicos que existen al respecto, y al menos eso es lo que denuncian, enfatizando la necesidad de atender el ruido como un problema social de gran relevancia, quienes se dedican a promover la ecología acústica, las leyes de regulación sonora, así como la incipiente línea de investigación que se ha venido a denominar *sociología del ruido*.

¿Qué implicaciones analíticas tendría el estudiar el fenómeno del ruido desde una perspectiva sociológica? Para autores como Artemio Baigorri (1995) esto implicaría concebirlo dentro del conjunto de lo que Durkheim denomina *hechos sociales*: “modos de actuar, de pensar y de sentir, exteriores al individuo”, que “están dotados de un poder de coacción en virtud del cual se imponen sobre él” (Durkheim, 2001: 40-41). El ruido es entonces, desde esta perspectiva, “un efluente de la propia vida social” (Baigorri, 1995: 2), entendiendo ésta como un sistema de hechos que condicionan al sujeto social desde afuera, y que por ende deviene, como sugieren también Walter Montano y María Carolina Pascal,

un fenómeno “objetivamente real” que “afecta a muchos individuos” (2014: 3). El objetivo de esta noción sociológica del ruido es el de estudiar la función estructurante que el exceso sonoro tiene sobre la sociedad, particularmente en el espacio social que se da en las grandes ciudades,¹ con el fin de dilucidar estrategias urbanistas que aminoren los conflictos acústicos y que abonen a “la tarea de compatibilizar el desarrollo económico y social y la calidad de vida” (Baigorri, 1995: 9).

Pero al pensar en los truenos, los cláxones o los aviones surgen preguntas que nos llevan a cuestionar las premisas sociológicas antes señaladas. ¿Cómo regular el estruendo de las máquinas o matizar incluso los ruidos de nuestro cuerpo, cuando existen tantos cuerpos ocupando un espacio social y geográfico tan restringido? ¿Cómo negar que los cláxones y los gritos, más allá de responder a estructuras sociales que condicionan nuestro comportamiento desde afuera, son también producto de las decisiones, los deseos y las circunstancias específicas de cada una de las millones de personas que conviven en una ciudad? ¿Es acaso imaginable una sociedad, por planificada que fuera, en la que pudieran superarse los conflictos relacionados con el sonido? ¿Sería esto, acaso, deseable? Finalmente, cabría preguntarnos si el ruido, además de ser producto de estructuras sociales, no es también una manifestación de todo aquello que desborda dichas estructuras: de lo que excede, de lo que transgrede el orden social, de lo que por ende requiere ser tratado bajo marcos que trasciendan las perspectivas estructuralistas de la sociología.

¹ El hecho de que la mayoría de los escritos que existen acerca del ruido, incluyendo el presente, se enfoquen en lo que ocurre en las grandes ciudades, responde a que es en éstas donde se concentran una mayor cantidad de personas y donde existe asimismo un mayor número de máquinas, medios de transporte, fábricas, con lo que los niveles de intensidad y saturación de sonido suelen ser considerablemente más altos que en las zonas rurales. Sin embargo, no es menor la observación de que los conflictos sociales producidos por el sonido existen también en el campo y en las ciudades pequeñas. De hecho, el análisis que en este texto se presenta serviría también para estudiar este tipo de espacios.

Partiendo de tales cuestionamientos, en las siguientes páginas propondré una noción de sociología del ruido diferente de las de Baigorri y Montano y Pascal, una que no conciba los excesos sonoros desde una visión funcionalista, sino desde perspectivas teóricas que analizan el conflicto, el desorden y la incertidumbre como aspectos constitutivos de lo social. Adentrémonos, pues, en los suburbios del ruido, bajo la advertencia de que no trataremos de silenciar ni los truenos ni los gritos, ni las posibles desviaciones que los asuntos acústicos pudieran representar para ciertas *miradas sociológicas*. Sobre todo para aquellas que se resisten a atender la *escucha desbordante, multidireccional, y hasta cierto punto imprevisible* que propondremos en nuestras últimas líneas.

PERSPECTIVAS SOCIOLOGICAS SOBRE EL CONFLICTO, EL DESORDEN Y LA DESVIACIÓN

“El objeto de la filosofía es presentar una mirada sistemática de la vida humana, como base para modificar sus imperfecciones” (Comte, 1865: 8). He aquí una premisa que serviría al fundador de la sociología como piedra fundacional de la naciente disciplina. Bajo la idea de que la llamada *filosofía positiva* tenía como “carácter fundamental” el “considerar todos los fenómenos como sujetos a *leyes naturales invariables*” (1984: 31), Comte estableció una serie de postulados que defendían la idea de que los fenómenos sociales, al igual que los naturales, podían ser analizados bajo el rigor positivista de cualquier otra ciencia.

Siguiendo los pasos de Comte, y todavía bajo el espectro del positivismo decimonónico, Durkheim estableció en el umbral del siglo XX una serie de reglas, conceptos y consideraciones metodológicas que serían fundamentales para el establecimiento del llamado *método sociológico*. Tal como Comte, Durkheim concebía la sociedad como un sistema organizado bajo leyes estables, y pese a las diferencias teóricas e históricas de ambos, existe un ánimo compartido por pensar en la ciencia como un medio para

distinguir aquello que abona al bienestar de tal sistema, frente a las fuerzas patológicas que ponen en riesgo su debido funcionamiento. Aunque toda lectura de uno o de otro requiere pensarse desde las condiciones culturales en las que aquéllos escribieron, es importante señalar que la noción sistémica de la sociedad tuvo a lo largo del siglo XX un importante desarrollo, mismo que hasta la fecha sigue siendo determinante en el modo en el que investigamos los asuntos humanos. El *sistema social* de Talcott Parsons (1991), con todo el impacto que ha tenido en la sociología de la segunda mitad del siglo XX, es un claro ejemplo de ello; tanto es así, que el llamado *funcionalismo estructuralista*, comúnmente atribuido a una tradición que conecta el pensamiento de Comte, Durkheim y Parsons, es en nuestros tiempos la corriente sociológica que probablemente cuente con mayor número de adeptos.

Volviendo al tema central de nuestro escrito, no es difícil imaginar distintas maneras en las que la sociología funcionalista podría aplicarse al fenómeno del ruido. De hecho, ya hemos mencionado a algunos autores que se basan en Durkheim para proponer que las conductas ruidosas pueden ser pensadas como resultantes de *hechos sociales*. El problema con esto, sin embargo, es que al pensar el estruendo únicamente desde la relación que éste tiene con un sistema estable en el que sólo los hechos funcionales son relevantes para el mantenimiento de la estructura social, se deja fuera un sinnúmero de relaciones que las personas tienen con lo sonoro. Aunado a ello, la idea de que el ruido es producido por un sistema social que preexiste al individuo, condicionando sus acciones, sus reacciones y sus comportamientos, nos priva de entender la dimensión productiva que los individuos ruidosos tienen, no sólo como parte de una comunidad y de una estructura determinada, sino también de sus propias pulsiones, deseos y afectos.² Finalmente, un último elemento que me parece

² Sobre este punto, conviene recordar que para Durkheim y Parsons la sociología se enfoca en el estudio de las estructuras sociales que trascienden el orden del individuo, así como el de los procesos propiamente culturales que se dan en una sociedad. Aunque la cultura y la psicología (que estudia el

problemático de analizar el ruido desde una noción funcionalista es la manera en la que ésta define lo social a partir de sus aspectos normales, considerando todo lo que sale de la normalidad como una *desviación* (Parsons) o *hecho patológico* (Durkheim).

Pero ¿qué ocurriría si pensáramos el ruido, ya no desde la llamada sociología estructural-funcionalista, sino ahora desde otra de las grandes tradiciones sociológicas, que es la teoría del conflicto? Para responder a esta pregunta, recordaremos a continuación cuáles son algunas de las premisas de este otro enfoque sociológico, para más adelante aplicarlas al asunto ruidoso que nos ocupa.

Lo primero que habría que aclarar sobre la llamada “teoría del conflicto” es que ésta no delimita un corpus sociológico consensuado; para algunos, dicha teoría se remite a pensadores tan antiguos como Sun Tzu y Heráclito (ver, por ejemplo, Mercado y González, 2008), mientras que otros, aunque reconozcan las aportaciones teóricas que alrededor del conflicto hayan hecho autores diversos desde hace muchos siglos, consideran a Marx y a Engels —y acaso a Hegel como precursor de aquéllos— como el punto de partida de la tradición conflictualista (Silva, 2008; Collins, 1996). Pero independientemente de dónde ubique cada autor el origen de dicha teoría, todos parecen estar de acuerdo en que en la segunda mitad del siglo XX, principalmente en Alemania y Estados Unidos, ésta tuvo un fuerte resurgimiento en reacción a la preponderancia que durante la primera mitad de aquella centuria había cobrado el pensamiento funcionalista.

A partir de entonces, son muchos los autores que podríamos considerar como parte de esta perspectiva. Sólo por nombrar a algunos de los más conocidos, podríamos mencionar a Ralf Dahrendorf (1958), Randall Collins (1996), Lewis Coser (1956), John Rex (1985) y Louis Kriesberg (1975), quienes además de

comportamiento del individuo) son para ambos aspectos de la sociedad de gran relevancia, y aunque se relacionan estrechamente con los asuntos sociológicos, pertenecen a un ámbito distinto del que constituye el llamado *hecho* (Durkheim) o *sistema social* (Parsons).

haber basado sus argumentos en la noción de *lucha de clases* propuesta por Marx y Engels, se encargaron de retomar los trabajos sociológicos de Simmel y Weber; podríamos nombrar, además, a distintos autores que, sin necesariamente auto-adscribirse a la teoría del conflicto, tienen obras que se han vuelto importantes referentes para el estudio de los aspectos disfuncionales, conflictivos y/o desviados de la sociedad (Balandier, 1993; Becker, 2009; Sennett, 1975). Aunque las posturas de aquellos autores son sobradamente diversas, al punto de llegar algunas veces a ser contradictorias entre sí, podríamos decir que todas ellas coinciden en cuestionar la definición de la sociedad como un organismo estable, altamente cohesionado y organizado a partir de leyes estructurales, para en cambio considerar que las tensiones, conflictos, desórdenes y disensos son elementos inherentes a toda sociedad.

Aun cuando es verdad que tanto Durkheim como Parsons habían reconocido la importancia que los *hechos patológicos* y las *desviaciones sociales* tienen como agentes de cambio y dinamismo al interior de los grupos humanos,³ no es menor la diferencia que existe entre considerar los aspectos conflictivos de la sociedad como asuntos anormales que se desvían de la estructura social y concebirlos como partes formantes de la misma. Mientras que Durkheim creía que, para considerar a la sociología como “verdaderamente una ciencia de las cosas es preciso que la generalidad de los fenómenos sea considerada como criterio de su normalidad” (2001: 123), y que Parsons concibiera la desviación social como “un disturbio en el equilibrio del sistema interactivo, mismo que constituye la perspectiva más importante para el análisis de los sistemas sociales” (1991: 170), ya en los primeros años del siglo XX Simmel argumentaba que “tanto las tendencias unitarias como las disgregadoras son constitutivas de la sociedad

³ A este respecto, no podemos pasar por alto el hecho de que la obra más conocida de Durkheim, *El suicidio*, que fuera publicada apenas unos años después de la publicación de *Las reglas del método sociológico*, trata precisamente de un hecho patológico y no de una normalidad social.

y, en ese sentido, son positivas” (2010: 19), por lo que el resultado de eliminar los aspectos repulsivos de la sociedad “sería tan distorsionado e irrealizable como el que resultaría de pretender eliminar las energías cooperativas, la simpatía, la solidaridad o la convergencia de intereses” (*ibid.*: 20). De modo que el punto crucial a destacar es el cambio de perspectiva que se da al concebir las tensiones y desviaciones como aspectos *positivos* de la vida social, en el sentido de contribuir al desarrollo *normal* de la misma, en contradicción con las posturas sociológicas que los consideran como fuerzas negativas que estorban, difieren o interrumpen el funcionamiento correcto del sistema.

Para tener una idea más clara de cómo la teoría del conflicto ha venido a resignificar los fundamentos sociológicos, sobre todo en lo que atañe a los teóricos de la segunda mitad del siglo pasado, veamos a continuación la siguiente tabla comparativa que sintetiza, bajo la perspectiva de Ralf Dahrendorf, las diferencias entre la sociología del conflicto y el funcionalismo estructural:

TABLA 1. COMPARACIÓN
DE DOS MODELOS SOCIOLOGICOS

<i>Funcionalismo-estructural</i>	<i>Teoría del conflicto</i>
Toda sociedad es una configuración relativamente persistente de elementos.	Toda sociedad está sometida a cambio en todo momento; el cambio social es ubicuo.
Toda sociedad es una configuración bien integrada de elementos.	Toda sociedad experimenta en todo momento conflictos sociales; el conflicto social es ubicuo.
Todo elemento de una sociedad contribuye a su funcionamiento.	Todo elemento de una sociedad contribuye a su cambio.
Toda sociedad descansa en el consenso de sus miembros.	Toda sociedad descansa sobre la coacción que algunos de sus individuos ejercen sobre otros.

Fuente: Dahrendorf (1992: 101).

Como vemos en esta tabla, a cada una de las premisas de la sociología funcionalista Dahrendorf responde con una contra-premisa, dejando ver que lo que sería cierto respecto a los rasgos de cohesión y estabilidad sistémica, lo sería también para los aspectos de cambio, coacción y conflicto. Cabe agregar, para finalizar esta breve exposición sobre las premisas generales de la teoría del conflicto, que la postura de Dahrendorf coincide con la de Simmel en considerar que la perspectiva conflictualista no tendría que servir para explicar todos los aspectos de la sociedad, sino para abarcar los aspectos que escapan a la sociología funcionalista, sin dejar de reconocer la utilidad que esta última tiene para el análisis de ciertos problemas: “parece tener sentido decir que los dos modelos son en cierto modo válidos y analíticamente secundos. Estabilidad y cambio, integración y antagonismo, función y ‘disfunción’, acuerdo y coacción son, a lo que parece, dos aspectos igualmente válidos de toda sociedad imaginable” (Dahrendorf, 1992: 101).

Con tales ideas en mente, sigue preguntarnos de qué manera podrían éstas servirnos para analizar los asuntos del ruido. Con el propósito de responder a tal interrogante, en el siguiente apartado propondré un modelo analítico basado en la *incertidumbre*, el *parasitismo* y la *violencia*, como ejes categoriales que servirán para estudiar el ruido, y más específicamente el que existe en la Ciudad de México, como elemento sustancial del aparato social.

DE INCERTIDUMBRES, DISFUNCIONES Y VIOLENCIA: EJES ANALÍTICOS SOBRE LAS (DIS) FUNCIONES DEL RUIDO EN LA CIUDAD

El ruido puede definirse de diversas maneras. Torben Sangild, por ejemplo, señala tres acepciones que engloban sus posibles variaciones semánticas; en su vertiente *acústica*, el ruido se define como “los sonidos que son impuros e irregulares, sin tono y sin ritmo” (2002: 5); en su acepción *comunicativa*, “el ruido es aquello

que distorsiona una señal en el camino que la lleva del emisor al receptor" (*ibid.*: 6); y en su significado *subjetivo* corresponde a los "sonidos implacenteros", los "irritantes", los que molestan al receptor a partir de sus propios valores y expectativas (*ibid.*: 8).

Sin obviar que podría haber otras maneras de definir el concepto referido, tomaremos la clasificación de Sangild como punto de partida para el análisis anunciado. Es así que asociaremos los sonidos impuros e irregulares con la incertidumbre social, para después vincular los ruidos distorsionantes con la figura disfuncional del parásito, y finalmente relacionar la irritación auditiva con los procesos de violencia que se generan en el ámbito acústico.

Comencemos entonces con nuestro primer eje de análisis, que se refiere a los sonidos acústicamente ruidosos. Desde el ruido de un televisor que ha perdido sintonía hasta el que emite un taladro, una detonación o una secadora de cabello, son muchos los ejemplos que podríamos contar para ilustrar sucesos sonoros que físicamente hablando carecen de organización estructural interna. A diferencia de los tonos musicales, estos ruidos no presentan patrones de comportamiento estables, ni limitan sus formantes armónicas a un espectro delimitado de frecuencias vibratorias.

Ahora bien, hablando en términos sociológicos, esta falta de estabilidad nos invita a pensar no sólo en las características acústicas del sonido *per se*, sino también en la falta de causalidad, predictibilidad y organización que los sonidos tienen en un contexto social determinado. Dicho de otro modo, no es sólo por sus cualidades físicas individuales que definimos un sonido como ruido, sino también por la imposibilidad de asociarlo a una causa determinada (pensemos, por ejemplo, en los sonidos extraños que se escuchan a altas horas de la noche), por la consecuente dificultad para predecir sus efectos (como en el caso de los sonidos inesperados que producen los bebés, que constituyen *ruidos peligrosos*, sobre todo para los padres primerizos) y/o por la manera desordenada en que se despliegan en el entorno que los contiene (el sonido de un automóvil puede no ser demasiado ruidoso, pero

sí lo es el de la suma desordenada de cientos de automóviles en el tráfico). Es así que, aunque partamos de la definición acústica del ruido propuesta por Sangild, cuando nos trasladamos al terreno del análisis social surgen otras maneras de asociar la incertidumbre y la desorganización estructural con el reconocimiento de ciertos sonidos como ruidosos.

Pasemos a comentar ahora lo que implicaría pensar sociológicamente el llamado *ruido comunicativo*. Para ello, retomaremos la metáfora que hace Michel Serres (1982) sobre el parásito social, ese ser que interfiere en el debido funcionamiento de un organismo, y que se alimenta de la energía de su huésped sin contribuir a la producción de nuevos energéticos. El parásito es aquél que toma sin dar, que funciona sin ser funcional a quien lo hospeda; es el ruido disfuncional el que parasita a sus oyentes, el que interrumpe, el que estorba, el que impide que la comunicación entre personas se desarrolle plenamente.

¿Quién es el parásito y quién es huésped en una sociedad como la nuestra? ¿Quién define lo que habría de entenderse como ruido respecto a lo que habría de concebirse como sonido funcional en un espacio social complejo y asimétrico? Para cada una de estas interrogantes, no podríamos pensar en respuestas absolutas, sino en roles que se definen a partir de la perspectiva que se adopte. Para quien quiere platicar tranquilamente, todo aquel que moleste a su conversación será un sujeto ruidoso; para quien busca vender sus productos en la calle, los gritos de las personas serán agentes parasitarios que se alimenten acústicamente de su espacio de trabajo; para el niño que juega estruendosamente, la demanda de silencio será considerada ruidosa, como ruidosos serán los alaridos del niño para quien busca leer o concentrarse.

Pero si el parásito se alimenta de su huésped sin matarlo, el predador tiene costumbres menos condescendientes, lo que nos lleva a abordar la violencia sonora como tercero y último de nuestros ejes analíticos. Pues además de interferir en la comunicación y/o de carecer de organización acústica, el ruido puede ser concebido como el sonido que destruye, que elimina, que

se impone sobre el otro con el objetivo de borrar su presencia. Del sonido de los cláxones que elimina el de las bicicletas, hasta el grito del profesor que se impone sobre la voz de los alumnos, no es difícil imaginar un sinnúmero de situaciones en las que el ruido es un factor de violencia. Tal como Attali (2011), Kosko (2006), Hendy (2013) y muchos otros han estudiado a profundidad, el control y la represión que se ejercen por estos medios trasciende la dimensión acústica de lo-que-suena. Basta recordar las denuncias de Suzanne Cusick (2008) sobre el uso de canciones de Barney para torturar a presos políticos, para darnos cuenta de que lo ruidoso no siempre se define por las características físicas; antes bien, es en la relación social entre el escucha, el emisor y el medio de propagación donde radica, en este caso, el carácter violento del estruendo.

¿A qué queremos llegar con todo esto? A decir que el fenómeno del ruido no se puede reducir a un problema de *ecología acústica*, como los sociólogos que mencionamos al inicio de este artículo han querido sugerir. En cambio, los ejemplos anteriores nos dejan observar un abanico de situaciones en las que el sonido puede ser concebido como ruidoso, llegando a provocar y/o manifestar toda clase de conflictos sociales que muchas veces no se prestan a soluciones simplistas. De hecho, la idea misma de eliminar los disensos, las incertidumbres y las relaciones conflictivas se antoja no sólo imposible, sino también indeseable en términos de un proyecto social en el que la diversidad y la negociación son aspectos sintomáticos de una comunidad activa. Tal como sugiere el sociólogo Richard Sennett, “las asociaciones directas, cara a cara, podrían en realidad ser estimulantes bajo condiciones de inestabilidad y diversidad” (1975: 163), opinión que concuerda con lo que Simmel planteaba cuando decía: “Si toda interacción entre los hombres es socialización, entonces, el conflicto, que no puede reducirse lógicamente a un sólo elemento, es una forma de socialización, y de las más intensas” (2010: 17). Y tal como propone Brandon LaBelle, hablando específicamente del tema que nos ocupa, “el ruido está inexplicablemente vinculado con

el lugar [donde se produce], atado a los detalles particulares de situaciones dadas”, razón por la cual este autor considera que “es posible escuchar un lugar y su respectiva vida comunitaria en las agitaciones y las molestias que el ruido inadvertidamente hace evidentes” (2010: 59).

Es a partir de estas consideraciones que propongo, precisamente, que *a través del ruido se hacen evidentes aspectos de la sociedad que no por conflictivos o molestos dejan de ser elementos constitutivos de la misma*. Si en las congregaciones humanas existe, inevitablemente, una fuerte dosis de incertidumbre, de relaciones *parasitarias* y de mecanismos de dominación y violencia, es de esperar que todos estos elementos emitan sonido. Más aun, hay quienes consideran que el poner atención en el sonido ruidoso es una vía para evidenciar rasgos de la sociedad que podrían pasar inadvertidos a otros sentidos. Serres, por ejemplo, es contundente al sugerir lo siguiente:

En el comienzo era el ruido; el ruido nunca se detiene. Es nuestra apreciación del caos, nuestra aprehensión del desorden, nuestro único vínculo con la distribución dispersa de las cosas. La escucha es nuestra apertura heroica a lo problemático y lo difuso; otros receptores sirven para garantizarnos un orden, y en caso de que no otorguen o reciban dicho orden se clausuran de manera inmediata. Ningún otro sentido da cuenta de que estamos rodeados y al mismo tiempo llenos de fluctuación (Serres, 1982:126).

No vamos a discutir ahora si las consideraciones de Serres hacen o no justicia al resto de los sentidos, o si serían aplicables de manera directa a un análisis de orden sociológico. Lo que sí sugeriré es que un análisis de las dinámicas sociales basado en el sonido, y más específicamente en el que se concibe como *ruido*, puede brindar elementos contradictorios a los que pudieran desprenderse de otros métodos analíticos, o acaso subrayar rasgos diferentes a los que otro tipo de enfoques enfatizan. Si el sonido, a diferencia de la imagen, se percibe como una fluctuación vibratoria que se propaga en todas direcciones, podemos suponer que una *escucha*

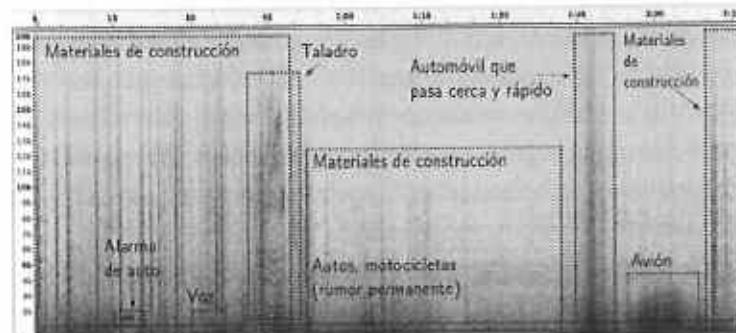
sociológica del ruido nos serviría para enfocar los elementos fluctuantes de las relaciones sociales. Para ilustrar esta sugerencia, y para conjugar en un mismo ejemplo los tres ejes analíticos que se expusieron en las páginas previas, propondré a continuación un ejercicio comparativo entre dos fonogramas que fueron registrados en dos colonias residenciales de la Ciudad de México: el Paisaje sonoro de la Colonia Pedregal de Santo Domingo y el Paisaje sonoro de la Colonia Vertiz Narvarte.⁴

Santo Domingo es una colonia ubicada hacia el sur de la ciudad, y entre otras cosas es conocida por la inseguridad, el tráfico de drogas y la alta cantidad de comercios informales que sostienen la economía de la zona. La colonia Narvarte, por el contrario, es reconocida como un lugar tranquilo y seguro, ideal para el desarrollo urbanístico dirigido a una clase media que tiene aspiraciones de ascender hacia la alta. Si comparáramos dos fotografías, cada una retratando el paisaje cotidiano de cada colonia, en el caso de Santo Domingo veríamos calles saturadas de vendedores ambulantes, gente sentada en la acera, negocios de todo tipo, jóvenes fumando, microbuses, motocicletas, bicicletas y autos estacionados en doble fila, perros callejeros y equipos de sonido que se instalan en plena banqueta; en cambio, en la Narvarte veríamos calles despejadas, gente paseando a sus perros con cadena, negocios selectos, grandes avenidas de alta velocidad, y por ningún motivo personas ocupando *parasitariamente* el espacio público. La comunidad de la primera colonia es evidentemente conflictiva, desordenada, irregular, mientras que la de la segunda se nos presenta como ordenada, respetuosa y equilibrada.

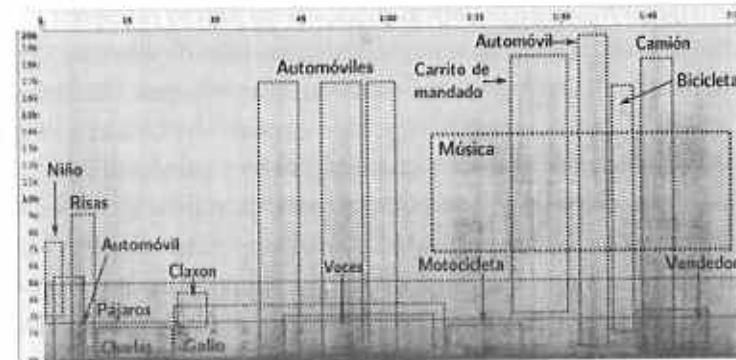
Sin embargo, cuando escuchamos los paisajes sonoros de cada colonia saltan a la escucha algunas sorpresas. En Santo Domingo se oye gente reír, gritar y convivir, al tiempo que se evidencia una notable diversidad de agentes sonoros (gallos, camiones, música a todo volumen, vendedores ambulantes, bicicletas, ca-

rrito de mandado); mientras tanto, en la Narvarte se escuchan apenas algunas voces hablando a un volumen bajo, y el resto del entorno sonoro se encuentra dominado por máquinas y materiales de construcción, por aviones que sobrevuelan la zona, y por autos que la atraviesan a una velocidad que resulta excesiva para un espacio residencial. En esta última colonia no se oyen personas ocupando el espacio público, ni se perciben animales, comercios o actividades más allá de la construcción de edificios; en contraparte, en la primera no tenemos silencios ni momentos tranquilos. Veamos cómo se despliegan todos estos elementos sonoros en la representación visual del siguiente espectrograma:

ESPECTROGRAMA 1. PAISAJE SONORO DE LA COLONIA NARVARTÉ



ESPECTROGRAMA 2. PAISAJE SONORO DE LA COLONIA SANTO DOMINGO



⁴ Estos fonogramas pueden escucharse en la siguiente dirección: <<https://elinstantedesisifo.net/sociologia-del-ruido>>.

Al comparar las dos imágenes salta a la vista el hecho de que la segunda (colonia Santo Domingo) tiene una distribución mucho más equitativa del ruido, es decir, éste se produce por una serie de agentes que comparten con relativa igualdad un espacio sonoro que *parasitan* de diferentes maneras. En el caso de la colonia Narvarte ocurre un fenómeno muy diferente: los picos acústicos, que por cierto superan en intensidad (color negro) a los picos de Santo Domingo, se concentran en ciertos agentes, concretamente en máquinas urbanas que sirven para la producción y el transporte. ¿Es acaso descabellado sugerir que la distribución de sonido se encuentra íntimamente relacionada con la manera en la que las personas que habitan cada lugar distribuyen sus tareas, sus estrategias de interacción y su manera de habitar el espacio compartido? ¿Existe alguna relación entre la concentración que la colonia Narvarte tiene en materia económica, dada la considerable cantidad de bancos y franquicias que hay en la zona, y el ruido que se concentra en ciertos aparatos?; ¿existe, por el contrario, alguna relación entre la dispersión económica y social de la colonia Santo Domingo y el ruido más disperso que se observa en el espectrograma?

Contestar afirmativamente a dichas preguntas podría llevarnos a concluir, por ejemplo, que el orden y la seguridad que caracterizan a la Narvarte tienen como costo el sacrificio de un uso popular del espacio común, y lo mismo podríamos decir en sentido contrario: el hecho de habitar el llamado espacio público de maneras menos restrictivas, tiene como precio el tenerse que habituar a un desorden estructural y a una falta de silencio. Otra conclusión a la que podríamos llegar es que Santo Domingo, es un espacio más democrático, más comunitario, en el que los conflictos se confrontan *cara a cara* (parafraseando a Simmel), mientras la Narvarte, pese a que promete una mayor calidad de vida, presenta un tejido social más débil y homogéneo, en el que el ruido se encuentra monopolizado por los medios de transporte y las empresas constructoras. Estas conclusiones hipotéticas comprueban los argumentos de LaBelle cuando nos dice que

“causando desorden, el ruido brinda la oportunidad de experimentar plenamente al otro” (2010: 62), en confrontación con un silencio que, “al actuar como un principio de orden social a través del cual la vida doméstica logra un equilibrio, tiene como consecuencia un efecto homogeneizante” (*ibid.*: 55).

Pero debemos tener cuidado de no caer en reduccionismos que nos lleven a celebrar el desorden ruidoso de los barrios populares, frente al orden, por cierto también estruendoso, de las zonas *acomodadas*. Eso sería tanto como decir que el conflicto social, en este caso representado por el caos sonoro, es exclusivo de ciertos estratos; o como decir que los problemas de violencia, marginación y falta de servicios son asuntos menores que se pueden resolver con un fuerte tejido comunitario. En realidad, lo que me interesa proponer es todo lo contrario, a saber, que tanto en una zona como en otra existen ruidos que, aunque poseen características distintas, coinciden en hacer evidente la dimensión conflictiva de cualquier agrupación humana. De lo que se trata, por lo tanto, es de cuestionar los estigmas sociales que reducen un lugar a las nociones de caótico e inseguro mientras al otro lo elevan a un imaginario de confort y seguridad que deja fuera la incertidumbre, la violencia y los conflictos. En este punto coincido con Domínguez cuando plantea que el ruido, más que ser un factor exclusivo de ciertas zonas, “es el referente sonoro de la dinámica urbana, producto de una ciudad que se mueve y cuyo movimiento es indispensable para que ésta funcione” (2014: 90-91), aun cuando dicho funcionamiento dependa, paradójicamente, de los aspectos disfuncionales de la misma.

Partiendo de todo lo anterior, propongo a continuación una tabla comparativa en la que se muestran las diferencias de manifestación del ruido en las colonias antes mencionadas, esto basándonos en los ejes analíticos que se expusieron al inicio del apartado.

TABLA 2. COMPARACIÓN DE LAS MANIFESTACIONES DE RUIDO EN LAS COLONIAS SANTO DOMINGO Y NARVARTE

	Santo Domingo	Narvarте
Incertidumbre y desorden social (vinculados al ruido acústico)	<ul style="list-style-type: none"> - Caos sonoro provocado por el exceso de automóviles, motocicletas y camiones. - Manifestación acústica de la ocupación desordenada del espacio público. - Espontaneidad, y consecuente incertidumbre, de los eventos sonoros que pueden encontrarse a cada momento, dada la diversidad de señales sonoras que existen en la zona. 	<ul style="list-style-type: none"> - Incertidumbre social provocada por la falta de interacción entre los habitantes de la colonia. En el fonograma, ésta se manifiesta en la escasez de voces humanas, pero también en la ausencia de ruidos que denoten interacción ciudadana. - Desorden propiciado por el excesivo desarrollo urbanístico, lo que se nota, por ejemplo, en la construcción desenfrenada de edificios.
Parasitismo (vinculado al ruido comunicativo)	<ul style="list-style-type: none"> - Desde los vendedores ambulantes hasta los niños que juegan en la calle, las banquetas de la colonia se encuentran parasitadas por los habitantes de la misma. - Un detalle que no se ha mencionado, pero que es importante tener en cuenta, es que en Santo Domingo se encuentra la base de los camiones urbanos que atraviesan la colonia. Esto implica una <i>parasitosis</i> acústica que se mezcla con la que provoca una base de taxis, una red de mercados ambulantes, junto con muchos comerciantes locales que utilizan el sonido como una forma de promover sus productos. 	<ul style="list-style-type: none"> - La ausencia de sonidos de vendedores ambulantes es ilustrativa del parasitismo económico que las franquicias comerciales generan en la colonia. - El sonido de los aviones es particularmente sintomático de un tipo de parasitismo sonoro que resulta completamente incontrolable por los habitantes de la Narvarте, y en general de todas las colonias céntricas que se encuentran cerca del aeropuerto.

	Santo Domingo	Narvarте
Violencia sonora (vinculada al ruido subjetivo)	<ul style="list-style-type: none"> - Violencia física resultante de la continua exposición a una amplia gama de ruidos, que van desde el perpetuo sonido de los camiones hasta la frecuente proyección de música a todo volumen. - Conflictos comunes entre los vecinos que se disputan el espacio sonoro, sobre todo cuando existe necesidad específica de mantener un determinado grado de silencio (por ejemplo, cuando se requiere estudiar o cuidar a un bebé). - Manifestación a través del sonido de una saturación de conflictos sociales derivados, entre otras cosas, de la marginación económica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Violencia acústica ejercida por las empresas constructoras, así como por los automóviles y los aviones que utilizan la zona como espacio de tránsito. - Violencia implicada en la prohibición a emitir ruidos molestos en un espacio que, aunque es supuestamente público, en realidad se encuentra fuertemente regulado por leyes y costumbres encarnadas. - Discriminación hacia las personas que infringen el <i>código acústico</i>.

Fuente: elaboración propia.

Con base en el análisis que se sintetiza en esta tabla, resulta casi ocioso hacernos las preguntas siguientes: ¿es posible definir todos estos ruidos a partir de su relación patológica con los sonidos *organizados*, es decir, con aquellos que se consideran estructurales de un *sistema social* que en la praxis resulta inexistente? ¿Puede abarcarse una red tan intrincada de relaciones *sono-sociales* desde una perspectiva meramente ecologista, separando los sonidos contaminantes y residuales de aquéllos que se consideran útiles para la vida? Si hace cuarenta años era comprensible, dada la juventud que los estudios sobre el sonido tenían entonces, que teóricos como Murray Schafer dedicaran su trabajo a “mejorar

la orquestación del paisaje sonoro mundial”, eliminando “los sonidos molestos o destructivos” (Schafer, 2013: 20),⁵ hoy en día es necesario superar los enfoques que reducen, simplifican y parcelan los asuntos del ruido, sin reparar en la enorme gama de matices que se desprenden de la escucha de nuestro entorno. Hace falta, en otras palabras, que el *oído sociológico* adquiera una apreciación más comprensiva de la complejidad que el ruido tiene, no sólo en su espectro meramente acústico, sino también y, sobre todo, en las situaciones que provoca, estimula y manifiesta al interior del conflictivo aparato social.

Si, de acuerdo con Dahrendorf, “no es la presencia, sino la ausencia de conflicto, lo que sería anormal y sorprendente, por lo que tendríamos buenas razones para sospechar de alguna sociedad u organización que no mostrara evidencias de conflicto” (1958:126), algo similar podríamos decir a propósito del ruido. Los sonidos destructores, los que irritan, los molestos, no son otra cosa que la manifestación de tensiones sociales siempre latentes.

SONIDO, DESORDEN Y FLUCTUACIÓN (APUNTES PRELIMINARES PARA UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA ESCUCHA)

Sugerímos en el primer apartado que la sociología conflictualista pretende dotar de herramientas analíticas que sirvan a la comprensión del papel del conflicto en la sociedad. “Querríamos demostrar”, nos dice el mismo Dahrendorf, “que la teoría del conflicto nos pone en situación de formular más agudamente problemas urgentes de investigación empírica, de poner a nuestro alcance acontecimientos inexplicados, de ver lo que se sabe desde nuevos puntos de vista y de transformar cuestiones tentativas

en una investigación sistemática, es decir, de hacer precisamente lo que haría una teoría científica” (1992: 107).

Pero ¿pueden todos los problemas sociales ser objeto de investigaciones sistemáticas? Hablando del problema específico del ruido, y recordando los ejes analíticos que revisamos en la sección anterior, ¿es viable desprender conclusiones científicas de todos los rubros que hemos abarcado? ¿Podemos encontrar patrones de comportamiento, fenómenos reproducibles o hipótesis verificables sobre aquellos sonidos que denotan incertidumbre o que parecen disfuncionales al sistema social? Estas cuestiones nos remiten a la reflexión que Georges Balandier hiciera en su momento sobre la paradoja de la llamada *caología*:

Ellos [los caólogos] reemplazan a los teóricos desfallecientes de la economía y a los financieros desamparados. El desorden relacionado con los fenómenos complejos es su dominio [...]. Pero, en esas diversas tentativas de interpretación o explicación, los caminos de la racionalidad se pierden o se mezclan confusamente. La incertidumbre predominante los oscurece y esto, más que la figura del caos, es propicio a todas las mystificaciones. Por estas operaciones de lo imaginario [...] los datos de hecho [...] se encuentran transfigurados (1993: 177-78).

A partir del renacimiento de la sociología conflictualista hacia mediados del siglo pasado, han surgido diversos intentos por explicar la desviación, el desorden y el conflicto de maneras que resulten coherentes para la ciencia, y muchos de estos intentos han caído justamente en la paradoja señalada por Balandier. Si se estructura el desorden se cae en el peligro de desatender aspectos esenciales de aquello que se estudia, llegando incluso a contradicciones como la de hablar de una “teoría funcionalista del conflicto” (*cf.* Coser, 1956; Collins, 1996), y si se asume el desorden como postura filosófica se cae en el riesgo de perder la certidumbre científica. El propio Dahrendorf decía: “gracias a la incertidumbre, el cambio y el desarrollo están siempre presentes. Más allá de sus méritos como una herramienta de análisis

⁵ Esta referencia corresponde con una traducción del famoso libro *The Soundscape*, de Murray Schafer. Cabe advertir que, aunque este libro fue publicado en 1993, es en realidad una versión revisada del texto *The Tuning of the World* de 1977.

sis científico, el modelo conflictualista [...] es el de una sociedad abierta" (1958: 127).

Lo que sigue por preguntarnos es a qué se refiere Dahrendorf cuando habla de una sociedad abierta; qué es lo que existe más allá de lo que las herramientas de análisis científico pueden observar. Es en esta interrogante, precisamente, donde quisiera detenerme para concluir la discusión que se plantea en este texto.

Tal como diversos pensadores han venido repitiendo en las últimas décadas, es urgente que la ciencia se transforme para que la humanidad sobreviva al siglo XXI. Y una de las transformaciones más necesarias es la que se daría si se dejara atrás la ambición universalista, absolutista, en algunos casos todavía positivista, que heredamos del Siglo de las Luces, y se reconociera que la ciencia es sólo una entre muchas maneras de explicar, de manipular y construir la realidad. El sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, sólo por mencionar un ejemplo entre tantos, insiste en la necesidad de superar los enfoques colonialistas que el pensamiento modernista trae consigo. De acuerdo con él, hace falta trascender la *epistemología de la ceguera*, propiciada por la supresión sistemática de los aspectos del mundo que no se quieren ver, para en cambio construir una nueva *epistemología de la visión* "que incluya realidades suprimidas, silenciadas o marginadas, tanto como realidades emergentes o imaginadas" (Santos, 2003: 282). Bajo esta perspectiva, habría que reconocer que "las prácticas que no se fundamentan en la ciencia no son prácticas ignorantes", sino "prácticas de conocimientos rivales, alternativos" (*ibid.*: 283). Es así que uno de los objetivos primordiales de la ciencia contemporánea, al menos desde un enfoque como el que Santos promueve, es el de conformar una teoría científica que sea consciente de sus propios límites externos, no para tratar de superarlos, sino para reconocer que existen otras formas de conocimiento con las que puede dialogar sin necesidad de fagocitarlas.

Hay que advertir, sin embargo, que aunque la propuesta de Santos es *ilustrativa* de un cambio de paradigmas epistemológicos que desde finales del siglo XX está teniendo lugar en prácticamen-

te todos los campos de la ciencia, sigue anclada en la *Ilustración* desde el mismo momento en que toma la vista como punto de partida para emitir sus conclusiones. En otras palabras, al oponer la epistemología de la ceguera con aquélla de la visión, se encuentra perpetuando la metáfora sensorial que sirve de bastión a la Era de las Luces, lo que concuerda, por cierto, con lo que muchos sociólogos siguen haciendo cuando basan sus *observaciones* en el análisis de los aspectos meramente visibles de la sociedad.

Pero ¿qué pasaría si trasladáramos el debate propuesto por Santos hacia un nuevo binomio, a saber, hacia uno que se base en la metáfora del oído? Como ocurre con frecuencia en los artículos cortos, cerraremos en el punto más abierto de la discusión. Concretamente, dejaremos abierta la reflexión sobre lo que implicaría pensar la sociología desde una *epistemología de la escucha* que se opusiera a la *epistemología de la sordera* que durante siglos dominara a las ciencias.

Siguiendo los caminos que autores como McLuhan (1969), Schaeffer (1966) y Schafer (1977) abrieron hacia la segunda mitad del siglo XX, y sumándonos a los esfuerzos que investigadores tan diversos como Feld (2015), Tagg (2013), y Sterne (2012), entre muchos otros, están teniendo en la actualidad para colocar el oído al centro de las reflexiones sociales, hemos de tomar con seriedad las palabras con las que Jacques Attali comienza su famoso ensayo sobre el ruido:

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa [...] (2011:1).

Retomando el análisis que nos ocupó en el apartado precedente, hemos de coincidir con Attali en que la vida es ruidosa: a cada paso que damos generamos sonido, y a cada instante las multitudes emiten un tejido incommensurable de ruido. Lo que queda por decir es que el hecho de *escuchar la sociedad*, en este caso

analizando el ruido que emana de ésta, es una manera de abrir alternativas al paradigma de la visión que aún domina las ciencias modernas; es, de hecho, una afrenta a los pilares del conocimiento científico, y una apuesta por una comprensión más amplia, incluyente y dialógica de todo aquello que concebimos como social. Es bien sabido que el sonido se propaga en todas direcciones, y que a diferencia de la vista es imposible enfocar el oído. El ruido nos invade traspasando las paredes, entra y sale de nuestro espacio confundiendo lo público con lo privado, resistiéndose a representaciones estables, ordenadas y sistemáticas como las que se requieren para caracterizar los *hechos* de Durkheim o el *sistema social* de Parsons.

Pues si bien podemos vaciar nuestros análisis en tablas o anotar nuestras *auscultaciones* sobre representaciones visuales del sonido, nada de esto sustituye la experiencia de escuchar. Ninguna lista de conclusiones, ninguna serie de patrones estructurales, es capaz de abarcar las incontables fugas, desviaciones e inconsistencias que la incertidumbre, la disfunción y la violencia de los ruidos hacen brotar. Es aquí cuando debemos admitir que la escucha de lo ruidoso desborda cualquier intento de análisis sociológico, pero al mismo tiempo nos convoca a repensar los límites de la propia sociología. Hay asuntos que no podemos explicar ni analizar sistemáticamente: hay deseos, gritos y fluctuaciones que ninguna ciencia será jamás capaz de elucidar. Pero hay también territorios acústicos que pueden ser al menos señalados, reconocidos, reflexionados, para a partir de ello comprender los asuntos humanos desde una *óptica* distinta.

En un mundo tan conflictivo como el que habitamos, en una época en la que las desviaciones y disfunciones se han vuelto la norma y en el que la violencia emana desde todas las direcciones imaginables, es fundamental que aprendamos a escuchar: a poner atención en nuestro propio sonido y a percibir atentamente el sonido del otro. Si las ciencias sociales son un marco privilegiado desde el que podemos entender las relaciones humanas, no con la finalidad de eliminar sus conflictos pero sí con la de

asumirlos, enfrentarlos y, en última instancia, sobrevivirlos, es necesario que dialoguen con otras formas de saber y que exploren nuevos medios para ampliar sus recursos. Es necesario que escuchen. Y también es necesario que en el acto de escuchar no se empeñen en disolver los ruidos molestos, parasitarios, desordenados y violentos que manifiestan una parte ineludible de lo que somos.

BIBLIOGRAFÍA

- Attali, Jacques (2011 [1977]). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Baigorri, Artemio (1995). "Apuntes para una sociología del ruido". Presentado en el V Congreso Español de Sociología. Granada. Disponible en: <<<http://www.eweb.unex.es/eweb/sociolog/BAIGORRI/papers/ruido2.pdf>>>. (Consulta 2/02/2017).
- Balandier, Georges (1993 [1988]). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Becker, Howard (2009 [1963]). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. México: Siglo XXI.
- Collins, Randall (1996 [1994-95]). *Cuatro tradiciones sociológicas*. México: UAM.
- Comte, Auguste (1865 [1848]). *A General View of Positivism*. J.H. Bridges (trad. fr.-ing). Londres: Trübner & Co.
- Comte, Augusto (1984 [1830-42]). *Curso de filosofía positiva (lecciones 1 y 2). Discurso sobre el espíritu positivo*. José Manuel Revuelta (trad.). Barcelona: Orbis.
- Coser, Lewis (1956). *The Functions of Social Conflict*. Nueva York: The Free Press.
- Cusick, Suzanne (2008). "'You are in a place that is out of the world...: Music in the Detention Camps of the 'Global War on Terror'", en *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, núm. 1, pp. 1-26.

- Dahrendorf, Ralf (1992 [1964]). "Hacia una teoría del conflicto social", en Amitai Etzioni y Eva Etzioni (comps.), *Los cambios sociales: fuentes, tipos y consecuencias*. México: FCE.
- Dahrendorf, Ralf (1958). "Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis", en *American Journal of Sociology*, vol 64, núm. 2, pp. 115-127.
- Domínguez, Ana (2014). "Vivir con ruido en la Ciudad de México. El proceso de adaptación a los entornos acústicamente hostiles", en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 29, núm 1, pp. 89-112.
- Durkheim, Emile (2001 [1895]). *Las reglas del método sociológico*. Ernestina de Champourcín (trad.). México: FCE.
- Feld, Steven (2015). "Acoustemology", en *Keywords in sound*. Durham: Duke University Press, pp. 12-21.
- Hendy, David (2013). *Noise. A Human History of Sound and Listening*. Nueva York: Harper Collins Publishers.
- Kosko, Bart (2006). *Noise*. Nueva York: Viking Penguin.
- Kriesberg, Louis (1975 [1973]). *Sociología de los conflictos sociales*. México: Trillas.
- LaBelle, Brandon (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- Mercado, Asael y Guillermo Velásquez (2008). "La teoría del conflicto en la sociedad contemporánea", en *Espacios Públicos*, vol. 11, núm. 21, pp. 196-221. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- McLuhan, Marshall (1969). *Counterblast*. Nueva York: Harcourt, Brace & World Inc.
- Montano, Walter y María Carolina Pascal (2014). "El ruido hace a la modernidad, o la modernidad hace el ruido. Una aproximación a la sociología del ruido". Ponencia presentada durante *La Semana del Sonido*, en Rosario, Argentina, el 12, 19 y 23 de mayo de 2014. Disponible en: <<https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/Sociologia%20del%20ruido%20-%20Montano.pdf>>. (Consulta: 2/02/2017).
- Parsons, Talcott (1991 [1951]). *The Social System*. Londres: Routledge.
- Rex, John (1985 [1981]). *El conflicto social. Un análisis conceptual y teórico*. México: Siglo XXI.
- Sangild, Torben (2002). *The Aesthetics of Noise*. DATANOM. Disponible: <<http://www.ubu.com/papers/noise.html>>. (Consulta: 2/02/2017).
- Santos, Boaventura de Sousa (2003 [2000]). *Critica de la razón indolente: contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Sennett, Richard (1975 [1970]). *Vida urbana e identidad personal. Los usos del desorden*. Josep Rovira (trad.). Barcelona: Península.
- Schafer, Murray (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: Knopf.
- Schaeffer, Pierre (1966). *Traité des Objets Musicaux. Essai interdisciplines*. París: Éditions Du Seuil.
- Serres, Michel (1982). *The Parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Silva García, Germán (2008). "La teoría del conflicto. Un marco teórico necesario", en *Prolegómenos: Derechos y valores*, vol. XI, núm. 22, pp. 29-43. Colombia: Universidad Militar Nueva Granada.
- Simmel, Georg (2010 [1904]). *El Conflicto. Sociología del antagonismo*. Javier Eraso Ceballos (trad.). Madrid: Sequitur.
- Sterne, Jonathan (ed.) (2012). *The Sound Studies Reader*. Oxon: Routledge.
- Tagg, Philip (2013). *Music's meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York y Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.

* Todos los archivos de audio que se utilizan en este texto fueron registrados y editados por el autor.

Sociología de la música, nacionalismo e identidad

Armando Sánchez Albarrán

RESUMEN

Este trabajo muestra la importancia de la influencia que tuvieron los compositores mexicanos de música popular y culta, particularmente de finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, con aportaciones estéticas, en el marco del nacionalismo. En la sociología de la música persisten dos corrientes opuestas: por un lado, una de ellas sostiene la idea de que el contexto socioeconómico y político influye en la estética musical; por el otro, se sugiere que, más bien, ciertos aspectos particulares hacen que la música incida sobre la situación socioeconómico y político. Sin embargo, al hablar de la música del nacionalismo en el siglo XX, subrayo que ambos elementos se entrelazan. El nacionalismo musical mexicano recupera temas de la música folclórica, de melodías y de ritmos y armonías de la música popular como sustento conceptual, estético e ideológico en las obras programáticas y en las óperas, que le dan diversidad y pluralidad a la música mexicana de concierto. En México, la música nacionalista se puede agrupar en cuatro grandes etapas: La primera (1810-1879) se caracteriza por el surgimiento de música nacionalista presente en algunos sones, himnos y marchas militares que evocan la unidad nacional frente a distintos episodios, como la lucha de la independencia de España o, más adelante, la intervención francesa y norteamericana. En esta etapa surgen composiciones que se alejan de la música religiosa, por lo que predomina la imitación de la música europea, especialmente la italiana. La

segunda etapa refleja la búsqueda de la identidad nacional en el Porfiriato (1879-1910), se trata de temas dirigidos a la clase media con aspiraciones a la forma de vida europea. Porfirio Díaz se allegó de personas con conocimientos culturales que promovieron la música. Destaca el interés nacionalista en las conmemoraciones a luchas armadas durante la intervención francesa y, sobre todo, la conmemoración del Centenario de la Independencia. Posteriormente, la tercera etapa refiere al nacionalismo de la posrevolución (1910-1960) en el que, además de ensalzar el impacto de la Revolución Mexicana y el proceso de desarrollo nacional, destacaron, en ocasiones, propuestas estéticas alejadas del proceso ideológico y político del nacionalismo. Predominan diversos estilos: nacionalismo, posnacionalismo, neo-romanticismo, impresionismo, expresionismo y neoclásico. Finalmente, la cuarta (1960-2000) se distingue por apartarse del nacionalismo y, así, deja ver la influencia de la música modernista europea, pero, sobre todo, norteamericana. A pesar del acento en lo nacional, los compositores mexicanos no únicamente imitaron la música extranjera, sino que, al mismo tiempo, recrearon, aportaron y transformaron su propia perspectiva estética, aportando elementos singulares a la música universal.

Palabras clave: sociología de la música mexicana, música nacionalista mexicana, identidad musical.

INTRODUCCIÓN

A diferencia de una de las vertientes de la sociología de la música, la cual sostiene que la sociedad influye sobre la música, en este artículo se muestra, por el contrario, la incidencia de compositores mexicanos que realizaron aportaciones originales a la estética musical en el marco del nacionalismo. En la literatura de la sociología de la música subsisten dos grandes corrientes que oponen, en primera instancia, la idea de que el contexto socioeconómico y político influye en la estética musical; en contraparte, se plantea que elementos específicos son los que provocan que la música influya sobre el contexto socioeconómico y viceversa.

embargo, lo que se propone en este texto es que, al hablar de la música del nacionalismo en el siglo XX, se encuentra una relación más compleja entre ambas perspectivas. En ocasiones, algunas composiciones lograron trascender el contexto nacionalista de la época en la que fueron escritas, debido a la originalidad estética en el tema, los arreglos y la interpretación. El nacionalismo musical mexicano, en sus diferentes escenarios, recupera temas de melodías, ritmos y armonías de la música popular, como en el caso de los corridos mexicanos, los sones jarocho e, incluso, en las óperas, como sustento conceptual, estético e ideológico en las obras de este género; son solicitadas por el gobierno y le brindan diversidad y originalidad a la música mexicana de concierto.

En este trabajo contrasto dos posiciones entre los especialistas en el ámbito de la estética musical: la primera, en un “sentido fuerte”, en el que la sociedad influye en la música; y la segunda, que la música incide sobre la sociedad. En esta línea se rescata la importancia del contexto social e histórico que tuvo la música, su función social y el tipo de creación artística en las diversas culturas (mágico religioso, de tipo militar, o bien, lúdico) (Piñeiro, 2004; Silberman, 1963). La música de corte nacionalista reflejaría esta posición. En esta óptica, se adscriben la sociología de la música, la economía y la historia. Existen investigaciones que ilustran esta primera perspectiva, en las que historiadores de la música como Yolanda Moreno Riva en *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* considera al nacionalismo como una corriente estética; o bien, Otto Meyer Serra, que en *Panorama de la música mexicana* considera al nacionalismo como portador de un “lenguaje musical nacionalista” (Weber, 1980; Moreno, 1989; Meyer, 1996).

En la segunda, en un “sentido débil”, propone que la estética es la que interviene sobre la sociedad; es reforzada por la filosofía, la musicología y la etnomusicología (Lavin, 2014). Entre los sociólogos que enfatizaron el sentido débil de la música, de acuerdo con Supicic, encontramos a Georg Simmel, Alfred Schutz y Theodor W. Adorno (Simmel, 1982; Schutz, 1951; Schutz y Luckmann, 2001; Supicic, 1985; Adorno, 2011; Hormigos, 2012).

Para Olga Picún y Consuelo Arredondo en *El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios* le otorgan menos peso al contexto social y, en cambio, enfatizan en los aspectos estéticos (Picún y Arredondo, 2012).

Sin embargo, en este argumento se sostiene que, en determinados momentos, existe una interrelación entre el sentido fuerte y el sentido débil de la música en la correspondencia entre lo social y la estética musical. De hecho, sociólogos de la música, como Theodor W. Adorno tienen más de una posición con relación a los dos sentidos. Se propone con Tibor Knife que, más bien, habría que entender la relación entre sociedad y música como una analogía dialéctica, en la que se podría matizar la visión polarizada por tres interpretaciones: primero, la predominancia de la música como reflejo de las condiciones sociales y culturales que se expresa en la obra programática, y que trasciende a su tiempo en virtud de los elementos estéticos relacionados con la belleza y originalidad de las composiciones; segundo, como expresión de los sentimientos y la identidad de un pueblo a partir de que los compositores, intérpretes y arreglistas logran captar los elementos subjetivos que generan identidad social; tercero, en la que existe una condicionante del contexto socioeconómico, político y cultural sobre la experiencia estética.

Para fines de exposición, se plantea, en un primer momento, el tema de la identidad nacional en la Independencia (1810-1870); posteriormente, la búsqueda de la identidad nacional en el Porfiriato (1870-1910); después, el nacionalismo institucional posrevolucionario (1910-1960); y, finalmente, pluralidad y nuevas corrientes (1960-2000).

I. LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA INDEPENDENCIA (1810-1870)

Habría que reconocer que desde el inicio de la vida independiente de México ya había expresiones musicales nacionalistas. Además,

los gobiernos liberales, dirigidos por criollos y mestizos, excluyeron de su visión de nación a los indígenas y afrodescendientes, lo que dificultó, en gran medida, la integración del Estado-nación (Quijano, 2010).

Durante la Independencia hubo un interés genuino de los mestizos y criollos por lograr su separación de España. Fue una época de diferencias sociales y raciales: españoles, criollos, mestizos, indígenas, sambos, negros y sus variantes, como mulatos, albinos, saltapatrás, entre otros; dominados, desde lo alto, por españoles y criollos. Apenas 40% hablaba español, de modo que promover el nacionalismo debió haber sido una tarea muy ardua. La heterogeneidad socioeconómica de la población de aquella época ocasionó un sincretismo musical particular. Aunque los jarabes, los sones y las marchas llegaron de España, las obras producidas en la Nueva España eran muy disímiles, pues incorporaron elementos de los indígenas y de los afrodescendientes. Los criollos novohispanos o sus descendientes contaban con sus propios romances criollos para relatar situaciones de conquista y dominación. Como producto de la simbiosis cultural, la música adoptó las formas de los romances europeos que se fusionaron con romances y cantares indígenas, de donde tomará cuerpo el corrido.

Musicalmente hablando, a principios del siglo XIX, la principal influencia musical fue el estilo italiano, así como la predominancia de las melodías del austriaco Joseph Haydn (Mayer, 1996). De este modo, los temas escritos tienen, marcadamente, una influencia de formas italianas, francesas y alemanas (Mayer, 1996). En estos años surgió una música vernácula no religiosa, a pesar de la enorme influencia de la Iglesia católica. Por otra parte, el rasgo principal de la música de piano consistió en el sentido íntimo que amenizaba las tertulias, así, las familias de clase alta contaban con este instrumento (Mayer, 1996).

Con el difícil inicio del siglo XIX, como nación independiente, surgieron romances nacionales, boleros y corridos. Un episodio de la guerra de Independencia suscitó interés en la población,

la indecisión de Hidalgo de avanzar sobre la capital de la nueva España. El suceso fue motivo del bolero anónimo: *Boleros alusivos a las batallas del Monte de Las Cruces y Aculco* (Archivo General de la Nación, 2000). Otra composición anónima es la “Canción de Apodaca” referida a los abusos que cometió, como gobernador, el virrey de Apodaca (Vázquez, s/f); o bien, la canción anónima: *Susto de Las Arañas por la quitada del Parian a propósito del motín de los comerciantes de esa alhóndiga, apoyados por el alto clero, para destituir al virrey José de Iturriigaray e imponer a Pedro de Garibay*. Más adelante, Guerrero se levantó y saqueó el Mercado de El Parian, y culminó con la toma del poder en 1839. En esa época aparecieron, en hojas sueltas, las décimas populares, de autor anónimo, relatando el saqueo de El Parian con el nombre *Décimas del barullo que hubo en Palacio el día del pronunciamiento* (Avitia, 2007; Mendoza, 1957).

Antonio López de Santa Anna es recordado por su traición a la patria, por sus fracasos políticos y militares, sus 11 ascensos y abandonos a la presidencia; fue también responsable de la pérdida de más de la mitad del territorio nacional a favor de Estados Unidos. Durante su gestión también se escribieron décimas relativas a uno de sus tantos gobiernos. Por ejemplo, se escribieron décimas para mencionar la necesidad de su gobierno como lo refiere Vicente Mendoza en *Glosas y décimas de México con Entrada del general Santa Anna*, o bien *El carbonero en sus tierras* luego de destituir al general Anastasio Bustamante en 1844; en otro gobierno, en 1847, la décima *Marchemos niños polkos*, ante la invasión estadounidense. El pronunciamiento de *los polkos* exigía la derogación de la ley anticlerical y el regreso de Santa Anna al poder. En otra canción anónima, *Clarin de campana*, se menciona la pérdida del territorio durante el gobierno de Santa Anna y la cantaban las tropas mexicanas en la primera invasión estadounidense entre 1846 y 1847. En particular, la derrota de Pedro María Anaya, el 20 de agosto de 1847, en la Batalla del Convento de Churubusco ante el general estadounidense David E. Twiggs. De estos sucesos es también la letra de la canción-corrido

Corrido de los americanos en referencia a lo negativo del ejército americano y la ocupación de la Ciudad de México en 1847 (Avitia, 2007; Vázquez, s/f).

Sin duda, el ejemplo más característico de la música nacionalista de mediados del siglo XIX, es el *Himno Nacional Mexicano* escrito en 1854, por Jaime Nunó Roca y con el poema de Francisco González Bocanegra; sin duda es una muestra del interés del gobierno mexicano, dirigido, en ese entonces, por Antonio López de Santa Anna. Destaca la belleza de la estructura poética del siglo XIX; además, se puede reconocer la influencia religiosa, pues la letra señala que fue escrito por la mano de Dios; promueve la búsqueda del sentimiento de unidad y de amor a la Madre patria; provoca el sentimiento de comunidad entre los habitantes de México al utilizar el gentilicio “mexicanos”; destaca, por el tono bélico, la invitación a tomar las armas para defender a la patria (Avitia, 2997).

Durante la época de Reforma, al entrar en vigor la Ley de desamortización de bienes del clero, en 1857, el gobernador capitalino liberal Juan José Baz intentó entrevistar al arzobispo. Ante su negativa, decidió visitar la Catedral montado en caballo, acompañado de su Ayuntamiento, con el propósito de hacer un inventario de los bienes a desamortizar. Dicha acción molestó a los conservadores quienes escribieron el *Corrido de Juan José Baz*. Félix María de Zuloaga proclamó, junto con otros, el Plan de Tacubaya en oposición a la Constitución de 1857, lo que dio origen a la *Canción de Zuloaga*, de autor anónimo, para elogiar la entrada del nuevo presidente Zuloaga (Avitia, 2007).

Con el Segundo Imperio vino la música de salón, puesto que aún no había salas de concierto. El contexto de la intervención francesa ocasionó una reacción nacionalista, sobre todo, en la música popular. Se pueden mencionar las composiciones de Ricardo Pérez, sin duda, la más conocida, con coplas del general Riva Palacio: *Adiós mamá Carlota*, en clara alusión y mofa a la emperatriz Carlota, esposa de Fernando Maximiliano de Habsburgo. Otras composiciones de Ricardo Pérez, con coplas

de Guillermo Prieto, son: *Los Cangrejos*, de 1854; *Marcha a Juan Pamuceno*, de 1862; *El Telele*, de 1833; la *Batalla del 5 de mayo*, de 1862; el jarabe popular *Los enanos*, de 1863; la canción popular *La pasadita*, de 1865; También con música de Arturo Alegro y con coplas populares, el *Canto de Chinaca*, de 1862; la *Nueva Paloma*, con parodia de *La Paloma*, de 1868; el jarabe de dominio popular *El Guajito*; la canción de dominio popular *Sitio de Querétaro*, de 1862 (Avitia, 2007).

El presidente Benito Juárez creó escuelas de música gratuitas que con el tiempo serían sustituidas por el Conservatorio Nacional (Quirate, 2015). Las intervenciones norteamericana y francesa, también promovieron el surgimiento de canciones alusivas a ese acontecimiento, así como las marchas militares que, de acuerdo con Silvia Navarrete, destacaban el patriotismo. Benito Juárez, para evitar honrar al dictador Antonio López de Santa Anna, encargó al músico Aniceto Ortega escribir otro himno nacional diferente al escrito por el poeta Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó en 1853. Fue así que Aniceto Ortega escribió la *Marcha Zaragoza*, en 1862. Por otro lado, la ópera, también tuvo compositores mexicanos como Luis Baca, Cenobio Paniagua y Melesio Morales. Este último, compuso valses, polcas, canciones, redovas, mazurcas y otras piezas ligeras; en 1856, compuso la obra *Romeo y Julieta*, *Ildegonda*, *Carlo Magno*, *Cleopatra*, *Gino Corsini*, *La Tempestad*, *El judío errante* y *Anita*. Durante la guerra contra el imperio francés destacó, militarmente, el guerrillero chinaco Nicolás Romero, quien desde el bando de los liberales y al mando de cien jinetes, asentó varios golpes militares a los franceses en Guerrero, Michoacán y Estado de México. Sus triunfos motivaron la creación del corrido anónimo llamado: *Corrido del Gallo Giro Nicolás Romero*.

En el otro extremo el general Leonardo Márquez se caracterizó por su残酷. En abril de 1859 ganó la batalla de Tacubaya y ahí ejecutó a prisioneros de guerra y cuerpos médicos, por lo que fue conocido como *El Tigre de Tacubaya*. En su momento, también fue responsable del fusilamiento de Melchor Ocam-

po, Santos Degollado y Leonardo Valle, en 1859. Sus acciones dieron origen al *Corrido de Leonardo Márquez*, de autor anónimo (Avitia, 2007).

En el canto destacó la soprano Ángela Peralta, “el ruiseñor mexicano” quien, en 1860, interpretó el papel de Leonora en *El Trovador* de Giuseppe Verdi. Estudió en Italia con Francesco Lamperti. Interpretó *Lucía di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, en 1862, en la Escala de Milán. Realizó una gira en Turín, Piacenza, Bérgamo, Pisa y Cremona. En México, interpretó la obra *Ildegonda*, de Melesio Morales. Recibió el nombramiento de cantante de cámara, por parte del emperador Maximiliano de Habsburgo en 1866 (Mayer, 1996).

Un común denominador en esta época consiste en que la mayoría de compositores y cantantes se encontraron muy influidos por la música europea. Aunque, habría que decirlo, el país se encontraba muy fragmentado en todos los sentidos. En este sentido, el contexto económico y cultural europeo influenció, definitivamente, en la música mexicana de la primera parte del siglo XIX. Después de la Independencia predominó el sentido fuerte de la música, es decir, las composiciones fueron marcadas por el contexto económico, el político y el social para dar cuenta de los sucesos históricos más sustanciales. Muy pocas melodías lograron trascender su momento, como el caso de la canción chusca anónima *Adiós, mamá Carlota* o el *Himno Nacional Mexicano*, sin embargo, no existe alguna música que, por su calidad estética, hubiera logrado influir en lo social.

II. LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD NACIONAL (1870-1910)

El último cuarto del siglo XIX se caracterizó por la búsqueda de la identidad nacional bajo el manto férreo de la dictadura porfirista. Aunque el presidente Díaz no destacaba por sus conocimientos culturales, sí supo rodearse de personas bien instruidas, como Justo Sierra. En la obra *Méjico entre dos mundos*, escrita por Silvia

Navarrete, menciona que Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, promovió el regreso de músicos mexicanos en el extranjero y se les invitó a componer música. Resalta, fundamentalmente, música dirigida a la clase media que imitaba aspiraciones a la forma de vida europea. Destacan autores como: Aniceto Ortega, Juventino Rosas, Ernesto Elorduy o Felipe Villanueva, quienes escribieron mazurcas, óperas y obras para piano. En esa época el anhelo de la mayoría de los músicos era escribir una obra que tuviera el reconocimiento mundial (Malstrom, 1992).

Los rasgos más destacados de la producción musical de esta etapa consisten en que la producción y los arreglos fueron abandonando, poco a poco, el sentido íntimo característico de la tertulia, para adoptar un sentido más público, propio de la ópera, la zarzuela o la opereta. En ese contexto, surgirá la tradición pianística mexicana, junto con la producción de música de orquesta y de cámara. También se experimentó un movimiento de recuperación de las raíces étnicas en su modalidad folclórica y popular hacia la música de concierto. Muestra de ello son la ópera *Guatemotzin* (1871) de Aniceto Ortega (1923-1875); *E/Rey poeta* (1900) de Gustavo E. Campa; y *Atzimba* (1901) de Ricardo Castro (1864-1907), que evocan hazañas de antiguos dirigentes indígenas precolombinos. Entre los autores mexicanos que aportaron el carácter nacional se puede mencionar a Tomás León; Julio Iturralde, Juventino Rosas, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva y Ricardo Castro. Cabe señalar que Elorduy y Villanueva recuperan la danza mexicana incorporando el ritmo sincopado de la contradanza cubana (Malstrom, 1993).

En la mayoría de los autores anteriores se distingue claramente el carácter fuerte de la música, en el que el contexto social influye sobre los autores y sus obras. Sin embargo, hay algunos casos en los que, desde una perspectiva propia, la experiencia musical trascendió hacia lo social. Es el caso de compositores de la talla de: Juventino Rosas, Ernesto Elorduy y Felipe Villanuev-

A contracorriente, la figura de Juventino Rosas destaca en razón de la aportación a la música internacional. Desde nues-

tra óptica, en su caso, la originalidad de su composición y estilo musical, influyó de manera definitiva en la música internacional. José Juventino Policarpo Rosas Cadenas (1868-1884), de origen otomí, nació en Santa Cruz de Galeana, Guanajuato. Su padre, músico militar, les enseñó a él y a su hermano varios instrumentos. En otras palabras, Juventino Rosas tuvo una preparación inicial no escolarizada desde su infancia, debido a la instrucción por parte de su padre. En 1885 se inscribió en el Conservatorio Nacional de Música, donde estudió solfeo y teoría musical. A los pocos meses fallecieron sus padres y hermana, razón por la que tuvo que dejar la escuela. Para entonces, ya había escrito valses con aire romántico como: *Te volví a ver*, *Seductora*, *Sueño de las flores* y *Ensueño* (Malstrom, 1992).

El 5 de mayo, en Puebla, participó en un festival en el Teatro Nacional para conmemorar la batalla de Puebla, a la que asistieron el presidente Díaz y su gabinete. A partir de entonces su situación económica mejoró y volvió a estudiar en el Conservatorio. Escribió canciones a partir de versos del poeta Manuel Gutiérrez Nájera. Escribió también el vals *Carmen* para la esposa de Porfirio Díaz, la señora Carmen Romero Rubio. Toda su vida vivió en la pobreza y, además, era conocido por su gusto por el alcohol. En 1886 escribió la marcha *Cuanhtémoc* y el vals *Junto al manantial*, que fue bautizado *Sobre las olas*, inspirada en un río que cruza la Magdalena Contreras, en la Ciudad de México.¹ Participó en un grupo acompañando a Ángela Peñalta. Viajó a Cuba acompañando a un grupo de Zarzuela y allá escribió el vals *Martha* y el *Chotis Espirituano*. Murió en Cuba, víctima de mielitis aguda, el 9 de julio de 1884, a la edad de 26 años. Escribió 18 valses, siete habaneras, mazurcas y cinco polcas (Malstrom, 1992).

¹ Existe otra versión del origen del vals *Sobre las Olas*. Su amigo, Fidencio Carvajal, lo invitó a vivir a su casa en Cuautepec Barrio Alto, en la Delegación Gustavo A. Madero. Se inspiró al ver lavar la ropa a Mariana Caryajal, hermana de su amigo Fidencio.

Su obra más importante *Sobre las olas*, fue estrenada en 1888 e interpretada durante un año, únicamente, en Santa María de Cuautepec. En poco tiempo tuvo un gran reconocimiento mundial. El nombre inicial fue *A la orilla del sauz*, y luego, él mismo la nombró *Junto al manantial*. Fue el músico Miguel Ríos Toledano quién la transcribió al piano y la denominó: *Sobre las olas*. Sus biógrafos mencionan que, aunque se conocía su vals en todo el mundo, por más de un siglo, casi nadie sabía quién era el compositor. Fue gracias a un paisano suyo, Juan de Galván, que se publicó en el *Imparcial* una nota escrita por Jesús Rodríguez Frausto, en 1969, relatando detalles de los padres de Juventino Rosas y, también, por la publicación en inglés del musicólogo austriaco Helmut Brenner en el año 2000.

Las razones de su fama internacional pueden deberse, en parte, a que Juventino Rosas vendió a la Casa Warner los derechos de su vals por 18 pesos. Pero también jugó un papel importante la casa editora, pues se dio a conocer en disco plano y pudo ser interpretado en la maravilla tecnológica de aquel tiempo: el gramófono. En 1898 Arturo Adamini grabó en un cilindro *Sobre las Olas*. En 1901 la Metropolitan Orchestra grabó en México el vals. En 1905, la compañía RCA grabó otro vals de Juventino Rosas, *Lazos de amor*. En 1909 la Rena Co. grabó el primer disco europeo con el vals *Sobre las olas*, de un lado, y del otro *El danubio azul* de Johann Strauss (Chávez, Micaela y Tarragó, Rafael, 2001).

El catalán Luis G. Jordá ganó un concurso de composición de una obra sinfónica para interpretarse en los festejos del centenario de la Independencia. Quizá esta obra sinfónica expresa más claramente la música nacionalista durante el Porfiriato. Silvia Navarrete señala que la obra más representativa de la música nacionalista, en esta época, consistió en la transcripción del Himno Nacional Mexicano, a cargo de Ricardo Castro, el cual dedicó al presidente Díaz (Alstrom, 1992).

Otro caso son las composiciones de María Garfias, quien escribió obras dedicadas al dictador Díaz para destacar su triunfo

en la batalla de Puebla. Prueba de ello son los valses: *El triunfo de la libertad* y *Marcha guerrera* (Alstrom, 1992). En todos estos casos es evidente la influencia del contexto social, político y cultural sobre la música, que tenía como propósito ensalzar la figura del presidente Porfirio Díaz. En esa misma coyuntura, Julián Carrillo estrenó la ópera *Matilde o México en 1810*, a petición de Porfirio Díaz en 1909, para estrenarse en la inauguración del Gran Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes. Debido a la Revolución Mexicana, dicha obra no fue estrenada sino hasta el 30 de septiembre de 2010 en San Luis Potosí.

III. EL NACIONALISMO INSTITUCIONAL POSREVOLUCIONARIO (1910-1960)

La Revolución Mexicana será el gran marco desde el cual los gobiernos mexicanos intentarán impactar en el proceso de desarrollo nacional, impulsado por los gobiernos posrevolucionarios. En estos años el contexto económico, político, social y cultural, va a incidir, definitivamente, en la promoción de una cultura nacionalista, lo cual se va a reflejar en la música. Sin embargo, en la producción musical concurrieron varios momentos que conviene diferenciar: obras escritas, exprofeso, para fomentar los valores nacionalistas; producción de música sin fines de propaganda política, que representa, más bien, las emociones y la identidad popular, característica de la época de desarrollo económico; y música programática, sinfonías que alcanzaron el suficiente nivel de calidad, a pesar de que, en su momento, no lograron tener el éxito deseado por sus autores.

El nacionalismo posrevolucionario impactó en el campo de la música y constituyó un ámbito de la vida cultural, junto con la literatura y la pintura, que recibió una fuerte influencia en la producción. En México la música nacionalista se identifica con la evocación de temas destinados a despertar la identidad nacional mediante las melodías, los ritmos y las armonías inspiradas

en acontecimientos patrióticos históricos, políticos e ideológicos en obras programáticas u orquestales, asimismo, en óperas, y que fueron promovidas por los gobiernos. En la etapa que va de 1910 a 1970, predominan diversos estilos: nacionalismo, posnacionalismo, neo-romanticismo, impresionismo, expresionismo y neoclásico.

En la producción musical de todos los músicos identificados con el nacionalismo musical se podía adivinar la homogeneidad del discurso nacionalista en la música. Sin embargo, en un examen más detallado se descubren las diferencias y desencuentros que avivaban las polémicas entre los autores con diversos puntos de vista respecto al mensaje, compromiso social o propuesta estética. Con plena influencia nacionalista, destacan autores como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Luis Sandi, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez y Julián Carrillo.

Manuel M. Ponce (1882-1948) encabeza la variante del nacionalismo romántico encaminado a rescatar la canción mexicana. Ponce fue compositor, arreglista, periodista y escritor. Desempeñó importantes cargos gubernamentales, fue director de la Orquesta Sinfónica de México de 1918 a 1920; director de la Escuela Nacional de Música en 1945. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes (Malstrom, 1993).

En su amplia producción musical podemos aludir a las composiciones en las que se observa un decidido interés por promover el gusto por obras con características mexicanistas, destinadas a despertar el apego a los valores nacionales, es decir, la estética se compromete a los intereses sociopolíticos y culturales de fomentar los valores nacionales en composiciones para orquesta, tales como: *Chapultepec*, *Cantos y danzas de los antiguos mexicanos*, *Instantáneas mexicanas*, entre otras.

Sin embargo, Ponce escribió otro tipo de obras, que destacan por el elemento estético, es decir, como reflejo sociocultural que se plasma en parte de su obra programática, sobre todo, en conciertos para distintos instrumentos, o bien, como música

de cámara con la que logró sobresalir y apreciarse, justamente, por la originalidad, inspiración y propuesta estética en la que el elemento nacionalista queda en un segundo plano. Entre este tipo de composiciones podemos enumerar algunas obras que han sido apreciadas con el correr del tiempo: *Concierto del sur* para guitarra y orquesta; *Concierto romántico* y *Concierto para violín*. Así como en obras para piano, entre las que puede destacarse: *Balada mexicana*, *Tema mexicano variado*, *Danzas mexicanas* y *Guateque*, por citar algunas con temas marcadamente mexicanos. Escribió también, aproximadamente, quince obras para música de cámara, entre las cuales señalamos: *Trio romántico*, *Prelude*, *Sonata breve*. Además, realizó arreglos para más de treinta obras, para ser ejecutadas en guitarra, de las cuales sólo aludiremos a *Sonata mexicana*.

Manuel M. Ponce destacó, también, por hacer arreglos a temas populares, por los que su música se dio a conocer más allá de nuestras fronteras. Se trata de temas que reflejan los sentimientos y la identidad popular, aunque el fondo nacionalista se encuentre presente, o bien, destaque por el buen gusto musical, aunque no llega a ser un arreglo programático. En algunos de estos arreglos y composiciones Ponce expresa, más bien, los sentimientos populares. Han logrado permanecer en el gusto nacional temas como: *Valentina*, *Las mañanitas*, *La cucaracha*, *Cielito Lindo*, *Rayando el sol*, *Estrellita*, *A la orilla de un palmar*, *Serenata mexicana* o *Por ti mujer*. Ponce es reconocido internacionalmente por obras como *Estrellita*. En este caso se trata de música que, sin un contenido nacionalista, logró traspasar los océanos. Algunas de estas melodías se convirtieron en patrimonio mundial por su belleza, buen gusto literario y simplicidad en su composición, pero, sobre todo, por captar la esencia de la identidad del pueblo mexicano. Con el tiempo, algunas obras como *Estrellita* han formado parte del repertorio de barítonos o soprano en México y en el mundo.

Desde otro punto de vista, Carlos A. Chávez (1899-1978) es el principal representante del nacionalismo musical con raíces in-

dígenas, es decir, su intención fue recrear la música prehispánica gracias a la incorporación de elementos de la música indígena. Chávez fue compositor, director de orquesta, investigador, profesor y periodista. Al concluir la Revolución Mexicana, Chávez fue el principal representante del nacionalismo musical en el gobierno de Álvaro Obregón. Ocupó varios cargos institucionales: director del Conservatorio Nacional de Música (1928-1934), director de la Orquesta Sinfónica de México (1928-1948), primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Definitivamente, gracias a Chávez, la música mexicana logró escucharse a nivel internacional (Malstrom, 1993).

En Carlos Chávez habría que distinguir distintos momentos en su actividad musical. En el primero, Chávez abraza plenamente el proyecto político, social y cultural impuesto por las élites intelectuales y políticas del país, interesadas en sobredimensionar las virtudes de la Revolución Mexicana y promover una cultura de unidad nacional. De manera programática, es decir, con el decidido apoyo gubernamental, Chávez se convierte en aglutinador y portavoz del nacionalismo como director del Conservatorio, de la Orquesta Sinfónica de México y de la revista *Música*. En esta primera etapa se aleja de la influencia europea, así como de la búsqueda del valor estético y la belleza sonora. En su lugar, busca la simplicidad, la mesura, la experimentación con acordes alterados y la exploración de la inspiración en la música indígena. De esta etapa corresponde su obra de ballet: *El fuego nuevo*. Luego de su viaje a Europa y Nueva York se interesó en el tipo de música abstracta. De 1923 a 1934, inspirado en esta moda internacional, escribió, entre otras, *Polygones para piano*, en 1923; *Hexágonos para voz y piano*, en 1924 y *36 para piano*, en 1925. Destacamos la referencia constante a figuras geométricas y a la física que se puede apreciar en los títulos de esas obras. Más adelante, durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río, el nacionalismo va a cobrar nuevos aires en Carlos Chávez. De esta segunda etapa corresponde: *Sinfonía india*, de 1936. Esta sinfonía es, sin duda, la obra más representativa del naciona-

lismo musical de Chávez. También se pude mencionar en esta perspectiva: *Caballos de vapor*, *El Sol*, *Llamadas* y *Sinfonía proletaria*, de 1934; *Obertura republicana*, de 1935. De manera muy clara en esta obra lo social domina sobre la propuesta estética, es decir, priva el contexto económico, político y sociocultural de la época, que se posiciona sobre la búsqueda de la estética. De hecho, Chávez explica que, en efecto, trataba de alejarse de las formas europeas. A diferencia de Manuel M. Ponce, quien se apartaba de la influencia de la música indígena, Chávez, por el contrario, buscaba rescatar estéticamente las aportaciones indígenas.

Chávez refleja muy bien, en la primera etapa de su producción musical, la fuerte influencia del contexto sociocultural, político y económico del nacionalismo en la música, como se puede apreciar en su obra musical. Compuso el ballet *El fuego nuevo* para gran orquesta, en 1921, que se caracteriza por la utilización de instrumentos de percusión indígena. Escribió, también: *Los cuatro soles*, la *Sinfonía India*, *El Sol*, *Sinfonía proletaria*, o la *Obertura Republicana*, en esta última incluye las piezas mexicanas: *La marcha de Zacatecas*, *Club Verde* y *La Adelita* (Picún y Arredondo, 2012).

Asimismo, el sindicato era una instancia para reforzar los elementos nacionalistas, así como la defensa de los derechos sociales a partir de la incorporación de una ideología marxista, de la cual José Revueltas es el mejor ejemplo. Sin embargo, el nacionalismo de Chávez recupera las tradiciones populares para desarrollar una música nacional, en tanto que, Silvestre Revueltas, iba más allá, pues intentó la emancipación del proletariado² (Picún y Arredondo, 2012).

² Los ejemplos de la intensa lucha entre autores con diversas ideas de lo que debería ser la música mexicana se pueden rastrear en los doce números de la revista *Música*, dirigida por Chávez; en el Primer Congreso Nacional de Música efectuado en 1926; y en la reestructuración del plan de estudios del Conservatorio encaminado a dejar atrás el estilo elitista para dirigirse hacia un proyecto más popular, así como de rescate de las raíces indígenas y populares de la música (Picún y Arredondo, 2012).

En un segundo momento, al final de su vida, Chávez se dedicó a las labores de la composición y la enseñanza, además de la difusión de corrientes avanzadas de la música de vanguardia cosmopolita. Para algunos autores, Chávez dejó el nacionalismo para adoptar una posición, hasta cierto punto, no nacionalista. Después de los años cincuenta la influencia musical de Chávez experimentó un cambio, pues se aleja del nacionalismo y del contexto de la Revolución Mexicana por la adhesión de un estilo panamericano con ausencia de contenido social. Algunas obras de este último periodo son: *Prometheus Bound*, de 1956; *North Carolina Blues*, de 1958; *Inventio II*, de 1956; *Variations*, de 1969; *Solic IV*; *Variations*, de 1969 y *Tema equis*, de 1972. En este caso, dichas obras reflejan el contexto económico y cultural de ese momento, guiado por criterios estéticos más allá del nacionalismo posrevolucionario. Quizá la frase que explica mejor las transformaciones de estilos tan diferentes en Chávez, es que se adaptó a su tiempo. En este sentido, Walter Benjamín indica que la estética no tiene fronteras ni límites.

Entre 1920 y 1950, surge la variante del nacionalismo impresionista con José Pablo Moncayo García (1912-1958). Fue pianista, percusionista, docente, compositor y director de orquesta. En sus arreglos enfatiza la mexicanidad, aunque con un estilo propio. Escribió diferentes géneros de música: ballet, música de cámara, ópera y piezas sinfónicas. Además, fue director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (Malstrom, 1993).

Moncayo fue un precursor en la difusión de música mexicana de conciertos pues, anteriormente, en las salas de conciertos se interpretaban exclusivamente a músicos europeos. Como compositor logró asimilar los recursos de orquestación, contrapunto y armonía aprendida en Europa, pero retomando melodías indígenas. Al igual que otros compositores de esta época como Salvador Contreras, Salvador Ayala y Blas Galindo, fue influido por Gustav Mahler, así como por el impresionismo de Claude Debussy, a principios del siglo XX. Entre sus principales obras sobresalen: *Amatzinac*, de 1935, para flauta y cuarteto de cuerdas;

Penatori para coro de niños, *Canción de mar, Cuento de la potranca, Sinfonía* en 1944; *Sinfonietta* de 1945; *Homenaje a Cervantes* para dos Oboes; ópera *La Mulata de Córdoba*, en 1948; ballet *Tierra de Temporal*, en 1949; *Muros Verdes* para piano, en 1951; *Cumbres*, de 1953 y *Bosques* en 1954 (Malstrom, 1993).

Algunas obras de Moncayo encuentran una fuerte relación entre el contexto social, político y económico con la música. Su obra más famosa, *Huapango* escrita en 1941, es un arreglo para orquesta sinfónica a partir de tres sones veracruzanos: *Siquisirí, Balajú* y *Gavilancito*. Estos sones los retomó de una visita al puerto de Alvarado. Además del *Huapango*, otras tres composiciones, de este autor, se pueden seleccionar como representación de la música nacionalista: *Sinfonietta, Tierra de Temporal, Cumbres y Bosques*.

En cambio, otras composiciones destacan, principalmente, porque en ellas logra imponerse una propuesta estética y cultural de gran refinamiento que, aún en el siglo XXI, sigue teniendo actualidad. En este caso, se puede mencionar *Llano grande*, de 1941, que es una obra para pequeña orquesta. Otra obra relevante, en este sentido, es la ópera *La Mulata de Córdoba*, con letra de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia basada en una leyenda colonial homónima. Se trata de tres escenas sueltas que tienen como figura principal a una mujer enigmática y hermosa.

Silvestre Revueltas Sánchez (1899-1940) fue un compositor, violinista y director de orquesta. Fue invitado por Carlos Chávez para formar el sindicato de músicos de la Orquesta Sinfónica de México, en 1928. También lo invitó como director asistente de la orquesta. Revueltas tuvo problemas económicos y fue víctima del alcohol. Adaptó la ideología socialista y comunista siendo impulsor del Partido Comunista Mexicano. En 1936, fue nombrado presidente del Comité Ejecutivo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (Malstrom, 1993).

En Silvestre Revueltas podemos ubicar a un músico que siempre fue fiel a sus ideas políticas. En este sentido, el contexto económico, político y social condicionó a la estética. Revueltas, al

igual que otros compositores nacionalistas, aspiraba a la renovación de las formas a partir de recuperar los valores de la música indígena y el pasado prehispánico. Uno de los músicos europeos que más influyó en Revueltas fue Igor Stravinsky.

Chávez y Revueltas se distanciaron a mediados de los años treinta. Este último, fundó la Orquesta Sinfónica Nacional en 1936, que ofrecía conciertos a los obreros, pero también conciertos infantiles. En 1936, después del fusilamiento de Federico García Lorca, escribió el *Homenaje a Federico García Lorca* que fue estrenado el 14 de noviembre de 1936. Entre 1936 y 1937, se embarcó a España para solidarizarse con la lucha antifascista.

Como escritor de música, únicamente escribió por diez años. A diferencia de sus contemporáneos, Revueltas, recupera la lírica y épica del pueblo. Escribió *El renacuajo paseador*, *Cuaubnáhuac*, obra sinfónica de 1932; obras orquestales *Ocho por radio* de 1933; *Redes* de 1935; *Homenaje a Federico García Lorca*, en 1935; *Esquinas*, *Janitzio*, *Danza geométrica*, *Ventanas*; *Cinco horas*; piezas para cine *El indio y Música para charlar*; *La Noche de los Mayas*, de 1939, entre otras.

Sensemaya, de 1938, es un poema sinfónico, basado en un poema de Nicolás Guillén, es una tocata orquestal y representa una de las obras musicales más reconocidas de este autor a nivel mundial. Dicha composición utiliza música tonal, pero con momentos de música disonante, con vitalidad rítmica y con sabor mexicano, además, tiene aspectos primitivistas y “salvajes”, inspirados en motivos antillanos. Esta obra se diferencia de las formas eurocentristas que priorizan el carácter lineal, en cambio, Revueltas destaca el aspecto cíclico. Otra característica eurocéntrica es el carácter lineal y la forma cerrada, mientras que para Revueltas se destaca la evolución de sonidos con una forma abierta. Dos aspectos distinguen a una obra como *Sensemaya*: el aspecto acumulativo y el polimétrico. El primero consiste en el carácter abierto de la música latinoamericana a partir de secciones interrelacionadas. La segunda, la polimetría elaborada a partir del manejo contrapuntístico comenzando con una red

de relaciones lineales que encontramos en estímulos rítmicos y sonoros evolutivos presentes en la división silábica como en la palabra “sen-se-ma-yá” (Cardona, 2008).

Revueltas escribió la partitura para la película *Redes*. Aunque el documental que trataba sobre la vida de los pescadores de Alvarado no tuvo mucho éxito, la música logró trascender su momento. Además, se trató de las primeras películas para el cine sonoro. También musicalizó la película *La noche de los mayas*, aunque, tampoco tuvo un valor filmico importante, la música de Revueltas logró trascender por emotiva, dramática y brillante. También musicalizó la película *Jámonos con Pancho Villa*; posteriormente musicalizó *Los de abajo* y *¿Qué viene mi marido!* de 1939; dirigidas, estas dos, por Chano Urreta.

Julián Carrillo Trujillo (1875-1965), de ascendencia indígena, fue compositor, director de orquesta, violinista y científico mexicano adscrito a la corriente modernista internacional. Considerado como un importante compositor, pero, sobre todo, por aportar la teoría del microtonalismo. Ocupó el puesto de director de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, director del Conservatorio Nacional de Música, y fundó la Orquesta Sinfónica Beethoven y la Orquesta Sonido 13. A diferencia de Chávez, se mantuvo distante del nacionalismo y de la militancia política. Sin embargo, este autor destaca su contribución a la estética musical que autodefine como *sistema de composición musical* que lo llevó a aportar el Sonido 13 (Malstrom, 1993).

En 1895, ingresa al Conservatorio Nacional de Música. En 1899, Porfirio Díaz lo beca para estudiar en el Real Conservatorio donde estudia violín, piano, composición musical, armonía y contrapunto. Su primera sinfonía es acompañada por la Real Orquesta del Conservatorio de Leipzig en 1901; habría que destacar sus dotes como instrumentista, ya que ocupó el lugar de violin primero, por concurso, en esa misma orquesta, así como en la Orquesta de Gewandhaus. En el Congreso Internacional de Música, en 1900, en París, propuso nombrar las notas con monosílabos para facilitar el solfeo, y su metodología fue tan bien

recibida que se aceptó y publicó. En Bélgica ganó el primer lugar en el Concurso Internacional de Violín de 1904. De regreso a México fue nombrado profesor en el Conservatorio Nacional, del cual fue director en 1913. En 1914, con el golpe de estado de Huerta, viajó a Estados Unidos en donde dirigió la Orquesta Sinfónica de América y escribió su sinfonía *The Herald of a Musical Monroe Doctrine*. De regreso a México fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Conservatorio Nacional. En Nueva York escribió y publicó la teoría del Sonido 13. Realizó estudios de física y matemáticas de la música. Denominó sonido 13 al intervalo de un dieciseisavo de tono, cuyo valor matemático es de 1.0072. Logró obtener 4 640 tonos diferentes en la octava. Se decidió por deciseisavos de tono aumentando a 96 sonidos por cada octava. En 1925, realiza una presentación de la música del Sonido 13 e inicia una gira a Cuba y Estados Unidos. Carrillo fue condecorado en Francia, en 1956, como Caballero de la Legión de Honor y en Alemania con la Gran Cruz de la Orden del Mérito.

A diferencia de Chávez, la obra de Julián Carrillo se mantiene en el ámbito de la producción estética, más que en la producción nacionalista de su época. Algunas de las obras que más se aproximan al nacionalismo son las óperas: *Matilde o México en 1810*, ópera en cuatro actos; *Xuliltl*, así como el *Canto a la bandera*, con letra del poeta Rafael López. Sin embargo, la mayor parte de sus composiciones se mantienen en la búsqueda de nuevas expresiones musicales, la mayoría en la música del sonido 13, que él inventó. Escribió *Sexteto* en sol mayor para dos violines, dos violas y dos violonchelos; *Primera Sinfonía* en re mayor para gran orquesta; partitura para la película *Intolerancia* de David Griffith; *Sonata Casi Fantasía*, en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; *Concertino*, en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, a petición de Leopold Stokowski; *Horizontes*, poema sinfónico para violín, violonchelo y arpa en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; *Canon atonal a 64 voces*, *Misa de Restauración* para voces masculinas a *capella*, en cuartos de tono; *Balbuceos*,

para piano en dieciseisavos de tono; dos conciertos para violín y orquesta en cuartos de tono, sonatas para viola en cuartos de tono. Escribió también varias óperas como *Ossian*.

Existieron otras influencias tales como el neo y post romanticismo practicado por varios de los autores ya señalados, a lo largo de su vida. Lo mismo se puede decir de la corriente conocida como expresionismo y neoclasicismo. En síntesis, se puede afirmar que, en el periodo comprendido entre 1910 y 1960, no predominó un único estilo hegemónico de música nacionalista, sino que se experimentaron varios modos que llevaron hacia un cierto [...] eclecticismo musical, hasta lograr una hibridez estilística que propició la coexistencia de identidades múltiples, los diversos rostros de nuestra música mexicana” (“La música mexicana de concierto en el siglo xx”, 2010: s/p).

IV. PLURALIDAD Y NUEVAS CORRIENTES (1960-2000)

A finales de los años cincuenta la ideología asociada con la Revolución Mexicana fue decayendo, y esto mismo sucedió con la música. La característica de la música tiende a alejarse marcadamente del nacionalismo, en sus diferentes variantes y, más bien, se dirige hacia la música europea y norteamericana. Sin embargo, los compositores mexicanos no únicamente imitaron la música extranjera, sino que también recrearon y transformaron aportando su propia perspectiva, como en los casos de Manuel Enriquez, Alicia Urreta, Mario Lavista, Marco Kuri o Eugenio Toussaint, entre otros (Malstrom, 1993; “La música mexicana de concierto en el siglo xx”, 2010: s/p).

Mario Kuri Aldana y Leonardo Vázquez se pueden ubicar en la tendencia del neonacionalismo, debido a la mezcla de elementos de la música popular con nuevas técnicas. En la corriente neoclásica podemos nombrar a Gutiérrez Heras; el “renacimiento instrumental” se dirige hacia nuevas posibilidades expresivas con instrumentos musicales tradicionales, del que Mario Lavista

es uno de sus exponentes. Dentro de la “nueva complejidad” se encuentra a Julio Estrada; más recientemente se sitúa a la música electroacústica y a la informática musical a Álvarez, Russek y Morales; en la vanguardia encontramos autores que recuperan la música popular urbana y la música étnica de México, entre quienes destacan Arturo Márquez o Eugenio Toussaint (“La música mexicana de concierto en el siglo XX”, 2010: s/p).

Quizás el elemento que define a esta última etapa sea el alejamiento con el espíritu nacionalista de los dos primeros momentos. Predomina el sentido débil de la música, en la que los compositores se encuentran más preocupados por la experimentación, recuperación, adaptación, asimilación y creación de material nuevo y, en ocasiones, retomando elementos de la música popular concluyendo en una pluralidad de vertientes estéticas. Asimismo, en los años sesenta y setenta comienza a cambiar el contexto musical oficial con la promoción de la nueva música experimental y con contenido nacionalista, aunque a partir de la experimentación. En este sentido, comienza a incrementarse el número de nuevos escuchas que, además, tienen un gusto por lo nuevo.

CONCLUSIONES

La experiencia del nacionalismo musical no puede verse como un todo homogéneo en el que el contexto cultural influye de manera directa sobre la música. A lo largo de los cuatro períodos analizados es difícil abstraerse, sin embargo, de la fuerte influencia del contexto económico, político, social y cultural que ejerció sobre la estética musical en lo que se identifica como nacionalismo mexicano. Sin embargo, destacamos situaciones de músicos mexicanos en donde la experiencia estética trascendió el momento histórico del nacionalismo para destacar por su aportación musical.

Desde la sociología de la música es posible identificar la coexistencia de tres interpretaciones del fenómeno musical. En la mayor parte lo social influyó definitivamente en cada momento en los músicos, como en el caso de Aniceto Ortega y Carlos Chávez. En pocos casos, lo musical logró trascender el tiempo político y económico de los autores como en Juventino Rosas, Julián Carrillo o Silvestre Revueltas. Por último, observamos también una clara interrelación entre lo social y lo musical; podría mencionarse el caso del *Himno Nacional*, de Jaime Nunó y Bocanegra o el *Huapango* de José Moncayo.

En las cuatro etapas analizadas podemos subrayar la fuerte influencia del contexto económico, político, social y cultural. En la etapa de la Independencia los corridos son escritos en reacción a la independencia española o las intervenciones francesas y norteamericanas, así como para despertar un sentimiento nacionalista. En otras, se trata de mostrar una reacción de mofa a algún personaje histórico, es decir, se acentúa la música como expresión de los sentimientos, por ejemplo, en canciones chuscas para ridiculizar a los gobernantes extranjeros.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz se trató de despertar el nacionalismo al recordar escenas de guerra o conmemoraciones patrióticas en las que quedaba implícito el interés del contexto económico y político sobre la música. Destacamos composiciones que resultaban, más bien, como expresiones de sentimientos y de identidad nacional como en el caso de *Sobre las olas* de Juventino Rosas, que llegó a tener una repercusión internacional.

Durante la post Revolución Mexicana el nacionalismo en la música se expresó en los compositores y sus obras, como en el caso de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y sus contemporáneos. Desde luego, dicho énfasis fue promovido desde el gobierno triunfante. A pesar del fuerte peso del contexto del nacionalismo, también encontramos ejemplos de la música como reflejo de las condiciones sociales y culturales, es decir, desde donde la música incide en su contexto, pues algunos arreglos, composiciones, valses y operas han trascendido sus momentos. Asimis-

mo, algunos músicos identificados como nacionalistas también lograron captar a la música como expresión de sentimientos y la identidad popular. Otros como Silvestre Revueltas desarrollaron una propuesta musical original desde América Latina.

En el cuarto periodo encontramos, definitivamente, un alejamiento muy marcado del nacionalismo para reconocer la búsqueda de ritmos más modernos, con énfasis en lo estético, aunque interpretados con una influencia de elementos nacionales.

En fin, matizamos aspectos de la sociología de la música que enriquecen la perspectiva dualista entre música y sociedad, para optar por una interpretación más dialéctica, que nos llevó a proponer tres visiones, superando, así, la interpretación dualista predominante.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. España: Editorial Akal.
- Archivo General de la Nación (2000). "Boleras alusivas a las batallas del Monte de Las Cruces y Aculco", en Archivo General de la Nación, Fondo Secretaría de Cámara, Serie Operaciones de Guerra, vol. 939, foja 599.
- Avitia, Antonio (2007). *Cancionero Histórico Chilango*, t. I. México. Disponible en: <<http://macuala.blogspot.mx/2009/05/cancionero-de-la-intervencion.htm>>.
- Cardona, Alejandro (2008). *Sensemayá, la culebra, Sensemayá*. Disponible en: <<https://www.latinoamerica-musica.net/obras/cardona/sensaya.pdf>>.
- Chávez, Micaela y Rafael Tarragó (2001). *Juventino Rosas: más allá del vals "Sobre las Olas"*. Disponible en: <https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Juventino_Rosas.pdf>.
- Etzkorn, K. Peter (1964). "Georg Simmel and the Sociology of Music", en *Social Forces*, vol. XLIII, núm 1, pp. 101-107.

Hormigos, Jaime (2012). "La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina", en *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. 14, España.

"La música mexicana de concierto en el Siglo xx", en *Méjico Desconocido*, 29 de junio de 2010, s/p. Disponible en: <<http://mexicodesconocido.com.mx/la-música-mexicana-de-concierto-en-el-Siglo-XX.html>>.

Lavín, Jorge (2014) "Notas para un estado del arte de los estudios sobre música desde las ciencias sociales". Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/532285/Musica-y-ciencias-sociales>>.

Mendoza, V (1957). *Glosas y décimas de Méjico*. Méjico: FCE.

Meyer, Otto (1996). *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*. Méjico: Editorial Colegio de Méjico.

Moreno, Daniel y Nicolás Romero (1968). "Arquetipo de chicanos", en *La Victoria de la República*, Cuadernos de Lectura Popular. Méjico: SEP.

Moreno, Yolanda (1989). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. Méjico: FCE.

Picún, Olga y Consuelo Arredondo (2012). "El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios", en Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810, 1910, 2010*. Méjico: Editorial Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Quirarte, Xavier (2015). "En el Porfiriato inició el nacionalismo musical", en *Milenio*, sección cultura, 6 de marzo del 2017. Disponible en: <http://milenio.com/cultura_musical_0_547145289.html>.

Quijano, A. (2010). "El movimiento indígena y las cuestiones pendientes en América Latina", en *E/ Cotidiano*, núm. 151, septiembre-octubre, 2008, pp. 107-120.

Schutz, A y T. Luckmann (2001). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Silbermann, Alphons (1963). *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus.
- Supicic, Ivo (1985). "Sociología musical e historia social de la música", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 16, núm. 2.
- Vázquez, Higinio (s/f). *Canciones, cantares y corridos mexicanos*. México: Ediciones de León Sánchez.
- Weber, Max (1980). "Fundamentos racionales y sociológicos de la música", en Max Weber, *Economía y Sociedad*. México: FCE.

El gusto humano por la música. Las observaciones de Thomas Reid, el filósofo del sentido común

José Hernández Prado

*A la memoria de Jorge Alberto Montes Ptacnik,
querido amigo melómano.*

RESUMEN

Sólo la especie humana hace lo que es posible llamar música y tiene un gusto generalizado por ella; un gusto universal que atraviesa los muy diversos usos sociales de la misma —religiosos, lúdicos, comerciales, artísticos, etcétera—, tanto como su presencia en las múltiples culturas sociohistóricas que hemos gestado los seres humanos. A fin de comprender este generalizado gusto humano por la música, conviene revisar las observaciones que hizo acerca de él el filósofo escocés ilustrado Thomas Reid (1710-1796) —quien fuera el iniciador de la filosofía moderna del sentido común—, en textos como *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, de 1764; *Lectures on the Fine Arts*, de 1774 y *Essays on the Intellectual Powers of Man*, de 1785. En estas obras Thomas Reid propuso que la música implica verdaderamente un lenguaje natural que nos expresa muchas cosas a los miembros de nuestra especie, con el objeto de hacer factibles los diversísimos usos socioculturales que hemos dado a la actividad musical.

Palabras clave: instinto musical, gusto musical, gusto estético, Thomas Reid, sentido común humano.

Si la música fuese el alimento del amor, tocadla
William Shakespeare, *Noche de Epifanía o lo que queráis*,
Acto I, Escena I, 1602.

Es un lugar común y también una verdad inobjetable que la música es el ruido o sonido organizado por quien es capaz de hacerlo: nosotros, los seres humanos. Desde que nuestra especie *Homo sapiens sapiens* se conformó sobre la faz de la tierra —viendo en colectividades que fueron creciendo en complejidad— desde hace muchas decenas de miles de años, cada vez en más y más lugares de nuestro planeta, la música se hizo presente en las culturas humanas, muy probablemente en forma paralela al hecho de que no fuimos indiferentes a los ruidos o sonidos de la naturaleza, pues algunos de ellos nos resultaban agradables, como el trinar de los pájaros o el quiebre de las olas del mar sobre las playas, y otros, de plano desagradables y atemorizantes, como el rugir de las bestias predadoras o las expresiones de dolor por las heridas graves o las dolencias físicas.

I. LA MÚSICA COMO UN RASGO EVOLUTIVO Y CULTURAL UNIVERSAL EN LOS SERES HUMANOS

En su libro del año 2012, *The Social Conquest of Earth*, el biólogo norteamericano Edward O. Wilson señala que hay constancia paleontológica y arqueológica de una “explosión creativa” de los grupos de seres humanos asentados por toda Europa durante la era paleolítica, hace entre cuarenta y treinta mil años, en la que aparecieron las artes plásticas, la música y, muy posiblemente también, la danza. Se han encontrado flautas talladas en huesos de aves que datan de hace treinta mil años o más, aparte de otros artefactos que muy posiblemente sirvieron para hacer música, del tipo de sonajas y otros instrumentos de percusión. Incluso, las cuevas decoradas con pinturas rupestres halladas en Lascaux, Altamira o la Gruta Chauvet, en la región francesa de Ardèche,

han probado tener sonoridades especiales, comparadas con las que no tienen tales pinturas. Y preguntaba Wilson en su libro:

¿Fue “darwiniana” la música?; ¿tuvo algún valor para la supervivencia (*survival value*) entre las tribus paleolíticas que la practicaron? Al examinar las costumbres de las culturas contemporáneas de cazadores-recolectores en todo el mundo, difícilmente puede llegarse a una conclusión diferente. Los cantos, usualmente acompañados de danza, son prácticamente universales (Wilson, 2012: 282).

Existen cantos y danzas entre los aborígenes australianos, descendientes genéticos directos de los humanos que llegaron ahí hace unos cuarenta y cinco mil años, así como en todas las culturas de cazadores-recolectores en el mundo actual, cuyo comportamiento parece ser muy semejante al que tuvieron nuestros ancestros del Paleolítico, destaca Wilson. Los etnomusicólogos han estudiado la música y la danza de las sociedades aborígenes y lo que han descubierto es que “ellas son típicamente comunitarias y abarcan una impresionante variedad de asuntos cotidianos” (*ibid.*: 282). Examinando lo mismo a los inuit del Canadá, que a los pigmeos de Gabón, es claro que:

Las creaciones musicales de los actuales cazadores-recolectores sirven en general y básicamente como herramientas para fortalecer (*invigorate*) sus vidas. Las temáticas de los repertorios musicales incluyen historias y mitologías de la tribu, además de conocimiento práctico acerca de la tierra, plantas y animales (*ibid.*: 282).

Se habla en esas canciones, con gran frecuencia, de cacería y de sus presas. Se canta incluso a los perros que ayudan en la caza y se celebran ocasiones de cacería memorables. También se pide el favor de los espíritus para quien caza y es cazado. Resulta evidente, por lo tanto, que dichas danzas y canciones tienen una gran utilidad en los planos individual y grupal. Ellas animan en sus tareas al cazador o a las recolectoras y fortalecen los lazos en la comunidad. Por ello, incluyen melodías “pegajosas” que

se pueden recordar con facilidad y al interior de la tribu es ampliamente respetado quien las conoce en mayor cantidad y de mejor manera. Sin duda alguna es factible proponer que “crear y ejecutar música es un instinto humano. Es uno de los verdaderos universales culturales de nuestra especie” (*ibid.*: 283).

Y agregaba Wilson que “la música está estrechamente ligada al desarrollo del lenguaje y de algunas maneras parece derivada del lenguaje” (*ibid.*: 283; véase también Wilson, 2017: 56), pero mientras que la adquisición del lenguaje humano es rápida y relativamente fácil en los niños, el aprendizaje de la música es algo más lento y depende mucho más de una práctica reiterada. Asimismo, existen períodos críticos para aprender idiomas y llegar a dominarlos durante las edades tempranas, pero ello no ocurre con la música. Tanto el lenguaje como la música son sintácticos y están compuestos por elementos discretos, que son las palabras y las notas, respectivamente. De entre el 2 y 4% de las personas con grandes problemas para apreciar la música —lo que se conoce como *amusia* (Sacks, 2008: 105 y ss.)—, 30% de ellas también tiene problemas para una comprensión del lenguaje hablado.

En resumidas cuentas —concluye Wilson—, hay razones para creer que la música es una recién llegada en la evolución humana. Muy bien ella pudo haber surgido como una consecuencia del habla [...]. Sin embargo, tiene al menos un rasgo que no comparte con esa habla y es el ritmo (*beat*), que adicionalmente puede sincronizar al canto y a la danza [Wilson, 2012: 284].

Es obvio, pues, suponer que la compleja organización neuronal que hizo posible al lenguaje humano haya servido como una “preadaptación evolutiva” para la música misma y que, una vez aparecida ésta, haya propiciado su propia predisposición genética, como ocurre con las familias de seres humanos que tienen o que “heredan” un “buen oído” musical y un fuerte gusto por la música; paradigmáticamente, los Bach, los Mozart, los Strauss, etcétera.

De la anterior descripción desarrollada por Edward O. Wilson, es posible extraer tres claras conclusiones:

1. La música surgió entre los seres humanos como un factor de unión en sus primeras colectividades y también de reforzamiento de las variadas y complementarias tareas que desplegaban los miembros de aquéllas; algo que resultó esencial para la sobrevivencia y el éxito de la especie humana.
2. La música tiene mucha relación con la singular capacidad humana para desarrollar un lenguaje sintácticamente muy complejo y dotado de un carácter significador y simbolizador —es decir, creador de signos y símbolos— y no solamente significativo y simbólico —mero utilizador de signos y aún de símbolos—, como pudiera ser el lenguaje sintácticamente mucho más simple de los animales en general (Searle, 2010: 61 y ss. y Hernández Prado, 2014: 71 y ss.); y
3. Existe sin duda un gusto humano por la música, identificable con un cabal instinto musical, mayor o menormente desarrollado en los individuos de nuestra especie, el cual estaría en la base de los puntos 1) y 2), es decir, del surgimiento de la música como una entidad con “valor de supervivencia” para la propia especie humana y de la capacidad para crear y desplegar un lenguaje como el humano, mismo que fue la “preadaptación evolutiva” indispensable para el propio gusto por la música, el instinto musical humano e incluso el talento musical en los propios seres humanos.

Debido a que el humano siempre encontró agradables ciertos sonidos de la naturaleza y los que él mismo produjo con su canto o con instrumentos que inventaría para el efecto, por ejemplo, objetos de percusión y otros capaces de crear sonidos melódicos o armónicos —instrumentos de aliento y de cuerdas—, vienen a

ser tan impensables como casi imposibles sociedades y culturas humanas que no hayan hecho o tenido música.

Claro que, según las características de tales sociedades y culturas, los usos de la música, así como su desarrollo y complejidad, han sido extremadamente diversos. Los rituales asociados a la religión frecuentísicamente se han acompañado de prácticas musicales y estas prácticas se han sumado por lo general a expresiones culturales de danza y canto de tipo profano, lúdico y después hasta comercial y político; expresiones que, de manera plausible y combinada, no han faltado en toda formación histórico-social-cultural.

Incluso, y como lo hiciera explícito el clásico sociológico alemán, Max Weber (1864-1920) (Weber, 1977: 1118-1119 y 2003: 54-55), la racionalización y especialización características de la cultura o la civilización occidental europea dio lugar a aquel gran arte musical consolidado, que ha producido piezas destinadas a ser exclusivamente escuchadas y disfrutadas por sus estrictos méritos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos, con plena independencia de que a esta música autónoma se la pueda asociar con otras prácticas socioculturales humanas. El desarrollo del arte musical incentivó el hecho de que a la música se la llegara a escribir mediante sistemas de notación muy exactos que también se originaron y desenvolvieron en Occidente.

Hay, pues, un gusto humano por la música, más allá o en el fondo de las casi infinitas expresiones musicales humanas, vinculadas a los casi también infinitamente variados usos que se le ha dado a la música a lo largo de la historia. Y este gusto humano por la música no ha recibido, quizás, la atención que debiera, acaso porque dicho interés se concentró, muy comprensiblemente, en las múltiples expresiones y utilizaciones mencionadas; y todavía más en una época como la nuestra, que busca hacer visibles, tanto como ponderar el valor de las culturas humanas, en todos los tiempos y lugares. Pero prácticamente es un aserto “de sentido común” que existe un gusto humano por la música, por lo que no resulta de extrañar que un tema que ahora pudiera interesarles

sobremanera a los psicólogos evolutivos y los neurocientíficos, tan afamados en el momento presente, fuera abordado en el ya remoto siglo XVIII, el Siglo de las Luces, por el filósofo escocés ilustrado, Thomas Reid (1710-1796), a quien se identifica en la actualidad como el iniciador de la moderna filosofía del sentido común.

II. LA TEORÍA REIDIANA DEL GUSTO ESTÉTICO Y MUSICAL

Thomas Reid expuso y desarrolló su teoría y sus reflexiones sobre el sentido común humano en las tres obras más importantes de su producción filosófica, que fueron *Una investigación de la mente humana según los principios del sentido común*, de 1764; *Ensayos sobre las capacidades intelectuales del hombre*, de 1785, y *Ensayos sobre las capacidades activas del hombre*, de 1788. En los dos primeros libros mencionados —el de 1764 y el de 1785— así como en un opúsculo de 1774, intitulado *Lecciones sobre las bellas artes*, Reid hizo observaciones muy relevantes no sólo acerca de la música, sino en general sobre las “bellas artes”, el gusto hoy llamado estético y la apreciación de las cosas que nos parecen bellas o lo contrario. E hizo Reid esas observaciones, desde luego, en el marco de su filosofía del sentido común, la cual no entiende a este sentido como un simple conocimiento ordinario, ni como mentalidad histórico-cultural, sino como la forma específicamente humana, culturalmente muy variable, de percibir al mundo, así como de entenderlo y de actuar en él; forma que, por medio de los que Reid denominaría “primeros principios” del sentido común humano, nos permite a los miembros de nuestra especie llegar a ser sensatos, juiciosos o razonables (Hernández Prado, 2013: 22-23).

Adentrémonos en las propuestas del amable filósofo del sentido común, el filósofo de Aberdeen, Escocia, Thomas Reid. Un buen comienzo sería el *agrado* —que en el inglés de Reid puede decirse con los verbos *to like* o *to be pleased*—; agrado tanto mayor, menor o nulo, como asimismo el *desagrado* —en inglés *dislike* o

(*to feel*) *unpleasant*—también mayor, menor o nulo, que a los seres humanos nos producen las cosas o situaciones del universo o el mundo. Un claro sinónimo de este agrado es el de *gusto*—en inglés *taste*—, gracias a la analogía con, o a un uso metafórico del sentido físico o corporal del *gusto*—también *taste*—por el que el paladar humano detecta y disfruta o padece los sabores agradables y desagradables de las sustancias que ingiere. En el humano no sólo las entidades ingeridas dejan un buen o un mal “sabor de boca”. Puede decirse, igualmente, que todas las entidades percibidas con el gusto y los demás sentidos corporales dejan un buen o un mal “sabor” no “de boca”, sino propiamente, “en el espíritu” o “en la mente”.

Escribiría Thomas Reid al inicio de su capítulo primero, sobre “el gusto en general”, en el octavo ensayo, también dedicado al gusto, de sus *Essays on the Intellectual Powers of Man*, de 1785:

El sentido externo del gusto, por el que distinguimos y disfrutamos los variados tipos de comida, ha dado ocasión a una aplicación metafórica de su nombre para esta capacidad interna de la mente por la que percibimos lo que es hermoso y lo que es deformé y defectuoso en los diversos objetos que contemplamos.

[...] Estas obvias analogías entre el gusto externo y el interno han llevado a los hombres, en todas las eras y en todas o en la mayoría de las lenguas perfeccionadas (*polished languages*), a dar el nombre del sentido externo a esta capacidad de discernir cuanto es hermoso con deleite (*pleasure*) y cuanto es feo y fallido en su clase, con desagrado (*disgust*) (Reid, 2002: 573).

A los humanos, pues, nos gustan o nos disgustan mayor, menor o nulamente las cosas o situaciones del universo o el mundo. Pero no sólo a nosotros. También en muchos animales identificamos algo así como un sentido del gusto en el mencionado sentido amplio y no sencillamente en la restringida acepción del sentido corporal del gusto. A los perros les gusta mucho estar acompañados y no les agrada quedarse solos, por ejemplo. Se dice que a los gatos les encanta la leche de vaca y que a los gorilas les disgusta que los vean directamente a los ojos—estos ejemplos

no son de Reid, por supuesto, pero serían acordes con su pensamiento—. De manera semejante, a las y los bebés humanos les gustan sin lugar a dudas las palabras suaves, los cariños delicados, la leche materna —o la actual “fórmula” que busca imitarla—, las canciones de cuna —aunque no estén muy bien cantadas— y les desagradan con claridad las voces y los sonidos fuertes y estruendosos, los golpes y los movimientos demasiado bruscos— estos ejemplos sí son, en lo principal, de Thomas Reid—. Dijo el filósofo escocés en su libro de 1764, *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, sección tercera—“De los signos naturales”—, capítulo quinto—“Sobre el tacto”—:

Un infante puede ser atemorizado con un semblante enojado y tranquilizado de nuevo con sonrisas y palabras y gestos cariñosos. Un niño que tenga un buen oído musical, podrá ser puesto a dormir o a bailar y se le podrá poner contento o triste con la modulación de sonidos musicales (Reid, 1997: 60).

Muy pronto, sin embargo, en los seres humanos, cuando ellos son niños no tan pequeños, el aludido *gusto natural* por ciertas cosas y situaciones comienza a tener no solamente un ingrediente *animal*, sino además uno *racional* que se mezcla con el anterior. Los niños manifiestan un gusto por los colores brillantes, por los objetos de formas regulares —aunque especiales—, las melodías alegres, simples y muy “pegajosas”—diría Reid—y en nuestros tiempos, por los dibujos animados que pueden ver una y otra vez de un modo casi obsesivo—el ejemplo ya no es de Reid—. Este gusto natural con elementos no sólo animales, sino también racionales, sugirió Reid, no está presente en los demás animales que no sean el humano, quienes no aprecian—con su rudimentario gusto en sentido amplio— numerosas cosas y situaciones que si aprecian las niñas y los niños, en quienes se puede continuar desarrollando aquel gusto natural, para que tenga lugar lo que Reid denominó el *gusto adquirido*, que es principalmente racional, pero, asimismo, cuenta con los fundamentos animales del gusto natural. El gusto adquirido es el que permite una plena apreciación de las ‘bellas

artes”, de las obras pictóricas, arquitectónicas, escultóricas, musicales, poéticas, literarias, dramatúrgicas, etcétera. A éstas las aprecian muy limitadamente los humanos —en especial, los niños y las niñas, precisaba Reid— con sólo su gusto natural. Por eso a los pequeños les pueden llegar a gustar mucho “pasajes” específicos de la “música clásica”, por ejemplo, pero ésta “les aburre” en general, porque todavía son incapaces de apreciarla en su cabal plenitud —tal cosa no la dice Reid, sino este texto—. Ello requiere de un cultivado gusto racional y adquirido.

Escribiría Thomas Reid, al comentar los “primeros principios del sentido común” referentes a las cuestiones del gusto, en el capítulo sexto de su mencionado ensayo sobre el juicio, de 1785:

Hay un gusto que es adquirido y un gusto que es natural. Esto ocurre con respecto tanto al sentido externo del gusto, como al interno. El hábito y la moda tienen una poderosa influencia sobre ambos.

De los gustos que son naturales, hay algunos que pueden ser llamados racionales y otros que son simplemente animales.

Los niños se deleitan con los colores brillantes y alegres; con la alegría ruidosa y juguetona (*rumping*); con hazañas de agilidad, fuerza o astucia; y los salvajes tienen un gusto muy parecido al de los niños.

Pero hay gustos que son más intelectuales. Es el dictado de nuestra naturaleza racional que nuestro amor y admiración se extravíen cuando no hay un valor intrínseco en el objeto.

En aquellas operaciones del gusto que son racionales, juzgamos el valor real y la excelencia del objeto y nuestro amor y admiración están guiados por ese juicio. En tales operaciones, existe juicio tanto como sentimiento y el sentimiento depende del juicio que nos formamos del objeto (Reid, 2002: 493).

El gusto adquirido se basa, entonces, en el gusto natural de los seres humanos, pero ¿por qué sucede así? Reid respondería que porque las cosas y situaciones del universo y el mundo nos gustan o nos causan agrado —o desagrado— a través de ciertos *signos*, que son generalmente nuestras percepciones, nuestros actos de percepción. Estas percepciones —Reid era enemigo

del término humeano “ impresión ” —son *signos* de otras entidades —aquéllas reales y objetivas en el universo— y son parte también de todo un lenguaje natural; un lenguaje con el que nos habla a los animales percipientes y particularmente a los seres humanos, la naturaleza en su conjunto. Y es que no sólo existen los lenguajes artificiales o los idiomas y códigos creados por los seres humanos. También existe un lenguaje natural, incluso entre los propios seres humanos —el lenguaje universal de los gestos faciales y corporales y de las modulaciones o entonaciones de la voz humana, diría Reid—.

Las percepciones que tenemos del mundo los seres humanos y otras especies animales pueden ser de dos clases: originales o adquiridas. Las *percepciones originales* son aquellas que pasan inmediatamente del signo a la existencia y la consistencia de las cosas significadas por éste; son aquellas que se entienden “como por instinto” y “a la primera” o “desde la primera vez”. Por ejemplo, las percepciones de lo oscuro y lo iluminado, lo terso y lo áspero, lo caliente y lo frío, lo estruendoso y lo melífluo, lo dulce y lo salado o lo amargo, etcétera. Las *percepciones adquiridas*, en contraste, se refieren a las percepciones en las que el signo que ellas vienen a ser no nos muestra inmediatamente la cosa significada; son aquéllas cuyo significado debe “aprenderse” mediante la experiencia de los propios sentidos. Por ejemplo, el sonido del violín o el de la guitarra, el olor de las rosas, el sabor de la cerveza o el de la sidra, la tersura de la seda, etcétera.

Desde 1764, en su *An Inquiry...*, capítulo sexto —“De la vista”—, sección XXIV, Reid escribiría lo siguiente:

En el testimonio de la naturaleza que nos dan los sentidos, tanto como en el testimonio humano que nos da el lenguaje, las cosas nos son significadas mediante signos; y tanto en unos, como en el otro, la mente, sea por principios originales o por costumbre, pasa del signo a la concepción y la creencia en la cosa significada.

Hemos distinguido nuestras percepciones en originales y adquiridas y al lenguaje en natural y en artificial. Entre las percepciones adquiridas y el lenguaje artificial hay una gran ana-

logía; pero todavía la hay más grande entre las percepciones originales y el lenguaje natural.

Los signos en la percepción original son las sensaciones, que la naturaleza nos procura en una gran variedad, de acuerdo con la variedad de las cosas significadas por ellas. La naturaleza ha establecido una conexión real entre los signos y las cosas significadas; y la naturaleza también nos ha enseñado a interpretar esos signos; es así que previo a toda experiencia, el signo sugiere la cosa significada y crea la creencia en ella.

Los signos en el lenguaje natural son las presentaciones del rostro, los gestos del cuerpo, las modulaciones de la voz y la variedad de los mismos es adecuada a la variedad de las cosas significadas por ellos. La naturaleza ha establecido una conexión real entre estos signos y los pensamientos y disposiciones de la mente que son significados por ellos; y la naturaleza nos ha enseñado a interpretar esos signos; es así que previo a toda experiencia, el signo sugiere la cosa significada y crea la creencia en ella (Reid, 1997: 190).

Los artistas, propuso Reid, son verdaderos y talentosos expertos en el manejo del lenguaje natural que conllevan los trazos dibujados, pintados o esculpidos; la combinación de las palabras recitadas; los gestos que hacen los actores sobre un escenario, con el propósito de simular los sentimientos y las pasiones que ellos buscan proyectar; y —muy especialmente, para efectos de esta comunicación— los sonidos que combina un músico para expresarnos muchas cosas de otro modo indecibles, a través de su arte sonoro, las cuales nos mueven a la alegría, la tristeza, la sensualidad, la devoción religiosa, los profundos secretos del alma humana, la belleza de los paisajes físicos y culturales, etcétera. La sabia y eficiente utilización de este lenguaje natural es lo que torna valioso y grande a cada artista en el terreno que sea. Señalaría Reid en su *An Inquiry...* de 1764, capítulo cuarto —“Del oído”—, Sección II —“Del lenguaje natural”—:

Los signos artificiales significan, pero no expresan; ellos le hablan al entendimiento, como pueden hacerlo los caracteres algebraicos, pero las pasiones, los afectos y la voluntad no escuchan

aquellos signos y permanecen dormidos e inactivos hasta que les hablamos con el lenguaje de la naturaleza, con respecto al cual ellos son toda atención y obediencia.

Sería fácil mostrar que las bellas artes del músico, el pintor, el actor o el orador, hasta el punto en que ellas son expresivas y no obstante que su conocimiento requiera en nosotros de un gusto delicado, un juicio agradable y mucho estudio y práctica, no son otra cosa que el lenguaje de la naturaleza que traemos con nosotros al mundo, pero que hemos desaprendido por no emplearlo y para encontrar la más grande dificultad en recobrarlo [...]. Aquel que entienda perfectamente el uso de los signos naturales, será el mejor juez en todas las artes expresivas (Reid, 1997: 53).

Estas consideraciones permiten una mejor definición o caracterización del gusto —natural y adquirido— en el sentido “interno” o amplio; es decir, en el sentido estético, como decimos hoy en día, gracias al alemán Alexander Baumgarten (1714-1762). Al gusto que no es físico puede entenderse, según Reid, como “la capacidad que tenemos muy singularmente los seres humanos, para captar y apreciar la belleza más grande o más limitada de las entidades del universo”. Diría Reid en sus *Lecciones sobre las bellas artes*, de 1774, que el gusto —“interno”, como lo llamaba él— es “esa capacidad mediante la que discernimos las bellezas o deformidades de (los) objetos” (Reid, 1998: 367). Para Reid, los objetos son objetivamente bellos o acaso lo contrario —feos—; ellos tienen mayor o menor belleza y mayor o menor fealdad.

La belleza es, propiamente hablando, armonía, proporción, excelencia en determinada clase de objetos y la fealdad es desproporción, deformidad o carencia inequívoca de tal excelencia. A partir de aquí puede pensarse, como muy probablemente lo hubiera admitido Reid, que todo lo perfecto, exelso o excelente “en su clase” nos parecerá bello, no obstante que hablemos también de alguna fealdad que sería bella en caso de ser perfecta, pero que no lo será —y será, sencillamente, fealdad— si no es excelente en su propia clase. Escribió Thomas Reid en las mencionadas *Lecciones sobre las bellas artes*, de 1774:

Podemos percibir una belleza o una agradable sensación en los objetos bellos o en la composición de una frase y juzgar que se debe a alguna perfección, aunque no podamos decir cuál es exactamente [...]. La belleza implica siempre excelencia, aunque no podamos decir en qué consiste (Reid, 1998: 370).

Pero Reid agregaría que esta belleza en general se puede subdividir en tres modalidades o partes especiales, que son lo *nuevo o novedoso*, lo *grandioso, grande o sublime* y lo propiamente *bello o hermoso*. Todas las cosas de esta clase nos agradan de manera especial. Las entidades *nuevas* generan curiosidad y son muy agradables, particularmente, para los niños y los jóvenes. Lo grande o *sublime* genera admiración; aquella que nace de la contemplación de las virtudes humanas capaces de vencer toda adversidad y que de allí se desplaza o extiende hasta los imponentes espacios naturales, como son el cielo estrellado o el paisaje —sublime— de ciertas barrancas inmensas o de majestuosas montañas —esta clase de belleza es la que les permite a los humanos vislumbrar “el bosque” y no sólo “los árboles”—. Por último, la belleza o hermosura propiamente dicha se asocia con una estimación o amor hacia el objeto contemplado, el cual no cansa a su espectador y depende, desde luego, de las perfecciones intrínsecas del objeto considerado hermoso (Reid, 1998: 370-378 y 2002: 578-599).

Por último, diría Reid, es muy claro que la capacidad del gusto “interno”, tanto en los animales —donde es limitada y apenas incipiente—, como en los seres humanos —con quienes realmente merece dicho nombre— *implica siempre o conlleva juicio*. Varias afirmaciones muy importantes de Thomas Reid sustentan este aserto. En las *Lecciones sobre las bellas artes*, de 1774, escribiría que:

Hay sin duda un juicio en cada operación del gusto. En la percepción de la belleza, por ejemplo, no hay solamente una sensación de placer, hay también un juicio real sobre la excelencia del objeto. Sucede igual en la poesía, la pintura, la elocuencia, la música, etc. (Reid, 1998: 369-370).

Y más adelante, en el mismo texto:

Espero que a partir de lo dicho sobre el gusto, quede claro que no es una mera sensación, sino una operación de la mente que implica juicio, así como una convicción de que hay algo en el objeto diseñado para producir esa sensación. Confío también en que resulte evidente que esa sensación, o sea la belleza, surge de alguna excelencia y de aquellas cualidades de la (cosa) que admiramos o de algo (que) las indica (Reid, 1998: 378-379).

Por otro lado, en el ensayo octavo, “Del juicio”, de los *Ensayos sobre las capacidades intelectuales del hombre*, de 1785, se puede leer:

Aparte de la agradable emoción que los objetos bellos producen en la mente del espectador, ellos producen también una opinión o juicio sobre alguna perfección o excelencia en el mismo objeto. Considero que éste es un segundo ingrediente en nuestro sentido de la belleza, si bien parece no ser admitido por los filósofos modernos (Reid, 2002: 593).

Filósofos modernos encabezados por David Hume (1711-1776), quien, en efecto, sostenía que la belleza era una mera sensación subjetiva y que no se podía hablar de objetividad y de juicio en el ámbito de tal belleza (Hume, 1978: 56-60). Sin embargo, opinaba Reid:

La sensación de la belleza puede ser analizada de manera muy similar a la sensación de lo dulce. Es un sentimiento o emoción agradable, acompañado de una opinión o juicio sobre cierta excelencia en el objeto, la cual ha dispuesto la Naturaleza para producir ese sentimiento.

El sentimiento, sin duda, está en la mente, como también lo está el juicio que nos formamos del objeto. Pero este juicio, como todos ellos, debe ser verdadero o falso. Si se trata de un juicio verdadero, entonces hay una excelencia real en el objeto. Y el uso de todos los idiomas muestra que el nombre de belleza pertenece a esta excelencia del objeto y no a los sentimientos del espectador [...]

Las más perfectas obras de arte tienen una belleza que impacta incluso a los incultos e ignorantes (*the rude and ignorant*);

pero ellos ven solamente una pequeña parte de esa belleza, que es apreciada en tales obras por quienes las entienden perfectamente y pueden producirlas.

Y esto puede aplicarse con no menos justicia a las obras de la Naturaleza. Ellas tienen una belleza que impacta incluso a los ignorantes y poco observadores (*ignorant and inattentive*) (Reid, 2002: 594-595).

Finalmente, acerca de la música, las siguientes palabras no tienen desperdicio:

Cuando escucho un aire musical que me complace, yo digo que es bueno, que es excelente. Esa excelencia no está en mí; está en la música. Pero el placer que procura (dicha excelencia) no está en la música; está en mí (Reid, 2002: 574).

Ahora bien, Reid propondría que existen al menos tres clases de juicios: los epistémicos o cognoscitivos, los morales y los relativos al buen o el mal gusto, que son aquéllos de los que se ha hablado en este texto. Algo nos parece agradable sólo a través de un *juicio* al que le sigue inmediatamente el *sentimiento* de lo agradable o desagradable y que revela que éste depende de cierto objeto atractivo o repulsivo en sí mismo. Pero aquí es donde aparece en la disertación de Reid el sentido común, porque para él, juzgar no es sencillamente proponer o enunciar y juicio no es tan sólo proposición o enunciado. *Juzgar es actuar como lo hace un juez en un tribunal de justicia*; es decir, es *recabar y sopesar evidencias de muchas clases, para emitir sentencias, veredictos o juicios, con la ayuda de ciertos principios para juzgar*: principios que justamente “en principio”, son principios disciplinarios y culturales de segundo, tercer o cuarto orden, pero que, en última instancia, pueden ser también los “primeros principios del sentido común” —para que el juicio sea de la mayor calidad posible—, los cuales establecen la ya mencionada forma específicamente humana, culturalmente muy variable, de percibir al mundo y de actuar en él, que es el sentido común.

Acerca de ello, algunas de las palabras más importantes en toda la obra de Thomas Reid resuenan al comienzo de su capítulo inicial —“Del juicio en general”— en el sexto ensayo, “Del juicio”, de sus *Essays...* de 1785:

Aunque los seres humanos debieron haber juzgado en numerosos casos inclusive antes de que los tribunales de justicia fueran erigidos, es muy probable que estos tribunales existieran con anterioridad a que comenzaran las especulaciones acerca del juicio y que la palabra misma se derivase de la práctica tribunalicia. Así como un juez, después de conocer las evidencias apropiadas, emite su sentencia en alguna causa y a esa sentencia se le denomina juicio, así la mente humana pronuncia su sentencia con respecto a lo que le resulta verdadero o falso y la establece en concordancia con las evidencias de que dispone. Ciertas evidencias no dejan lugar para la duda. La sentencia es, entonces, proferida inmediatamente, sin que se busquen o se escuchen evidencias contrarias, y ello debido a que la cosa es notoriamente cierta. En otros casos, no obstante, es pertinente sopesar las evidencias de cada lado antes de pronunciar la sentencia. La analogía entre los tribunales de justicia y el tribunal interno de la mente es, pues, demasiado obvia como para que pasara inadvertida en todo hombre que haya comparecido ante un juez. Asimismo es probable que la palabra *juicio* —de igual manera que muchas otras utilizadas al referirnos a esta operación mental— esté fundada sobre esa analogía (Reid, 2002: 407).

Obviamente los músicos, es decir, tanto los intérpretes musicales, como sobre todo los creadores o compositores, necesitan conocer y dominar, diría Reid —quien fue, por cierto, un perfecto contemporáneo de Haydn y de Mozart y quien ya pudo disfrutar, presumiblemente, las composiciones de Purcell o de Handel—, todos los principios de su disciplina musical, pero ellos serán artistas de mucho mayor calado si conocen y dominan —aunque sea tácita o inconscientemente— los primeros principios referentes al gusto en sentido amplio; por ejemplo, el que siempre nos agrada a los seres humanos aquello que es perfecto en su clase; que la novedad atrae siempre a los escuchas o

que la genuina belleza es, como se dijo desde la filosofía platónica, un “resplandor de la armonía”. Y lo mismo vale, en otro contexto, para quien escucha y disfruta de la música. A ésta es posible apreciarla en muchísimos niveles, pero quien atienda a su sentido común y acaso se interese en los principios rectores de ese sentido, será capaz de encontrar belleza musical en donde otros no puedan hallarla, aunque también será factible que el gusto adquirido nos aleje de la auténtica belleza y nos haga muy disfrutables creaciones que —se atrevería a decir Reid— no merecen demasiada atención.

De cualquier modo, para este gran filósofo del siglo XVII, todavía poco conocido en la cultura global contemporánea, apodado desde el siglo XIX, “el Kant escocés”, es innegable que existe un gusto humano por la música, el cual ha hecho posibles los usos increíblemente variados del arte musical y también esa enorme diversidad de expresiones musicales humanas. Conociendo la filosofía “sensocomunista” de Thomas Reid se torna muy comprensible que un buen juicio estético y musical se deleite tanto con obras de canto gregoriano, ragas de la India o piezas musicales árabes, chinas o flamencas, como con cantatas de Bach, óperas de Mozart, sinfonías de Mahler o Vaughan Williams, standards de jazz o clásicos del rock. Y claro que el aficionado a la música siempre tendrá sus propios gustos y preferencias personales, pero no cabe duda de que le concederá valor a cualesquiera expresiones musicales que valgan la pena ser reconocidas.

III. LA MÚSICA NOS AGRADA Y UNE A LOS HUMANOS

En resumidas cuentas, de acuerdo con Thomas Reid, los humanos tenemos como especie un gusto natural y generalizado por la música, pues ella nos expresa cosas que logran agradarnos sobremanera. Los sonidos organizados por algunos de nuestros congéneres pueden ser juzgados para que encontrremos en ellos elementos melódicos, armónicos, tímbricos, rítmicos y

hasta formales que nos producen sentimientos muy agradables y que acaso refuercen con su expresividad mensajes orales específicos. A través de dichos juicios, los humanos encontramos más o menos bellas las creaciones musicales, las cuales tienen la capacidad de agradarnos en mayor o en menor medida y, en virtud de dicho gusto, de ser utilizadas también de muchísimas maneras en los múltiples contextos sociales.

Mediante la música y sus posibles mensajes orales asociados —los cuales, en sí mismos, pudieran tener asimismo un inequívoco valor literario—, los humanos llegamos a sentirnos unidos a grupos de muy distinto carácter e incluso antagónicos entre sí —grupos nacionales, regionales, familiares, religiosos o tan sólo de quienes gustan de las mismas creaciones musicales o de los géneros que ellas conforman—; grupos que nos fueron muy útiles desde el pasado prehistórico para la preservación y el éxito de nuestra propia especie biológica. Esto lo hemos averiguado al vincular las propuestas de Thomas Reid con lo que dice un autor contemporáneo como Edward O. Wilson. En la actualidad, sabemos que la música *nos agrada y nos une a todos los seres humanos*. Ella logra hacernos claramente patente nuestra cabal humanidad, capaz tanto de conocer y de apreciar al universo que alberga a dicha humanidad, como de contribuir en su pequeña, pero significativa medida, a la culminación material y moral de ese universo.

BIBLIOGRAFÍA

- Hernández, José (2013). *Breve introducción al pensamiento de Reid*. México: UAM, México, Biblioteca Básica.
- (2014). *La realidad social humana. Diálogos imaginarios con base en John Rogers Searle y Thomas Reid*. México: División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-A.

- Hume, David (1978). *A Treatise of Human Nature. Books Two and Three*. Editado por Páll Árdal. Londres y Glasgow: Fontana/Collins.
- Reid, Thomas (1997). *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*. Editado por Derek R. Brookes. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- (1998). “Lecciones sobre las bellas artes”, en *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*. Universidad de Málaga, vol. III. Trad. por Jorge V. Arregui, pp. 355-384.
- (2002). *Essays on the Intellectual Powers of Man*. Editado por Derek R. Brookes. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Sacks, Oliver (2008). *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. Nueva York y Londres: Picador.
- Searle, John R. (2010). *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Weber, Max (1977). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, t. II. Edición de Johannes Winckelmann. Traducción de José Medina Echavarría, et al. México: FCE.
- (2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Introducción y edición crítica de Francisco Gil Villegas M. Traducción de Luis Legaz Lacambra. México: FCE.
- Wilson, Edward O. (2012). *The Social Conquest of Earth*. Nueva York y Londres: Liveright.
- (2017), *The Origins of Creativity*. Nueva York y Londres: Liveright Publishing Corporation.

SEGUNDA PARTE

La música y el sonido en los movimientos sociales

La Nueva Trova Cubana y la lucha social en América Latina

Marco Antonio Jiménez Rodríguez

RESUMEN

La música constituye un elemento fundamental en los procesos de construcción de identidades en la historia de América Latina. Ha sido una manera de comprender la realidad de la región, así como su complejidad. En este sentido, la actividad musical ha trascendido sus aspectos estéticos, formales o estilísticos, al entrar en contacto con la realidad social de la que surgió. Su práctica ha contribuido a la conformación de identidades ya que, desde lo colectivo, explora un mundo simbólico, y al ordenar los sonidos logra otorgar sentido a la realidad social, tanto en lo individual como en lo colectivo.

Ejemplo de lo anterior ha sido la Nueva Trova Cubana, la cual es una manifestación musical que surgió después de la revolución en la isla y se desarrolló a la par que el proyecto político cubano de 1959. Además, tuvo la oportunidad de trascender lo local y alcanzar una difusión importante en América Latina, vinculándose con procesos sociales, principalmente durante las décadas de los 70 y 80. De esta manera contribuyó, junto con la Nueva Canción Latinoamericana surgida en Chile, Argentina, Uruguay y otros países, a la conformación de una identidad regional.

A partir de este contexto, el objetivo del presente escrito es exponer la forma en que la Nueva Trova Cubana se ha vinculado a distintos procesos sociales en América Latina, y la manera en que las obras de los trovadores cubanos han constituido discursos que han logrado hacer visibles los acontecimientos socio-históricos de la región. De esta forma se han

construido imaginarios, realidades y relaciones sociales y, al mismo tiempo, se ha colaborado con la elaboración de una identidad latinoamericana que parte de un sentido de pertenencia hacia lo popular y lo social.

Palabras clave: revolución cubana, Nueva Trova Cubana, trovadores, identidad y América Latina.

Antes de abordar el tema de la Nueva Trova Cubana y su vínculo con los procesos sociales latinoamericanos, es necesario plantear de manera breve los conceptos que serán el sustento teórico de este texto. Dichos conceptos son música e identidad.

La música constituye una manifestación cultural y artística que ha formado parte de la historia de los seres humanos. Su desarrollo ha ido de la mano con el desarrollo de la sociedad y es producto de procesos complejos en los que se fueron elaborando sistemas de comunicación acústica.

Para Alén Rodríguez (2006), musicólogo cubano, la música es un lenguaje que surge ante la necesidad de comunicación del ser humano, pero también es una manera de exteriorizar la experiencia vital y de interiorizar el mundo. Este lenguaje se encuentra en relación constante con las condiciones concretas e históricas en las que se ha desarrollado y se basa en procedimientos y elementos que hacen posible su estructuración.

Pero la música también constituye un orden sonoro. Ángel Quintero, musicólogo puertorriqueño, cita a John Blacking para afirmar que “La música es una forma de estructurar, significativa, emocional y/o estéticamente el sonido; y es tan importante, tan parte de la vida, que no se ha encontrado una sociedad que no tenga algún tipo de música, de organización humana del sonido” (Quintero, 2005: 34). De esta forma “La música representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia” (*idem*). Por lo tanto, la música se

mueve entre el mundo concreto y el simbólico, al participar activamente en la configuración de la sociedad, así como en sus procesos históricos.

En las obras musicales se pueden identificar dos elementos principales: la música instrumental y la canción (que contiene texto). Podemos afirmar que la música que contiene letra constituye un discurso social, que la vincula con los procesos identitarios. En este sentido, Ramírez Paredes, quien realizó su tesis doctoral a partir de la categoría de *identidades sociomusicales*, afirma el hecho “[...] de que los discursos sociales, como forma concreta y diversa en la que se materializa el lenguaje-pensamiento, construyen identidades a través de la interrelación de los sujetos” (Ramírez, 2009: 47). Además, dichos discursos “[...] establecen redes de significado compartidos que propician un sentido de pertenencia, ciertas prácticas y un horizonte de futuro común” (*idem*). Por lo tanto, la música como lenguaje contribuye a la conformación de identidades.

Así, la música es un lenguaje que a partir de su forma de estructurar los sonidos crea formaciones simbólicas que configuran la realidad social y (en el caso de aquella que contiene letra) elabora discursos que refuerzan o dan origen a identidades individuales y/o colectivas. Esto nos conduce a exponer el tema de las identidades.

En la actualidad se ha demostrado el carácter inestable de las identidades, los elementos en los que éstas habían encontrado su fijación y base se han modificado debido al desarrollo de los medios de comunicación, los avances tecnológicos y el surgimiento de distintas industrias; una de ellas ha sido la *industria cultural*. En su libro *Consumidores y ciudadanos* García Canclini dice que “Nos vamos alejando de la época en que las identidades se definían por esencias ahistóricas [...]” (2005: 14). Esto tiene su origen en el hecho de que “Las transformaciones constantes en las tecnologías de producción, en el diseño de los objetos, en la comunicación más extensiva e intensiva entre sociedades —y de lo que esto genera en la ampliación de deseos y expectativas—

vuelven inestables las identidades fijadas en repertorios de bienes exclusivos de comunicación étnica y nacional" (2005: 14).

Ante esto, se puede afirmar que hoy en día los procesos identitarios son definidos por dos esferas: la privada y la pública. Por un lado, la construcción de una identidad nacional a cargo del Estado (lo público) continúa siendo parte importante en la elaboración de sentidos de pertenencia colectivos. La nación como determinación ahistórica continúa teniendo un peso específico en la sociedad. Incluso ante el desarrollo de la globalización, surge la necesidad por parte de los individuos de encontrar un origen, un punto de partida desde donde sostenerse y arraigarse ante el cruce de elementos que diluyen las certidumbres. Por el otro, los avances tecnológicos, su función como medios de comunicación y las industrias ligadas a ellos (lo privado), son quienes difunden formas de ser y hacer. Así, las identidades se fundamentan en lo que el consumidor puede apropiarse. En este sentido, García Canclini afirma que los procesos identitarios también se hacen presentes cuando "[...] seleccionamos los bienes y nos apropiamos de ellos, definimos lo que consideramos públicamente valioso, las maneras en que nos integramos y nos distinguimos en la sociedad, en que combinamos lo pragmático y lo disfrutable" (2005: 19). Por lo anterior, son lo privado y lo público, en su conjunto, los que han definido las identidades.

Esto tiene una relación directa con la música, ya que por un lado ésta ha sido uno de los productos más rentables de la industria cultural y, por el otro, el Estado la ha integrado como parte de su identidad nacional, desde la creación de los himnos nacionales, hasta la música que es reconocida como representante de una cultura particular.

Para el sociólogo Anthony Giddens, *la vida social moderna* se relaciona con lo que llama *estilo de vida* y con la identidad. Aquí, el individuo busca responder a esa vida social, por lo que "A medida que la tradición pierde imperio y la vida diaria se reinstaura en función de la interrelación dialéctica entre lo local y lo universal, los individuos se ven forzados a elegir estilos de vida entre

una diversidad de opciones" (1997: 14), lo que implica que ese individuo desempeñe distintos roles que lo hacen participar de distintos procesos identitarios. Sin embargo, a pesar de esa diversidad de roles, se mantiene una identidad como producto de una serie de rasgos que el individuo posee. Giddens relaciona la identidad con lo que denomina el *yo*, el cual es un relato autobiográfico coherente. Este es entendido "[...] reflexivamente por la persona en función de su biografía. Aquí identidad supone continuidad interpretada reflejamente por el agente" (Giddens, 1997: 72), por lo que la identidad es construcción permanente de la personalidad. Y su práctica se lleva a cabo a partir de la interacción que establece el individuo con su espacio social. Por lo que, "La identidad es una construcción que se relata" (García, 1997: 107) y que se desarrolla a través de la diversidad de roles desempeñados por el ser humano. Por lo anterior, la música puede ser parte de uno de esos roles o constituir una identidad. Sin olvidar que en este proceso participan lo privado y lo público.

En este sentido, la música, además de su valor estético, tiene diversas funciones sociales. Aquí, tanto la etnomusicología como la sociología de la música, se dieron a la tarea de estudiarlas. Ante esto, se debe mencionar que dos de los papeles fundamentales de la música en la conformación de los procesos identitarios son: reforzar una identidad y/o crear una propia, lo cual depende de la práctica musical a la que hagamos referencia.

En cuanto al concepto de reforzamiento, éste se basa en la posibilidad de que la música cree a partir de símbolos y discursos, sentidos de pertenencia hacia una identidad ya constituida o en construcción. Aunque también la música puede crear identidades, ya que ésta es capaz de elaborar grados altos de compromiso. "El grado de compromiso implica la necesidad de ser o pertenecer sabiendo porqué y no sólo por una mera afición" (Ramírez, 2009: 77). Por lo que en ambos casos la relación de la música con la identidad es ineludible.

Lo anterior expone las dos principales categorías en las que se fundamenta este texto: música e identidad. Esto con la fina-

lidad de dar paso al siguiente análisis sobre la Nueva Trova Cubana y su relación con los procesos sociales llevados a cabo en América Latina.

En primera instancia es necesario exponer la historia de la trova en Cuba para así comprender su desarrollo y aportaciones a los procesos identitarios de la región. Esta historia se remonta a mediados del siglo XIX y se relaciona con la aparición de una música local.

En 1930 se debatía sobre el origen y existencia de una música aborigen en Cuba, discusión de la cual participó Alejo Carpentier. “Eduardo Sánchez de Fuentes fijaba el *Areito de Anacaona* como punto de partida de la discusión para, a partir de ahí, deducir que toda la música de la isla tenía origen indígena” (Fernández, 2005: 17), ante lo cual Carpentier demuestra lo contrario, al exponer una pieza musical idéntica, la cual trataba de un romance español del siglo XVIII y que tenía como título *Romance de Don Gato* “[...] concluyendo con la evidencia de que de la música aborigen ni se conservaba ni se sabía nada” (Fernández, 2005: 17). A partir de esto se considera como origen de la música cubana lo que el investigador Leo Brouwer nombra como *raíz bicefala innegable*, según la cual la música cubana se compone de elementos musicales africanos e hispanos.

Durante el siglo XVIII arribaron a Cuba manifestaciones musicales que influenciaron de manera importante el desarrollo de una música local, así como su diversificación. La llegada de la contradanza francesa introdujo distintos instrumentos europeos en la isla, tales como “[...] el clarinete, la flauta, el violín o el trombón, por lo que la pequeña arpa diatónica pasó a manos del pueblo, haciéndole compañía a la guitarra, el güiro y a los timbales” (Fernández, 2005: 21). Otras influencias fueron “[...] la ópera italiana y la canción napolitana (a través de España), el *Lieder* alemán, la romanza francesa y algunos otros géneros menores como el bolero español, el polo, las tiradas líricas sin una forma definida común” (Fernández, 2005: 22). Más adelante, la raíz musical cubana se complementaría con “[...] la habanera,

las de los géneros provenientes del teatro bufo del siglo XVIII como la güira, la guaracha y la criolla, y otros ya citados como la música del Yucatán mexicano, el bambuco o, más adelante y ya con acento criollo, el son” (Fernández, 2005: 22).

Éstos son los elementos principales que conformaron en sus inicios a la música cubana, los cuales permitieron la posibilidad de elaborar géneros diversos. Esto consolidó una identidad musical sólida en la isla. Alén Rodríguez menciona que “[...] Cuba cuenta con una música folklórica viva y en constante evolución, por cuanto es válido decir que ésta se está renovando a partir de sí misma y en formas muy variadas” (Alén, 2006: 83). Por lo que en la música cubana confluyen elementos que se encuentran en constante actualización con otros pertenecientes a la tradición.

Es a partir de este proceso de conformación musical que a mitad del siglo XIX surgió lo que se conocería después como canción trovadoresca. La palabra trova proviene del verbo *trovar*, que quiere decir *encontrar* o *hallar*. Sin embargo, el término refiere a la acción de hacer versos o componer *tronas*. Lo anterior, tiene que ver con la llamada poesía trovadoresca; género literario que surgió en los siglos XII y XIII al norte de Italia.

El ícono del trovador que conocemos proviene de los poetas de esta época, quienes cultivaron esta forma literaria, utilizando instrumentos de cuerda para acompañarse. La imagen más difundida era de aquellos trovadores que iban de pueblo en pueblo, contando los hechos que observaban en las distintas partes por las que viajaban. Aquí, es importante mencionar que no todos estos poetas procedían de esta forma. De manera general, la división se daba entre aquellos que cantaban sus poesías en las cortes, y aquellos que sí deambulaban entre la población y tenían un acercamiento importante con ésta; entre estos últimos estaban los *minnesingers*. Alén Rodríguez afirma que eran estos cantantes con los que se pretendió elaborar una relación directa respecto de los trovadores cubanos (Alén, 2006: 89). Por lo que esa asociación condujo a la conformación del estereotipo del

trovador como el músico errante que lleva consigo su guitarra para contar historias y experiencias.

En el caso de Cuba la trova se desarrolló durante las guerras de liberación en contra del dominio español, proceso que se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XIX. Este contexto histórico definió en buena medida las características de la trova cubana, así como los temas que abordan las obras musicales.

Los trovadores cubanos eran músicos que pertenecían a las clases populares y que se habían adherido a la defensa de la isla. Ellos habían adquirido sus conocimientos musicales a partir del contacto que tuvieron con músicos, principalmente en los teatros de Santiago, aprendiendo incluso a fabricar sus propios instrumentos.

La participación de los sectores populares en las contiendas fue gestando una conciencia social, que más adelante fue manifestada y difundida desde las canciones de los trovadores. En este sentido, atendemos a la categorización que Alan Merriam hace sobre las funciones de la música. De acuerdo con esta clasificación es posible colocar a la trova del siglo XIX en las funciones de *contribución a la integración de una sociedad* “[...] al proporcionar un núcleo de solidaridad alrededor del cual se congregan los miembros de una sociedad [...]” (Merriam, 2001: 291), y en la función de *refuerzo de instituciones sociales*, ya que en este momento podemos considerar a la trova en Cuba como canción protesta, pues denunciaba los acontecimientos y las luchas contra el dominio español, ya que según Merriam “Las canciones de protesta también destacan lo que es correcto y lo que no” (*idem*).

Esta relación entre realidad social y práctica musical dio paso a lo que se conocería como trova tradicional, la cual, además de las influencias ya mencionadas “[...] incorporó muchos elementos estilísticos tomados de las formas más antiguas del son que habían aparecido en las áreas rurales de la zona montañosa oriental de la Isla” (Alén, 2006: 89).

Desde la guerra del 68, “[...] grupos de gente humilde, trabajadores negros y mulatos sobre todo, alegraban sus ratos de ocio

tocando música con aires africanos y españoles. Se acompañaban con guitarras hechas por ellos mismos o por hábiles artesanos” (Betancourt, 2011: 13). Los temas que conformaban una constante en las canciones de los trovadores eran “[...] la mujer, el paisaje y las gestas libertarias” (Casaus y Nogueras, 1995: 11).

Estos músicos colaboraron en el proceso de liberación de la isla. Y aunque respecto de la guerra del 68 no existen datos exactos, de la guerra de 1895 sí se tiene información de su participación en las filas insurrectas, así como de las obras producto de esa experiencia.

Entre ellos se encontraban: Luis Casas Romero (quien formó parte del ejército del general Máximo Gómez), Sindo Garay, considerado como el más grande trovador cubano (quien apoyó a la tropa *mambí*, nadando por la Bahía de Santiago para llevar mensajes) y Ramoncito Ivonet (coronel de las filas del general Antonio Maceo). Y en cuanto a las obras musicales están: *A Martí* de Alberto Villalón, *10 de octubre* y *Pobre Cuba* de Manuel Corona, *La bayamesa* de Carlos Manuel Céspedes, Francisco Castillo Moreno, José Fornaris y Carlos Pérez. Esta última es un símbolo de este periodo.

Como podemos observar, la trova tradicional contribuyó a la conformación de una identidad basada en el concepto de nación y patria, en oposición al dominio exterior representado y ejercido por España. La defensa de la patria era una de las principales preocupaciones de los compositores. Resaltándose también la práctica directa de los mismos en la gesta libertaria. Sus composiciones eran conocidas por el ejercicio deambulante

¹ Mambí es el término con el que se conoce a aquellos que participaron en la guerra de liberación de Cuba por medio de guerrillas. Los soldados de España los llamaron *los hombres del mambí* porque notaron la técnica que tenían del uso del machete. Las tropas mambisas se componían por cubanos de las distintas clases sociales, pero principalmente por esclavos y mulatos libres e incluso terratenientes tal como el mismo Carlos Manuel Céspedes. Otro de los jefes mambises que constituye un prócer para la historia de Cuba es el general Antonio Maceo, quien es reconocido por su valentía y su inteligencia militar.

de los músicos. Lo que los acercaba y asemejaba a la imagen ya citada del trovador de la Edad Media.

En este momento la trova contribuía a reforzar una identidad cubana, sin embargo, sus límites todavía se encontraban enmarcados en lo nacional, por lo que los procesos sociales latinoamericanos serían observados más adelante por los integrantes de la Nueva Trova Cubana, los cuales en su momento se declararon herederos de esta trova tradicional. Aunque se debe mencionar que en la trova del siglo XIX es posible observar su función como vehículo y refuerzo de procesos identitarios.

En este sentido, la Nueva Trova Cubana retomaría algunas de las características de su antecesora, buscando responder a su actualidad y su contexto social.

Después del triunfo de la revolución, Cuba vivió momentos de cambio intenso en su vida social, política y cultural. Debido a esto, la isla se volvió un referente fundamental para la izquierda en América Latina. De esta manera, fueron muchos los intelectuales y políticos que buscaron fomentar lazos con aquel país.

Con la revolución tuvieron un gran impulso la cultura y la educación, ejemplos de ello fueron las campañas de alfabetización y la creación de instituciones como la Casa de las Américas. Esto otorgó un dinamismo interesante a la vida social y cultural de los cubanos. La Casa de las Américas, cuya directora fundadora fue Haydeé Santamaría, resultó muy importante para la región, ya que fue la principal institución por medio de la cual Cuba tejió lazos con el sector de la cultura latinoamericana, y en particular con los sectores de izquierda. En este espacio se llevaron a cabo debates sobre la realidad de América Latina y sus principales problemáticas. Escritores, poetas, músicos, pintores, participaron de ellos. Figuras como Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar, Carlos María Gutiérrez, René Depestre, eran algunos de los principales impulsores.

En cuanto a la música, para Haydeé Santamaría no era desconocido el llamado Canto Nuevo, proveniente de Argentina,

Chile, Uruguay y Brasil, y que es anterior a la Nueva Trova Cubana. La directora de Casa de las Américas, y participante del proceso armado de la revolución, reconocía la importancia de la cultura y en particular de la música en la construcción de un proyecto político distinto. En este sentido, Haydeé Santamaría impulsó el trabajo de jóvenes trovadores que creaban sus obras aún de manera desarticulada y aislada, pero que coincidían en las temáticas abordadas en sus canciones.

El primer grupo de trovadores estuvo constituido por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Augusto Blanca y Eduardo Ramos, teniendo un cierto rechazo por parte de la burocracia, quienes coincidieron que había semejanzas de la música de estos compositores con la canción protesta. Algunos sectores no estaban de acuerdo con el canto de los trovadores bajo la consigna de que tras el triunfo de la Revolución Cubana, la protesta ya no tenía cabida en el país.

En sus inicios, la Nueva Trova Cubana tuvo la influencia de la trova tradicional y del filin. Este último nace a partir de 1940, y tiene elementos estilísticos provenientes del jazz, siendo parte de un nuevo giro en la música cubana. La temática que trataban las canciones era principalmente sentimental. Y entre sus principales compositores se encuentran César Portillo de la Luz, Tania Castellanos, Adolfo Guzmán y José Antonio Méndez. Se ha afirmado que el filin ha sido el puente entre la trova tradicional y la nueva, tanto en elementos musicales como discursivos. En este sentido, la trova tradicional, el filin y la Nueva Trova Cubana son parte de una continuidad de la música cubana que va desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Y todas se relacionan a un proceso histórico que va desde las guerras de liberación hasta la revolución.

Ejemplo de lo anterior es la obra musical de Pablo Milanés, *Mis 22 años*, la cual es considerada como el puente entre el filin y la Nueva Trova Cubana, además de ser considerada como la canción fundadora de esta última. Así, la primera parte de la obra contiene formas tradicionales del filin referente tanto a la mís-

ca como a la letra. Aquí se debe mencionar que las temáticas del filin son abordadas desde una perspectiva pesimista, en la que se manifiestan sentimientos de dolor y tristeza. En contraparte, la nueva trova se propuso abordar dichos temas desde los códigos que la Revolución Cubana buscó extender; es decir, desde el optimismo, la confianza en el ser humano y su condición como ser social. Fundamentos basados en la propuesta de *El hombre nuevo* de Ernesto "Che" Guevara.

Esto último se encuentra en la segunda parte de la canción, en la cual ritmo y letra cambian; de un jazz pasa a un son guajiro y la letra hace énfasis en "[...] la confianza por el futuro y las ansias de vivir" (Sanz, 2001: 98), así como en el reconocimiento de la humanidad, de la capacidad de sentir dolor, pero también fortaleza. El contraste de la letra lo podemos observar en el siguiente fragmento: "Le cantaba a mi tristeza a mi dolor y a mi muerte. La tristeza en mi vivía viniendo el dolor a veces". Y en la segunda parte: "Mi tristeza la sepultaré en la nada y el dolor del brazo de ella siempre irá. Nada habrá de nuevo, no temas tristeza y dolor".

Lo anterior significó el inicio de una nueva forma de abordar la canción cubana. Así, el trabajo de los trovadores comenzó a ser cada vez más intenso. En 1969 se conformó el Grupo de Experimentación Sonora (GES) del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); bajo la dirección de Alfredo Guevara y Leo Brouwer profesionalizaron el quehacer musical de los jóvenes con la intención de realizar la banda sonora para filmes locales. Pero es el 1º de diciembre de 1972 en la Ciudad de Manzanillo en el oriente de Cuba, cuando se llevó a cabo el primer encuentro de trovadores apoyado por la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), dando lugar al movimiento de la Nueva Trova Cubana, siendo institucionalizado e impulsado en la isla a partir de ese momento.

Antes de continuar es preciso comentar que no todos los trovadores compusieron sobre la situación histórica en América Latina. Y aunque hubo un interés constante en los procesos so-

ciales de la región, debido al vínculo que mantenía Cuba con la misma, la cercanía más directa fue a través de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola y Vicente Feliú.

El contacto con la realidad latinoamericana por parte de los integrantes de la Nueva Trova Cubana se dio por primera vez en el año de 1972. Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola asistieron al país andino tras la invitación de Isabel Parra (hija de Violeta Parra). A partir de ahí, la relación con la región sería cada vez más constante.

En el periodo que va de los años setenta a los ochenta, Latinoamérica se vio envuelta en procesos sociales importantes. Fue el tiempo de la implantación de gobiernos dictatoriales con la intención de contrarrestar la lucha social y sobre todo luchar contra el comunismo de la región.

En esta época América Latina se encontraba en un contexto particular; la mayoría de los países latinoamericanos vivían una agudización de su condición de dependencia debido a las relaciones que los gobiernos y la burguesía nacional mantenían con las grandes compañías, principalmente provenientes de Estados Unidos. Los gobiernos populistas habían demostrado cierta eficacia principalmente en la creación de infraestructura local, pero a su vez generaron un importante endeudamiento y no alcanzaron a consolidar sus proyectos de industrialización. Cuba se mantenía como un referente fundamental para la izquierda. La revolución en la isla era la épica que en muchos casos se trató de replicar a través del foquismo; teoría que partía de la propuesta guevarista en donde se buscaba la toma del poder a partir de una guerra de guerrillas. En el caso de Chile, éste fue el primer país en el que un presidente con un proyecto socialista (Salvador Allende) accedía al poder por la vía electoral. Dentro de este panorama la Nueva Trova Cubana se ponía en contacto con los procesos sociales de la región a través de la canción.

Las siguientes obras son representativas de lo anterior: *Santiago de Chile*, *El tiempo está a favor de los pequeños*, *Canción urgente para Nicaragua* (Silvio Rodríguez), *Canción por la unidad latinoamericana*,

A Salvador Allende en su combate por la vida, Yo pisaré las calles nuevamente (Pablo Milanés), *Cueca de tu nombre escondido, Llueve en agosto de 1981* (Noel Nicola), entre otras. Estas canciones narran procesos históricos como el derrocamiento de Salvador Allende, el triunfo de la Revolución Sandinista, la guerra en Guatemala y El Salvador. De igual forma se retroalimentan de ritmos de distintos países de la región, tales como la cueca y la milonga.

Uno de los ejemplos mencionados es *Santiago de Chile*, en el que el autor narra tanto la experiencia personal como los sucesos acerca del derrocamiento de Salvador Allende. En la obra es posible observar que a partir de la música y la letra se recrea un ambiente bélico que nos remite al momento mencionado. Así, Silvio Rodríguez narra a través de la frase “Allí entre los cerros tuve amigos que entre bombas de humo eran hermanos”, cómo en su visita al país andino al recorrer las calles de Santiago junto a Pablo Milanés y Noel Nicola, se vieron atrapados en medio de una manifestación y gases lacrimógenos. Pero también, en la misma habla del rechazo hacia el golpe militar, sobre todo en el coro que dice “Esto no está muerto, no me lo mataron, ni con la distancia ni con el vil soldado”, entrelazando la vivencia subjetiva con los hechos objetivos. Por lo que ésta es una de las canciones más significativas y cargadas de simbolismo hacia la realidad latinoamericana, considerando la importancia que tuvo el acontecimiento de la dictadura en Chile para la región.

Canción por la unidad latinoamericana de Pablo Milanés es una crítica a uno de los temas constantes de América Latina: el de la unidad. Nos habla de dos problemas principales: por un lado la lucha persistente contra la división, pues ésta resulta adecuada a las potencias económicas. Y por el otro, el problema de la identidad. En este sentido, la música busca reforzar esa identidad y como se mencionó con anterioridad, elabora un discurso que pretende interpelar a la colectividad a favor de un horizonte común, que en este caso es la liberación de la región. Aquí, la identidad se fundamenta en la cultura y la política. Latinoamérica vista como un *deber ser*, la unidad como

una característica y a la vez un lugar de llegada en el cual los pueblos deben confluir.

Cuando se observa la letra de las canciones de los integrantes de la Nueva Trova Cubana podemos distinguir el uso de símbolos, los cuales contienen un carácter histórico. Son iconos que resultan referentes para la izquierda y que dan cuenta de un proceso de lucha en la que las temporalidades estrechan lazos. Ejemplo de ello es la *Canción urgente para Nicaragua* de Silvio Rodríguez, compuesta en el año de 1980, tras el triunfo de la revolución sandinista en el país centroamericano. Esta canción evoca “[...] una fiesta popular por su ritmo, por su métrica, narradora de las más recientes desventuras del águila imperial” (Casaus y Nogueras, 1995: 44), y ordena formas melódicas y simbólicas de manera que es posible identificarse con el texto y en su caso, tiene la posibilidad de incidir en aquellas identidades cuyo posicionamiento político confluja con la concepción de liberación vertida en esa época.

Por ejemplo, en la frase “El espectro es Sandino con Bolívar y el Che”, se expone a tres de los próceres de la región, el primero Augusto César Sandino, quien luchó contra la ocupación estadounidense en Nicaragua, siendo retomada su figura por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Están también Simón Bolívar (el Libertador) y Ernesto Guevara (quien fue parte de la epopeya de la Revolución Cubana). Así, desde un ritmo de rumba, la letra es un hilo transversal en el que se concatena la historia de América Latina por su liberación, desde el siglo XIX al XX. Pero sobre todo, a partir de la consideración de identificar como dominador al proyecto socio-económico encabezado por Estados Unidos simbolizada bajo el ícono del águila imperial.

Otras obras en el mismo sentido han sido *El tiempo está a favor de los pequeños*, también de Silvio Rodríguez, la cual está dedicada a la lucha de El Salvador en lo general y al poeta Roque Dalton en lo particular. Aquí, el título hace referencia al hecho de que al país centroamericano se le conoce como *el pulgarito*, por ser el más pequeño en el continente. La letra de la canción coloca al

ser humano como constructor de su propia realidad. Pero también, a la consideración de que tal construcción lleva en sí dificultades que deben ser sorteadas. En este sentido el manejo de las imágenes es sugerente, por ejemplo, en la frase “Preparadora del duro esqueleto que deberá nacer del alba nueva”, se sitúa al futuro como posibilidad de transformación constante.

Esto da una perspectiva particular a las luchas que se llevan a cabo en el periodo de los setenta a los ochenta en Centroamérica, momento considerado como negativo para la zona. Así, la música es un vehículo para conocer ópticas distintas de la realidad, además de tener la capacidad de ser resignificada a través del tiempo. De igual forma, como parte de las diversas manifestaciones artísticas, y “como producto histórico, se encuentra en relación con las condiciones sociales que hacen posible su aparición [...]” (Sánchez, 1970: 32) lo que le otorga este doble sentido que, como memoria colectiva, contribuye en los procesos identitarios.

Otra canción en la que es posible observar lo anterior es *Yo pisaré las calles nuevamente* de Pablo Milanés. En ella se encuentra un rechazo al golpe de Estado en Chile. Y al mismo tiempo, es un llamado a la esperanza y a la lucha social.

El golpe militar significó el inicio de una escalada de represión en la que se calcula se registraron, por lo menos, 30 mil víctimas a manos de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Esto con la intención de no otorgar concesiones a quienes el régimen consideraba su enemigo, principalmente la Unión Popular (UP). Aunque la finalidad era la clausura de la vida política, “En tales circunstancias, los miembros de la UP eran definidos como el enemigo y no como simples adversarios políticos” (Allan, 2002: 295).

Estos acontecimientos generaron en los miembros de la Nueva Trova Cubana actos de solidaridad hacia los sectores populares y de izquierda, por medio de sus composiciones. La frase “Yo pisaré las calles nuevamente de lo que fue Santiago ensangrentada, y en una hermosa plaza liberada, me detendré a llorar por los

ausentes” es parte del inicio de la canción y resulta una sentencia hacia los que en la misma se considera fueron los *traidores*, es decir, los responsables del golpe de Estado. Más adelante dice “Un niño jugará en una alameda y cantará con sus amigos nuevos, y ese canto es el canto del suelo, a una vida segada en la Moneda”, haciendo referencia a la esperanza y la confianza en el porvenir en el cual se encuentra incluida la lucha por la liberación de Chile, y reiterando la importancia que tiene la imagen de Salvador Allende (asesinado en el Palacio de la Moneda).

Aquí se refuerza la identidad entendida como el pueblo, como lo popular en el sentido en el que lo expuso Antonio Gramsci. Ya que como lo menciona García Canclini, la corriente gramsciana “[...] caracterizó lo popular no por su esencia sino por su posición frente a las clases hegemónicas” (García, 1995: 172). Así, en Chile lo hegemónico está conformado por la junta militar y los sectores con los que se alió, y lo popular por aquellos que fueron víctimas de la misma, pero que sobre todo pertenecían a las clases sociales bajas o que simpatizaban con las mismas.

Es cierto que en la obra musical de otros trovadores no encontramos referencias tan directas a procesos sociales latinoamericanos, pero muchas de sus composiciones retoman elementos musicales de algunos países de la región. Esto es importante porque nos habla de procesos en los que las mismas identidades musicales se retroalimentan, enriquecen y, sobre todo, se ponen en contacto a través de símbolos que dialogan entre sí, buscando conformar una unidad que se presenta como identidad latinoamericana.

En cuanto al contacto directo, los miembros de la nueva trova generaron vínculos con cantores de la Nueva Canción Latinoamericana, tales como Isabel Parra, Víctor Jara (Chile), Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa (Uruguay), César Isella, Piero, Mercedes Sosa (Argentina), Soledad Bravo (Venezuela), Óscar Chávez (Méjico), entre otros. También tuvieron una importante participación en festivales, tales como el que se llevó a cabo en Nicaragua en el año de 1983, realizado como acto de solidaridad

con el gobierno de la revolución sandinista, participando también Chico Buarque (Brasil), Ali Primera y Lilia Vera (Venezuela), Gabino Palomares (Méjico), entre otros. De igual manera, después de la dictadura en Argentina, se llevaron a cabo en el año de 1984 conciertos en el país sudamericano por parte de los dos representantes de la Nueva Trova Cubana (Silvio Rodríguez y Pablo Milanés).

La Nueva Trova Cubana fue vetada junto con la Nueva Canción Latinoamericana en países como Argentina, Guatemala, Chile, Brasil y Uruguay, sobre todo durante las dictaduras, ya que, como se ha mencionado, la lucha en lo general era contra el comunismo, y la trova de Cuba era identificada como manifestación artística representante de ese sistema socio-económico.

Como manifestación musical, la nueva trova ha contribuido a una doble tarea: reforzar la identidad basada en el proyecto de Estado representado por el gobierno surgido de la Revolución Cubana en la isla y, reforzar la identidad sustentada en los procesos sociales y populares, considerándolos como parte de la construcción de una identidad latinoamericana.

En este sentido, la Nueva Trova Cubana se nombra como continuadora de la trova tradicional, la cual basaba su identidad en los preceptos de nación y patria. La Nueva Trova Cubana también se funda desde estos elementos. Sin embargo, el surgimiento de una industria cultural en Latinoamérica (que no en Cuba después de la revolución), los avances tecnológicos en los medios de difusión, tales como la radio y la televisión, hicieron que a pesar de la censura, el trabajo de los nuevos trovadores fuera difundido en la región. Esto generó una identificación hacia esta expresión musical por parte de los sectores de izquierda, la cual fue mediada por los circuitos de comunicación existentes. Hay que mencionar que aunque es cierto que dichos circuitos, como mediaciones, han difundido una imagen del trovador despolitizada o mejor dicho, despojada de su carácter social, también lo es que han contribuido a la difusión del quehacer de estos músicos.

No se olvida que la industria cultural y con ella, la industria de la música es uno de los engranajes del capitalismo y que su única intención es la de comercializar todo a lo que el ser humano le otorgue un valor de cambio, desde la cultura y el arte. Sin embargo, es necesario reconocer su participación como una de las formas por las que la música se ha convertido en un vehículo más dinámico y eficiente, aunque mediado. Por lo tanto, la industria cultural ha contribuido en la construcción de las identidades musicales dentro de la trova.

La relación de la Nueva Trova Cubana con los procesos sociales latinoamericanos en la década de los setenta y ochenta se fundamentó en el hecho de que Cuba se convirtió en un referente para la izquierda latinoamericana. En este sentido, Casa de las Américas fue el espacio que representó el puente entre esta manifestación musical y la región,

Los trovadores elaboraron discursos a través de sus letras, las cuales iban dirigidas a enunciar y denunciar los acontecimientos históricos que afectaban a los países latinoamericanos. Esto contribuyó a la construcción de una memoria histórica, que a su vez reforzó un sentido de pertenencia en el que se basaba el reconocimiento y auto-reconocimiento de ciertas colectividades respecto de los intereses de los sectores populares. En este sentido, la identidad se construyó de acuerdo con la concepción de clase marxista y la oposición entre lo popular y lo hegemónico.

En la práctica concreta, quienes se identificaban con las canciones de los trovadores se relacionaron con su obra por medio de festivales culturales, encuentros musicales y recitales, en donde la principal característica fue el contacto con el público (aunque otros medios fueron los discos de acetato y los cassetes sin olvidar que, ante la censura, estos materiales fueron compartidos de forma clandestina). Esto contribuyó a reforzar la imagen del trovador como cercano a las causas de las mayorías.

En la actualidad muchos de los miembros de la Nueva Trova Cubana continúan creando y siguen activos dentro de su oficio. Esto, a pesar de que la nueva trova como movimiento institucio-

nalizado tuvo su clausura a principios de los años noventa. Las temáticas tratadas por las canciones se fueron modificando respondiendo a los procesos sociales en los que se ha visto envuelto el mundo. Pero en lo general, se continúan abordando los temas que han enlazado a los distintos momentos de la trova: la patria, la mujer (o mejor dicho el amor sentimental, ya que la participación de las mujeres trovadoras ha modificado este aspecto) y el paisaje. Pero el elemento de la unidad es el interés de los trovadores por lo social, entendido como espacio y como colectividad.

Por último, es cierto que la Nueva Trova Cubana no fue ni es la única expresión con las características mencionadas en este trabajo, pero es parte de un eslabón que, junto con otras manifestaciones musicales, ha ido a la búsqueda, no sólo de resaltar una identidad latinoamericana, sino a su vez, de concebir esa identidad como práctica social, en la que lo popular se constituye en el eje transversal desde donde se soportaría la misma.

Este tema trata de ofrecer un ejemplo de la forma en que la música se relaciona con las colectividades a través de los procesos identitarios y, a su vez, constituye un medio por el que dichos procesos se manifiestan. Aunque debemos comentar que la música necesita de otros tipos de lenguajes para significar “Esto quiere decir que la función estética de la música normalmente forma parte de articulaciones semióticas más grandes en las que distintos dominios y distintos modos de lenguajes se refuerzan o contradicen unos a otros, haciendo enormemente complejas las posibilidades de significación de la obra” (Hernández, 2014: 58), por lo que la nueva trova tiene un significado frente a los procesos sociales, debido al contexto socio-histórico dentro del que se desarrolló, y al mundo simbólico y estético del que ha sido parte.

BIBLIOGRAFÍA

Alén Rodríguez, Olavo (2006). *Pensamiento musicológico*. La Habana: Letras Cubanas.

- Allan, Angell (2002). “Chile, 1958-c. 1990”, en Leslie Bethell (coord.), *Historia de América Latina. 15. El cono sur*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Casaus, Víctor y Luis Nogueras (1995). *Sihio: que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras Cubanas.
- Fernández Zaurín, Luis (2005). *Biografía de la trova*. Barcelona: Ediciones Barcelona.
- García Canclini, Nestor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hernández Salgar, Óscar (2014). *Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Merriam, Alan (2001). “Usos y funciones”, en F. Cruces (coord.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Quintero Rivera, Ángel (2005). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Ramírez Paredes, Juan (2009). *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*. México: Posgrado de Estudios Latinoamericanos (UNAM)-Alter ediciones-Master Genius.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1970). *Estética y marxismo (Tomo I)*. México: Ediciones Era.
- Sanz, Joseba (1994). *Sihio, memoria trovada de una revolución*. Navarra: Txalaparta.

Música de jaranas, arte y política

Resurrección Rodríguez Hernández
María González de Castilla Gómez

RESUMEN

La proliferación de la práctica musical del son jarocho o música de jaranas en ámbitos urbanos, ejecutada principalmente por jóvenes, es un fenómeno que puede explicarse a partir del desarrollo y difusión que esta música ha tenido en los últimos treinta años. Sin embargo, el uso de estas prácticas musicales en contextos de protesta social y política queda todavía por explorar. Este artículo presenta una propuesta interdisciplinaria para abordar el son jarocho desde las conceptualizaciones de Jacques Rancière sobre las intersecciones entre arte y política, a partir del análisis del paisaje sonoro de una manifestación en Guadalajara en el año de 2014, en el que se ilustra la función que la práctica participativa del son jarocho cumple en ese contexto.

Palabras clave: son jarocho, arte, paisaje sonoro, juventud, política.

Este trabajo se centra en una expresión cultural, social y artística: la música de jaranas (aludiendo a uno de los instrumentos con los que se toca) o son jarocho, cuyos orígenes se sitúan en la antigua región del Sotavento¹ de México. Si bien el fandango y otras prácticas musicales participativas del son jarocho condensan las

¹ El Sotavento comprende la región del sur de Veracruz más territorios colindantes de Oaxaca y Tabasco (Delgado, 2004).

expresiones de resistencia cultural más antiguas, aquí pretendemos observar y escuchar otros de sus ecos que se entrecruzan con la denuncia, la protesta y la vida política.

Existen diversos trabajos que recogen la etnografía del fandango jarocho y otros que analizan la música en el marco de los movimientos sociales con una perspectiva histórica. En este ensayo se abordará el paisaje sonoro de una marcha de protesta ocurrida en Guadalajara en 2014, en la que la música de jarana fue parte importante del ambiente que los manifestantes vivieron en el recorrido. La perspectiva de las formas de la música o de su régimen estético, en palabras de Jacques Rancière, quien desde la filosofía política nos presta un marco de referencia, permite analizar el potencial político de las expresiones artísticas y culturales, en este caso de la música de jarana, más allá de sus discursos, rastreando en sus formas las posibilidades para reconfigurar la experiencia y los mundos sensibles de los sujetos.

La pregunta por las formas abre la posibilidad de repensar la transformación social, los movimientos y las enunciaciones colectivas desde un posicionamiento más allá de lo racional, lo que algunos críticos latinoamericanos han nombrado como *sentipensares*, reconociendo que el mundo sensible tiene un lugar importante en la reconfiguración de imaginarios y, por lo tanto, de realidades, más allá de los meros análisis crítico-intelectuales que se dan desde marcos estructurales amplios, dando espacio también, a la propia lógica del sujeto, nombrado por Rancière (2010) como “espectador emancipado” aludiendo a la libertad con la que las personas pueden recibir e interpretar el arte y la vida y de este modo reconfigurar sus experiencias, marcos de referencia y horizontes sensibles.

INTERSECCIONES ENTRE ARTE Y POLÍTICA

La política es la posibilidad de reconfigurar el orden sensible, es decir, los sentidos, la distribución y visibilidad de los cuerpos y los

objetos en el espacio común, que desde la propuesta del filósofo Jacques Rancière se enuncia de la siguiente manera:

Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos (Rancière, 2005: 14).

Así, la actividad política estaría directamente relacionada con la posibilidad de abrir nuevos espacios en el orden social en el que aquellos sujetos que no tenían voz ni parte, se vuelven agentes de enunciación, tomando un lugar y reconfigurando ese orden dentro del cual quedaban invisibilizados. Siguiendo con esta idea, no siempre hay política ni todo es político. La política se da cuando se logra reconfigurar el orden social establecido o dominante; desde el pensamiento de este autor, lo mismo ocurre en la esfera del arte. Éste, en su régimen propiamente estético, alude al mundo sensible, es decir, al espacio de los afectos, las pasiones y las reconfiguraciones de los sentidos sociales. Aquí es donde se cruza con la política.

Así como no siempre hay política, no siempre hay arte, porque en las prácticas u objetos artísticos no siempre existe una posibilidad de reconfiguración de lo sensible. Para Rancière, entonces, el arte conocido como político, crítico o de protesta —mucho de lo que se expone en los museos y se muestra en los foros artísticos— tiene que ver más con una representación o con una intención ética de los artistas en tanto asumen la tarea de concientizar de alguna manera al público y no con la política. ¿Cuándo entonces, el arte puede ser político? Rancière respondería: cuando toca la reconfiguración de lo sensible.

Así, existen manifestaciones artísticas que podrían estar más cercanas a una reconfiguración de lo sensible. En Tamazulá-pam del Espíritu Santo, enclavada en la Sierra Mixe de Oaxaca,

durante la fiesta se rompe la cotidianidad y el orden para abrir un espacio en el que, durante algunos días, los músicos tocan para que todas las personas bailen, y hay comida para todos por igual, dejando abierta la posibilidad de que el orden social sea distinto, de que las personas no tengan que pagar para acceder a la música o a la comida, sin que esto esté sugerido de alguna manera intencional o explícita por los músicos. Desde el pensamiento de Rancière, la música en la fiesta de Tamazulápam del Espíritu Santo podría estar más cerca de una manifestación política, en tanto rompe con la cotidianidad y permite recrear la disposición de cuerpos, objetos y relaciones. “La potencia política del arte radica en su posibilidad de alterar nuestra manera de ver, nuestra manera de pensar, nuestra manera de decir” (Steimberg, 2011: 130).

Para este trabajo ubicamos tres intersecciones posibles entre arte y política:

En primer lugar, el arte como reflejo de su contexto, no sólo del presente sino de los malestares e impulsos hacia donde avanzará la historia. Es por eso que hay quien afirma que todo el arte ha sido contemporáneo (Charpenel, 2015). De algún modo el arte contiene la vanguardia del pensamiento —sentimiento que se materializará o nombrará más tarde—.

En segundo lugar, el arte puede explícitamente posicionar contenidos, es decir, entrar al ámbito de lo enunciable y lo visible, con un propósito emancipador, de concientización o denuncia frente a las injusticias sociales de su tiempo. Es lo que se ha denominado arte de protesta, que ubicamos dentro del arte crítico y que Rancière ubica en el régimen ético del arte.

En tercer lugar, más allá de los mensajes, se plantea una intersección en cuanto a los componentes del arte y la política: la vocación o posibilidad de estos dos campos de incidir en la repartición de lo sensible, diría Rancière. Es decir, en los imaginarios y sus reconfiguraciones.

EL ORDEN SENSIBLE Y LA ESTÉTICA SOCIAL

Hasta aquí hablamos de la relación de la estética y la política, de cómo sus intersecciones nos remiten a la *reconfiguración del orden sensible*. Esto representa un problema epistemológico fundamental, dado que lo sensible no sólo se piensa sino que se siente, y por eso es tan difícil de analizar. Así, encontramos que posiblemente lo que hace sentido no es hablar desde la lógica racional, sino desde la estética misma; desde la forma total que si se descompone al ser analizada racionalmente carece de sentido, que es lo que en principio las hace formas. Como si lo que las uniera fuera el sentido mismo, lo sensible, lo que se siente cuando se presenta la forma.

Siguiendo estos planteamientos, lo sensible o aquello que ha dado en llamarse la *afectividad colectiva* tiene algunas características: primero y como vimos, que tiene más forma que función, se siente más de lo que se piensa y por eso es tan difícil de nombrar. Segundo, que dada esta característica, la mejor manera de nombrarse es desde la estética, que es un modo de conocimiento que no es discursivo, por lo que, tercero: para nombrarla, habría que apelar a la misma estética de la que está hecha esa forma (Fernández, 1994).

Desde este planteamiento, se entiende la *reconfiguración de lo sensible* como eso que se siente cuando aparecen las formas estéticas y que hace querer moverse, unas ganas de, diría Fernández, como una motivación o una esperanza, una posibilidad que nace de un deseo, que no es individual, sino colectivo.

Así, no es necesariamente que el arte transforme la realidad *per se*, sino que su potencial político radica, justamente, en eso que hace sentido porque se siente algo que nos hace querer hacer que la vida se parezca a eso que se siente, sin que se pueda explicar bien por qué, pero que tiene sentido.

Para el caso de la música, ésta no tiene forma si se separa en las notas una a una, o si se aísla de su contexto, sino que es el propio contexto, la actividad musical, la lirica que se canta y el color del cielo bajo el que se encuentra, todo en conjunto, lo que

le da sentido a la forma de la música. La música es mucho más que el objeto sonoro o su representación escrita. Es una de las prácticas socioculturales con las cuales las personas construimos sentidos de ser en nuestro mundo.

En seguida, se intentará plantear un breve contexto del desarrollo de la música de jaranas o son jarocho, y una descripción de las formas que ha tomado para reflejar diferentes momentos, como la forma de lo mexicano en el periodo del nacionalismo y la forma de los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX, para después avanzar en una descripción y acercamiento al paisaje sonoro de una marcha de protesta, realizada en Guadalajara, Jalisco, el 22 de octubre de 2014.

EL SON JAROCHO O MÚSICA DE JARANAS

Son jarocho se llama a la música que desde tiempos de la colonia se toca, canta y baila en la región del Sotavento; música que allá es denominada por muchos música de jaranas o música de cuerdas para distinguirla de la música que se toca mayormente con idiófonos como la marimba o con instrumentos de viento.

Los significados que al son jarocho se le han atribuido varían de acuerdo con las épocas y los discursos que sobre éste se construyen; los sentidos que cobran sus prácticas dependen de contextos, personas y procesos histórica, social y culturalmente situados. Es decir, la música de jaranas no puede entenderse sin tomar en cuenta los contextos en los que se produce, a las personas que lo practican y a los procesos y épocas que los enmarcan, es decir, su situación y su forma.

En este caso consideramos necesario explicitar mínimamente algunos antecedentes para entender la práctica del son jarocho en el marco de marchas y protestas.

A lo largo del siglo XX, la música tradicional mexicana jugó un papel importante en la construcción de estereotipos nacionales; estas imágenes tenían la forma de lo que, según el Estado, repre-

sentaba a los mexicanos de esa época; en el caso de los jarochos (aludiendo al músico veracruzano), se les pintaba sonrientes y jolgoriosos, listos para la fiesta, bajo cielos azules, rodeados de colores vivos de flores y frutas dulces, vestidos de blanco con vivos de colores, a orillas de alguna fuente natural de agua y bajo cielos iluminados por el sol radiante del trópico. En ese momento, la forma del son jarocho se parecía mucho a las películas de la época de oro del cine mexicano.

Tiempo después, con el desarrollo de las críticas a estos modelos de Estado, estas representaciones comenzaron a perder peso y lo que en las calles se sentía empezó a parecerse a las canciones de Violeta Parra y Mercedes Sosa, o al paso de los estudiantes marchando sobre el asfalto duro y caliente de las calles, cantando canciones tristes, dulces, cotidianas, que se quejan como el cielo gris y desesperado que truena para que llegue la lluvia. Así, comenzaron a surgir los discursos antiimperialistas que abanderaron los movimientos sociales de izquierda de la segunda mitad del siglo XX.

Empezó a gestarse una idea de lo *genuinamente popular* en contraposición con las expresiones musicales que desde el Estado se habían producido para la conformación de estas estampas de lo mexicano, que para esas épocas ya habían resultado caducas, traicioneras y falsas, como el propio Estado Benefactor. Desde la academia, los estudios del folclor musical fueron construyendo la noción de autenticidad que luego respaldaría un posicionamiento que en el marco de los movimientos estudiantiles y sociales latinoamericanistas situarian a la música campesina y popular como su bandera.

Hay que recordar que en el contexto de fines de los sesenta, caracterizado por la represión de no pocos gobiernos y el auge de dictaduras militares que trajeron consigo inconformidades sociales y profundas crisis políticas, la música jugó un papel relevante no sólo como vehículo de cuestionamientos políticos sino como expresión cultural representativa de grupos sociales olvidados o marginados (Ruiz, 2010: 198).

Entonces, la forma del son jarocho empezó a parecerse menos a las figuras retratadas en las charolas de cerveza Victoria y más a las fotos viejas de los campesinos montados en los ferrocarriles emblemáticos de la Revolución Mexicana y comenzó a ser asociado a estas imágenes de los movimientos sociales y a la protesta política, de lo auténtico que desde su frente campesino luchaba contra el imperialismo extranjero. Es en esta situación que se empezó a conformar y difundir un discurso sobre la autenticidad del *son jarocho tradicional*, como aquel representativo de la cultura popular *versus* la cultura institucional del Estado; acentuando su carácter mestizo, especialmente de las raíces negra e indígena como emblemas de una cultura en resistencia; y enfatizando el contenido lírico que aludiera al carácter civil de la Revolución Mexicana. Estos y otros elementos conformaron la idea del son jarocho tradicional que sería aliado de las protestas políticas civiles, principalmente de movimientos de izquierda y centro-izquierda en México y, curiosamente, con una fuerte presencia en el marco de los movimientos chicanos y de migrantes en Estados Unidos.

Este periodo marca el comienzo de un proceso de mercantilización y mediatización masiva que se enfatizó con el posterior desarrollo de la internet y el consumo cultural en línea, es decir, el son jarocho tomó la forma de discos compactos y canciones de mp3, de videos y conciertos en festivales internacionales, difundiendo, además de la música como producto de consumo para la escucha, la reproducción de sus prácticas en forma de reuniones de intérpretes más o menos experimentados que juntos tocan sus instrumentos, cantan, versan y bailan enunciando sus formas de entender al mundo y compendiéndose en él. Estas reuniones a veces han dado en llamarse fandangos, aunque no solamente tienen esa forma.

Desde entonces, uno de los contextos en los que se han hecho cada vez más visibles estas reuniones de músicos nombrando el mundo son las manifestaciones de protesta. Basta citar como ejemplos el Son de las Barricadas, ejecutado en las calles

tomadas de la ciudad de Oaxaca durante el conflicto en el año de 2006, las tocadas en el Zócalo de la Ciudad de México en la coyuntura electoral de 2006 o el fandango en la explanada del Palacio de Bellas Artes el 8 de junio de 2012, en el que se congregaron cientos de personas que alrededor y sobre varias tarimas y cantando y bailando, tomando el aire con el sonido, como quien toma la memoria con recuerdos, y en las marchas y protestas más recientes surgidas a partir del asesinato y desaparición de 43 estudiantes normalistas en Ayotzinapa, Guerrero, en el año 2014.

EL PAISAJE SONORO DE LA MARCHA (LA FORMA SONORA DE LA MARCHA) DEL 22 DE OCTUBRE DE 2014² EN GUADALAJARA

La marcha se realizó en el marco de los diversos actos de protesta que en diferentes ciudades —al interior y fuera de México— se realizaron por la desaparición de 43 estudiantes normalistas de la escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos. Estas desapariciones ocurrieron el pasado 26 de septiembre de 2014, luego de un enfrentamiento con policías municipales que dispararon contra la caravana de muchachos que se dirigían a Iguala, Guerrero, con el propósito de reunir fondos para los actos de conmemoración de la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968. Durante el enfrentamiento murieron o quedaron gravemente lesionadas 7 personas y 43 estudiantes fueron detenidos por la policía municipal sin que hasta ahora se tenga certeza de su paradero. Este suceso cimbró a la población civil de este país en sus diversos estratos sociales, a lo largo y ancho del territorio. Y en el aire de la memoria se respiraban los recuerdos de la guerra sucia, de Tlatelolco en el 68 y de 1971. Como lo anunció el miedo que se leía en los membretes de los documentos oficiales: “2013, año de la lealtad

² Para escuchar la grabación, ingresar a: <<https://soundcloud.com/mar-a-por-mar/paisaje-sonoro-marcha-221014-gdl>>.

institucional y centenario del Ejército Mexicano". Como un fantasma que había llegado a oscurecer el ánimo de muchos y al mismo tiempo a reavivar la rabia de otros tantos que en la coyuntura de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, a escasas semanas del trágico suceso, decidieron una vez más salir a la calle, a sacar al enojo.

En Guadalajara, desde el 8 de octubre de 2014 a la fecha se han realizado varias movilizaciones para reclamar la aparición con vida de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en las que han participado diversas organizaciones estudiantiles y magisteriales, civiles y colectivos.

La grabación que se analiza es de la marcha realizada el día 22 de octubre de 2014, que se dio cita a las 6:00 p.m., desde que la gente se congregó en la Glorieta de la Normal, hasta el momento en el que la marcha terminó en la Plaza de Armas, alrededor de las 8:30 p.m.

La zona centro de Guadalajara ha sido mutilada por la *modernización urbanística* que a partir de los años sesenta redujo los amplios espacios que servían para el encuentro de las personas que viven en la ciudad, derribó edificios patrimoniales y fracturó barrios, ahora divididos por avenidas. Uno de estos espacios es la Avenida Alcalde, sobre la cual caminó la marcha que se grabó y cuyo paisaje sonoro se describe aquí. Esta avenida partió la cruz de plazas públicas que se ubican enfrente, detrás y a los costados de la Catedral. Alcalde se tiende, con su excesivo caos vial, a menos de dos metros del primer escalón de entrada a la Catedral, fracturando el antiguo atrio. Esta vía conecta importantes edificios: los templos más antiguos de Guadalajara, la Catedral, el Santuario de Guadalupe, el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara, la Escuela Normal Superior de Jalisco y oficinas de la Secretaría de Educación Pública, entre otros. Dichas construcciones se erigen, dando sombra a los transeúntes, vendedores, comercios y a las personas que piden alguna limosna, apelando a la caridad de los pobladores de la gran ciudad que responden con devota com-

pasión o con apurada indiferencia. La caligrafía de los escritores del graffiti decora antiguas fincas que parecen haber visto épocas de esplendor y ahora lamentan su descuido. Así, el trayecto que siguió la marcha tiene simbolismo: sale de la glorieta cerca de la Escuela Normal, lugar en el que se han formado miles de maestros en este estado, como los estudiantes desaparecidos. El punto de llegada fue la Plaza de Armas, una de las piezas que arman la cruz de plazas de la Catedral y en donde antiguamente se preparaban las armas para las guerras y defensas de la ciudad, según algunos relatos.

El clima del transcurso por las calles elegidas para la marcha es árido. Siendo una avenida medular para la Ciudad de Guadalajara, sobre Alcalde circulan gran cantidad de rutas de autobuses del transporte público y autos que inundan con ruido el ambiente, los peatones cruzan la avenida sobre el asfalto caliente que ha aislado a algunos árboles en escasas áreas verdes. Muchos negocios abren sus puertas para comerciar con todo tipo de productos y como en muchas calles en México, la sensación de inseguridad está a flor de piel.

Gritar, cantar y caminar por Alcalde, constituye entonces, en comparación con la cotidianidad de la avenida, un hecho de transformación de las formas habituales de los transeúntes en el centro de la ciudad. Caminar una calle que nunca se camina, salvo por las manifestaciones políticas o peregrinaciones, gritar y cantar en una calle en la que no sería audible cualquiera de estas expresiones debido al exceso de ruido del tráfico y poder caminar en bola, son formas que modifican de manera importante la trama de un recorrido por la zona.

Los manifestantes se escuchan entre ellos y, haciendo coro, se consigue que quienes no están dentro del contingente logren escuchar. Así la comunicación entre grupos dentro del contingente se va dando conforme la marcha avanza y se realizan intersecciones interesantes como la que sucedió con las personas que tocaban jaranas y algunas otras que se integraron al contingente.

Durante los primeros minutos de la grabación de la marcha se puede escuchar a la gente reunida y hablando; aunque no se nombra, la expectativa flota en el aire como una niebla leve e inquietante. La ausencia de los sonidos motorizados, salvo algunos a los que se sobrepone un silbato que les indica que la circulación vehicular se suspende por el paso de los contingentes de estudiantes y agrupaciones políticas, civiles y colectivos, fotógrafos y periodistas que registran el evento, rompe con la sonoridad cotidiana de este espacio citadino, que en este momento se tiende como preámbulo sonoro del camino que está por emprenderse. Se interrumpe así el flujo cotidiano del tránsito, como si se abriera una pista de baile, y el asfalto se inunda con las suelas de los zapatos de las personas que se hablan por teléfono para ubicarse, que se encuentran en este espacio con los otros, con aquellos con quienes se comparten las sensaciones de deber, de enojo, el deseo y la incertidumbre próxima de no saber cómo será el transcurso, con quienes se preparan como para ir a batalla por caminos ya caminados, por la memoria con sus recuerdos agolpándose en el cuerpo y los ojos. A los 30 segundos de iniciada la grabación, se escucha la primera consigna, a lo lejos, gritada a través de un altavoz por una voz femenina, marcando el momento en que la marcha comienza a avanzar. Los jaraneros comienzan a reunirse y a ubicarse. Pasada media hora, los músicos afinan las jaranas mientras caminan, preparando un canto propio que salpicará el paisaje con sonidos de cuerdas. De fondo se escuchan las consignas que ya se habían comenzado a corear por los diferentes grupos que conformaron la manifestación mientras avanza la reunión. En el minuto 38 da principio el primer son³ que acompaña la marcha. El grupo de músicos está formado principalmente por jaranas y un pandero, no son más de quince músicos jóvenes ejecutando sus instrumentos. A lo largo de la grabación se tocaron los siguientes sones en el siguiente orden: *El Siquisirí*, *El Señor Presidente*, *Las Poblanas*, *La*

Caña y *La Bamba*. De ellos, todos son considerados sones tradicionales excepto *La Caña*, que es un son de reciente creación. En el espacio entre cada son se escucha a los jaraneros corear las consignas de los diferentes contingentes. Con las consignas de fondo se escuchan las sencillas secuencias armónicas de las jaranas del grupo que, como una isla entre el mar de consignas de reclamo, llevan un ritmo alegre que se parece al caminar del colectivo marchante con tonos mayores. Sólo al cantar el son de *La Caña* y *Las Poblanas* el tono de la música se vuelve más trágico, aunque sin menguar en sus ritmos de tiempo firme, resuelto y constante.

A lo largo de la grabación se escucha que el son jarocho interactúa de tres formas con la sonoridad de los contingentes que conforman la marcha:⁴

1. Tocando y cantando en forma de acompañamiento de las consignas y los contingentes, es decir, de manera paralela, como orquestando el paso y las consignas, aunque la interacción entre ellos sea solamente la de avanzar juntos (ejemplo 1).
2. Tocando y cantando con la gente de los contingentes. Este segundo momento se dio de manera breve y espontánea en la que la música se adecuó a la consigna “Por qué, por qué, por qué nos asesinan, si somos la esperanza de América Latina” que la gente cantó, al encontrarse acompañada por la música de jaranas, por una extensión de tiempo mayor y con un poco más de intensidad que las demás consignas, en un contingente específico (ejemplo 2).
3. Tocando versos propiciando que la gente se integrara a la práctica musical (ejemplo 3).

³ Sones se llama a las piezas o canciones en el son jarocho.

⁴ Cada uno de los ejemplos del paisaje sonoro pueden escucharse en la siguiente liga: <<https://soundcloud.com/mar-a-por-mar/sets/ejemplos-pionera-uam-a>>.

En un análisis general de los versos que se cantaron se puede observar que, si bien se hacen algunas referencias a la cultura nacional mexicana, se usan más versos que refieren al territorio con anclajes de pertenencia como: la tierra donde nací, mi tierra, la tierra. Referentes más abstractos que parecen aludir más a lo local que a lo nacional. Esto tiene sentido si se observa el contexto de crisis de los estados nacionales que se vive a nivel global. Paradójicamente, en el canto están presentes la policía, el presidente y el gobierno; es decir, el Estado como aquel interlocutor al que se le exige, se le reclama y como referente con respecto del cual los manifestantes se sitúan en contraposición. Sin embargo, esta idea del Estado y sus representantes no está vinculada con la idea de Nación, que es mucho más débil.

Se cantan también versos que en el momento se van improvisando y hacen referencia a la coyuntura específica en la que se desarrolla la marcha: al estado de Guerrero, a la desaparición forzada, a la exigencia al gobierno para la aparición con vida de los estudiantes. Esta idea se enfatiza en el son de *E/ Señor Presidente*, un son que pareciera de advertencia, cuyo interlocutor es el Estado en la figura del presidente y que por la sencillez de su estructura lírica, al igual que *La Bamba*, facilita la improvisación en la versada: "Me gusta la leche/ me gusta el café/ pero no me gusta desaparecer" o "pero aquí nos faltan los cuarenta y tres".

Por otro lado, la mención de los estudiantes en los versos que se cantaron en esta marcha puede tener dos connotaciones, una específica que refiere a los estudiantes desaparecidos o asesinados, y otra a la noción de "estudiantes" como los agentes jóvenes que desde los años sesenta encabezan las protestas y que concuerdan con algunas consignas viejas que se corearon en esa misma ocasión "Aleeeeerta, alerta, alerta que camina, la lucha estudiantil por América Latina".

En los versos que se cantan durante la marcha hay un caso que merece particular atención, ya que alude a la coyuntura específica de la desaparición de los estudiantes, pero va más allá, situando históricamente este hecho, al referir al proceso de lu-

cha de Lucio Cabañas y a Genaro Vázquez con el Partido de los Pobres.⁵

En el caso de *La Bamba*, vale la pena hacer una mención especial, ya que es un son que se usa con mucha frecuencia en actos de protesta política en distintos contextos, para posicionarse con respecto a ciertos grupos que son considerados antagónicos en cada caso, especialmente con el estribillo: "Ay arriba ay arriba ay arriba iré, yo no soy policía (o: yo no soy de la migra)", etc., dependiendo del contexto. Los versos también mencionan en varias ocasiones emociones como el dolor, la tristeza, la alegría, el miedo y el coraje, la valentía, el llanto, el orgullo.

En el análisis de los versos improvisados se registra la huella de la memoria histórica sobre la desaparición y la lucha social, se involucra a actores civiles y gubernamentales y se crea un ambiente poético que parece ser mucho menos agresivo que otras formas de protesta.

CONCLUSIONES

Desde su práctica musical en contextos de manifestación y protesta política, la música de jaranas cobra nuevos sentidos, referidos a procesos de resistencia contemporáneos en donde los sujetos no son meros espectadores sino actores que le dan razón de ser.

Más allá de la función del son en el contexto de la protesta social con una clara intención de recordar y exigir desde su lirica, y retomando los planteamientos sobre el régimen estético de Rancière y la estética social de Fernández, la inclusión de la música de jaranas en una práctica de irrupción política puede analizarse desde sus formas y las evocaciones de éstas. Es interesante cómo algunas formas del fandango jarocho pueden permear en el uso de las jaranas fuera del contexto de éste: 1) la posibilidad

⁵ "Llevamos más de cien años, luchando allá en la montaña. El partido de los pobres, Genaro y Lucio Cabañas".

del entrelazado de instrumentos, líricas y voces de manera libre pero estructurada en la intención del son y en la métrica; 2) la posibilidad de una música que no tiene un director, que puede ser iniciada por distintos músicos y que por su carácter de improvisación permite hasta la integración de otros géneros y líricas no propios de los sones, y 3) la posibilidad de participar en una manifestación, irrumpiendo la cotidianidad de sonidos de una avenida principal, con otros sonidos que casi nunca se escuchan en el escenario, lo cual rehace el ambiente del lugar y también de la marcha, considerando que la gran mayoría de ellas se llenan de consignas, pero no siempre de música. En los últimos años en América Latina ha sido clara la incorporación de música y cantos en las manifestaciones de los y las jóvenes, cuyas formas ponen un carácter festivo que rompe con el estereotipo “quejoso” de los manifestantes y tienen mayor conexión emotiva con la “ilusión” (Fernández, 2014) de otra cosa posible, otras realidades posibles, más allá del dolor, la violencia y el miedo.

En este caso, la experiencia estética se interseca con la política en tanto posibilidad de reconfigurar el orden sensible (Rancière, 2005). En este sentido, más allá de la militancia o literalidad de la protesta en el son, la experiencia sensible que acontece en una marcha puede leerse en dos direcciones: en el momento de la marcha, como denota el registro del audio, teniendo efecto sobre las emociones de quienes marchan y de quienes se encuentran con ella, sin necesariamente participar; y, más allá de la marcha, hacia el imaginario de otro orden social quizás sin Estado, quizás con justicia y verdad, el cual es evocado por medio de las imágenes líricas, las vibraciones sonoras, la disposición de los cuerpos e instrumentos en la marcha y la interacción entre los contingentes y las personas que cruzan la ciudad y se encuentran con lo no esperado y con la posibilidad de otra configuración de sonidos, cuerpos y sensaciones en el espacio público, en una especie de suspensión en el tiempo.

Tal vez la única evidencia que puede quedar de una nueva repartición de lo sensible tiene que ver con la experiencia emo-

cional de los jaraneros durante la marcha y con las redes que se fortalecen y crecen después de una manifestación y luego desembocan en otras acciones colectivas ¿Existe una transformación a partir de esta práctica musical participativa más allá de eso? La pregunta sigue abierta, aunque la realidad catastrófica nos podría decir que no. A fin de cuentas, los desaparecidos siguen desaparecidos, con pocos avances respecto al derecho a la verdad sobre el caso. “Diríase que no ha pasado nada, excepto que se ha embellecido el mundo. Y pareciera que de eso se trata. Y se ha hecho con estos dos recursos: con la queja y con la ilusión o dicho de otro modo, por la crítica de la sociedad y por el vislumbrar de una sociedad mejor” (Fernández, 2014).

BIBLIOGRAFÍA

- Charpenel, Patrick (2015). *Arte y conocimiento*. Disponible en: <http://www.iteso.mx/web/general/detalle?group_id=3191832>. Accessed December 18, 2015. Consultado el 18 de diciembre.
- Delgado, Alfredo (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México: Conaculta-Culturas Populares.
- Fernández, Pablo (1994). “Teoría de las emociones y teoría de la afectividad colectiva”, en *Iztapalapa*, vol. 14, núm. 35, pp. 89-112
- Fernández, Pablo (2014). *Psicología de la estética social*. Conf. UNIVA. Jalisco, México.
- Kohl, Randall (2007). *Ecos de ‘La Bamba’*. Historia etnomusicológica del son jarocho de Veracruz 1946-1959, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ruiz, Carlos (2010). *Del folklore musical a la etnomusicología en México*. México: UNAM.

Steinberg, Dario (2011). "Práctica policial y arte político. Ran-ciére, la división de lo sensible y la eficacia estética", en *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, vol. 9, pp. 127-139.

Del soundscape a la praxis sonora. Expresiones sonoras de la protesta en la Ciudad de México

Alan Edmundo Granados Sevilla

RESUMEN

En el siguiente artículo reflexionamos en torno a las expresiones sonoras utilizadas en marchas de protesta realizadas en la Ciudad de México, entre septiembre de 2015 y octubre de 2017. Para ello, recurrimos al concepto de *praxis sonora*, propuesto por Samuel Araújo y el Grupo Musicultura. En esta noción se articulan dos dimensiones del trabajo acústico de los actores colectivos; por un lado, las prácticas o comportamientos sonoros triplementeemplazadas por el tiempo, el espacio y la cultura; por el otro, los discursos que los actores individuales y colectivos tejen a partir de esas prácticas, es decir, la dimensión imaginaria y simbólica asociada a la utilización de ciertos recursos sonoros. Al definir la producción sonora de los actores colectivos como *praxis* arrojamos luz sobre el papel que desempeña el sonido en el marco de la acción colectiva contenciosa en general y las movilizaciones de protesta en particular.

Al optar por la idea de *praxis sonora* nos distanciamos conscientemente de la utilización schaferiana de la noción de *soundscape*, ya que consideramos que esta última no enfatiza de manera suficiente la contribución de actores individuales y colectivos a la estructuración del entorno sonoro, es decir, impide analizar los agenciamientos del espacio sonoro por parte de los sujetos.

Palabras clave: *praxis sonora*, marchas de protesta, movimientos sociales, paisaje sonoro, música, acción colectiva.

INTRODUCCIÓN

Existe una relación innegable entre la protesta social y la música. A través de la música los sujetos colectivos luchan y ponen en escena sus demandas; construyen una identidad que supone relaciones con sus predecesores y coetáneos; reivindican su derecho a existir en la diferencia; crean los marcos necesarios para su acción política y contribuyen activamente en la política de la significación. Mediante la música los actores colectivos adquieren una voz, se convierten en presencias audibles que desbordan el espacio urbano.

Desafortunadamente, el interés de los estudiosos en las contribuciones de la música a la acción colectiva y la protesta ha obscurecido la presencia y función de otras sonoridades. Parece como si el trabajo acústico de los actores colectivos se agotara en la interpretación y reproducción de música. Una escucha atenta nos revela la intrincada matriz sonora que acompaña la acción colectiva: consignas, cantos, gritos, utilización masiva del silencio, ruidos provenientes de objetos cotidianos —como las cacerolas o garrafones—, sonidos del cuerpo y *vulvaticadas*¹ son algunos de los sonidos que los actores colectivos utilizan durante las marchas de protesta.

El reconocimiento de la diversidad de tácticas sonoras utilizadas durante las marchas plantea una serie de preguntas para las cuales este artículo propone algunas respuestas preliminares e incompletas. Las preguntas a que nos referimos son las siguientes: ¿de qué manera utilizan los actores colectivos el espacio sonoro durante las marchas de protesta?, ¿qué tácticas político-sonoras

ponen en juego?, ¿cómo se estructura la trama sonora de una marcha?, ¿cuáles son los sonidos de la protesta?, y ¿cómo se estructura la praxis sonora de estos actores? Estas preguntas se sintetizan en una gran interrogante que aquí sólo despejaremos parcialmente: ¿qué relación existe entre la sonoridad y la acción colectiva de la protesta?

Con la intención de esbozar algunas respuestas a estas preguntas realizamos un acercamiento etnográfico a diez marchas de protesta que se realizaron en la Ciudad de México entre septiembre de 2015 y febrero del 2017. Nuestra aproximación se apoya en algunos de los conceptos centrales de la antropología del sonido y los *sound studies* como territorio sonoro, *soundscape*, acustemología y hecho sonoro, entre otros. Sin embargo, optamos abiertamente por el concepto de *praxis sonora*² propuesto por Samuel Araújo y el Grupo Músicultura (2010), ya que articula la dimensión audible de la acción colectiva, es decir, el trabajo propiamente acústico como las consignas, cantos y gritos, con la dimensión simbólica o imaginaria, es decir, el conjunto de tradiciones que dan forma a los comportamientos sonoros y aquellos símbolos e imaginarios que son puestos en circulación durante la marcha con fines políticos, culturales e incluso afectivos.

En nuestra investigación el concepto de praxis sonora es un eje alrededor del cual se articulan las distintas dimensiones del trabajo sonoro de los actores colectivos. Al lado de los acontecimientos sonoros es necesario colocar otros aspectos como las mediaciones tecnológicas que contribuyen al desarrollo de formas particulares de escucha y producción sonora, el papel de distintos instrumentos musicales y objetos cotidianos, la contribución del espacio —en sentido antropológico— al modelaje de los acontecimientos acústicos e incluso el doble estatuto del sujeto en relación con el sonido: productor activo del entorno sonoro y escucha de aquello que acontece en el espacio urbano.

¹ El término *vulvaticada* designa un colectivo feminista que se hizo presente en la marcha *Vivas nos queremos contra la violencia machista*, realizada en la Ciudad de México el 24 de abril del 2016. El performance musical desplegado por este colectivo incorporó distintos objetos no musicales que fueron utilizados como instrumentos de percusión que permitieron hacer audible la demanda por un cese a la violencia de género.

² A lo largo de este texto se utiliza indistintamente praxis sonora y trabajo acústico.

Este artículo se divide en cuatro secciones. En la primera se conceptualiza al movimiento social como productor de sonoridades y a la marcha de protesta como el momento performativo durante el cual los actores colectivos adquieren concreción visual y auditiva. Para ello recurrimos a las nociones de enmarcado de Benford y Snow (2000) y praxis cognitiva de Eyerman y Jamison (1998). En la segunda definimos el concepto de *praxis sonora* mediante un deslinde respecto de la idea schaferiana de *soundscape*. El concepto de praxis funciona, adicionalmente, como modelo analítico que nos permite categorizar las distintas estrategias sonoras utilizadas por los actores colectivos durante las marchas. En la tercera describimos las formas sonoro-expresivas desplegadas durante las marchas de protesta en la Ciudad de México. En la cuarta colocamos la producción de sonoridades en el marco de la acción colectiva, con la finalidad de acercarnos a algunas de las maneras en que los actores producen conocimiento, definiciones de la situación e identidad.

PRIMERA PARTE. DE MOVIMIENTOS SOCIALES, PROTESTAS Y SONORIDAD

De los movimientos sociales a los movimientos culturales

El movimiento social es una categoría central en el estudio de la acción colectiva. Tarrow (1997) señaló que el problema del movimiento social no es el de la agregación de sujetos individuales en un actor colectivo para obtener beneficios personales. El problema de la acción colectiva es el siguiente: ¿cómo surge un actor colectivo y se sostiene su acción a lo largo del tiempo en un contexto de oportunidades políticas favorables?

Es verdad que los primeros modelos para el estudio de los movimientos sociales, que datan de la década de los veinte, resaltaron la supuesta irracionalidad de la protesta y los confinaron al dominio de la patología social (Medel y Somma, 2016). A partir

de la década de los sesenta se reconoció que los movimientos sociales despliegan un comportamiento racional que se sostiene a lo largo del tiempo, se apoya en redes de micromovimientos, tiene un blanco y fija objetivos que se alcanzan con distintas estrategias.

En general, los teóricos reconocen que los movimientos sociales son una forma de participación política sujeta a una historicidad y procesos sociopolíticos concretos (Tarrow, 1997; Tilly, 2008; Tilly y Wood, 2010). El movimiento social aparece en el marco de la modernidad europea; es, a decir de Tilly, una forma de participación inventada en el siglo XVIII que se incorporó al repertorio de formas de participación política. Esta forma fue posible por la *síntesis innovadora* de campañas, repertorios del movimiento social y demostraciones públicas de valor, unidad, número y compromiso (Tilly, 2010). Para Tarrow, el primer ciclo moderno de protesta —entendido el ciclo como un incremento en las oportunidades políticas que llevan a todo tipo de actores políticos a formular demandas— comenzó en el continente europeo en 1848. El ciclo fue motivado por problemas en la producción agrícola, disputas en torno al voto y conflictos étnicos y religiosos.

Los primeros teóricos que conceptualizaron los movimientos sociales como entes políticos pasaron por alto la compleja producción cultural y sus actividades simbólicas (Eyerman y Jamison, 1998). También soslayaron los aspectos sensibles, es decir, la producción de sonidos y configuraciones visuales. Ni que decir de la dimensión emocional, que fue excluida por considerar que introducía la irracionalidad en los modelos de acción colectiva (Jasper, 1998).

Enfoques teóricos como el de Eyerman y Jamison (1998), las conceptualizaciones de Benford (1993) y Benford y Snow (2000) en torno a los procesos de enmarcado y la reflexión sobre los procesos de construcción de la identidad colectiva (Melucci, 1994) promovieron un desplazamiento del centro del debate: del movimiento social como entidad eminentemente política al movimiento como productor de símbolos y reconfigurador de

pautas culturales. En la consolidación de este giro cultural contribuyó también la reflexión de Alberto Melucci (1994) sobre la emergencia de los nuevos movimientos sociales; estos últimos son formas de acción colectiva que van más allá de las determinaciones de la clase social y se articulan alrededor de orientaciones culturales, principalmente identitarias (Touraine, 2006).

Los movimientos sociales son entes políticos y productores de símbolos e imaginarios colectivos. Crean y recrean la cultura. La mayor parte de los movimientos sociales relevantes para el siglo XX fueron actores políticos que tuvieron una significación cultural. Su impacto duradero se verificó justamente en la esfera cultural, una vez que habían desaparecido como actores de la arena política: “Lo que está en juego en casi todos los movimientos sociales [...] es un trabajo activo sobre las fuentes culturales, un trabajo activo de experimentación y evaluación crítica” (Eyerman y Jamison, 1998: 11).

El encuentro del actor colectivo con el mundo, su inserción en la arena política, genera procesos de aprendizaje y conocimiento que Eyerman y Jamison denominan *praxis cognitiva*. Esta última se compone de conocimientos, símbolos, tradiciones e identidades mediante las cuales se incide políticamente y se generan cambios en la esfera cultural.

La música y la canción son componentes centrales del trabajo cultural de algunos movimientos sociales. Es por medio de la música que se canalizan demandas y expresa y experimenta la emotividad de los sujetos individuales. Es mediante la música que se simboliza y significa el entorno social. Una vez que la lucha política se ha desvanecido, la música permanece como un vestigio de la acción colectiva.

Mattern, por ejemplo, ha destacado la contribución de la nueva canción chilena en la construcción de una comunidad organizada para resistir los embates de la derecha. Antes de la llegada de Allende al poder, los músicos de la nueva canción “jugaron roles claves en la formación de un grupo de socialistas

demócratas que emergieron como una comunidad de resistencia y oposición” (Mattern, 1998: 39). Al recuperar el pasado, la tradición indígena y el mundo rural los músicos de la nueva canción establecieron lazos con la clase obrera y la comunidad de América Latina. Mediante esto fue posible organizar “un programa extensivo de resistencia y oposición a la derecha política y el imperialismo norteamericano” (*ibid.*: 44).

A la conceptualización de Eyerman y Jamison nosotros agregamos que el trabajo sonoro-cultural del movimiento social sobrepasa la producción y utilización de la música. La producción sonora en las marchas de protesta incluye las siguientes formas sonoro-expresivas: consignas, cánticos, himnos, gritos y silbidos; sonidos procedentes de distintas materialidades como instrumentos musicales —guitarras, jaranas, metales y percusiones— y objetos cotidianos como tambores, silbatos e incluso machetes; las experiencias de escucha y producción sonora mediadas tecnológicamente (altavoces, megáfonos, micrófonos e incluso internet). Todos los acontecimientos sónicos de la marcha constituyen distintas modalidades de la praxis política y cultural de los actores colectivos.

Resulta imposible, por cuestiones de espacio, reseñar críticamente las investigaciones que dan cuenta del trabajo acústico en la protesta y los movimientos sociales. Remitimos al lector a los textos de Jaume Ayats (2002; 2005), Alexander Brown (2016), Francisco Cruces (1998), Kytö y Özgün (2016), Noriko Manabe (2012), Elsa Rodríguez (2009; 2010), Schweingruber y McPhail (1999), McPhail y Wohlstein (1983) y Serge Collet (1982).

La protesta como momento performativo del movimiento social

En este artículo nos interesa la sonoridad de las marchas de protesta. Somos conscientes de que las tácticas de protesta —consideramos las marchas y movilizaciones como tácticas (Medel y Somma, 2016)— y los actores colectivos son fenómenos sociales

distintos. El movimiento social es un tipo particular de actor que se enfrasca en actuaciones contenciosas (Tilly, 2008). Las tácticas de protesta son estrategias a través de las cuales actores colectivos visibilizan y audibilizan sus demandas. Son objetivaciones espacio-temporales del conjunto de actores, redes de relaciones, demandas y proyectos político-culturales.

Consideramos a la marcha como una táctica desplegada por un actor que posee orientaciones sociales, culturales y políticas definidas. Como táctica supone el desplazamiento de múltiples actores colectivos por el espacio urbano (locomoción colectiva); durante el desplazamiento se despliegan distintas materias expresivas y comportamientos que poseen, en términos generales, un alto grado de convencionalización y ritualización. En su mayoría, las formas elementales de acción colectiva³ que ocurren durante la marcha evitan la violencia y la confrontación directa; por otra parte, pueden tener un contenido disruptivo muy importante, como en el caso de los performances que recrean acontecimientos violentos y las consignas y sones que utilizan la burla y el escarnio para interpelar a los antagonistas del movimiento.

Esta táctica constituye, además de un mecanismo de lucha política, un mecanismo cognitivo de construcción de conocimientos y un mecanismo performativo de presentación y constitución de los actores. Cruces señala que las manifestaciones de protesta son un “argumento de imágenes: un conjunto coherente de comportamientos ritualizados que aspira a presentar de manera persuasiva un mundo de sentido” (1998: 233). Agregaremos que es un argumento de imágenes visuales y sonoras que construyen la representación de un actor colectivo vivo y desbordante que existe como totalidad únicamente durante el tiempo y el espacio de la protesta.

³ Una forma elemental de acción colectiva es la unidad mínima de interacción observable en una marcha: conversaciones entre dos personas, caminatas colectivas, risas, proferir una consigna al unísono, entre otras. Estas formas elementales siempre suponen comportamientos desplegados por al menos dos personas (Schweingruber y McPhail, 1999).

Durante la marcha el actor colectivo adquiere una existencia concreta. Existencia que depende del desplazamiento que “materializa un actor que, de otra manera, existe sólo virtualmente. En una acción colectiva la configuración de dicha totalidad es un objetivo en sí, distinto —aunque no ajeno— a cualquier finalidad pragmática” (Rodríguez, 2009: 70). Las marchas permiten la teatralización del actor colectivo, su presentación en el espacio público y en los medios de comunicación masiva.

La presencia del actor colectivo posee dos sentidos; por un lado, presencia en el espacio urbano: ocupación de las calles, avenidas principales y todos aquellos rincones de la geografía urbana a los cuales se superpone una geografía de los sentimientos, luchas y afectos colectivos. Por otro, la marcha es el tiempo presente del actor. Durante la marcha el actor adquiere concreción temporal. Se realiza a sí mismo como entidad que es en el tiempo. El tiempo presente del actor colectivo rompe con las temporalidades de la urbe. Rompe con el tiempo de la acumulación capitalista, la circulación de mercancías y el desplazamiento de la fuerza de trabajo (Harvey, 2013).

Hasta este punto hemos hablado de la performatividad en tanto que presentación del actor colectivo en el espacio público. Sin embargo, la performatividad tiene un significado adicional. Aquel que se refiere a la existencia de guiones que orientan la protesta y la capacidad de innovación de los actores colectivos. Tilly lo plantea de la siguiente manera: “Una vez que observamos de cerca la realización colectiva de reclamos somos capaces de observar las instancias particulares de improvisación con base en guiones compartidos” (2008: 14). En la marcha los contingentes utilizan un repertorio estándar de confrontación —consignas que están presentes en distintas movilizaciones, *u gr.* “Zapata vive, la lucha sigue”, canciones populares, como *La llorona*, que funcionan como marcos de las demandas y programas de lucha. Sobre ese repertorio estándar los actores particulares crean nuevos sentidos y ponen en circulación significados, afectos y reivindicaciones propios. Pero esto no agota la performatividad, está presente en

la respuesta de los individuos a los cambios en el espacio físico, social y simbólico en que se desarrolla la marcha. La performatividad se expresa, por ejemplo, cuando los contingentes reaccionan a la presencia de un símbolo del gobierno —los edificios de dependencias federales— con la consigna “Esos son, esos son, los que chingan a la nación”.

En suma, la performatividad alude a las actuaciones que los actores colectivos realizan en el espacio público. Por otro lado, se refiere a la capacidad de los actores colectivos de introducir pequeñas innovaciones en el seno del repertorio estándar de confrontación.

SEGUNDA PARTE. DEL SOUNDSCAPE A LA PRAXIS SONORA DE LOS ACTORES COLECTIVOS

Durante los años setenta la categoría de *soundscape* (paisaje sonoro) articuló las reflexiones en torno al sonido y el espacio urbano. Los trabajos de R. Murray Schafer (1994), Barry Truax (1984) e Hildegard Westerkamp (1988) orbitan alrededor de este concepto. Puede afirmarse que aún hoy esta categoría ejerce una suerte de monopolio sobre las investigaciones del sonido.⁴

¿Podemos utilizar la categoría de paisaje sonoro en el estudio de la acción colectiva?, o ¿es posible y necesario encontrar un concepto que articule de mejor manera la acción colectiva y la producción de sonoridades?

Nuestra respuesta es que, de origen, la categoría de paisaje sonoro plantea retos muy serios para un abordaje antropológico. Esto se debe a distintas razones que están contenidas en *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. En primer lugar, el paisaje sonoro es algo que se presenta al investigador, no es algo que se entreteja a partir de acciones cotidianas minúsculas.

El paisaje es una parte del mundo que el investigador aísla para diseccionar y comprender: “El paisaje sonoro es cualquier campo acústico de estudio. Podemos hablar de una composición musical como un paisaje sonoro, o un programa de radio [...] o un ambiente acústico” (Schafer, 1994: 7). Para estudiarlo se utilizan procedimientos analíticos; esto permite descomponer el paisaje en notas clave, señales y marcas sonoras. Sólo de manera accesoria el paisaje aparece como la matriz que enmarca y emerge como producto de la vida social y cultural. Aún más lejana es la idea de que los actores individuales y colectivos contribuyen activamente en la estructuración del entorno sonoro.

En segundo, si bien *The Soundscape* contiene una descripción detallada de los paisajes sonoros europeos, a la cual se suma una consideración de orden histórico que permite observar la creciente complejización del entorno sonoro, éstos aparecen modelados casi de manera exclusiva por macroestructuras sociales como la Revolución Industrial, la modernidad y el capitalismo. Sólo algunos pasajes del texto dejan ver que el paisaje sonoro es producido por sujetos atravesados por lógicas sociales y culturales.

En tercero, el problema propiamente antropológico, es decir, el problema de la dimensión simbólica y la producción imaginaria vinculada a un acontecimiento social, es aún más difuso. Apenas merece algunas consideraciones en el capítulo sobre simbolismo. Desafortunadamente, la concepción schaferiana del simbolismo es muy cercana a las posiciones expresadas por Carl Jung, según las cuales existe un conjunto de símbolos de carácter transhistórico y transcultural, estructurado al margen del trabajo cultural de grupos concretos, que expresa una parte del inconsciente colectivo universal. Al igual que Jung, Schafer busca las significaciones transhistóricas de determinados símbolos como el agua, el viento y los truenos; este procedimiento cierra la vía para una comprensión antropológica del simbolismo sonoro en contextos históricamente situados.

⁴ Samuels, Meintjes *et al.* (2010) revisan un gran número de investigaciones que dan un giro antropológico al concepto de paisaje sonoro.

Desde nuestra perspectiva, el concepto de *soundscape* oscurece las relaciones que existen entre sonoridad, acción colectiva, cultura y poder. Es necesario seleccionar una perspectiva conceptual que permita observar las tensiones dialécticas que se verifican entre lo sonoro, la cultura y la sociedad. Esta tensión dialéctica implica que lo sonoro es una síntesis de sonoridades y cultura, y que la cultura es una síntesis de cultura y sonoridades.

La actuación de los sujetos colectivos no discurre entre paisajes sonoros. Sus acciones, estrategias y tácticas reconfiguran el entorno sonoro urbano, crean un territorio acústico. Más aún, la sonoridad es un elemento central de la acción colectiva, del repertorio de estrategias que se despliegan en un contexto dado para interpelar al poder político, económico y cultural. Es decir, el sonido no se limita a ser el resultado o el marco de la acción colectiva. Para los movimientos sociales y los actores colectivos el sonido es un medio a través del cual se actúa políticamente y culturalmente. El sonido no es algo que simplemente encontramos en el mundo de la protesta, es algo que los actores colectivos practican.

La propuesta investigativa de Samuel Araújo y el Grupo Musicultura abre una vía para la comprensión de las relaciones entre sonido y acción colectiva. Pone el acento en los agenciamientos de los sujetos sobre los entornos sonoros. Enfatiza la dimensión de la producción de sonoridades y coloca en segundo plano la escucha analítica del investigador. Siguiendo las elaboraciones marxistas del concepto *praxis*, Araújo propone el concepto *praxis sonora* como un medio para “comprender las dimensiones macro y micropolíticas de la acción sonora” (2013: 8).

En el concepto de *praxis sonora* se articulan dos dimensiones socioantropológicas fundamentales: el pensamiento o discurso —ya sea que adquiera la forma de representaciones simbólicas o producciones imaginarias— y la acción colectiva: “nuestra investigación se compromete con una tradición filosófica de larga data que considera la teoría y la práctica ancladas a una en la otra, como *praxis*” (Araújo y Grupo Musicultura, 2010: 219). La

praxis, por lo tanto, posee una dimensión discursiva o simbólica, por medio de la cual se movilizan sentidos y se cristalizan saberes y valores en torno a las formas socialmente válidas de organización del sonido, y una dimensión comportamental o práctica, que incluye el conjunto de procedimientos y actividades individuales y colectivas que producen sonidos.

Por medio de esta noción Araújo desmusicaliza el oído antropológico y etnomusicológico. El trabajo acústico de los actores colectivos difícilmente se agota en la música. La praxis se centra en “el trabajo acústico o el aspecto sonoro de la actividad humana en su vínculo orgánico con otros aspectos de la misma actividad en general y particularmente su dimensión política” (Araújo, 2013: 8). La praxis sonora, por lo tanto, se compone de todos los acontecimientos acústicos⁵ que acompañan el quehacer humano en una situación social determinada.

En el marco del estudio de los movimientos sociales y la protesta, el concepto de *praxis sonora* exige recuperar todos los sonidos que se generan como resultado de la acción colectiva: aquellos que predominan por su frecuencia, intensidad y densidad semántica, como la música, las consignas, discursos y cantos, y aquellos que son inaudibles o casi imperceptibles y que, a pesar de todo, también contribuyen a los fines de la acción colectiva —ya sean estos últimos meramente políticos o culturales—.

Con base en estas consideraciones definimos la praxis sonora de un actor colectivo como *el conjunto de materiales sonoros, prácticas productoras de sonidos y símbolos e imaginarios utilizados por un actor colectivo con la finalidad de realizarse como ente político y cultural*. Recurriendo a la terminología de McAdam, Tarrow y Tilly (2008)

⁵ Según esta definición, forman parte de la praxis sonora todos los hechos acústicos que son resultado de actividades humanas. Sin embargo, el acontecimiento acústico no se produce exclusivamente a través de comportamientos; también se produce a través de interpretaciones de sonidos de la geofonía y biofonía sobre los cuales el ser humano tiene influencia limitada (en términos de su producción). Las escuchas, las distintas formas de interpretación de los sonidos del entorno, también forman parte de la praxis sonora.

podemos afirmar que todos aquellos sonidos que se utilizan por un actor colectivo en una *actuación contenciosa* conforman su praxis sonora. Se trata de aquellos sonidos a través de los cuales se interpela a la alteridad en el contexto de la lucha política.

Los actores colectivos utilizan un conjunto de formas sonoro-expresivas por medio de las cuales reclaman, elaboran peticiones y protestan. El conjunto de estas formas sonoras constituye su praxis sonora, es decir, los recursos mediante los cuales expresa su voz colectiva. El concepto de forma sonora⁶ enfatiza la producción del sonido en el marco de convenciones sociales (rítmicas, armónicas, tímbricas y melódicas), procesos de aprendizaje y valoraciones estéticas. Los sujetos profieren consignas, por ejemplo, en el marco de convenciones rítmico-silábicas sin las cuales sería imposible coordinar el comportamiento colectivo e imprimir una forma coherente a los contenidos semánticos y otros sentidos no lingüísticos. Estas convenciones, que no están formuladas explicitamente, forman parte de la musicalidad o la *competencia sonológica* que los seres humanos desarrollan a través de procesos de aprendizaje.

Por otra parte, la idea de forma sonora-expresiva también enfatiza la dimensión del sentido. El sentido abarca desde los contenidos semánticos explícitos mediados lingüísticamente —el mensaje de los discursos, por ejemplo—, los sentidos identitarios expresados mediante modulaciones en las dimensiones sonoras como el volumen y la entonación, hasta un sentido imposible de formular lingüísticamente y que es más un sentir inmediato, vivido a través del cuerpo. Un sentido sensible como nos hace ver Jean-Luc Nancy en *A la escucha* (2007).

TERCERA PARTE. LOS RECURSOS SONORO-EXPRESIVOS EN LAS MANIFESTACIONES DE PROTESTA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Como ha quedado de manifiesto a lo largo de este escrito, los actores sociales despliegan distintos tipos de estrategias sonoras que constituyen la voz que le permite externar sus demandas, interpelar al poder, realizarse como presencias en el espacio urbano y hacer pública su identidad. Además, mediante esta voz el movimiento reconfigura contextos culturales amplios (Eyerman y Jamison, 1998; Reed, 2005).

Gracias a un trabajo etnográfico y de escucha antropológica realizado durante tres años, en diez marchas multisectoriales que ocurrieron en la Ciudad de México, registramos las distintas expresiones sonoras que los actores colectivos utilizan en las marchas de protesta.⁷ Este trabajo nos permitió identificar sonoridades, prácticas productoras de sonidos —individuales y colectivas— y materialidades que intervienen en la generación de sonido.

Durante el trabajo de escucha etnográfica identificamos 20 formas sonoras-expresivas recurrentes⁸ o tipos de sonoridades. Con base en algunos de los elementos aportados por Schewingeruber y McPhail (1999) para el registro y la grabación de las formas elementales de la acción colectiva, clasificamos los so-

⁷ En este escrito nos enfocamos en las siguientes marchas: 26 de septiembre de 2015 (primer aniversario de la desaparición de los normalistas de Guerrero), dos de octubre de 2015, 24 de abril de 2016 (en contra de las violencias machistas), 26 de septiembre de 2016 (segundo aniversario de la desaparición de los normalistas), dos de octubre de 2016, 24 de junio de 2017 (39^a edición de la marcha del orgullo LGBTTTI+), 17 de septiembre de 2017 (marcha para demandar justicia por el asesinato de Mara Castilla en Puebla), 26 de septiembre de 2017 (XXXVI Acción global por Ayotzinapa) y dos de octubre de 2017.

⁸ El trabajo de identificación de formas sonoras se realizó a partir de distintos soportes documentales: grabaciones *in situ* de las marchas, registros escritos de los hechos sonoros, registros fotográficos, grabaciones en video y transcripciones de las entrevistas breves y a profundidad realizadas con participantes en las marchas.

⁶ La forma sonora es “un hecho acústico que posee un conjunto de rasgos estructurales que le permite diferenciarse del resto de los acontecimientos sonoros, promueve ciertas formas de organización de la actividad colectiva, se orienta a la transmisión de sentido y genera percepciones ordenadas en el escucha” (Granados, 2018a: 141).

nidos producidos en las marchas en cinco grandes categorías: sonidos vocales, sonidos verbales, sonidos corporales, sonidos no corporales y ausencia de sonidos (silencio). A continuación presentamos el inventario de las formas expresivas registradas en el marco de nuestra categorización.⁹

1. Sonidos vocales. Incluye sonidos colectivos producidos con el aparato fonador no articulados lingüísticamente.
 - a. Gritos.
 - i. Aullidos.
 - ii. Abucheos.
 - iii. Hurras.
 - b. Silbidos.
 - i. Producidos rítmicamente.
 - ii. Producidos de manera arrítmica.
 - c. Risas.
 - d. Lamentos.
 - e. Sollozos.
2. Sonidos verbales. Incluye todos los sonidos producidos con el aparato fonador articulados lingüísticamente.
 - a. Consignas.
 - i. Identitarias.
 - ii. Diagnósticas.
 - iii. Programáticas.
 - iv. Expresiones de unidad y compromiso con el movimiento.
 - b. Canto vocal (música).

⁹ Las formas sonoras son hechos acústicos que poseen un conjunto de características estructurales que les permiten diferenciarse del resto de los acontecimientos sónicos, promueven ciertas formas de organización de la actividad colectiva, se orienta a la transmisión de sentido y generan percepciones ordenada en el escucha. En la clasificación que presentamos, las formas sonoras propiamente dichas corresponden al segundo nivel, es decir a las letras minúsculas. El tercer nivel, de los numerales romanos, corresponde a las variedades que puede adquirir una forma particular.

- i. Canto de música popular en ausencia de dotación instrumental (por ejemplo, *La llorona*, *Cielito lindo*, *El mambo del ruletero*).
- ii. Canto de himnos. Por ejemplo el *Himno Nacional Mexicano*.
- c. Conversaciones.
- d. Discursos breves.
- e. Discursos largos.
- f. Oraciones.
- g. Rezos.
3. Sonidos corporales. Se refiere a todos los sonidos no incluidos en las clasificaciones anteriores producidos a partir del propio cuerpo con la finalidad de generar un acontecimiento acústico particular.
 - a. Aplausos.
 - i. Rítmicos.
 - ii. Arrítmicos.
 - b. Ruidos derivados del acto de caminar.¹⁰
 - c. Otros.
4. Sonidos no corporales. Incluye los sonidos producidos mediante la manipulación de un objeto externo.
 - a. Música. Incluye aquellos sonidos producidos con arreglo a algún código musical (rítmico o armónico).
 - i. Producida a partir de instrumentos musicales.

¹⁰ Este ruido fue referido por un participante en las marchas del movimiento YoSoy132. Comentó que durante una de las marchas silenciosas que se realizaron en el marco del movimiento, la marcha de los distintos colectivos adquirió un ritmo casi militar que era perfectamente audible y que sustituyó el sonido de las consignas, discursos y música. LaBelle (2010) ya había dado cuenta del curioso efecto sonoro que produce la regularidad en el desplazamiento de los grupos militares y policiales y el papel que desempeña dicho efecto en la estructuración de territorios sonoros.

1. Chilenas interpretadas por bandas de viento o chile frito¹¹ (por ejemplo la *San Marquena*).
2. Sones interpretados a partir de ensambles de jaranas y otros instrumentos de cuerda vinculados al son jarocho.
3. Música de batucada interpretada por ensambles de percusiones.
4. Música de birimbao.
- ii. Producida a partir de instrumentos cotidianos.
 1. Batucada con garrafones.
 - iii. Reproducida por medio de un dispositivo tecnológico (por ejemplo, un reproductor mp3 conectado a un sistema de amplificación portátil).
- b. Ruidos. Incluye los sonidos producidos al margen de códigos musicales.
 - i. Percusión de objetos cotidianos.
 1. Cacerolazos.
 2. Percusión de globos.
 3. Machetazos.
 - ii. Otros sonidos no percusivos
 1. Matracas.
 2. Silbatos.
 3. Caracoles.
5. Ausencia de sonidos: silencio. Se refiere a la producción activa de silencio, es decir, a aquel silencio que se produce para protestar o que desempeña alguna función durante la marcha.
 - a. Silencio breve (minuto de silencio).
 - b. Silencio largo.

¹¹ Las bandas de chile frito interpretan música tradicional de la Costa Chica de Guerrero. Generalmente esta música aparece en contextos rituales y festivos (como el baile de artesa). Al respecto ver el texto de Ruiz (2009).

Es necesario enfatizar que este inventario se refiere a los sonidos que se producen en el marco de la acción colectiva. En otro lugar propusimos una clasificación de los comportamientos y acciones relacionados con la producción del sonido (Granados, 2018a). Hemos identificado sonidos que se producen por el acto de vocalizar (que incluye acciones de gritar, silbar, reír, lamentar, sollozar y llorar), aquellos producidos por el acto de verbalizar (que incluye consignar, hablar, cantar, discurrir y orar), los que se generan por el acto de manipular el propio cuerpo (que incluye la acción de aplaudir y marchar) o un cuerpo externo (que incluye las acciones de *musicar*¹² y *ruidizar*¹³).

Finalmente, el trabajo de escucha etnográfica, así como algunas nociones teóricas que enfatizan la relación de la sonoridad con la materialidad que la origina,¹⁴ nos llevaron a considerar y registrar las distintas materialidades que posibilitan la abigarrada producción sonora. La primera fuente sonora es el cuerpo de los sujetos individuales. Este cuerpo es capaz de emitir distintas variedades de sonidos. Desde los sonidos articulados del lenguaje

¹² Nos servimos del neologismo *musicar* propuesto por Small. Para este autor “la música no es una cosa sino una actividad, es algo que hace la gente” (1999: 2). Más adelante afirma que “la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente” (1999: 4). Pensamos, siguiendo a Small, que la música es algo que hacen los movimientos sociales en el contexto de la lucha cultural y política.

¹³ El neologismo *ruidizar* designa a los sonidos no musicales que se producen al margen de códigos ritmicos o armónicos. No se refiere al ruido desde una perspectiva higienista, alude al conjunto de sonidos no musicales que se originan como resultado de la acción colectiva y que contribuyen a la presentación del actor colectivo en la esfera pública.

¹⁴ Nos referimos al concepto de *esquizofonía* propuesto por Murray Schafer (1994). Para este autor la modernidad genera las condiciones para que experimentemos una gran cantidad de sonidos al margen de sus fuentes sonoras. En esto consiste el fenómeno de la esquizofonía. También a la distinción planteada por Dokic (2007) entre experiencia acusmática y escucha ecológica, ya que se centra en el problema del sonido, la materialidad que lo origina y la escucha. En la experiencia acusmática experimentamos los sonidos como si fueran entidades autónomas independientes de una fuente, por el contrario, la escucha ecológica busca determinar la fuente que produce un sonido.

hasta los gritos, pasando por los silbidos y los abucheos. Cada uno de los sonidos producidos por el cuerpo humano posee su propia densidad semántica: sonidos que poseen un sentido lingüístico, que se articula mediante una relación arbitraria entre significado y significante, y aquellos que poseen un sentido-sensible, es decir, una vivencia emocional estrechamente vinculada con la corporalidad que no se elabora lingüísticamente.

La segunda fuente sonora son las materialidades no humanas entre las cuales cabe distinguir los instrumentos musicales y aquellos objetos cotidianos no musicales de los cuales se extraen sonidos. Entre los instrumentos musicales que hemos registrado se encuentran distintos tipos de instrumentos de percusión —ta-rolas, tambores de distintas dimensiones, cencerros, panderos y maracas—, jaranas y otras variedades de instrumentos de cuerda —guitarras, leonas y requintos—, instrumentos de viento como trombones, tubas, saxofones y trompetas, acordeones, entre otros. En cuanto a los instrumentos cotidianos utilizados para producir sonidos hemos registrado garrafones, tambores y otro tipo de contenedores, caracoles y cacerolas. También hemos observado la utilización de matracas, silbatos y cornetas.

Respecto a las fuentes sonoras cabe hacer una última precisión. Una parte de la producción sonora de los actores colectivos es posible gracias a las tecnologías de escucha o por lo menos está mediatisada por ellas. Como ejemplo del primer caso tenemos la reproducción amplificada de música grabada: durante la XII Acción global por Ayotzinapa un contingente de jóvenes anarquistas se manIFESTaba con la reproducción amplificada del grupo de música pop RBD.¹⁵ Como ejemplo del segundo caso tenemos la utilización de megáfonos y otro tipo de sistemas de amplificación. En distintas marchas hemos observado que algunos contingentes —principalmente sindicales— utilizan sis-

temas de amplificación para coordinar la praxis sonora de los miembros del contingente.

Al optar por el concepto de *praxis sonora* el antropólogo está obligado a considerar los sonidos, prácticas individuales y colectivas y materialidades con la finalidad de dar cuenta de la producción sonora de los actores colectivos. Sin embargo, este nivel descriptivo está lejos de aclarar el papel que desempeña el sonido en la acción colectiva. Para responder este cuestionamiento es necesario tener en cuenta los proceso de enmarcado (Benford, 1993; Benford y Snow, 2000) y la praxis cognitiva (Eyerman y Jamison, 1998) que orientan la praxis sonora del movimiento. En la siguiente sección aportamos algunos elementos que permiten perfilar una respuesta.

CUARTA PARTE. PRAXIS COGNITIVA Y PROCESOS DE ENMARCADO

La producción sonora de los movimientos sociales y los actores colectivos, que implica comportamientos individuales y colectivos y nociones en torno a la organización del sonido,¹⁶ se realiza en el marco de la acción contenciosa. Esto significa que a través de la producción sonora un sujeto colectivo que busca ser visible y audible en el espacio público reclama a un tercero cuyos intereses serían afectados en caso de que se reconozcan y satisfagan las demandas del primero (Tilly, 2008). Dicho en otros términos, la praxis sonora, como reconoce el mismo Araújo, se orienta políticamente, se inscribe en la esfera del poder.

Pero la dimensión acústica del movimiento social no se agota en sus rendimientos políticos, forma parte de la producción de

¹⁵ Hecho sonoro registrado durante la marcha del 26 de septiembre del 2015, a un año de la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Raúl Isidro Burgos.

¹⁶ Como bien ha observado Merriam, "Sin conceptos sobre la música, la conducta no puede ocurrir, y sin conducta, el sonido musical no puede ser producido" (1980: 33). Esta consideración lo llevó a proponer que el estudio antropológico de la música debe tomar en cuenta los componentes comportamental y simbólico.

conocimiento que Eyerman y Jamison denominan praxis cognitiva (1998). A través de las consignas, cantos, gritos, silbidos y otros sonidos, los movimientos crean definiciones de la situación. Una consigna, por ejemplo, es una emisión sonora breve (Ayats, 2002) que proclama la existencia de un estado de cosas en el mundo sociocultural. Un discurso tiene la capacidad de identificar víctimas, atribuir responsabilidades y delinean estrategias de lucha. Las coplas entonadas por los músicos jaraneros hacen explícitos diagnósticos muy complejos del entorno político. Las formas sonoras ponen en circulación ideas y símbolos en torno a las problemáticas que enfrentan los movimientos, las víctimas de la injusticia, los antagonistas del movimiento, los programas de acción y lucha, la legitimidad de la acción colectiva y la unidad y el compromiso de los individuos con la causa.¹⁷ Las formas sonoras son parte el conocimiento que los movimientos elaboran con la finalidad de dar sentido a la realidad. Son parte de su praxis cognitiva.

Visto desde otra perspectiva, las formas sonoras contribuyen en la construcción y sostenimiento de los marcos de acción colectiva que, de acuerdo con Benford y Snow, son “conjuntos de creencias y significados orientados a la acción que inspiran y legitiman las actividades y campañas de un movimiento social”¹⁸ (2000: 614). Como ejemplo de esto tenemos las siguientes consignas.

Ni una más, ni una más, ni una asesinada más.¹⁹

Eruviel homicida, te tenemos en la mira.²⁰

¹⁷ Estas funciones son abiertamente cognitivas. En el marco de la lucha las formas sonoras desempeñan, además de las funciones cognitivas, funciones identitarias, afectivas y de *presentificación* del actor colectivo (Granados, 2018a).

¹⁸ La traducción es mía.

¹⁹ Registrada el 17 de septiembre de 2017. Contingente feminista.

²⁰ Registrada el 24 de abril de 2016. Contingente feminista.

Lucha, lucha, lucha, no dejes de luchar, por un gobierno obrero, estudiantil y popular.²¹

Cada una de estas consignas expresa y sostiene los marcos de la acción colectiva. La primera describe la problemática de la violencia que enfrentan las mujeres de México y formula una demanda: el cese de los homicidios de mujeres. La segunda explicita la responsabilidad de los políticos en los feminicidios, encarnada en la figura de Eruviel Ávila, ex gobernador del Estado de México. La última reconviene y llama a sostener la acción colectiva a lo largo del tiempo con la finalidad de lograr una solución a los problemas de la sociedad mexicana, que desde la perspectiva del actor que realiza la preferencia implica sustituir el gobierno de élites por uno popular. Las tres consignas dan sentido y legitiman la acción de los colectivos que las profieren.

En esta última parte de nuestro artículo consideramos brevemente tres aristas de la relación entre praxis sonora, marcos de la acción colectiva y praxis cognitiva. En primer lugar, nos detenemos en la reappropriación que realizan algunos actores (contingentes) de las formas simbólicas y las matrices sonoras que los movimientos sociales han elaborado a lo largo de la lucha; en segundo, hablamos de la creación de nuevas formas mediante la combinación de elementos culturales preexistentes; en tercero, comentamos la producción de sonidos a partir de marcos interpretativos políticamente orientados.²² Sin la intención de proporcionar una perspectiva total de la relación sonoridad-praxis cognitiva presentamos algunos casos etnográficos que ilustran estas relaciones.

La Movilización nacional contra las violencias machistas, realizada el 24 de abril de 2016 y cuyo trayecto fue de San Cristóbal Ecatepec al Ángel de la Independencia, proporciona múltiples

²¹ Registrada el 26 de septiembre de 2016. Contingente de estudiantes de la UNAM.

²² Nos referimos a los marcos interpretativos que delinean un estado de cosas en la esfera política.

ejemplos de la reappropriación, por parte del movimiento feminista, de las matrices sonoras (consignas, canciones o música) utilizadas por los movimientos sociales mexicanos en distintos contextos y coyunturas políticas.

El trabajo de reappropriación es audible principalmente en las consignas y canciones populares; los contingentes feministas modificaron los mensajes con la finalidad de dar voz a sus demandas. La consigna:

Policía consciente. Se une al contingente.

Que en ocasiones aparece en esta otra forma:

Ciudadano consciente. Se une al contingente.

Se convirtió, mediante el trabajo de reelaboración y reinterpretación en:

Macho consciente. Se va del contingente.

Aunque la matriz sonora (a nivel rítmico y melódico) es la misma en las tres consignas el cambio en el contenido semántico de la última altera radicalmente su función. En el marco de la acción contenciosa, las dos primeras reconvienen y llaman a las armas; pretenden sumar individuos a la causa de movimiento. La forma reelaborada por las feministas construye antagonistas y pone en escena un problema central que enfrenta el movimiento: el protagonismo de algunos oportunistas políticos (hombres).

En la misma marcha, el son istmeño de *La llorona* también fue sometido al trabajo de reappropriación. Los conocidos versos “No sé que tienen las flores, llorona, las flores del campo santo [...]”²³ se convirtieron en “No somos todas, señora, nos faltan muchas mujeres. Aunque la vida nos cueste, señora, nos vamos

a defender”. Mediante el trabajo de reappropriación se reorientó el contenido de la canción con la finalidad de dar voz a un conjunto de demandas del movimiento. La versión feminista plantea, de manera simultánea, un diagnóstico —el problema de la desaparición de las mujeres— así como un programa de acción —la autodefensa de las mujeres en el marco de la violencia cotidiana y estructural que enfrentan—.

Es común que durante las marchas los contingentes reinterpreten la música popular con la finalidad de expresar sus demandas. En la marcha del 26 de septiembre de 2016 el contingente de telefonistas utilizó la canción *Canto a Camilo* de Carlos Puebla para atribuir responsabilidades por la desaparición de los normalistas y realizar un diagnóstico de los problemas:

Jóvenes de Ayotzinapa con su futuro truncado,
querían ser profesores y los secuestra el estado.
Hoy marchó porque están vivos chiquillos,
y no porque hayan muerto.

Fue en Iguala Guerrero,
donde fueron capturados.
Marchaban para protestar,
por delincuencia en su estado.

Con respecto a la creación de nuevas formas expresivas cabe mencionar el trabajo del Colectivo Vulvatumada, audible durante la Movilización nacional contra las violencias machistas del 24 de abril de 2016. Durante esta marcha el colectivo aglutinó una variedad de recursos expresivos que originaron un *performance* muy particular. Enmarcadas por una manta que contenía la leyenda “Vulvatumada lesbifeminista contra las violencias machistas. Vivas nos queremos”, las integrantes del colectivo ejecutaron música a partir de distintas materialidades que hicieron las veces de instrumentos de percusión. La dotación instrumental incluía garrafones de plástico de distintas capacidades, cencerros, tambores de distintos diámetros y silbatos.

²³ Versión de Chavela Vargas.

A partir de esta dotación ejecutaron una música de fuerte base rítmica alrededor de motivos afrolatinos. Aunque la música de los tambores por sí sola constituía un elemento que delimitaba al colectivo y contribuía a la escenificación sonora de la identidad colectiva, funcionó simultáneamente como una matriz rítmica sobre la cual se profirieron consignas que manifiestaban las orientaciones políticas y culturales de la lucha de las feministas:

No, no, no,
no somos infiltradas,
somos feministas
y estamos indignadas.

Porque no,
que te dije que no,
pendejo, no,
mi cuerpo es mío,
yo decido,
tengo autonomía,
yo soy mía.

Con estos recursos expresivos que atendían a distintos propósitos de la acción colectiva —constitución identitaria, identificación de problemas, delimitación de antagonistas del movimiento, entre otras— se construyó un *performance* relativamente inédito de consignas musicalizadas que visibilizó y dio voz a las demandas del colectivo Vulvaticada. Desde esta voz particular, este contingente se sumó a las demandas del actor colectivo total.

Los marcos interpretativos políticamente orientados afectan directamente el contenido semántico de las producciones sonoras. Estos marcos se componen del diagnóstico que el movimiento realiza de la coyuntura política (que incluye la identificación de víctimas, problemas y atribución de responsabilidades), el establecimiento de programas y rutas para la acción colectiva y los aspectos motivacionales (orientados al mantenimiento de la acción a lo largo del tiempo).

La consigna registrada durante la marcha del 26 de septiembre de 2016:

Gobierno farsante, que matas estudiantes,
gobierno fascista, que matas normalistas.

Desempeña funciones de diagnóstico en varios sentidos. Por un lado, identifica como víctimas de la violencia del Estado a los estudiantes y a los normalistas de Ayotzinapa. Por el otro, atribuye la responsabilidad de la desaparición de los jóvenes al gobierno, al tiempo que establece una caracterización de los adversarios al movimiento (fascistas y farsantes). Esta consigna también atribuye el homicidio como una modalidad de acción característica de los gobernantes mexicanos.

Las siguientes consignas también identifican antagonistas del movimiento y atribuyen responsabilidades. En las dos primeras la caracterización del victimario se realiza a través de la burla y el escarnio:

Díaz Ordaz, Díaz Ordaz,
fuiste un perro y nada más.

Norberto Rivera,
homofóbica y culera.

No fue un crimen pasional,
fue un macho patriarcal.

Otras consignas, registradas también el 26 de septiembre del 2016 y el 17 de septiembre del 2017, definen programas de acción de los movimientos sociales:

Lucha, lucha, lucha, no dejes de luchar,
por un gobierno obrero, estudiantil y popular.

Hay que abortar, hay que abortar,
hay que abortar este sistema patriarcal.

Mujeres contra el machismo,
mujeres contra el capital,

mujeres contra el machismo
y el terrorismo neoliberal.

En la primera consigna, el programa de lucha consiste en la transformación radical del régimen de gobierno hacia uno que incentive la participación de los sectores populares de la población. En la segunda, utilizada por contingentes feministas, el aborto se convierte en expresión de la acción colectiva organizada de las mujeres en contra del patriarcado. En la tercera se declara que la acción colectiva se orienta a desmantelar los pilares que sostienen las violencias ejercidas contra las mujeres: el machismo, el capitalismo y el neoliberalismo.

Finalmente, la reconvención, el llamado a las armas y la motivación también son elementos que se expresan a través de las consignas. Durante la XXXIX Marcha del orgullo LGBTTTI se profirieron varias consignas en este sentido:

Bisexuala consciente, se une al contingente.
Aplaudan, aplaudan, no dejen de aplaudir. Que la homofobia se tiene que morir.
Esta marcha no es de fiesta, es de lucha y de protesta.

La primera consigna es un llamado a sumarse movimiento LGBTTI, en tanto que en la segunda hay un llamado a la acción colectiva continuada con la finalidad de alcanzar un objetivo: la desaparición de la homofobia. A través de la tercera los manifestantes reconvierten a los individuos para que la marcha sea entendida como un momento de la lucha por los derechos de la comunidad LGBTTTI y no como una simple expresión carnavalesca.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La marcha de protesta es una forma de resistencia colectiva que plantea la posibilidad de habitar las calles y avenidas de la ciudad de una manera distinta. También modifica el espacio simbólico, parasitado cotidianamente con signos de las mercancías que

producen las sociedades de consumo. Una tercera metamorfosis que opera la marcha, que no está suficientemente reconocida en la literatura especializada, ocurre en el campo de la sonoridad. La marcha crea un entorno sonoro politímbrico y polirítmico, que aloja las voces de todos los actores colectivos que se reúnen para protestar e impugnar las orientaciones culturales hegemónicas y la estructura de relaciones sociales.

Si la marcha es una forma de lucha fundamentalmente expresiva, es necesario reconocer la centralidad del sonido en la transmisión de sentido. Los actores colectivos se comunican y organizan a través de los sonidos. Pero se debe evitar reducir la dimensión comunicativa del sonido a la dimensión lingüística y verbal. Efectivamente, a través del sonido, un discurso por ejemplo, se hacen públicas definiciones de la situación muy complejas, (que incluyen declaraciones de identidad, construcción de antagonistas, identificación de problemas y establecimiento de cursos de acción), y también se expresan emociones como la ira, el enojo y el miedo.

En este texto hemos abordado tan sólo una de las funciones del sonido en el contexto de la protesta: nos centramos en la manera en que los contingentes construyen marcos interpretativos de la situación. La consigna, la canción y algunos tipos de música como el son jarocho son expresiones sonoras fundamentales en la praxis cognitiva de los actores colectivos en dos sentidos. Por una parte, comunican la identidad colectiva, las formas en que un actor entiende la lucha, el papel que le atribuyen a la sonoridad en su quehacer y en sus trayectorias y tradiciones políticas (Granados, 2018b). Por otra parte, durante el *performance* de la marcha los sonidos, junto con recursos visuales y escritos como mantas, pancartas, cartones y la corporalidad de los manifestantes, construyen una definición de la situación que legitima y da sentido a la acción colectiva.

Por supuesto que la contribución del sonido a la acción colectiva no se agota en las dimensiones cognitiva y política. Como hemos tenido ocasión de demostrar en otro lugar (Granados,

2018a), el sonido también es fundamental en la construcción y expresión de un marco afectivo, en la creación de formas de lucha basadas en el ludismo y la performatividad y en la presentación de los actores colectivos en el espacio público.

Hay una razón por la cual el sonido es fundamental en las marchas de protesta. Si generalmente se ha afirmado que la marcha es un mecanismo de visibilización de los actores colectivos (Rodríguez, 2009; Cruces, 1998; López, 2005), a través del cual adquieren concreción, es necesario reconocer que el sonido es un componente fundamental de esa presencia que se construye en el espacio público. Aunque las marchas son el resultado de la acción colectiva, los movimientos sociales existen porque hay marchas, es decir, un conjunto de prácticas mediante de las cuales adquieren actualidad y presencia. Y el sonido siempre será fundamental en la constitución de la presencia durante la manifestación.

BIBLIOGRAFÍA

- Araújo, Samuel (2013). "Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial", en *El oído pensante*, vol. 1, núm. 1.
- Araújo, Samuel y Grupo Musicultura (2010). "Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil", en John Morgan y Salwa El-Shawan (eds.), *Music and conflict*. EUA: University of Illinois Press.
- Ayats, Jaume (2005). "El gesto digno para cantar todos con una sola voz", en Andrés Antenbi, et al., *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. España: Orquesta del Caos.
- Ayats, Jaume (2002). "Cómo modelar la imagen sonora de un grupo: los eslóganes de manifestación", en *Revista transcultural de música*, núm. 6, junio 2002. Disponible en: <<https://www.sibetrans.com/trans/article/235/como-modelar-la-imagen-sonora-del-grupo-los-esloganes-de-manifestacion>>.
- Benford, Robert (1993). "Frame Disputes within the Nuclear Disarmament Movement", en *Social Forces*, vol. 71, núm. 3, enero-abril, 2014, pp. 13-45.
- Benford, Robert y David A. Snow (2000). "Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment", en *Annual Review of Sociology*, vol. 26, pp. 611-639.
- Brown, Alexander (2016). "Above and below the streets: A musical geography of anti-nuclear protest in Tokyo", en *Emotion, Space and Society*, vol. 20, pp. 82-89.
- Collet, Serge (1982). "La manifestation de rue comme production culturelle militante", en *Ethnologie française*, nueva serie, tomo 2, núm. 2, abril-junio, pp. 167-176.
- Cruces, Francisco (1998). "Las transformaciones de lo público. Imágenes de la protesta en la Ciudad de México", en *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 12, junio, pp. 227-256.
- Dokic, Jérôme (2007). "Two ontologies of sound", en *The monist*, vol. 30, núm. 3, julio, pp. 391-402.
- Eyerman, Ron y Andrew Jamison. (1998). *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Inglaterra: Cambridge University Press.
- Granados, Alan (2018a). *La sonoridad de los movimientos sociales. Expresividad, performance y praxis sonora en las marchas de protesta en la Ciudad de México* (tesis de doctorado). México: ENAH.
- Granados, Alan. (2018b). "Sones, chilenas y batucada. Músicas e identidades colectivas en las marchas de protesta", en Xilonen Luna y Jacinto Chacha (eds.), *Culturas musicales de México, vol. II*. México: Secretaría de Cultura.
- Harvey, David (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. España: Akal.
- Jasper, James (1998). "The Emotions of Protest: Affective and Reactive Emotions in and Around Social Movements", en *Sociological Forum*, vol. 13, núm. 3, pp. 397-424.

- Kyto, Meri y Sirin Özgün (2016). "Sonic resistance. Gezi Park Protests and the Political Soundscape of Istanbul", en Giacomo Bottá, *Invisible Landscapes. Popular Music and Spatiality*. Alemania: Waxmann.
- LaBelle, Brandon (2010). *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. EUA: Continuum.
- López, Daniel (2005). "Tecnopolítica del sonido: del instrumento acústico a la antropotecnia sonora", en Andrés Antenbi, et al., *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. España: Orquesta del Caos-Institut Català d'Antropologia.
- Mattern, Mark (1998). *Acting in concert. Music, Community and Political Action*. EUA: Rutgers University Press.
- Manabe, Noriko (2013). "Music in Japanese Antinuclear Demonstrations: The Evolution of a Contentious Performance Model", en *The Asia-Pacific Journal*, vol. 11, núm. 3, octubre, pp. 1-36.
- McAdam, Doug, Sidney Tarrow y Charles Tilly (2008). *Dynamics of Contention*. EUA: Cambridge University Press.
- McPhail, Clark y Ronald Wohlstein (1983). "Individual and collective behaviors within gatherings, demonstrations and riots", en *Annual Review of Sociology*, vol. 9, pp. 579-600.
- Medel, Rodrigo y Nicolás Somma (2016). "¿Marchas, ocupaciones o barricadas? Explorando los determinantes de las tácticas de protesta en Chile", en *Política y gobierno*, vol. XXIII, núm. 1, I semestre, pp. 163-199.
- Melucci, Alberto (1994). "Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales", en *Zona Abierta*, 69, pp. 153-179.
- Merriam, Alan (1980). *The Anthropology of Music*. Estados Unidos: Northwestern University Press.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Argentina: Amorrortu.
- Reed, T.V. (2005). *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. EUA: University of Minnesota Press.
- Rodríguez, Elsa (2010). "Imágenes del actor colectivo. Una aproximación a la dinámica de las marchas de protesta de la Ciudad de México", en *Nueva Antropología*, vol. XXIII, núm. 72, enero-junio, pp. 81-101.
- Rodríguez, Elsa (2009). *La marcha de protesta como texto multimodal* (tesis de doctorado). México: CIESAS.
- Ruiz, Carlos (2009). "La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes", en Fernando Hijar (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. México: Conaculta.
- Samuels, David, et al. (2010). "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology", en *Annual Review of Anthropology*, 39, pp. 329-345.
- Schafer, R. Murray (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. EUA: Destiny Books.
- Schweingruber, David y Clark McPhail (1999). "A Method for Systematically Observing and Recording Collective Action", en *Sociological Methods & Research*, vol. 27, núm. 4, mayo, pp. 451-498.
- Small, Christopher (1999). "El musicar: un ritual en el espacio social", en *Revista Transcultural de Música*, núm. 4. Disponible en: <<https://www.sibettrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>>.
- Tarrow, Sidney (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. España: Alianza.
- Tilly, Charles (2008). *Contentious Performances*. EUA: Cambridge.
- Tilly, Charles y Lesley J. Wood (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Crítica.
- Touraine, Alain (2006). *Crítica de la modernidad*. México: FCE.
- Truax, Barry (1984). *Acoustic Communication*. EUA: Ablex.
- Westerkamp, Hildegard (1988). *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*. Canadá: Simon Fraser University.

TERCERA PARTE

Los sujetos juveniles y sus prácticas musicales

Usos estratégicos de un escándalo. Avándaro en la mira

Katia Escalante Monroy

RESUMEN

En este escrito se contrastan tres visiones sobre el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro que causó una gran polémica y reacciones enfurecidas de los sectores más conservadores de la sociedad mexicana. Aquí presentamos, por una parte, la imagen que se construyó a través de los titulares de algunos periódicos, el balance realizado por observadores enviados por el gobierno del Estado de México, y por otra, el tinte de las opiniones de los funcionarios del gobierno de Echeverría. Esto con el objetivo de develar los argumentos y las representaciones que imperaban sobre las juventudes asistentes, más allá de establecer que este festival fue el detonante para la posterior censura del *rock*.

Palabras clave: juventudes, representación, discursos, *rock*, Avándaro.

INTRODUCCIÓN

Sobre el Festival de Rock y Ruedas desarrollado en Avándaro, Estado de México, entre el 12 y el 15 de septiembre de 1971 se ha escrito mucho; las interpretaciones que tenemos al respecto han destacado su importancia como un momento de

afirmación de las juventudes mexicanas y un paradigma en la historia del rock.

También se ha escrito ya sobre las reacciones de la prensa ante el mismo. Si bien en este trabajo se recuperan dichas notas para mostrar la existencia de un discurso dirigido a deslegitimar el evento y a estigmatizar a los jóvenes que acudieron, esta narrativa sólo será utilizada como un punto de contraste frente a la versión de los hechos que me interesa presentar, misma que es legible en el Informe del Gobierno del Estado de México, sobre el cual es necesario hacer una puntualización.

Este último es un documento que consta de tres tomos, y que contiene reportes que fueron elaborados por distintas comisiones de observación enviadas al lugar por diferentes instancias del Gobierno Estatal. El documento más importante tiene como referencia la Secretaría de la Presidencia del Estado, pero aparecen otros realizados para la Secretaría de Salud y la Secretaría de Educación Pública del Estado. De los tres, sólo en el de la Secretaría de Educación Pública se establece quiénes realizaron las observaciones y se mencionan los siguientes nombres: Ofelia Jaimes de Sotero, Teófila López Fuentes Torres, Regina Camarena Huerta, Ma. de la Luz Jaramillo y Pilar Camarena de Mora. La referencia del segundo aparece sólo como elaborado "por coordinadores responsables de un grupo de observación", compuesto por Marco Polo Tello Baca y Héctor Luna Camacho. Tenemos pocas referencias adicionales sobre los documentos, pero todos aparecen en el mismo compilado, titulado Informe sobre el festival de Avándaro del gobierno del Estado de México (Informe, 1971: s/p).

Cabe aclarar también, que en estos documentos no hay una explicación de la forma en la que se calculan los datos duros, pero el objetivo de este escrito es detonar una reflexión que no depende de la veracidad de lo que reportan, pues de lo que se trata es de develar los presupuestos y prejuicios que sobre los sectores juveniles tenían quienes los elaboraron, que pueden desprenderse del análisis de cuáles temas se resaltan y cuáles

omiten, así como la forma en la que los autores se refieren a los jóvenes.

Lo que se pretende es evidenciar que a pesar de los prejuicios que contienen, el tono de los mismos difiere de lo que retrataba la prensa y que son observaciones de primera mano que nos permiten cuestionar la visión apocalíptica de la prensa. Finalmente, revisaremos algunas opiniones oficiales al respecto y hablaremos de los contrastes entre los tres tipos de discurso.¹

El estudio de las representaciones sobre la juventud presentes en la prensa es importante, ya que partimos de la idea de que la juventud es una construcción simbólica, formada a través de discursos cuya reiteración tiene el efecto de generar visiones respecto a las características y atributos de las y los jóvenes, así como convenciones sociales a partir de las cuales una sociedad entiende y juzga "lo juvenil". El análisis de las representaciones permite también entender la construcción de tipos y estereotipos sociales, las estrategias de clasificación o la forma en la que se coloca a las personas, en este caso a los jóvenes, en marcos y modelos de ejemplaridad o inadecuación. En suma, a través de discursos y representaciones se generan formas de inclusión o exclusión simbólica de los jóvenes, al ser considerados o no, parte de los sectores juveniles socialmente aceptados.²

¹ En este caso el uso de la prensa nos ha permitido destacar una narrativa sensacionalista en la que se satanizó a los jóvenes que estuvieron en Avándaro, pero como veremos enseguida, no fue la única, había otra que de la voz de funcionarios de gobierno los minorizaba y victimizaba. Pero es importante destacar desde el inicio que ambas estuvieron presentes en todos los periódicos revisados, es decir, no fueron privativas de algún periódico en particular.

² Para Roger Chartier las representaciones son sistemas de interpretación que rigen nuestra relación con el mundo y con los otros, que orientan y organizan las conductas y las comunicaciones. Las representaciones se originan en el procesamiento y los intercambios que los individuos hacen de la experiencia social, y adquieren vigencia cuando logran construir una noción consensuada de la realidad por un grupo y sus miembros, de ahí que los objetos de representación social sean múltiples e impliquen desde normas y valores sociales, hasta formas de memoria colectiva dirigidos a dotar de sentido el presente.

1. LA PRENSA

No fue difícil que el Gobierno del Estado de México diera permiso para la realización del Festival de Rock y Ruedas que tendría lugar en Avándaro en septiembre de 1971, pues se trataba de un evento privado, gestionado por Justino Compeán, Eduardo López Negrete y Luis de Llano, personas que tenía excelentes vínculos con el círculo administrativo de Tele-sistema Mexicano, empresa que a su vez tenía buenas relaciones con personas de las altas esferas políticas. Por lo tanto, se asumió que en el festival por ellos proyectado habría el control que solía tenerse en los eventos realizados por los productores que organizaban presentaciones de *rock* pop en sus sets de televisión.

De hecho, los organizadores contaban con equipo de filmación y sonido para grabarlo y reproducirlo posteriormente en el programa *La Onda Woodstock*, y además sería transmitido en vivo a través de Radio Juventud, estación perteneciente a las cadenas de la familia Azcárraga. Por otra parte, el festival de *rock* estaba planeado como un evento adicional a una carrera de automóviles, así que los cálculos estimados sobre la cantidad de gente que asistiría fueron conservadores, los organizadores declararon que esperaban la asistencia de alrededor de 100 mil personas, pero al final la prensa reportó por lo menos 200 mil asistentes.

Días, incluso horas antes de la realización del festival, éste se anunció con bombo y platillo en los periódicos, en revistas, carteles, en programas de radio de música moderna, e incluso en el noticiero de televisión del Canal 2 de Tele-sistema Mexicano. En la difusión se establecía que tocarián grupos mexicanos sólo *rock* mexicano, así que fue difundido como un evento de *rock* nacional.

Avándaro será el escenario por dos días del festival más comentado en los últimos días; un festival musical y deportivo, con la

Para Chartier, las representaciones no reflejan a la realidad, pero remiten a modalidades específicas de su producción (Chartier, 1996: 45-62).

participación de famosos grupos musicales y pilotos que correrán en sus autos a velocidades de 150 a 200 kilómetros por hora en una de las pistas más rápidas y difíciles de México. [...] Avándaro acogerá a miles de jóvenes que tendrán un espectáculo maravilloso que admirar. El sábado 11 a las 8 de la noche se inicia el festival de *rock* con la participación de 13 grupos tocando música propia. Pero no por tratarse de un festival de *rock* únicamente pueden acudir jóvenes, también tienen oportunidad de convivir con ellos gente adulta, que verá cómo la juventud se divierte sanamente, escuchando música y viviendo por unas horas en franca armonía y comunión pacífica ("Festival de Rock y Ruedas", 1971: s/p).

Las notas reportaban que sería un acontecimiento de diversión sana y tranquila para la juventud, y que las autoridades del Estado de México colaborarían con las medidas de seguridad necesarias para que el público pudiera gozar de su espectáculo favorito. Incluso en algunas notas se invitaba a asistir a adultos y familias. También se anunciaaba que la Secretaría de Turismo del Estado daría a conocer las facilidades ofrecidas para que los asistentes instalaran sus casas de campaña y estacionaran sus automóviles. Como vemos, se esperaba un concierto de menores proporciones, de juventudes con un cierto poder adquisitivo, un evento sano y que incluso pudiera ser más o menos familiar. Por lo menos esas eran las expectativas.

Sobre la organización, los titulares de la prensa destacaban días antes: "Excelente organización del Festival de Rock y Ruedas" (García, 1971: s/p), "Prueba de fuego para los festivales de música pop en México" (1971: s/p), "Se cierran hoy las inscripciones para el festival de rock y ruedas" (1971: s/p), "112 autos inscritos en el festival de rock y ruedas" (Ebergen, 1971: s/p). Y en las notas publicadas el primer día encontramos comentarios sobre las actividades de los espectadores sin afanes estigmatizantes "Hubo una sesión de ópera *rock* a cargo de un original conjunto llamado Thiwo, y por la noche muchos conjuntos se dedicaron a ensayar, [...] unos levantaban los campamentos al tiempo que otros se acostaban con la vista fija hacia el cielo sin

abrigó ninguno, mujeres y hombres se reunieron por grupos ante fogatas y cantaron” (“Crece la Avalanche Hippie sobre Avándaro”, 1971: s/p).

Con el paso de las horas se empezó a advertir la llegada de más gente de la esperada, pero inicialmente esto no preocupó demasiado; en el transcurso del concierto algunos acontecimientos llamaron poderosamente la atención de los reporteros: la chica que se quitó la ropa bailando al ritmo de la música, algunos grupos de jóvenes que consumían marihuana, y el tecladista de *Peace and Love*, Felipe Maldonado, gritando desde el escenario “chingué su madre el que no cante”. De entrada, esto último provocó que se cortara la transmisión radial que se estaba realizando en vivo; las escenas del consumo de marihuana, los desnudos, las groserías, la gran cantidad de personas que se dieron cita, y el temor porque todo se saliera de control fueron los aspectos que, en adelante, destacaron los titulares de los periódicos. Así es que muy pronto las notas cambiaron de tono, pasaron de la narración a los juicios deslegitimadores y los comentarios sensacionalistas.

Proliferaron titulares como “Una invasión de hippies pone en alarma a esta población” (1971: s/p.), “Congestiona a Avándaro el festival de rock” (1971: s/p.), “No existe control en Avándaro. Tambalea el evento automovilístico” (1971: s/p.), “Piden tropas federales y policía del DF para que haya orden en Avándaro” (1971: s/p.), “Nudismo y marihuana” (1971: s/p.), “Detenidos y corre sangre” (1971: s/p.), “35 narcotraficantes detenidos en Avándaro” (1971: s/p.), “Festival de drogas” (1971: s/p.), “Florecimiento del vicio” (1971: s/p.), “Orgía de la decadencia” (1971: s/p.), “Sodoma” (1971: s/p.). En los reportajes se sostiene que el concierto fue el pretexto que usaron los jóvenes para desenfrenar su afición por las drogas y dar paso a sus pasiones, y se refieren a él como un despliegue de libertinaje, ya que “bajo la influencia del alcohol y las drogas, las jovencitas se despojaban de sus estrafalarias vestimentas para bailar al ritmo de la música” (“En Avándaro”, 1971: s/p.). Respecto al último día y sobre los problemas que se dieron cuando los asistentes desalojaron el lugar y

buscaban salir de Valle de Bravo, se publicaron notas en las que se destacaban hechos como los siguientes: “[...] el trágico saldo fueron tres muertos, 224 heridos, más mil personas detenidas por incurrir en hechos delictuosos, como el asalto a tiendas y restaurantes, o la destrucción de siembras y árboles [...] hubo asaltos a un restaurante, a camiones y coches” (“Comenzó el accidentado éxodo de los jóvenes que asistieron a Avándaro”, 1971: s/p.).

2. LOS COMITÉS DE OBSERVACIÓN

Estos artículos buscaban mostrar ante la sociedad a una juventud desordenada e irrespetuosa de la moral y las buenas costumbres, estableciendo que el *rock* y la concentración de muchos jóvenes en un sitio daba lugar a excesos de sexo y drogas. Sin embargo, si tomamos en cuenta los reportes oficiales, es decir, los que realizaron las personas enviadas por las instancias de gobierno del Estado de México, la imagen de lo sucedido es muy diferente, pues se explicitan las razones que dieron lugar a estos *actos delictivos*. Desglosaré por temas la información que puede desprenderse de los mismos.

Sobre la organización

Para empezar, el informe de la Secretaría Particular del Gobierno del Estado de México establece que el sitio no era adecuado, que no permitía el acomodo de la cantidad de asistentes, que los estrechos caminos de acceso y veredas circundantes hacían muy difícil el tránsito, que el estacionamiento fue insuficiente y los vehículos fueron dejados en la carretera, por lo que se occasionaron muchos problemas viales. No se tuvieron los víveres suficientes, no había combustible y no se previó la organización del regreso de tal cantidad de personas, y además, que “los muchachos fueron dejados a su suerte” (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p.).

Este tema se menciona en los documentos que comprenden el informe y, por otra parte, también se establece que las *dificultades* para regresar ocasionaron la desesperación de las personas que, sin alimentos, agua o dinero, ejercieron prácticas de vandalismo en tiendas o restaurantes, y secuestraron autobuses. Es decir, que en este caso los saqueos aparecen como el resultado de la falta de prevención y la ausencia de una estrategia de desalojo por parte de los organizadores. A estas razones atribuyen también el que hubiera accidentes de tránsito.

Por otra parte, los reportes subrayan que el evento fue un pretexto de los organizadores para obtener grandes ganancias, ya que invirtieron lo mínimo en seguridad, pues al contar con el apoyo de diferentes instancias estatales, fueron liberados de gastos e inversiones que debieron ejercer, por lo que fue un negocio que les redituó jugosas ganancias (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p). En suma, de estos hechos se responsabiliza más a los organizadores, que a los jóvenes.

Los asistentes

Sobre este tema, se reporta la presencia de un 5% de *auténticos hippies*, 98 % de los cuales eran mexicanos; 20% de melómanos que iban por la música exclusivamente (la mayoría estudiantes universitarios, y un porcentaje de *juniors*). El 0.1 % de estudiosos y observadores con fines científicos, 10% de lumpen, definido como “gente sin oficio ni ocupación productiva”; y el resto es descrito como una masa de curiosos. La edad promedio del público, según los documentos, era de 22 años con un mínimo de 17 y un máximo de 25; entre 85 y 90 % eran hombres; la edad de las mujeres estaba entre 18 y 24 años. Y sobre la extracción social de los asistentes se reporta una pequeña parte de jóvenes de familias acomodadas, la mayoría correspondía a la clase media; así como la ausencia de jóvenes obreros y campesinos (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p)

Es evidente que hay mucha subjetividad en estos reportes, pero es claro que la mayoría eran hombres jóvenes de clase media, muchos estudiantes y melómanos y otros *grupos sin ocupación*. Llaman la atención dos aspectos, el primero es que se hable de que los *hippies* eran una minoría, lo que contrasta con la *invasión de hippies* reportada en la prensa, y que por *gente sin ocupación* no se están refiriendo a pandillas de los sectores populares, mismas que solían ser presentadas en las notas periodísticas como producto del ocio y de la falta de actividades constructivas, sino que están hablando de jóvenes de clase media:

La asistencia en general estaba integrada por muchachos que no desempeñan una actividad creadora dentro del concierto nacional, sino que pertenecen al estrato que depende de su familia para la solución de sus problemas económicos. En resumen el festival no refleja la situación de la juventud mexicana, sino a esa de clases sociales perfectamente definidas a la que le faltan estímulos por hallar resueltos la mayoría de sus problemas, que se sume en el aburrimiento y el tedio, y a los que se enfrenta (los problemas) no por la vía de las realizaciones prácticas y del trabajo que crea, sino por la senda del escape y la huida de las responsabilidades. [...] Por eso se invitaba a los jóvenes a alivianarse, que en caló juvenil quiere decir aquietarse, olvidarse, echar por la borda sus problemas (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p).

Como vemos, hay un dejo despectivo frente a sectores que se consideraba tenían la vida resuelta, por eso el informe refleja la necesidad de aclarar que quienes acudieron a Avándaro no deben considerarse representativos de la generalidad de la juventud mexicana; bajo esta lógica, la verdadera juventud mexicana, era la juventud trabajadora y la que no evadía sus responsabilidades. La estrategia de separar a las juventudes buenas y bien portadas de las inadecuadas ya estaba presente en el discurso oficial desde la época del *rock and roll*, cuando se denunciaban comportamientos delictivos de *ninos popos* derivados de la falta de actividades constructivas. En este caso, también se estaba denunciando a jóvenes

de clase media que en lugar de dedicarse a estudiar o a prepararse se dedicaban a *alivianarse*, y podríamos decir también a *divertirse*.³

Las drogas

En general, los reportes hablan de que se consumió marihuana, aunque algunos observadores reportaron el consumo de anfetaminas, cemento inhalado y LSD. Un aspecto que todos tienen en común es que destacan que no hubo tráfico, sino que los asistentes compartían la droga que llevaban. Sobre la cantidad los datos son contrastantes.

El que rinde la Secretaría Particular del Gobierno del Estado de México plantea que el consumo de drogas no rebasó 5.6 % de los espectadores, y que muchos de los jóvenes que hicieron uso de ellas desconocían sus efectos, lo que implica, según el propio informe, que posiblemente era la primera vez que la consumían, y también la gran cantidad de intoxicaciones que habían atendido los servicios médicos. Con base en estos datos, se concluyó que el abuso de drogas había sido el resultado de la ignorancia que se tenía sobre ellas. Aunque en otro momento se establece que los asistentes con signos de intoxicación, pudieron alcanzar 20%, y en concreto el generado por la comisión de los maestros (el de la SEP) 40% y el de la Secretaría de Salud, aduce cantidades entre 75% y 90%.

Además, se menciona que los observadores no distinguían cuando se trataba de intoxicación por drogas o por ingestión de alcohol.⁴ En todo caso, lo que nos interesa remarcar aquí

³ Respecto a este tema, los documentos que componen el Informe describen las características del público más o menos en los mismos términos, reportan que había algunos *hippies*, la mayoría de jóvenes de clase media, pero no se establecen porcentajes concretos. Se destaca también que asistieron algunos adultos y familias completas; y en todos los casos se enfatiza que la cantidad de jóvenes que acudieron rebasó toda expectativa.

⁴ El Informe contiene entrevistas en las que los asistentes indican no haber consumido ni marihuana ni otros estupefacientes, y además, existen testimonios en el sentido de que el consumo de drogas no fue generalizado.

es que podemos encontrar datos que nos permiten matizar la interpretación de los diarios, y que de haber salido a la luz hubieran dado elementos para poner el tema a debate, pues algunos aspectos contrastan con la imagen que se dibujaba en los titulares de los periódicos, sobre Avándaro como un Festival de drogas y de *florecimiento del vicio*, o donde los narcotraficantes hicieron su agosto.

Sobre el comportamiento de los espectadores

En todos los documentos se describe el comportamiento de los asistentes de manera similar, manifestando que se observaban entre ellos actitudes de entendimiento, solidaridad, ayuda y una actitud de protección mutua ante los peligros (por ejemplo, ante la posibilidad de que se cayeran las torres del sonido, o que los intoxicados recibieran ayuda médica).

Además, se describe un ambiente de gran respeto por parte de los asistentes frente a la individualidad de los demás, se testimonia que la diferencia de clase social no fue un obstáculo para la comunicación entre ellos, que fue fácil y respetuosa "Los muchachos se ayudaban y se proporcionaban las cosas cuando alguno las necesitaba y a ellos les sobraba, como alimentación, cigarros, refrescos, cobijas etc." En este documento también se deja claro que los actos ilícitos fueron aislados (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p).

Sobre el comportamiento de los presentes se menciona que un grupo de alrededor de 500 personas que estaba cerca de la tarima en la que tocaban los conjuntos estaba muy eufórico; y que esa fue la zona del público en la cual se dieron eventos de *desnudismo exhibicionista*. Se describe un momento crítico entre ese mismo grupo, pues se reporta que hubo connatos de violencia, pero se señala que a petición del público el maestro de ceremonias llamó al orden y que las situaciones tensas se disolvieron fácilmente. Se describe además, que el grupo desordenado estaba próximo al área de actuación, que portaban gafetes del comité organizador

y que las agresiones que aparecieron fueron controladas por los propios asistentes (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p). Los enviados reportaron otro momento crítico cuando a las dos horas del domingo se interrumpió parcialmente la iluminación, por lo que se temía una reacción negativa que no ocurrió, y también observaron que los instintos agresivos se dieron de una manera oral, pasiva y cantando a través de un lenguaje obsceno, pero sin agresiones personales directas. En general, notaron un ambiente de orden y respeto, ya que no hubo actos de violencia ni hurtos, pero sí actitudes de ayuda y convivencia (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p).

La comisión de observación de la SEP estableció que el público siguió las indicaciones que se les daban, que se respetó a las mujeres, y que aquellas que tuvieron sexo lo hicieron por decisión personal, se aclara qué los casos de nudismo fueron tomados con indiferencia (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p). Para las psicólogas enviadas por esta secretaría se trataba de un ambiente relajado, pues desde su perspectiva, la alegría o euforia que ahí imperaba no era la que puede observarse en las fiestas o en los eventos deportivos, y tampoco la derivada de las drogas necesariamente, pues para ellas la actitud de *los drogadictos* era diferente. Estos últimos fueron exhibicionistas, bailaban con extrañas contorsiones rítmicas, hicieron *streppease*, tenían la mirada extraviada o lloraban; pero la actitud de la mayoría era “mística y de contemplación” (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p).

Por otra parte, el informe dice sobre los *hippies* que “posiblemente se sintieron admirados y apoyados por la juventud en general” y que eso podría permitirles difundir su manera de pensar hacia otros jóvenes, debido a que suelen ser fácilmente suggestionables. Uno de los documentos que contiene una referencia particular, se titula “Intentos Preliminares de Interpretación del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro”, y en él se realiza un recuento de los aspectos positivos que se hicieron presentes durante el festival; sin embargo, se concluye que los asistentes fue-

ron manipulados y que algunos jóvenes se sintieron explotados por organizadores que no vieron en ellos más que una fuente de enriquecimiento (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p).

Como vemos, a lo largo de los documentos se expresan muchos comentarios positivos, como el hecho de que en el evento privara la solidaridad, la ayuda mutua, el respeto por la individualidad de los demás incluyendo decisiones sobre su cuerpo y la ausencia de violencia. Pero a pesar de que se consideraba positivo que se hubiera conservado el orden, es una mirada que no deja de contener prejuicios evidentes, como la representación de los jóvenes como personas fácilmente manipulables y suggestionables (por los *hippies*, o por los empresarios) ante lo cual se establecía la necesidad de vigilarlos.

Y, por otra parte, vemos una visión sobre el aliviane o la diversión como algo negativo, como un tiempo de tedio y aburrimiento. Esto podemos notarlo en los escasos comentarios que se hicieron sobre la música, pues respecto a la calidad del evento se reportó que las canciones no pasaron de ser piezas que buscaban llenar un tiempo tedioso; o bien, que lejos de cumplir un papel catalizador de las inquietudes juveniles, se había convertido en un sedante “un nirvana al cual no tenían acceso ni los problemas actuales, ni las dificultades a las que la sociedad se ve enfrentada, ni a los obstáculos que la juventud debe vencer para realizarse como individuos” (Gobierno del Estado de México, 1971: s/p). Evidentemente con estos comentarios no se cuestionaba el tiempo de descanso, sino que se veía a estos sectores de clase media dedicados a divertirse como sectores despreocupados, que al tener la vida resuelta dejaban los problemas y las dificultades de lado, o que no tenían que esforzarse por salir adelante. En suma, había un cierto lamento porque la modernización estaba creando a grupos de jóvenes irresponsables.

3. LOS FUNCIONARIOS DE GOBIERNO

Como podemos observar, en Avándaro se violaron las formas establecidas de socialización legitimadas, al tratarse de un evento de convivencia entre miles de jóvenes reunidos alrededor de la diversión. Quizá no sorprenda la diferencia entre el tono que se manejó en los reportes de la prensa y el de los observadores del gobierno del Estado de México, pues en el primer caso se trata de notas, y sobre todo titulares que buscaban que se vendieran los diarios (eso sin considerar el carácter conservador de sus interpretaciones). En el caso de los informes se trataba de observaciones en algunos casos elaboradas por académicos, y que en este sentido, tenían la pretensión de ser *objetivas*; y si bien, no dejaban de denotar prejuicios, no es menos cierto que en ellas observamos una narrativa más moderada.

Pero, lo interesante además de contrastar la visión de la prensa y la del gobierno, es establecer por qué si éste pudo tener información de primera mano, no fue utilizada para informar a la sociedad sobre lo que realmente pasó en Avándaro. No es posible asegurar que Luis Echeverría o sus funcionarios cercanos tuvieran acceso a estos datos, pero es factible plantear que sí, o por lo menos que el gobernador del Estado de México conocía esta información, pero ¿por qué no se dio a conocer? Antes de reflexionar sobre ello veamos el tono de los comentarios del presidente y de algunos políticos que circularon en la prensa al calor de los acontecimientos, pues eso nos permitiría entender la posición oficial que se tomó al respecto. Veremos que en esos comentarios no se mencionaba el comportamiento prudente de los asistentes, o bien, de la ausencia de actos de violencia, vandalismo o hurtos durante el concierto.

Luis Echeverría se limitó a anunciar que habría una exhaustiva investigación de los delitos contra la salud que se habrían cometido en Avándaro. En segundo lugar, sus opiniones se focalizaron en resaltar la responsabilidad de *intereses privados* sobre la mala educación de las nuevas generaciones y los funcionarios

de gobierno en general se avocaron a exigir una mayor regulación de los medios de comunicación. Echeverría mismo declaró:

En ese festival afloró un fenómeno que todos sabíamos que existe: el punto de vista positivo es que reflexionemos en todos los niveles acerca del encauzamiento de las nuevas generaciones [...] Yo opino que es preciso intensificar las relaciones con nuestros hijos, preocuparnos por ver qué libros leen, qué literatura tienen en sus manos desde los primeros años, cuál es su educación cívica y su educación física (Roura, 1985: 75).

Al respecto, el secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, contrastó un festival cívico realizado en homenaje a los niños héroes, con el festival de Avándaro, y expresó “la auténtica juventud de México es limpia y generosa y defiende nuestras tradiciones e idiosincrasia” (“Investiga la procuraduría de la República lo de Avándaro”, 1971: s/p). Añadió además, que “ninguna reunión de jóvenes debiera tener como objetivo la evasión de la realidad, sino la penetración en ella para lograr el progreso del país”. Por su parte, Víctor Bravo Ahuja, secretario de Educación, expresó que el evento representaba un acto que debía servir como “dolorosa experiencia de carácter social”, que “comprometía a la sociedad en su conjunto y a cada una de las familias mexicanas” (Investiga la procuraduría de la República lo de Avándaro, 1971: s/p).

Jorge Jiménez Cantú, Secretario de Salubridad y Asistencia, lo calificó como un acto de “proselitismo antisocial” de jóvenes ingenuos que son llevados arrastrados por una curiosidad morbosa (“Proselitismo Antisocial”, 1971: s/p). También representantes de organizaciones oficialistas expresaron que ese tipo de eventos corrompián y enajenaban a los jóvenes (“Investiga la Procuraduría de la República lo de Avándaro”, 1971: s/p). La Federación de Sindicatos de Trabajadores del Estado, en su V Asamblea Juvenil condenó los hechos con argumentos de ese tipo (“La meta es lograr una juventud sin cadenas”, 1971, s/p), por su parte, en el I Congreso de Aportación Cívico-Política organizado el 22 de septiembre en Oaxtepec, el director juvenil del PRI, Jesús

Medellín los atribuyó a la falta de una política juvenil de Estado y a la irresponsabilidad de unos medios de comunicación masiva que se ponían al servicio de la penetración cultural. Además, dijo que el consumo de drogas era producto de la imitación por parte de los jóvenes mexicanos de otras costumbres, y concretamente de la influencia de la moda y la música norteamericana (“Comprensión, no represión a fenómenos juveniles. Demanda el Director Juvenil del PRI”, 1971: s/p).

La culpabilidad de los hechos la tienen los medios de comunicación masiva, que se dedican a trasplantar a nuestra realidad las imágenes norteamericanas de la diversión, el juego, la moda y los espectáculos. El INJM debe planear una política de estado para los jóvenes y que dé enfoques nacionalistas a los grandes medios de difusión que llegan a la juventud, sobre todo a la juventud maleable para detener la invasión intelectual que estamos viviendo (“Comprensión, no represión a fenómenos juveniles. Demanda el Director Juvenil del PRI”, 1971: s/p).

Manuel Sánchez Vite, presidente del PRI, exigió a los empresarios del ramo que no presentaran ejemplos negativos a la juventud, sino que encauzaran los instintos y formaran buenos hábitos en las nuevas generaciones (“Somos del mismo barro, dijo Sánchez Vite a la juventud”, 1971: s/p) Un consejero de la Presidencia de la República llegó incluso a proponer la nacionalización de la industria de la radio y la televisión, para lograr que el Estado ejerciera un estricto control con el fin de mejorar los sistemas educativos (“Somos del mismo barro, dijo Sánchez Vite a la juventud”, 1971: s/p).

En noviembre del mismo año, el Secretario de Educación Víctor Bravo Ahuja estableció que la Comisión de Radiodifusión examinaría críticamente los contenidos de la programación de los medios audiovisuales, y en enero de 1972 el secretario nacional técnico de la educación se expresó en el mismo sentido. Por su parte, Miguel Álvarez Acosta —subsecretario de Radiodifusión— anunció que el Estado estaba listo para usar 12.5% del

tiempo que le correspondía en medios y estaba preparando una nueva Ley de Radio y Televisión. En febrero el presidente volvió a dirigirse a los empresarios pidiendo que dejaran de contaminar las mentes de los jóvenes, niños y adultos y en su Segundo Informe de Gobierno emitido el 1º de septiembre de 1972 manifestó:

Estamos obligados a exigir que la imagen que llega a millones de niños y adultos no deforme los valores de nuestra convivencia, y que los adelantos de la tecnología no se usen para fomentar servidumbres intelectuales [...] Los servicios de difusión deben ser más nacionales en su contenido, ofrecer mejores oportunidades de cultura, una veraz información y sano entretenimiento (“Somos del mismo barro, dijo Sánchez Vite a la juventud”, 1971: s/p).

Desde otro espacio, en un seminario organizado por la Secretaría de Educación Pública que llevó por nombre *El Arte y la Educación*, los ponentes destacaron el perjuicio incalculable de la publicidad y los contenidos comerciales de los medios en la educación de la población. En la II Conferencia Latino Americana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, fue evidente la opinión de los participantes en torno a que los intereses privados estaban *ganando la batalla* en la educación de las juventudes (Dirección General de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, 1972: s/p). Como vemos, tanto en la política, como en la academia, se dieron este tipo de opiniones.

La gran concentración de personas en el Primer Festival de Rock y Ruedas que se efectuó en Avándaro será muy perjudicial no solamente por los destrozos, sino porque los jóvenes buscarán soluciones ficticias a sus problemas, por medio del escapismo a través de las drogas, la prostitución y el alcoholismo, opinó Ricardo Pozas. Agregó, la primera manifestación de una conducta antisocial de personas jóvenes o de edad madura, que buscan escapar de las normas de la familia, de la sociedad y de la amistad, [...] el Festival de Rock dejará una huella profunda de malos ejemplos en el pueblo mexicano, pero si se siguen ha-

ciendo, que no sean únicamente para jóvenes, sino para todo tipo de público y con alto sentido artístico ("Causa controversias el festival de rock", 1971: s/p).

CONCLUSIONES

Como pudimos observar, hay diversas interpretaciones sobre lo acontecido en Avándaro. La más difundida en prensa fue la crítica sensacionalista que se concentró en exaltar el tema de las drogas, el vicio y el libertinaje sexual. En el informe del gobierno del Estado de México, también se hacen juicios en los que se subestima la capacidad de los jóvenes para ejercer actitudes críticas y responsables, se les dibuja como entes manipulados.

A pesar de lo anterior, estos reportes contienen datos que permiten contextualizar algunos acontecimientos y matizar las opiniones de la prensa. Si bien estos informes no explicitan la metodología empleada, ni podemos confiar en su veracidad, sí es factible establecer que por lo menos resaltaron algunos elementos omitidos por la prensa, y que en ellos se ponían sobre la mesa aspectos que permiten establecer qué acontecimientos fueron responsabilidad de los asistentes y cuáles responsabilidad de los organizadores.

En suma, la autorización para la realización del festival pudo responder, además de a las buenas relaciones públicas de los organizadores, a la política de apertura democrática del gobierno y de tolerancia hacia las juventudes, con lo cual el presidente Echeverría buscaba ganarse a los jóvenes y también poner una distancia con el gobierno de Díaz Ordaz marcado por la represión a los estudiantes. Pero al final, después del escándalo construido por la prensa, dedicada a magnificar los momentos y eventos más polémicos, el gobierno dejó correr la desinformación y el discurso institucional se abocó a culpar de la confusión de los jóvenes a los medios de comunicación, responsabilizándolos de los malos comportamientos, en un tono en el que se les retrata

como víctimas desorientadas que necesitaban ser protegidas por el gobierno de las influencias dañinas de las industrias culturales.

En este sentido, el evento de Avándaro no fue algo planeado por el gobierno para *embrutecer a los jóvenes* como llegaron a plantear algunas voces. Pero sí se puede decir que el gobierno aprovechó el escándalo que generó la prensa para presionar a los medios, para justificar la cruzada nacionalista y ejercer una política más restrictiva y controladora hacia los sectores juveniles.

HEMEROGRAFÍA

- "Causa controversias el festival de rock", en *E/Universal*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "Comenzó el accidentado éxodo de los jóvenes que asistieron a Avándaro", en *E/Día*, 13 de septiembre de 1971, s/p.
- "Comprensión, no represión a fenómenos juveniles. Demanda el Director Juvenil del PRI", en *E/Día*, 22 de septiembre de 1971, s/p.
- "Congestionada a Avándaro el festival de rock", en *Excélsior*, 11 de septiembre de 1971, s/p.
- "Crece la Avalanche Hippie sobre Avándaro", en *E/Universal*, 11 de septiembre de 1971, s/p.
- "Detenidos y corre sangre", en *E/Sol de México*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- Ebergen, C. (1971). "112 autos inscritos en el festival de rock y ruedas", en *La Prensa*, 10 de septiembre de 1971.
- "En Avándaro", en *E/Universal*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "Festival de drogas", en *E/Universal*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "Festival de Rock y Ruedas", en *E/Día*, 7 de septiembre de 1971, s/p.
- "Florecimiento del vicio", en *Últimas Noticias*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- García V. J. (1971). "Excelente organización del Festival de Rock y Ruedas", en *La Prensa*, 6 de septiembre de 1971, s/p.

- "Investiga la procuraduría de la República lo de Avándaro", en *Novedades*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "La meta es lograr una juventud sin cadenas", en *El Universal*, 22 de septiembre de 1971, s/p.
- "No existe control en Avándaro, Tambalea el evento automovilístico", en *Excélsior*, 11 de septiembre de 1971, s/p.
- "Nudismo y marihuana", en *Excélsior*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "Orgía de la decadencia", en *E/Día*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "Piden tropas federales y policía del D.F. para que haya orden en Avándaro", en *El Universal Gráfico*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "Proselitismo Antisocial", en *Excélsior*, 14 de septiembre de 1971, s/p.
- "Prueba de fuego para los festivales de música pop en México", en *Excélsior*, 7 y 8 septiembre de 1971, s/p.
- "Se cierran hoy las inscripciones para el festival de rock y ruedas", en *El Sol de México*, 9 de septiembre de 1971, s/p.
- "Sodoma", en *La Prensa*, 12 de septiembre de 1971, s/p.
- "Somos del mismo barro, dijo Sánchez Vite a la juventud", en *El Universal Gráfico*, 22 de septiembre de 1971, s/p.
- "Una invasión de hippies pone en alarma a esta población", en *El Heraldo*, 9 de septiembre de 1971, s/p.
- "35 narcotraficantes detenidos en Avándaro", en *El Heraldo de México*, 12 de septiembre de 1971, s/p.

BIBLIOGRAFÍA

- Chartier, R. (1996). *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Dirección General de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, (1972). II Conferencia Latino Americana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria. México: UNAM.
- Gobierno del Estado de México, (1971). *Informe sobre el festival de Avándaro*, (3 tomos).
- Roura, V. (1985). *Apuntes de rock por las calles del Mundo*. México: Nuevomar.

El death metal mexicano a través de la mirada femenina: *Murderline e Introtyl*

Raúl Heliodoro Torres Medina

RESUMEN

El género denominado *heavy metal* es un tema poco trabajado desde la academia, aún más, sus diversas ramificaciones han sido del todo olvidadas. Tal vez porque se considera que el *rock* en general no es un objeto digno de estudio para entender los cambios sociales, sino una forma lúdica de la juventud donde se desfogan las presiones propias de esa etapa de la vida.

El metal mexicano ha sido estudiado a partir de lo que los músicos piensan sobre el sonido que van construyendo y es plasmado en sus discos, de las letras de sus canciones y, en menor medida, sobre el ámbito laboral que los rodea y la interacción con el público para el cual ejecutan su música.

En este texto se presentan unas breves reflexiones acerca de la metodología de la Historia del Tiempo Presente y su aplicación a los estudios de *rock* en México, para finalmente hablar de un estudio de caso mediante el seguimiento de dos bandas emergentes del *death metal* mexicano integradas totalmente por mujeres: *Murderline* e *Introtyl*. En líneas generales se habla de cómo las perciben los organizadores de eventos, cuál es su relación con los otros grupos de la escena oscura y cómo las miran los diversos públicos que acuden a escucharlas. Es una primera aproximación al tema a partir de la historia.

Palabras clave: *death metal*, metal mexicano, práctica de la música, presente, coetaneidad.

INTRODUCCIÓN

El análisis del *rock* en México ha sido realizado desde la antropología, la sociología, el periodismo, e incluso por los propios músicos. Encontramos un corpus de trabajos que van desde páginas de internet, revistas, periódicos y fanzines, hasta libros producto del trabajo individual o colectivo de académicos interesados en el tema.¹ Sin embargo, los historiadores hemos dejado de lado esta labor, por una parte, gracias al propio carácter de la investigación histórica y, por otra, debido a prejuicios académicos. De hecho, la música en general ha sido relegada como tema en investigaciones de tesis o proyectos institucionales. La organización de encuentros como la *Semana de Estudios Sociales y Culturales de la Música* es el marco perfecto para romper con estas taras que han impedido una mayor difusión de la música como materia de análisis.

Una de las grandes críticas que han sufrido los estudios sobre la música en general que no abordan a la música en contexto formal, es decir, a través del análisis de las partituras, ha sido precisamente que carecen de una metodología que sustente el análisis de los datos desde su propio contexto de investigación. Así, los etnomusicólogos han reprochado a los antropólogos el hacer *estudios sordos* y los musicólogos han tachado a los historiadores de realizar crónica o sólo historia de los músicos pero no de la música. La tarea era entonces, encontrar una metodología, o metodologías, que dieran validez a nuestras investigaciones y que proporcionaran una respuesta al quehacer de lo sonoro dentro los vaivenes sociales, esto a partir de nuestra mirada disciplinar.

¹ Sería muy larga la lista de publicaciones donde se ha tratado el tema del *rock* en México; sin embargo podemos destacar a: José Luis Paredes Pacho, *Rock mexicano. Sonidos de la calle*; Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*; Antonio Malacara Palacios, *Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano*; Merced Belén Valdés Cruz, *Ahí la llevamos cantinfleando*; Tere Estrada, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas* y Violeta Torres Medina, *Rock-eros en concreto*.

Este breve trabajo es un primer acercamiento al *rock* en México a través de la metodología de la Historia del Tiempo Presente. En concreto se revisará el estado actual de una de las ramificaciones del llamado *heavy metal*, nos referimos al *death metal*. A través del seguimiento de dos bandas emergentes de la Ciudad de México integradas totalmente por mujeres, *Murderline* e *Introtyl*, se intentará hacer un análisis de la manera en que estas mujeres entienden el ámbito laboral que rodea su quehacer musical y cómo observan y se relacionan con su público. Justo es decir que este trabajo no parte desde una perspectiva de género, que es tomada en cuenta aunque no como eje central de argumentación, sino desde la faceta profesional, es decir, como personas que ejercen la práctica de la música.

LA HISTORIA DEL TIEMPO PRESENTE

Durante las ocho ediciones de coloquio anual que organiza el *Seminario Permanente de Historia y Música en México* hemos visto un substancial aumento de ponencias sobre temas de música contemporánea, en tanto que han decrecido las dedicadas a la época virreinal y el periodo decimonónico. Encontramos entonces la presencia de un nutrido grupo de antropólogos, sociólogos, comunicólogos y etnomusicólogos y la cada vez más reducida participación de historiadores.

Este síntoma puede explicarse si partimos de que la investigación histórica se ha enfocado básicamente a estudio del pasado lejano y ha tenido como sustento argumentativo los materiales documentales escritos. La distancia cronológica con el presente era el parteaguas que le otorgaba su esencia y carácter como ciencia. Por lo tanto, no había resquicio para que se realizaran estudios temporalmente cercanos al propio historiador. A lo anterior debemos sumar la falta de interés de los historiadores por abordar a la música como un elemento explicativo de los cambios y permanencias sociales, además

del vacío metodológico que suponen temas que han sido tácitamente ignorados.

En este sentido, la distancia temporal, la historia del *rock* (con apenas 57 años de vida) o los estudios del *rock* actual, y la displicencia académica (desalentar al estudiante que pretende hacer una tesis de este tipo, por ejemplo), hacían que esta corriente musical escapara por completo del ámbito investigativo de la disciplina histórica. Quienes hemos decidido empezar a trabajar la corriente del *rock*, debimos entonces buscarnos un sustento teórico que diera carta de naturalización a nuestras aportaciones: ahí es donde aparece la Historia del Tiempo Presente (HTP).

Esta forma de hacer historia concibe al presente como algo contiguo que permite al historiador vivir de primera mano la experiencia social, en este caso en torno a la música. No obstante, la HTP no es una *determinación cronológica* para encapsular cierta temporalidad cercana a nosotros. Es en sentido estricto una historia coetánea, es decir, aquella que ocurre en el momento que trascurre nuestra existencia:

[...] como punto de partida para su definición, significa, en definitiva, la construcción y, por tanto, la explicación, de la historia de cada época desde la perspectiva de los propios hombres que la viven. [...] es la historia de una edad cualquiera escrita por los coetáneos. En ese sentido es una categoría histórica y en forma alguna un periodo; puede ser también, y de forma complementaria, la especificación de un cierto método y una especial condición del *approche*, del acceso, a lo histórico (Aróstegui, 2001: 31).

Esta *coetaneidad*, es decir, la cercanía de los hechos históricos con quien los estudia, hace que el historiador tampoco sea ajeno a las determinaciones sociales que van tejiendo su propia existencia. El *rock* es coetáneo a cada uno de nosotros, nacimos y hemos crecido inmersos en el desarrollo de este fenómeno sonoro y social.²

² En los años noventa, Josefina Cuesta ya afirmaba que existía la posibilidad de hacer un “análisis histórico de la realidad social vigente, que comporta una

Bajo el argumento anterior podemos afirmar que el *rock* es un proceso inconcluso y en constante transformación; así lo hemos percibimos a través de las diversas mutaciones, fusiones y amalgamas que ha sufrido desde el momento mismo de su nacimiento. ¿Cómo hacer una historia del *rock* cuando nuestra disciplina tradicionalmente ha estudiado el *futuro de un pasado*, es decir, procesos que han tenido una conclusión? La HTP se ha enfrentado a esta problemática cuando intenta analizar de manera histórica el presente, un presente que siempre es vigente, no concluido por estar conformado por “instancias convergentes” que resultan en “procesos inacabados” (Aróstegui, 2004: 44).

Sin embargo, “todo encadenamiento de hechos que dan lugar a un proceso diacrónico es analíticamente descomponible en los múltiples momentos que se integran en él y pueden tener ritmos temporales distintos” (Aróstegui, 2004: 47). Es en el acontecimiento que se va repitiendo o es recurrente, donde vamos construyendo una urdimbre diacrónica que genera parte del conocimiento histórico dentro de estos procesos parciales:

[...] muchas de las estructuras temporales del presente son analizables como “microprocesos” y como recurrencias, porque la realidad analítica es divisible hasta el límite de ciertas unidades de acción para permitir su mejor explicación. [Como] no puede dar cuenta cabal de procesos globales acabados, ciertamente, pero puede descomponer debidamente tales procesos para intentar dar mejor cuenta de ellos (Aróstegui, 2004: 48).

El *rock* es un movimiento que por ser un proceso sociocultural en desarrollo, puede ser estudiado a través de *microprocesos*. Es el científico social quien debe poner las mojoneras temporales que van a generar estas explicaciones e interpretaciones, que si bien son fragmentarias, en conjunto posibilitarían la comprensión

relación de coetaneidad entre la historia vivida y la escritura de esa misma historia, entre los actores y testigos de la historia y los propios historiadores” (Cuesta, 1993: 95).

global en algún momento dado, aunque su temporalidad futura ya no nos pertenezca.

La acción de los sujetos, individuales o colectivos, inciden necesariamente en los cambios sociales; sin embargo, está determinada por la dinámica generada entre esa acción y la estructura donde se insertan. Así pues, “todo cambio histórico parte de las acciones libres de las gentes, pero están condicionadas inevitablemente por las situaciones en que se producen”. La HTP sostiene que en el análisis histórico se debe imbricar el “tiempo largo y corto, acontecimientos y duración” (Aróstegui, 2002: 49).

Uno de los problemas que no es ajeno al resto de las ciencias sociales, es el de la objetividad, puesto que el observador es parte de la realidad social que observa. Teniendo presente que en toda investigación existe un sesgo, la HTP propone que:

[...] la resolución del problema de la *objetividad* no pertenece al plano de la situación, los propósitos o las situaciones del investigador. La objetividad no es cuestión de voluntad sino de método (Aróstegui, 2004: 50-51).

El peligro de la pérdida de objetividad al estudiar el *rock* es precisamente cuando toma una postura de fan de grupo, y entonces se piensa que a partir de un gusto exclusivamente subjetivo se debe estudiar tal o cual grupo y su música, además de desvincularla del contexto social que determina su devenir. Entonces, ¿se puede ser objetivo cuando se estudia al *rock*? Tal como lo propone la HTP, esa cuestión correspondería a una problemática que ha estado ausente, o por lo menos se ha aplicado con un carácter empírico no consciente; nos referimos al problema de la metodología.

Ante la carencia de un método para el estudio del *rock* que parte desde la historia, hacemos nuestras las propuestas planteadas desde la HTP. Cuatro son las afluentes metodológicas: el análisis genético, la relación estructura acontecimiento, el uso

de la lógica de la situación y el análisis de los lenguajes y las representaciones simbólicas. Muchas de ellas usadas ya por la antropología y la sociología, pero ahora insertadas en un estudio diacrónico que parte de premisas particulares.³

1) *Análisis genético*. Se refiere a tratar de encontrar los orígenes o el núcleo duro de los microprocesos estudiados, esto es fundamental para el consiguiente desarrollo de los problemas que se estén abordando. Así, “el análisis del nacimiento debe acompañarse del análisis estructural y un análisis de las acciones [...], incardinarse en todo acto humano”.

2) *La relación estructura acontecimiento*. Se propone una forma diferente de estudiar los acontecimientos, si bien, el análisis estructural es indispensable para historiar un proceso. Es inobjetable que la indagación del presente está repleta de acontecimientos, pero una narración de los mismos no genera conocimiento histórico. “No hay estudio de los acontecimientos posible fuera de la consideración de las situaciones históricas donde éstos se producen”.

3) *La lógica de la situación*. Las acciones de los hombres “libres” no pueden estar al margen de “las condiciones sociales estructurales” donde se generan. En efecto, en las acciones de los sujetos hay intenciones; sin embargo, ellas no pueden ser despojadas de una realidad social en la cual están inmersas. El propio historiador, al ser coetáneo a estas acciones también se encuentra en esta misma esfera.

4) *Los lenguajes verbales y representaciones simbólicas*. El lenguaje, esa jerga que puede definir a los grupos sociales es fundamental en la HTP. “El lenguaje es el vehículo por el que damos cuenta de los contenidos de la mente”. No obstante, a los lenguajes verbales se añaden los no verbales. En este sentido, también resalta el estudio de la “representación simbólica”, que da cuenta de esas estructuras culturales que definen el mundo vivido.

³ Lo siguientes puntos están referidos en (Aróstegui, 2004: 51-56).

Ahora bien, ¿cuáles son las fuentes que ayudan a historiar esa experiencia que se va adquiriendo al introducirse al mundo del *rock* y cualquiera de sus variables estilístico sonoras? La construcción histórica requiere de una serie de datos que tradicionalmente se encuentran en los archivos. La HTP sostiene que el estudio del presente no requiere de los repositorios documentales, aunque puede hacer uso de ellos. Sin embargo, en los nuevos abrevaderos existe una “abundancia, variedad y dispersión” de esas fuentes debido a la hiperinformación en la que nos encontramos inmersos. Lo anterior conlleva a varios problemas: características de las fuentes, qué tipo de fuentes y cómo decidir cuáles utilizar.

Las fuentes que utiliza el historiador del presente son las que tiene a su disposición, las que puede consultar de manera inmediata (Aróstegui, 2004: 59), ya que no toda la información generada desde el presente es asequible sino hasta que pasa cierto tiempo, el cual es estipulado por las instituciones. Las fuentes más importantes usadas por la HTP son los canales orales y los materiales visuales-íconicos, debido a que gran número de ellos se relacionan con la coetaneidad del historiador:

Tienen la cualidad de poder o necesitar de forma inexcusable ser construidas por el historiador sobre los testimonios dispersos de lo real sino también se caracterizan por su mayor inmediatez en relación con los hechos que testimonian (Aróstegui, 2004: 63).

Pero también llevan a una serie de trampas que el propio presente puede tender al historiador: “El peligro es que una historia vivida pertenezca en exceso a quien la vive, se haga incomunicable objetivamente empezando por la dificultad de verificación de las fuentes” (Aróstegui, 2004: 63). En efecto, se corre el peligro de que el historiador caiga en la tentación de dar credibilidad a toda información que caiga en sus manos, o perder cierta objetividad al dar por cierto lo que él quiere escuchar de sus informantes.

En este sentido nos enfrentamos a un viejo problema de la historia: la crítica de fuentes. La que se realiza a la manera de la vieja

escuela mediante “una intensa contrastación de las informaciones” (Aróstegui, 2004: 64). La depuración y el análisis resultan ser labores fundamentales.

Una de las características de estas fuentes es que presentan casi siempre “menos problemas de autenticidad que de veracidad y objetividad” en un medio donde, como ya mencionamos, existe una separabundancia de información, en ocasiones intencionada, preparada, manipulada y oculta; la necesidad de hacer una sistemática selección de los materiales y su utilización en la investigación se vuelve una tarea obligada para el historiador:

[...] el trabajo del historiador, más que nunca, es una lucha previa y continua por conseguir su información idónea. Las técnicas de depuración de la información tienen que ser más sofisticadas y cuidadosas que en tiempo y empresas intelectuales anteriores (Aróstegui, 2002: 68).

Como afirma Aróstegui: “la sociedad del presente a la que se enfrenta el historiador es la sociedad del acontecimiento” (2002: 68). Así pues, encontramos tal número de acontecimientos, que el científico social debe ser cuidadoso a la hora de seleccionarlos y darles sentido. En efecto, la mayoría de los trabajos sobre historia del *rock* en México se basan en un encadenamiento de acontecimientos. Pero nos hace falta darle un sentido a estos acontecimientos para que den cuenta cabal de los cambios o permanencias sociales que en ellos se encuentran implícitos.

Una tipología de fuentes propuesta por la HTP, y que viene bien a los estudios sobre *rock*, tendría que hacer uso, si bien en un grado limitado, de los documentos de archivo; pero en gran medida los géneros hemerográficos, las encuestas y, por supuesto, las fuentes orales directas, es decir, las generadas por el propio historiador y sus informantes o indirectas, cuando otros son los que las han realizado. Por supuesto, el abrevadero actual de los estudios del presente son sin lugar a dudas los *social media* (redes sociales, *microblogging*, plataformas sociales, intercambio de video) que engloban formas escritas, orales y visuales.

Las líneas de investigación que a partir de la HTP se pueden abordar en torno al *rock* son vastas. Por mencionar sólo tres, por ejemplo, a partir de las letras podemos abordar la recurrencia o abandono de ciertos temas y su relación con las realidades sociales del momento en que fueron escritas y su posterior impacto. Otras temáticas serían, el perfil de los músicos y sus perspectivas y cambios ante la transformación de su profesión, la movilidad de los espacios donde se produce el *rock* en México y el perfil de los espectadores que asisten semana a semana a los conciertos.

Finalmente, lo que nos interesa de la HTP en el estudio del *rock*, es su uso como categoría histórica, como método que nos lleve a la interpretación del fenómeno social que nos es coetáneo. La asistencia a los conciertos y presentaciones, el acceso a entrevistas, escuchar la música, ya sea por discos compactos o mediante una multiplataforma vía *streaming* como Spotify, incluso, la convivencia cotidiana con los propios músicos, todo ello nos aproxima a una dimensión de simultaneidad entre estos actores sociales y el historiador, ya que ambos forman parte del mismo tablado. Al respecto, Julio Aróstegui da razón de lo anterior:

No es Historia-Pasado, ni aún del pasado inmediato, sino Historia-Presente, es decir, la experiencia vital misma analizada como historia. Por eso hemos hablado del proceso por el que los hombres viven su presente como historia llamándolo historización de la experiencia (Arióstegui, 2001: 32).⁴

Lo que interesa resaltar es cómo diversos factores sociales, educativos y políticos van incidiendo en la práctica musical de los actores, y la forma en que éstos lo van haciendo patente a través de los diversos testimonios, conformando un cúmulo de experiencias que se incorporan a las propias experiencias del historiador, mismas que le permiten interpretar la dinámica que se entrelaza en torno a la práctica musical.

La estructuración de la información que se realiza a través de los medios electrónicos nos remite a una temporalidad corta. Se intenta encontrar continuidades y permanencias en el discurso que, en este caso los músicos, plasma en un determinado tiempo, mismo que se va definiendo a la luz de los propios materiales sujetos a indagación.

EL DEATH METAL

Los estudios sobre la corriente musical denominada *heavy metal* son casi inexistentes, ya que encontramos sólo ponencias dispersas en coloquios, páginas de internet, algunas de dudosa consulta, y escasos libros; tal vez el más sobresaliente, aunque no exento de críticas, sea el trabajo de Stephen Castillo Bernal (2016), *Música del diablo. Imaginarios, dramas sociales y ritualidades en la escena metalera de la Ciudad de México*.

Como subgénero del metal, reconstruir la historia del *death metal* en México es una tarea harto difícil, ya que no existe una literatura que nos muestre cuál ha sido su evolución desde los años ochenta, momento en que aparece en la escena *underground*. Hasta hoy es una historia compleja y difusa que todavía está por escribirse y que sólo podemos encontrar de manera fragmentaria en la red.

En Europa y Estados Unidos, aunque sí encontramos textos que hacen un recorrido histórico del género, existen escasos ejemplos. Podemos mencionar cuatro títulos que me parecen fundamentales para su estudio: *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture* de Natalie J. Purcell, del 2003; *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore* de Albert Mudrian, del 2004; *Swedish Death Metal* de Daniel Ekeroth, del 2008 y *Metal extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)* de Salva Rubio, del 2011.

Además, el propio desarrollo del género dificulta su rastreo, aunque se ha dado como fecha de surgimiento los años 1984-1985. Daniel Ekeroth y Salva Rubio caracterizan al *death metal*

⁴ Cursivas mías.

por sus voces guturales (*growls*) con fraseos lentos y sostenidos, guitarras distorsionadas y afinadas en tonos graves, un bajo libre que utiliza sus propios patrones y abarca todo el mástil del instrumento y una batería rápida donde predomina el uso del doble pedal. Sus estructuras musicales en ocasiones son complejas y sus temas giran en torno al odio, la religión, la política, el medio ambiente, la violencia y el *gore*.

A su vez el *death metal* se divide en varios subgéneros, entre ellos se encuentran el *melodic death metal*, el *doom*, el *brutal death metal*, el *gore grind* o *death grind*, el *slam death metal*, el *technical death metal*, el *brutal technical death metal*, el *progressive death metal* y el *symphonic death metal*; cada uno con características definidas que les otorgan un sonido distintivo, si bien todos proceden de la misma rama. Éste no es el espacio para hacer un recorrido por el desarrollo de cada uno, queda pendiente una reconstrucción histórica de gran envergadura que parte de la década de los ochenta del siglo pasado, enmarcada bajo los parámetros metodológicos que hemos mencionado líneas arriba.

¿FEMALE DEATH METAL?

Uno de los puntos nodales dentro de la investigación sobre el *death metal* es la participación de las mujeres.⁵ Nos interesa observar cómo se han desenvuelto profesionalmente los grupos integrados por chicas,⁶ insertando este desarrollo en un *microproceso* que corre desde la llegada del género musical a nuestro país hasta el presente. Cuáles han sido los obstáculos para el avance de su actividad musical, de qué manera son observadas al interior de

la escena metalera por sus colegas, los promotores, el público y otras personas relacionadas con este quehacer.⁷

Como el presente trabajo forma parte de un estudio de mayor envergadura, aquí sólo atenderé a ciertos aspectos que me parecen sobresalientes desde la información obtenida de sendas entrevistas realizadas en el 2016, además de otras localizadas en *YouTube* a partir de 2012, a dos grupos del *death metal* femenino de la escena actual: *Murderline* (fundado en 2013) e *Introtyl* (fundado en 2010). Encontramos algunos rasgos de continuidad que ahora expondremos a manera de argumentación preliminar.

En una gran cantidad de eventos los organizadores hacen especial énfasis sobre la presencia de bandas de mujeres con la finalidad de atraer público, sobre todo masculino. Es evidente que el número de agrupaciones conformadas por hombres es mucho mayor que el de mujeres; los juicios sobre la calidad de ellas vienen después, pero como gancho publicitario para el negocio se prioriza la imagen. Este recurso es muy utilizado de algunos años a la fecha; sin embargo, no era así cuando el *death* emergió en la escena metalera mexicana.

Muchos carteles presentaban la etiqueta *female death metal* junto con el logo o la fotografía, o exclusivamente la fotografía del grupo. Esto resulta muy interesante porque se presta para hacer varias lecturas sobre el particular. En primer lugar, como ellas mismas afirman, al grupo le convenía porque mucha gente acudía a sus presentaciones, ya que: "Las ven flaquetas y de lejos y son las diosas de la música", "eres niña y te quieren ir a ver" (*Introtyl*, comunicación personal, 23 de julio de 2016). Es decir, la imagen vende bien, sobre todo cuando las mujeres son jóvenes. En términos comerciales este rótulo significó un aumento de conciertos para las agrupaciones, aunque no un incremento de sus ganancias monetarias. Además, el término *female death metal*

⁵ La información de los siguientes apartados fue recopilada en sendas entrevistas realizadas a los dos grupos. En el caso de *Murderline* (comunicación personal, 14 de julio de 2016). Con *Introtyl* (comunicación personal, 23 de julio de 2016).

⁶ Aunque la escena se encuentra integrada por grupos de varones, mujeres y mixtos, para los objetivos del trabajo nos concentraremos en los segundos.

⁷ En realidad no partimos desde una perspectiva de género, misma que, sin embargo, no se puede obviar del todo, pero que no representa la parte nodal de nuestro estudio.

provocaba un encasillamiento, ya que la etiqueta parecía sugerir que ellas hacían un *death* diferente al de los varones. No obstante, en fechas recientes los organizadores de eventos han empezado a eliminar el término *female* de sus carteles, lo que es un síntoma del paulatino posicionamiento que han tomado ambos grupos en la escena metalera.

IMÁGENES 1 Y 2. CARTELES DE EVENTOS DONDE SE PRESENTA A LAS BANDAS COMO FEMALE DEATH METAL



Empero, hay un sentir muy preciso al respecto: “El hecho de ser mujer no quiere decir que vayas a tocar diferente la guitarra” (Saldaña, 2012). La cuestión de género nunca ha sido un obstáculo para el dominio del instrumento, pero la propia construcción de la escena metalera, donde las mujeres siempre han sido minoría, ha cimentado estructuras a las cuales están sujetas los músicos. Por ejemplo, el grupo *Introtyl*/ por un tiempo no quería que su fotografía fuera colocada en la propaganda, solamente el logo, precisamente para que no se les vendiera sólo por “traer faldita”.

Ahora ellas no tienen problema con que los organizadores las promocionen como deseen, con o sin foto. Sin embargo, a través de sus palabras se puede constatar que prefieren ser apreciadas por su capacidad interpretativa.

IMÁGENES 3 Y 4. CARTELES DE EVENTOS EN DONDE SE UTILIZA LA IMAGEN DE LAS BANDAS



En ambos grupos encontramos el afán de posicionarse en la escena musical, no sólo por ser mujeres sino por la calidad del trabajo que realizan. Que ellas hayan encontrado un lugar en la música “no ha sido una consecuencia de los hombres, las mujeres se han ido ganando un espacio y ese respeto” (*Introtyl*, comunicación personal, 23 de julio de 2016). Su principal anhelo es que las vean como una banda de *death metal* y no una de mujeres que tocan *death metal*. En el caso de *Murderline*, han tratado de no vestir de forma provocativa porque su concepto es que las vayan a escuchar por la música que generan y no por su figura. Que se les identifique por la calidad de su música y no por el aspecto.

Gracias a esto en menos de cinco años han logrado que no se les excluya de los conciertos donde hay grupos de varones, ya que antes sólo eran invitadas a los eventos donde tocaban exclusivamente bandas femeninas.

Es evidente que hay una conciencia de sobresalir dentro de la escena del metal en México, un deseo de ser percibidas como músicas, como *personas que ejercen la práctica de la música*. Ellas dirán: “El fin no es hacer la distinción, el fin es ser músico, respétenme por lo que hago, no por el género que soy” (Grita Radio, 2015). Sin embargo, aunque la acción de estas mujeres tenga por objetivo liberarse de ser vistas sólo por su apariencia física, este proceso aún se encuentra en transición, por tanto, no pueden desvincular sus intenciones, como mencionamos líneas arriba, de las condiciones sociales que en este momento definen las formas en que se estructura el metal en la Ciudad de México.

TODOS SOMOS PÚBLICO

Otro aspecto fundamental y complejo en la manera en que se ha estructurado el metal en México es la forma en la que se organizan los conciertos y la manera en que la música es presentada en el escenario, la relación que existe entre las bandas y la formación de público, ya que involucra tanto a los organizadores, a los fans como a los propios músicos. Estas líneas de investigación se abren para un estudio más completo sobre el *death metal* en particular, y el *rock* en general.

Debido a que en la Ciudad de México hay muchas bandas, los organizadores abusan y no dan los insumos básicos para los músicos, ni aseguran un buen sonido; algunos piensan que les hacen un favor a las bandas, ya que invitarlas es una forma de darles difusión, según el pensamiento de los organizadores ese sería su pago. Los propios grupos no hacen valer su derecho a recibir un emolumento por su trabajo, por lo menos el pago de su traslado al lugar donde van a tocar. Pero bajo el argumento

de: “es que lo tienes que hacer por amor a la música, cómo vas a cobrar”, los abusos suelen ser consuetudinarios.

Los organizadores fuera de la ciudad son más comprometidos y más profesionales en los eventos que hacen, según ellas, rara vez cancelan o cambian la hora, y si así sucede, avisar con anticipación. Y aunque muy pocos pagan, sí proporcionan los viáticos y “por lo menos una botella de agua de 600 ml” (*Murderline*, comunicación personal, 14 de julio de 2016).

De manera general la relación entre bandas es de mucha crítica e indiferencia hacia el trabajo de los demás; en el caso de los grupos femeninos se deja sentir no sólo en el escenario, sino a través de las propias redes sociales. Ambos grupos opinan que la escena de metal en la Ciudad de México sería más amigable si los grupos se apoyaran entre ellos, lo cual incidiría directamente en el crecimiento de esta expresión musical. Sin embargo: “A las bandas se les olvida que cuando se bajan del escenario siguen siendo público” (*Introtyl*, comunicación personal, 23 de julio de 2016). La cooperación entre bandas también tendría un impacto directo en la creación de públicos que estarían dispuestos a escuchar al metal en su conjunto y no solamente un subgénero.

Los aspectos anteriores, infraestructura de los organizadores, calidad y disposición de las bandas, inciden en la audiencia que acude a los eventos. Según las integrantes de los grupos, el público puede ser conflictivo; en ocasiones hay intentos de tocamiento y hostigamiento en el escenario, pero en general cuando presentan un producto auditivo de calidad se les acoge de buena manera.

Sin embargo, hay una marcada diferencia entre el público de la Ciudad de México y el del resto del país. Según ellas, en general la audiencia de la Ciudad de México es indiferente y critica de forma negativa, tal vez porque existe un gran número de eventos y las personas que acuden ya vieron varias veces a la banda. No obstante, también juegan como factores el lugar y los grupos que se presentan.

IMAGEN 5. MURDERLINE



Un tema fundamental que podría abordar la historia del tiempo presente, porque incide en el trabajo de los músicos, es el paulatino abandono de los espacios donde tradicionalmente se escuchaba el *rock*, como el Multiforo Alicia, donde el público que abarrotaba ese tipo de lugares se ha diseminado a otros de reciente creación, aunque la cuestión podría presentar aspectos aún más complejos. Ni siquiera los festivales donde se presentan exclusivamente grupos femeninos llenan el foro.

IMAGEN 6. INTROTYL



En el interior de la República, en cambio, el público está más abierto a escuchar y divertirse, hay un menor número de conciertos y esto tal vez origina una mayor audiencia, ávida de su música preferida. Les gusta mucho el público de provincia porque además la propia gente las pide, se han generado grupos de seguidores que les solicitan sus discos. En una reciente entrevista las integrantes de *Murderline* comentaban que la gente las recibió y las requirió de nuevo en el escenario durante el concierto que dieron en noviembre de 2015 en Orizaba (Manson, 2015). La distinción de públicos, así como sus motivaciones para con los grupos, quedan como otra manera de entender la escena oscura mexicana, con especial énfasis en el trato hacia los grupos femeninos.

Empero, uno de los logros más importantes para ambas bandas ha sido abrirse un incipiente paso en la escena internacional e interactuar con públicos diferentes a los de México. En fechas recientes *Murderline* se presentó en la República Checa en el Metal Gate Czech Death Fest Open Air en junio de 2018, mientras que *Introyl* realizó varias presentaciones en Canadá: Zyklon of Death Canada Tour en julio de 2017 y Trois Rivières Metal Fest y Creation of Insanity Eastern Canada Tour en abril y noviembre de 2018. Lo anterior resulta fundamental en una escena que años atrás no tomaba en serio a las bandas de chicas, esto ha sido producto de años de trabajo y no un mero enganche al movimiento feminista en boga.

IMAGEN 7. LAS BANDAS EN EL ESCENARIO



CONCLUSIONES

La investigación sobre el metal en la Ciudad de México es un campo en ciernes que se abre al análisis y nos invita a la interdisciplina. A los historiadores nos queda un largo recorrido mediante el uso de una metodología, que si bien no es todavía lo bastante sólida, sí se encuentra en constante construcción; me refiero por supuesto a la Historia del Tiempo Presente.

En lo particular, la investigación sobre los grupos femeninos de *death metal* en la Ciudad de México se abre como una paréntesis que no es exclusiva para los estudios de género, trabajo que por cierto se está realizado de manera sobresaliente,⁸ sino que a partir del propio dicho de estos músicos, o músicas, se les pueden entender como personas que se encuentran realizando una actividad musical, y que por esa misma actividad pretenden ser reconocidas por sus pares y por el resto del público que acude a escucharlas.

Quedan muchos escollos por librar y muchas preguntas por responder, estas breves reflexiones son apenas el inicio de una investigación que parte desde la Historia del Tiempo Presente. En efecto, hay mucho que corregir, lo cierto es que nos encontramos frente a una expresión sonora que todavía nos tiene que rendir cuentas a largo plazo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arana, Federico (1985). *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*. México: Editorial Posada.
- Aróstegui, Julio (2001). "Ver bien la propia época (Nuevas reflexiones sobre el presente como historia)", en *Sociobhistórica*, núm. 9-10, pp. 13-43.
- (2004). "La historia del presente, ¿una cuestión de método?", en *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, pp. 41-75.
- Bedárida, Francois (1998). "Definición método y práctica de la Historia del Tiempo Presente", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 20, pp. 19-27.
- Castillo, Stephen (2016). *Música del diablo. Imaginarios, dramas sociales y ritualidades en la escena metalera de la Ciudad de México*. México: INAH.
- Cuesta, Josefina (1993). *Historia del tiempo presente*. Madrid: Eudema.
- (2004). "La historia del tiempo presente: estado de la cuestión", en *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 1. Disponible en: <<http://revistas.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/5714>>.
- Estrada, Tere (2008). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*. México: Océano.
- Ekeroth, Daniel (2008). *Swedish Death Metal*. Sweden: Bazillion Points.
- Fanzio Vengoa, Hugo (1998). "La historia del tiempo presente: una historia en construcción", en *Historia Crítica*, núm. 14, pp. 47-57.
- Grita Radio (2015, junio 24). *Introtyl en entrevista* [Archivo de video]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bx31Tm1l61c>>.
- Gonzalo, Miguel de (2001). "Historia y presente", en *Berceo*, núm. 140, pp. 293-326.
- Malacara, Antonio (2001). *Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano*. México: CONACULTA-FONCA.
- Manson, Karilyn (2015, julio 24). *Murderline. Entrevista por Revista Sliders* [Archivo de video]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=SlT12XIZE8>>.
- Mudrian, Albert (2004). *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore*. Feral House.

⁸ Un ejemplo es el reciente libro de Merarit Viera (2015) sobre las rockeras en Tijuana.

- Paredes, José (1992). *Rock Mexicano. Sonidos de la calle*. México: Pesebre.
- Purcell, Natalie J. (2003). *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*. EUA: McFarland.
- Rubio, Salva (2011). *Metal extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. España: Editorial Milenio.
- Saldaña, Arturo (2012, Abril 17). *Introtyle entrevista Hellyeah/radio-asalto.net* [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7qIIWREW5_o>.
- Torres, Violeta (2002). *Rock-eros en concreto*. México: INAH.
- Valdés, Merced (2001). *Abí la llevamos cantinfleando*. México: edición de autor.
- Viera, Merarit (2015). *Jóvenes excentricas. Cuerpo, mujer y rock en Tijuana*. México: Abismos.

Violencia y narcocorrido. Propuesta de un modelo de análisis de la función política de la música

Omar Cerrillo Garnica

RESUMEN

El presente trabajo consta de dos partes. En la primera se realiza la construcción de un marco teórico-analítico para la mejor comprensión de la función política en la música. Para su elaboración se recuperan los trabajos de Jean-Jacques Nattiez (la música como lenguaje simbólico), Paul Ricœur (discurso como símbolos en procesos dialógicos), Jacques Lacan (el discurso como una forma de goce), Simon Frith y Tia DeNora (la música como agente productor de sociedad), Jacques Attali (la música como atributo de poder) y Slavoj Žižek (la ideología dentro de las formas con significado). Con este complejo entramado teórico se establece un marco analítico para abordar el género de los narcocorridos. En la segunda, se desarrolla la historia de este género, desde su principal antecesor, el corrido, pasando por sus distintas etapas, sus primeros ecos en la primera mitad del siglo XX, pasando por la consolidación del género en los años ochenta y noventa con Los Tigres del Norte y Chalino Sánchez, hasta llegar al llamado *movimiento alterado*, donde los contenidos líricos se vuelven más explícitos en cuanto a la violencia. El análisis permite concluir que este género musical, más que promover la violencia y el estilo de vida narco, es un promotor de valores capitalistas de consumo, de individualismo hedonista, el cual no se contrapone realmente al régimen del Estado, sino que reproduce su rostro perverso, que es el narcoestado.

Palabras clave: música, discurso, política, narcocorrido.

INTRODUCCIÓN

En el cuento popular alemán llamado *El Flautista de Hamelin*, atribuido a los hermanos Grimm, se narra la historia de un pueblo azotado por una plaga de ratas, por lo que ofrecen una recompensa a quien logre exterminar a los roedores. Un flautista ofrece sus servicios para lograr el cometido, para lo cual toca una melodía que hechiza a las ratas y hace que lo sigan hasta un río donde las ahoga. Después de alcanzar el objetivo, regresa a cobrar la prima, cosa que el pueblo rechaza, ya que consideran que tan sólo tocar la flauta no merece tal pago. Esto enfurece al músico, quien toma venganza del pueblo tocando una melodía que ahora embelesa a los niños y también los lleva al río para desaparecerlos, truncando con ello el desarrollo del pueblo de Hamelin.

El hecho de que el protagonista de esta historia sea un músico nos muestra mucho del poder social de la música. Esta capacidad hipnótica del flautista puede responder para aliviar los males públicos —las ratas— o para desestabilizar al sistema —desaparecer a sus hijos—. La música siempre ha tenido una estrecha relación con la *res publica*. Desde las épocas prehistóricas los usos rituales y mágicos de la música ayudaban en la legitimación del chamán. Así, llegamos al día en que se escriben estas líneas, el día del inicio de la era Trump, el cual también estuvo acompañado de una serie de conciertos como protesta al arribo del polémico personaje a la Casa Blanca.¹

Por otra parte, los primeros años de este siglo XXI han sido el renacer del México bronco. Se volvió habitual encontrar en los medios de comunicación como periódicos, revistas, televisión e Internet imágenes que sintetizan de forma muy aguda crueles escenas de violencia: balaceras, ejecuciones, levantones, torturas, decapitaciones, entre otras más. Aderezando las noticias aparecen algunos elementos visuales también muy comunes, como

las llamadas narcomantas, las camionetas y vehículos suntuosos perforados por las balas, los colgados en puentes vehiculares vulgarmente conocidos como piñatas, los arrestos en lujosas mansiones donde los protagonistas son decorados por fuertes cantidades de dólares, de oro, de joyas, de armas.

Es todo un discurso, hasta aquí, visual. La película necesita una pista sonora, la cual se presenta a través del fenómeno del narcocorrido, una variante del tradicional corrido mexicano que ha ido creciendo en su presencia pública envuelto en fuertes polémicas sobre su pertinencia y su elocuencia.

Es así que el presente texto tiene dos intenciones. En primer lugar, se propone un esquema teórico-analítico para el estudio de la función social de la música para, acto seguido, ponerlo a prueba a través del análisis del narcocorrido, un género muy polémico por sí mismo, que lo hace un caso muy adecuado para dicho experimento.

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS POLÍTICO DE LA MÚSICA

El principal enfoque teórico que se ha dado sobre el análisis social —y en ocasiones político— de la música proviene de la sociología. Trabajos como el de Georg Simmel (2003) y Max Weber (1999) pretendieron inaugurar una *sociología de la música*. Ambos trabajos se caracterizan por su énfasis en las cuestiones elementales de la propia música —melodía, armonía y ritmo— y cómo son utilizadas por la gente que escucha. En cuanto a Simmel:

Su punto de partida es la necesidad de descubrir el sentido profundo de la música en su estado original, descubrir cómo y porqué el individuo se adueña de ella para utilizarla en distintos contextos y situaciones. Para poder responder a esta cuestión de fondo es necesario analizar los usos y funciones de la música, ya que el hecho musical, bien sea el acto de escuchar, componer, o ejecutar, es parte de la condición originaria del hombre, surge

¹ Véase <<http://www.rollingstone.com/politics/news/where-to-cry-on-inauguration-weekend-a-concert-guide-w461478>>.

naturalmente de nuestros sentimientos y vivencias generando sonidos que pueden expresar algo al individuo que la escucha (Hormigos, 2012: 77).

Y sobre Weber:

Parte, para establecer sus líneas de investigación, de la existencia de una relación o paralelismo entre el desarrollo de la sociedad y el de la música que se verifica al nivel de las estructuras lingüísticas. Es por ello que para desarrollar este presupuesto se centra en un análisis de la historia del lenguaje musical más que de la historia de la propia música. Considera que la música occidental se ha desarrollado en una dirección peculiarmente racional que la distingue de otras músicas. Este proceso de racionalización reduce al hecho musical a procedimientos rutinarios basados en principios comprehensivos (Hormigos, 2012: 79).

Como podemos notar, en ambos casos se trata de un deseo de llevar a la sociología hacia el estudio de la música desde y por la música misma. Si bien Simmel reconoce la apropiación de la música por parte del escucha, pone un especial énfasis en que se realiza desde la melodía y el ritmo como estructuras formales que fácilmente son reconocidas por la gente en su vida cotidiana. Por su parte, la racionalización de la que habla Weber está centrada en la construcción armónica de la música. Es en este sentido que afirmamos que la visión sociológica de estos pioneros de la disciplina centra su atención en las características meramente formales de la música, como las variables centrales para su estudio.

Theodor W. Adorno pondría especial atención en la construcción de identidad a partir de la música, en la “relación entre la música y los individuos socialmente organizados que la escuchan” (1976: 1). Este lazo entre música y escuchas se presenta como una suerte de “adicción” a la música, comúnmente conocida como melomanía: “la comparación con la adicción es inescapable. La conducta adictiva generalmente tiene un componente social: es una posible reacción a la atomización la cual, como lo han notado los sociólogos, pone en paralelo la compresión de la red social” (Adorno, 1976: 15).

El vínculo entre el escucha y la propia música es simplemente la dependencia. Ciertos tipos de escuchas² no se pueden concebir a sí mismos sin la música. La identidad se localiza en esta adicción ante el ejemplo del propio Adorno: “el rango que va del hombre que no puede trabajar sin un radio en segundo plano, hasta aquél que mata el tiempo con su aparato de sonido, ambos paralizando su soledad llenando sus oídos con la ilusión de ‘estar con’ sin importar las circunstancias” (Adorno, 1976: 16). La música es el recurso mediante el cual se identifican el creador con su público y los escuchas entre sí.

De la escuela de Chicago vienen los aportes de Howard S. Becker, quien aborda el tema considerando que las artes requieren un proceso donde se involucran muchos trabajos más allá del creador de la obra, el artista, pues éste requiere toda una red de colaboradores que van desde quien fabrica los insumos para el artista —el lienzo para el pintor, el laudero para el músico, por mencionar algunos ejemplos—, hasta quien se encarga de mostrar la obra al público —el galerista o la compañía disquera, siguiendo el orden de los ejemplos anteriores—. Es posible estudiar las redes de trabajo detrás de todo el proceso de producción del arte, en este caso, la música.

Para Becker (1982) es fundamental el estudio de las relaciones entre los sujetos que participan de las distintas etapas del ciclo económico: producción, distribución y consumo. La relación

² Adorno distingue los siguientes tipos ideales de escuchas musicales: a) el experto (sabe leer partitura, tiene un oído sumamente fino y es capaz de desmenuzar cada parte de la estructura musical; es un músico en sí), b) el buen escucha (tiene conocimientos claros de la música, sabe escuchar las partes que lo componen, pero no es músico), c) el consumidor cultural (compra discos y artículos relacionados como parte esencial de vida, sabe algo de composición y lo sabe por la práctica cultural de escuchar música), d) el escucha emocional (escucha porque se emociona hasta las entrañas, pero no establece relaciones firmes con la música), e) el escucha reactivo (toma la música como un elemento ornamental, sujeto a la simple apreciación subjetiva), f) el escucha por entretenimiento (escucha música para divertirse y nada más) y g) el no-musical (simplemente, no oye música) (cf. Adorno, 1976).

entre los actores presenta una intermediación siempre a través de símbolos, los cuales son portadores de *complicidades colectivas*. El gran aporte del investigador de Chicago es la atención hacia el proceso que se sigue en los *mundos del arte* para producir, distribuir y consumir obras. Este proceso se convierte en una cuestión más que puede dirigir el análisis social.

También es importante mencionar los aportes de Pierre Bourdieu (1988) al estudio social del arte, el cual, desde su perspectiva, goza de un campo de acción con autonomía. Es decir, los circuitos del arte cuentan con sus propios códigos de actuación. Sin embargo, esto no quiere decir que los circuitos del arte se encuentren aislados con respecto a otros ámbitos de lo social. De hecho, el especial énfasis de Bourdieu está en la relación del arte con la clase social, ya que la correlación entre los mundos del arte y la sociedad está en la distinción que las artes confieren a las clases que tienen acceso.

Es importante aclarar que ni Becker ni Bourdieu están haciendo una teoría directa sobre la música, sino sobre el arte. Sin embargo, al ser la música una forma del arte, sus propuestas resultan importantes para nuestro modelo. Tanto la idea de *mundo del arte* o *campos de acción del arte* permiten hablar de circuitos de relación entre los distintos agentes que participan en el proceso de circulación del arte en sociedad. Asimismo, estos procesos de formación de circuitos también se pueden llevar hacia los receptores, quienes a través de la circulación de símbolos forman procesos de integración, identificación y consumo alrededor de la obra que comparten.

Por último, y quizás los más importantes, encontramos los aportes de la Escuela de Birmingham, o también conocida como la corriente de los Estudios Culturales. Para esta línea de pensamiento, la cultura se conforma a través de “todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que pueden ser detectadas revelándose —«en inesperadas identidades y correspondencias», así como en «dis-

continuidades de tipo imprevisto»³— en, o bajo, todas las prácticas sociales” (Hall, 1994: 5). Asimismo, las prácticas culturales se entienden como los componentes esenciales de “la construcción de los contextos de la vida humana como configuraciones de poder”, conectados unos con otros a través de la “compleja articulación de discursos” (Grossberg, 2009: 7).

Los aportes más importantes y más recientes para el estudio social de la música provienen del investigador británico Simon Frith (1987), quien trabaja de manera específica con los géneros pop y rock. Uno de sus principales aportes es comprender cómo la música produce sociedad, a partir de variables como la identidad, la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada, la generación de una memoria colectiva y la posesión de la música por parte del escucha.

Asimismo, hay que sumar el trabajo de Tia DeNora (1999), para quien la música funge como un potenciador de la construcción de la identidad desde esta construcción emocional. En este sentido, su trabajo confluye con las ideas de Frith, en cuanto a que la música construye identidades tanto individuales como colectivas, por lo que se puede afirmar que ambos autores desarrollan sus trabajos poniendo énfasis en las cuestiones de identidad.

En términos generales, se puede definir la sociología de la música como la disciplina que “estudia el hecho musical partiendo de la idea de que éste se presenta como un fenómeno social, de este modo, para comprender el sentido y el significado del discurso musical de una época deberemos analizar todos los aspectos sociales que rodean a la música. El enfoque sociológico nos permitiría estudiar los factores sociales que rodean al hecho musical desde su creación hasta la puesta en escena, pasando por la interpretación o la distribución” (Hormigos, 2012: 82). De esta definición, nos resulta fundamental recuperar la concepción de

³ Los entrecomillados internos corresponden a la cita que Stuart Hall hace de Raymond Williams.

la música como un discurso, constructo que a continuación desarrollaremos con mucho más detalle.

LA MÚSICA COMO DISCURSO

Para la construcción del concepto de discurso de la música, recurrimos a los aportes de Paul Ricœur, para quien el discurso es un constructo lingüístico que permite la manifestación de un sujeto hablante en el mundo, pero a su vez admite que su presencia en el mundo tenga la posibilidad de un diálogo con un receptor que, si bien estará limitado a lo enunciado en el propio discurso, puede también modificarse a sí mismo a partir de lo interpretado. Dicho de otra forma:

[...] para Ricœur la vuelta al sujeto y la comprensión de sí y de su mundo ha de darse en la medida en que el sujeto suspenda la forma particular de concebir su realidad y se abra al mundo del discurso, del texto o de la obra que tiene frente a sí para interpretarlas desde su propio contexto. [...] el sujeto hermeneuta comporta una singularidad fundamental para comprender su mundo, su vida; a través del horizonte interpretativo se re-hace y se re-constituye como sujeto autónomo y trascendental (Miramón, 2013: p. 57).

En este sentido, el sujeto se inserta en la historia a través del acontecimiento, “el lenguaje despliega la ubicación del sujeto en la aprehensión de la vida” (Miramón, 2013: 55); donde la dialéctica entre el acontecimiento (fenómeno dependiente de la historia y ajeno al sujeto) y el sentido (dependiente del sujeto, pero no ajeno a la historia) remiten a un “estar en el mundo, por lo que el sujeto dirige al discurso intencionalmente y lo dota de sentido [y] se convierte en el garante del conocimiento” (*ibid.*: 57). Por tal razón, podemos decir que la música es en sí misma un acontecimiento y cada escucha le atribuye un sentido; afirmación que se ciñe a las ideas de Frith y DeNora que hemos tomado como ejes teóricos de nuestra investigación.

En complemento, agregamos la noción que el psicoanalista francés Jacques Lacan hace sobre el discurso como el principal vínculo social entre los sujetos. Señala que el alcance de una palabra depende del discurso donde se inscribe. El discurso se organiza a partir de la búsqueda del goce. El discurso es la forma por excelencia en la que se busca y se organiza el lazo social, mismo que tendrá como resultado inexorable la sensación del goce. Lacan desarrolla una tipología de cuatro discursos: el del amo, el universitario, el histérico y el analítico. Dada la complejidad de toda la teoría lacaniana, no nos extenderemos en la explicación de los cuatro modelos de discurso. Para efectos de este modelo es importante recuperar los dos que resultan más contrastantes entre sí: el discurso del amo y el discurso del analista. El primero está centrado en el poder, el control, la dominación; se dirige al saber, pero verdaderamente controla a un sujeto, lo cual produce el goce del amo. En cambio, el discurso del analista es la deliberada subversión de este discurso controlador, que parte del goce como el agente y se dirige al sujeto, transformándolo en amo que accede a la verdad del saber (Lacan, 1969).

Destacamos únicamente estos dos porque son los que tienen una postura clara en cuanto al papel del poder dentro de los discursos. Además, es importante agregar que la clase 1 del seminario XVII, en la cual Lacan explicitó su teoría del discurso, es de cierta manera producto de la movilización social de París en 1968, lo cual evidencia que detrás de la producción de esta teorización existe la necesidad en Lacan de compensar desde su arena como académico y analista el golpe autoritario que significó el mayo francés de aquel año. Son las dos caras de la moneda, de cómo afrontar al poder y su capacidad de discurso.

Hasta aquí tenemos una noción de discurso, la cual se puede comprender como un articulado lingüístico que lleva el acontecimiento a un sujeto para dotarlo de sentido —Ricœur—. Este mensaje puede ser enunciado con dos intencionalidades: dominar a los otros al poseer y ocultar la verdad, o bien, surgir desde el placer para liberar la verdad, un discurso emancipador.

Siguiendo las líneas lacanianas es importante agregar que esta función de ocultación del objeto de placer se da a través de la ideología. Slavoj Žižek explica el concepto de ideología como una trampa que nos hace ver como natural y lógico lo que nos es obligado a aceptar como tal. “Es el orden invisible que sostiene tu aparente libertad [...] La ideología no es simplemente impuesta en nosotros, la ideología es nuestra espontánea relación con el mundo social, cómo percibimos cada significado. Cada uno a nuestra manera disfrutamos la ideología” (Fiennes y Žižek, 2012). El acto ideológico “es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia, es decir, la efectividad social, cuya misma reproducción implica que los individuos no sepan lo que están haciendo” (Žižek, 2012: 46). Retomando el esquema de los discursos de Lacan, la ideología es el ocultamiento de la verdad para que suceda el goce; es pues, el discurso del amo.

Ahora bien, hace falta trasladar este modelo de discurso —identitario, de poder, lleno de ideología— al ámbito musical. Existen trabajos que nos permiten afirmar que la expresión musical posee discurso. Se deben mencionar los exhaustivos trabajos de semiología musical de Rubén López Cano o Jean-Jacques Nattiez, quienes sirven de base para estudios del discurso identitario de la música como el de Vannini y Waskul (2006), Vila (1995) y el destacable trabajo de Amy Binder (2011) en referencia a la discursiva racial del rap y el *heavy metal* en los años ochenta.

Para efectos de nuestro modelo teórico, tomaremos a Nattiez, para quien lo musical es todo hecho sonoro construido, organizado o pensado por una cultura dada. De ahí se desprende que el hecho musical total comprende tres niveles: la obra musical como texto (el nivel inmanente), el proceso de creación y composición de la obra (el nivel poiético), de cómo estas intenciones son percibidas y comprendidas por los ejecutantes y los escuchas (actitud estética), y de cómo se verifica este proceso. Nattiez construye este modelo a partir del trabajo de Jean Molino (Saavedra, 2013).

Nattiez considera que, para hacer un análisis pertinente del discurso musical, es necesario hacer una dialéctica que vaya desde los signos universales de la música (tono, armonía, melodía, ritmo, etc.), pasando por lo que el autor llama *el sistema* (que es el estilo general musical al que se adscribe la obra), para luego llegar al estilo o género de la época en la que se suscribe la obra, seguido del estilo del compositor e incluso el periodo creativo en el que se contiene la obra, hasta llegar al caso de la obra musical en específico. Este modelo de pirámide invertida permite ir de lo general a lo particular en el análisis discursivo de la música.

FIGURA 1. LOS NIVELES DE ANÁLISIS DEL DISCURSO MUSICAL (SANS, S/F)



Este modelo de análisis nos permite comprender la música como un hecho lingüístico, que surge desde los códigos propios de la música —ritmo, armonía, melodía— y se inserta poco a poco en otros detalles que configuran el sentido de un compositor o una pieza, como pueden ser los *leit motifs* wagnerianos en *Tristán e Isolda*, como lo aplica el propio Nattiez. Este modelo se ajusta muy bien a la definición ricoeuriana del discurso, pues implica llevar el acontecimiento —en este caso, sonoro, la pieza musical en sí misma— hacia un sujeto que la dotará de sentido. Sin embargo, aún no se aclara su función política en cuanto a si es portadora de una verdad o la oculta a través de la ideología.

Desde la perspectiva del análisis crítico del discurso, la relación entre el discurso y el poder está dada desde el poder, ya que el discurso influencia la mentalidad de la gente, sus conocimientos o sus opiniones, por lo que el discurso es capaz de controlar indirectamente algunas de sus acciones (Van Dijk, 1999). Este poder de influencia es notorio en la música. “Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea” (Attali, 1995: 16).

Attali nos advierte a lo largo de su texto de los riesgos y capacidades de acción política de la música, por lo que el poder siempre tiene una fascinación por ella, por el ruido y el silencio. Es profecía pues en muchas ocasiones anticipa los hechos sociales y viaja más rápido (la música es sonido en el tiempo) que otros acontecimientos. Es por ello que habría que considerar que “en toda música hay una razón social-política que le da vida, que la hace funcional, que la identifica con una época, con una historia, con una cultura, con un lugar” (Herrera, 2011: 48).

Con ello podemos cerrar un modelo teórico para el análisis político de la música, donde: a) la música es una forma de lenguaje, por tanto, produce un discurso (Nattiez); b) al ser un lenguaje simbólico, también produce relaciones sociales (Attali, Herrera); c) el poder establece relaciones sociales a través de la música (Lacan, Attali); y d) la música es portadora de ideología y poder (Lacan, Žižek). Con este modelo teórico pasamos ahora al análisis del controversial género musical del narcocorrido.

EL CORRIDO COMO PARTE DE LA DISCURSIVIDAD ÉPICA DE LA MÚSICA

En la introducción de este texto se habló del narcotráfico en México como un acontecimiento sangriento, en un estado total de guerra, término con el que se calificaron los constantes en-

frentamientos entre las fuerzas represoras del Estado y los carteles del narcotráfico durante el gobierno del presidente Felipe Calderón. Asimismo, fue durante este periodo de gobierno que el narcocorrido ganó fuerte popularidad. En cierto sentido, este género musical se convirtió en la pista sonora de esta guerra, por lo que se le puede calificar como una música bélica.

La relación entre música y guerra es bastante añeja. La formación de bandas de guerra y el anuncio de cambios de táctica en el combate a través de la música data desde la Antigüedad, con la bien sabida situación de que los romanos fueron los maestros del uso de música en el campo de batalla. Sin embargo, el momento histórico en el que la música cumplió un papel fundamental en la guerra fue en la Edad Media, cuando se usaron los cantares de gesta para encumbrar las hazañas en el campo de batalla. Ésta era la principal función de los juglares y la importancia que tenían en las cortes medievales. Entre los cantos más representativos de esta época medieval se encuentran el *Cantar del Mío Cid*, el *Cantar de Beowulf*, el *Cantar de Roldán* o el *Anillo de los Nibelungos*, entre los más conocidos.

La principal característica de estas piezas era dejar registro de las proezas y cruelezas sucedidas en el campo de batalla y hacer que el nombre del héroe, el señor feudal, quedara inscripta en la memoria de sus congéneres. Hay una correlación expresa entre música y épica en los cantares de gesta medievales. Su principal función es la construcción idealizada de los personajes reales en héroes de batalla. Este efecto lo vamos a ver también en el corrido, ya que también tiene un carácter narrativo y fuertemente vinculado a la construcción de héroes, pero, como elemento distintivo e importante en este trabajo, está también la construcción de bandidos.

No hay un acuerdo sobre la génesis del corrido. Hay tres versiones al respecto, la versión hispánica, la indigenista y la mestiza (Lira, 2013). En nuestra opinión, es recomendable realizar una combinación de las tres. En primer lugar, el corrido tiene sus raíces hispánicas en su propia instrumentación, ligada a las

guitarras y otros instrumentos de cuerda. Este simple dato es pilar de este origen, ya que se tiene bien documentado que en el mundo prehispánico no existían los instrumentos de cuerda. Asimismo, Vicente Mendoza (1992), uno de los investigadores más reconocidos en el tema del corrido, asegura que sus raíces están en el romance español, mismo que se le puede vincular a los cantares medievales como el del Mío Cid. Su parte indígena radica en la lirica misma, ya que la forma de construcción de los versos en un corrido es muy similar a la estructura de la poesía prehispánica (Giménez, 1990), ampliamente reconocida en la figura del rey poeta de Texcoco, Nezahualcóyotl. Esto significa que el origen hispánico del corrido se apega a la parte musical, mientras que el aspecto lirico vocal está más ligado al mundo indígena. En síntesis, aquí ya hay un mestizaje explícito, situación que se refuerza cuando se hace notar que los primeros eventos en los que el corrido brindó la memoria sonora son ya del México moderno, el del siglo XIX —la Independencia y la Reforma—, donde ambos sucesos pueden ser calificados como los fenómenos que consolidan a México como una nación mestiza.

Si bien el más popular de los corridos históricos es el de la Revolución Mexicana, es pertinente reafirmar que su origen se encuentra en el siglo XVIII y los primeros corridos bien datados por los historiadores del tema son los de la Independencia de México, lo cual en automático lo coloca en una visión maniquea del evento histórico (Lira, 2013). Los mexicanos insurgentes son elevados al rango de héroes y los extranjeros realistas se asumen como los villanos. Esta misma afirmación de lo nacional como lo bueno y lo extranjero como lo infame se da nuevamente con los corridos de las dos intervenciones, la norteamericana y la francesa (Lira, 2013).

Es hasta la época porfiriana que aparece la narrativa del bandido como figura central de los corridos. Enrique Flores (2005) nos describe puntualmente la aparición de estos *forajidos*, como él llama a los bandidos como Joaquín Murrieta y Jesús Malverde, como una figura clave para comprender la relación entre los co-

rridos y el narcotráfico. Lobato (2010) va más allá cuando hace hincapié en el hecho de que muchos de estos corridos están en primera persona, lo cual fortalece la discursividad del corrido, ya que “la auto-presentación puede parecer más honesta y más directa al auditorio, sin intermediarios que interpreten y califiquen las acciones o características del personaje protagonista” (Lobato, 2010: 12).

La época dorada del corrido, la Revolución Mexicana, va a estar plagada de esta transversalidad ética de los protagonistas, particularmente a través de la figura más célebre de los corridos: Pancho Villa. En él encontramos los dos roles exaltados en los corridos, pues como es bien sabido, en su juventud se volvió un bandido tras asesinar al patrón de la hacienda donde trabajaba (Taibo, 2006) y, ya iniciada la Revolución, conformó la conocida División del Norte para convertirse en uno de los líderes fundamentales del movimiento armado. Isabel Contreras enfatiza estas dos figuras, el héroe y lo que ella llama “el valentón”, y los distingue en el proceso de muerte al que llegan ambos personajes, el primero se sacrifica por los que defiende, el segundo muere por castigo ante las tropelías que ha cometido (1998: 82). Es así que el corrido postrevolucionario sigue en esta línea discursiva, donde se habla tanto de héroes como de villanos, particularmente en el narcocorrido, tema central de nuestro trabajo.

Si bien hay datos que confirman a los primeros narcocorridos en la década de los treinta —*El Contrabandista y Por Morfina y Cocaína*, ambas piezas de 1934; o bien *El Pablote* de 1931 (Ramírez Pimienta, 2010)—, el auge del género se va a dar en la década de los setenta a partir de la grabación por parte de Los Tigres del Norte de una de las piezas más celebres del género *Contrabando y Traición*, popularmente conocido como el corrido de *Camelia la Texana* (Wald, 2001; Ragland, 2009; Ramírez Pimienta, 2010). A partir de este evento, este popular grupo de música norteña se consagrará como la más célebre figura del género, ubicando otros temas ampliamente conocidos en México como *La Camioneta Gris, Jefe de Jefes, El Circo o La Granja*. Así como Los Tigres

del Norte, hay otros intérpretes de narcocorridos que gozan de gran popularidad en toda la República como Los Tucanes de Tijuana, Ramón Ayala o Los Cadetes de Linares; pero también hay una larga lista de intérpretes más discretos que circundan este mundo, algunos de ellos incluso hacen los corridos por encargo de los capos.

La última época del género se da ya en el siglo XXI a través del llamado *movimiento alterado*, que devino con la guerra del narco ya antes citada, como una forma de aludir explícitamente a la violencia de esta guerra, centrando su atención en Sinaloa, reconocida en el género como una suerte de cuna del narcotráfico. Entre sus máximos representantes encontramos a El Komander, Los Buitres de Culiacán, Los Buknas. La exaltación de la violencia, el encumbramiento del narcotraficante como una figura de poder y un machismo fuertemente misógino son los principales rasgos de esta música. Asimismo, presentan características musicales muy particulares, como son: un *tempo* más acelerado, la banda tiene como base instrumental la sección de metales, hay constantes remates de tarola durante los puentes musicales sin canto, por mencionar algunas.

Sus letras explícitas motivaron en numerosas ocasiones vetos hacia esta música. En 2001 se dio el primer ejercicio aún previo a la emergencia del Movimiento Alterado, cuando en Sinaloa se prohibió la transmisión de narcocorridos por la radio local (Ramírez Paredes, 2012). Asimismo, el Komander suma una gran lista de lugares donde no se le ha permitido presentar su música en vivo, iniciando por Cuernavaca, donde fue prohibida su presentación durante la Feria de la Primavera 2014. De ahí se agregan ciudades como Culiacán, Tijuana, Los Mochis, Puebla, Campeche y Pachuca.

Es interesante hacer notar que el género ha tomado cierta autonomía en esta última etapa, ya que sus procesos de producción y distribución son autónomos de las grandes corporaciones de medios; situación muy distinta a la que tuvieron Los Tigres del Norte, quienes sí tuvieron que grabar en la disquera de Televisa

para hacer de su música un éxito internacional. Esto ya no sucede en la segunda década del siglo XXI, donde los hermanos Omar y Adolfo Valenzuela se han encargado de crear un sello disquero independiente que ha sido el principal promotor de la música de artistas como los Buchones, los Buitres o Larry Hernández.⁴ La Disco Music, su sello disquero ha vendido 70 mil copias de sus primeros cinco discos.⁵ La principal plataforma de difusión y comercialización de sus productos es a través de las redes sociales, en especial *YouTube* y *Facebook*, convirtiéndose así en un sello disquero innovador que distribuye su música a través de canales digitales, lo que también les permite operar en distintos lugares, como puede ser California o Sinaloa.

Mención especial merece el caso de Ángel del Villar, otro productor musical líder del sello autogestivo DEL, para quien se dedica uno de los temas más recientes en el género, *E/Negociante*, interpretada por Ariel Camacho y los Plebes del Rancho. La letra de esta canción coloca a este empresario musical prácticamente en el rol de un gran capo:

Dicen que soy engreído y arrogante,
no soportan verme puro pa'delante,⁶
soy honesto y trato de portarme bien,
con mis amistades siempre estoy al cien,
no le busquen porque pueden encontrar,
también me sé portar mal.
Me da igual si no les gustan mis tatuajes,
no me importa andar quedando bien con nadie,
me he arriesgando hoy me ha tocado ganar,
y en las cuentas nada me ha salido mal,
y es que así somos los buenos negociantes,
Yo Soy Ángel Del Villar.

(*E/Negociante* [Fragmento])

⁴ Véase “Movimiento Alterado: las polémicas Canciones Enfermas y la violencia como negocio” (2013).

⁵ Véase García (2011).

⁶ En esta frase se hace un juego de palabras para destacar el nombre de la disquera DEL.

Si bien este tema se sale un poco del estilo *alterado* que se percibe en la música que promueven los gemelos Valenzuela —en los temas de DEL se escucha un ritmo más lento y cadencioso, se alterna la presencia sonora de las cuerdas con los vientos y no se cae en el excesivo detalle de la violencia—, es de llamar la atención que el héroe en el tema sea un empresario como Ángel del Villar. En algún momento, el propio empresario se trata de desmarcar de la canción, pero termina por aceptar su contenido:

Cuando escriben esa canción, [...] pues obvio, uno no quiere ese tipo de publicidad. No soy una persona que soy ... eh... me gusta la música, pero ya cuando se trata de uno, por qué, por qué la gente se va por otro camino. Yo no lo niego, yo tengo un pasado, igual que mucha gente, se puede reflejar a eso. Pero es una canción que a la gente le fue gustando, y creo que cuando hay un éxito, nadie lo para (Garza, 2016).

En contraparte, los gemelos Valenzuela han tomado distancia con los *héroes* de sus temas:

Nosotros los buscamos a ellos [los narcos] para que nos den permiso [...] les hicimos llegar [la canción] y nos dieron el ok para poder sacar el corrido. Teníamos miedo. Nos mandaron a decir con su gente, con sus secuaces, que estábamos autorizados para sacar cualquier cosa. A veces se puede ofender alguien. No queríamos broncas (“Movimiento Alterado: las polémicas Canciones Enfermas y la violencia como negocio”, 2013: s/p).

CONSIDERACIONES FINALES

Es importante recordar que desde sus orígenes el corrido ha sido una música con un alto contenido narrativo, la cual ha hecho énfasis en historias épicas donde convergen héroes y villanos. Durante el Porfiriato se traslaparon estos roles, ya que se volvieron muy populares los corridos de villanos y bandoleros, gracias a que se logró colocar algunos valores en ambos lados

de la balanza moral. Tanto héroes como villanos se mueven en su entorno a partir de la lealtad y la valentía.

En los finales del siglo XX y principios del XXI, con la proliferación de la narcocultura, esta música, que era originalmente un reflejo de la cultura local, se transforma en modelo global. El tránsito de drogas se volvió, desde los años ochenta, un negocio internacional que implicaba rutas desde Sudamérica hasta Norteamérica y Europa. En este sentido, el narcocorrido ha acompañado en sus aventuras a personajes como Pablo Escobar, Joaquín *El Chapo* Guzmán o Amado Carrillo Fuentes, *El Señor de los Cielos*.

También es importante destacar que en la narcocultura los símbolos pierden referencia de su valor de clase o gusto. El rápido ascenso de los capos en la pirámide social hasta convertirse en magnates es un caso en el que la visión de distinción Bourdieu aplica a este peculiar entorno cultural. El oro, las joyas, los autos lujosos dejan de ser un símbolo de clase de forma directa; pues, aunados a los sombreros, las botas, las camionetas de carga, se vuelven un símbolo de desclasseamiento que se da con la vertiginosidad de la movilidad social a través del narco. Hay un notorio incremento de capital económico con su respectivo aporte simbólico, pero no se traduce en capital cultural.

En cuanto a la prohibición de esta música por la radio o las presentaciones en vivo se debate públicamente si es una buena forma de nulificar estas *apologías a la violencia*, como lo han calificado distintas autoridades. Encargar la composición de un corrido es un sello fundamental para exhibir la grandeza del capo, por lo que éste se convierte en un modelo aspiracional. En mi parecer la censura nunca ha funcionado para erradicar expresiones incómodas a los sistemas políticos a través de la música. La naturaleza sonora de la música hace de ésta un medio imposible de nulificar; el sonido es una energía que se propaga por cualquier medio material, traspasa muros y conciencias. Además, la característica esencial de la música contemporánea es su persistencia a través de la grabación, deja de ser un bien efímero, su “valor de cambio y valor simbólico queda almacenado en un medio que

persiste, hace que adquiera, por ende, una temporalidad distinta, se extienden en el tiempo y en el espacio, permitiéndoles permanecer y alcanzar un gran número de receptores dispersos" (De Garay, 1993: 33). La proliferación de estos temas a través de los soportes digitales, como lo han hecho los Valenzuela o Del Villar, son claros ejemplos de que la censura estará siempre limitada para erradicar este mal.

El narcocorrido ha pasado de ser un producto cultural marginal para convertirse en una expresión más de la modernidad capitalista. De cierta manera, esta música es uno más de los sueños del mercado liberal. Encarna la típica historia del hombre modesto que se convierte en millonario gracias a las bondades que el liberalismo capitalista brinda a la gente. Ángel del Villar es una especie de Mark Zuckerberg de la música narco. Además de este mito sobre movilidad social a través del negocio, al público de esta música también se le hace una promesa de goce a través de su consumo. Hay que ser como narcotraficante: vivir el momento, al límite, con riesgos permanentes y con nuevos deseos constantes. Consumo y serás libre.

Asimismo, es importante destacar que el narcocorrido es una expresión desde el poder, ya que representa poderes alternos al Estado. Es otro discurso del Amo que promete un goce espontáneo; es ideología porque los escuchas disfrutan de sus promesas. Con estas cualidades, vale la pena preguntarse si efectivamente el narcotráfico y sus corridos están fuera de la ley y representan una afrenta para el poder estatal. Después de este análisis, tal pareciera que más bien se vuelven apologías de un narco-Estado, el cual promueve la violencia desde sus dos rostros perversos. El sistema mismo promueve una suerte de narcocapitalismo, donde no sólo se consumen drogas, sino libros, series, películas y música que narran las epopeyas cotidianas de estos antihéroes que se vuelven sumamente ricos.

Después de todo esto, no nos debe extrañar que el narcocorrido sea un género muy popular entre los jóvenes de lugares donde ni el trabajo ni el estudio han logrado sostener la aspiración

hacia el desarrollo personal. Las narrativas del narco suelen ser más prometedoras y, con jóvenes deseantes de este poder fálico, de este goce instantáneo y falaz, se garantiza la supervivencia de un sistema político que mantiene un control ideológico en ellos, soñando con ser otro Ángel del Villar o un Chapo Guzmán, quienes jamás han puesto en jaque a los verdaderos amos, por ponerlo en términos lacanianos. Y como dice el corrido, "me retiro no sin antes mencionarles" que habrá más Ángeles del Villar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. Nueva York: Seabury Press.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. EUA: University of California.
- Binder, A. (2011). "Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music", en *American Sociological Review*, vol. 58, núm 6.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Contreras, I. (1998). *El corrido mexicano*. México: Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura.
- De Garay, A. (1993). *El rock también es cultura*. México: Universidad Iberoamericana.
- DeNora, T. (1999). "Music as a technology of the self", en *Poetics*, núm. 27, pp. 31-56.
- Fiennes, S. y Slavoj Žižek (2012). *The Pervert Guide's to Ideology* (filme). Toronto: Zeitgeist Films.
- Frith, S. (1987). "Towards an aesthetic of popular music", en Richard Leepert y Susan McClary (eds.), *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

- García, G. (2011). "Movimiento Alterado: Más allá del narcocorrido", en *Vanguardia*, 22 de diciembre de 2011. Disponible en: <<http://www.vanguardia.com.mx/movimientoalteradomasalladelnarcocorrido-1177464.html>>.
- Garza, P. (2016, enero 25). "Ángel Del Villar Revela el Secreto de su Éxito" [Archivo de video]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=8OZaPBeQYlw>>.
- Giménez, C. H. (1990). *Así cantaban la revolución*. México: Conaculta-Grijalbo.
- Grossberg, L. (2009). "El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad", en *Tábula Rasa*, núm. 10, enero-junio, Bogotá. Disponible en: <http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892009000100002&lng=es&nrm>.
- Hall, S. (1994). "Estudios culturales: dos paradigmas", en *Causas y Azares*, núm. 1. Disponible en: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131827.pdf>>.
- Herrera, S. (2011). "Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política", en *Folios*, año IV, núm. 23, verano 2011. México: Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco.
- Hormigos, J. (2012). "La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina", en *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. 14, pp. 75-84.
- Lacan, J. (1969). *Seminario XVII. Clase 1: Producción de los cuatro discurso*. Disponible en: <<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/20%20Seminario%2017.pdf>>.
- Lira-Hernández, A. (2013). "El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario", en *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 24, enero-junio 2013, pp. 29-43.
- Lobato, L. (2010). "Me anda buscando la ley: caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona", en *Destiempos*, año 5, núm. 26, agosto-septiembre 2010, pp. 11-29.
- Mendoza, V. (1992). *El corrido mexicano*. México: FCE.
- Miramón, M.A. (2013). "Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso", en *La Colmena*, núm. 78, abril-junio. Disponible en: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_78/Aguijon/8_Michel_Foucault_Paul_Ricoeur.pdf>.
- "Movimiento Alterado: las polémicas Canciones Enfermas y la violencia como negocio", en *Sin Embargo*, 08 de enero de 2013, s/p. Disponible en: <<https://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>>.
- Ragland, C. (2009). *Música Nortena*. Filadelfia: Temple University Press.
- Ramírez, J. (2012). "Huellas musicales de la violencia: el "movimiento alterado" en México", en *Sociológica*, año 27, núm. 77, septiembre-diciembre 2012, pp. 181-234.
- Ramírez Pimienta, J. C. (2010). "En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas" en *Contracorriente*, vol. 7, núm. 3, primavera 2010, pp. 82-99.
- Saavedra, R. (2013). "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez". Disponible en: <<http://www.musicaenclave.com/articlespdf/eldilemadelinterpretacion.pdf>>.
- Sans, J. F. (s/f). "Música y Discurso: Hacia una semiología de la música". Disponible en: <https://www.academia.edu/2556621/M%C3%BAsica_y_discurso_hacia_una_semiolog%C3%A1tica_de_la_m%C3%BAsica_Jean_Jacques_Nattiez>.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- Taibo, P. (2006). *Pancho Villa: una biografía narrativa*. México: Planeta.
- Vannini, P. y D. Waskul (2006). "Symbolic Interaction as Music: The Aesthetic Constitution of Meaning, Self and Society", en *Symbolic Interaction*, vol. 29, núm. 1.
- Van Dijk, T. (1999). "El análisis crítico del discurso", en *Anthropos*, 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36.

- Vila, P. (1995). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 2.
- Wald, E. (2001). *Narcocorrido*. Nueva York: Harper Collins Publishers.
- Weber, M. (1999). *Economía y sociedad*. México, FCE.
- "Where to Cry on Inauguration Weekend: A Concert Guide", en *Rolling Stone*, 19 de enero de 2017, s/p. Disponible en: <<http://www.rollingstone.com/politics/news/where-to-cry-on-inauguration-weekend-a-concert-guide-w461478>>.
- Žižek, S. (2012). *El Sublime Objeto de la Ideología*. México: Siglo XXI.

Redes colaborativas de jóvenes urbanos que conforman escenas de música independiente en la Ciudad de México

Erika Arias Franco

RESUMEN

Los lugares permiten la conformación de imaginarios de las personas que los habitan, transitan y constituyen a partir de sus prácticas. En este sentido, los lugares en la Ciudad de México en donde se vinculan jóvenes creadores de música independiente son puntos de encuentro donde se configuran procesos de identificación y pertenencia, así como la posibilidad de socialización a partir de redes colaborativas con la finalidad de profesionalizar la actividad musical.

En estos lugares, las y los jóvenes pueden compartir gustos, estéticas y valores que promueven su interacción, generando mapas personales donde la música permite el encuentro. Sin embargo, es necesario distinguir entre públicos (consumidores) y músicos (creadores), ya que mantienen relaciones distintas en los espacios y por tanto sus experiencias no son semejantes.

Los públicos generan un sentido de pertenencia e identificación con el lugar al que asisten para presenciar una ocasión musical, así como con los músicos que se presenten o la temática del evento. Consideran también cuestiones espaciales y temporales como el tamaño del lugar, la cercanía del escenario, la accesibilidad y la posibilidad de encuentro, entre otros.

Para los músicos, estos espacios les posibilitan tener un mayor control en la producción y promoción de sus even-

tos, ya que se conjuntan varios intereses, principalmente dar a conocer su música, obtener un ingreso económico a partir de las entradas y venta de mercancía y hacer crecer sus redes colaborativas.

Para los creadores de música independiente el espacio de sus presentaciones les sirve para acrecentar sus redes de trabajo y colaboración, estableciendo relaciones con medios de comunicación, productores, gestores, *managers* y otros actores de la escena que colaboran activamente, incluso con artistas de otros campos como el cine, la pintura o el diseño que son afines.

En este artículo se ofrece un panorama de la forma en que las y los jóvenes construyen redes de colaboración a partir de la creación, distribución y consumo de música independiente en la escena del *indie rock* mexicano que se desarrolla en los circuitos de la zona centro de la Ciudad de México, así como las formas de interacción que llevan a cabo basándose en sus procesos de identificación, sentido de pertenencia, uso de capitales, *habitus* y apropiación de territorios.

Palabras clave: jóvenes, ciudad, creadores, música independiente, redes colaborativas.

JÓVENES CREADORES DE MÚSICA INDEPENDIENTE

Las y los jóvenes que hacen música independiente¹ se apropián de las condiciones de su contexto como una forma de abordar las problemáticas a las que se enfrentan, principalmente a través de la creación y promoción de sus obras. Esto ante las situaciones sociales predominantes de una estructura donde se privilegian prácticas de capitalismo voraz en las industrias culturales y de entretenimiento.

¹ Por música independiente se considera todo aquel género musical que se produce al margen de las grandes industrias discográficas, se caracteriza por generar sus propios circuitos de distribución y consumo a escalas menores con una fuerte vinculación de actores a través de redes colaborativas.

Los actores que se denominan “independientes” son aquellos que desarrollan procesos creativos y acercamiento a su público por su propia cuenta sin la necesidad del apoyo o restricción de los intereses de una disquera u otro medio institucionalizado dentro de la escena. Son los músicos que se definen como “autogestivos” dentro o fuera de la industria tradicional, teniendo pleno control de sus acciones y estrategias de comercialización para posteriormente buscar distintos medios de difusión para su música (Woodside, Jiménez y Urteaga, 2011: 92).

Habitualmente estos jóvenes creadores de música independiente, como gran parte de jóvenes de las generaciones del nuevo milenio, se distinguen por la descentralización del trabajo, es decir, saben que un trabajo fijo de por vida es casi imposible y disponen de formas dinámicas de trabajos multitareas, por proyectos o colaborativos, que responden también a los cambios sociales y culturales, aprovechando todos los recursos a su alrededor, principalmente por medio de la implementación de la tecnología.

Así que además de un desarrollo creativo y autónomo, buscan generar ingresos y desarrollarse profesionalmente sin sujetarse a horarios de oficina o roles establecidos en las empresas, aunque esto no siempre les sea posible, ya que para solventar sus gastos suelen realizar trabajos simultáneos o paralelos a su actividad musical, que van desde productores, profesores de música o ingenieros de audio, hasta publicistas, abogados, reporteros, chefs y otros.

Asimismo, éstos son generalmente reconocidos como jóvenes con un estatus social de clase media,² con capitales culturales, sociales y simbólicos que los distinguen como un tipo particular de jóvenes que están apostando por la profesionalización de la

² La condición juvenil de estos jóvenes no es determinada por la edad, sino que se configura como una construcción sociocultural a partir de sus prácticas, consumos y estilos de vida, en este caso los vinculados con la producción musical independiente. Generalmente estos jóvenes están inscritos en las clases medias urbanas y tienen estudios profesionales en los ámbitos creativos.

actividad musical a partir de sus propios recursos, capitales, códigos, prácticas y estilos.

CONSTITUCIÓN DE ESCENAS MUSICALES INDEPENDIENTES

Algunos de estos jóvenes buscan, gestionan y consiguen espacios para realizar sus presentaciones en vivo en la Ciudad de México, de esta forma, ya no sólo se limitan a los lugares reconocidos en el *underground* citadino, como el Foro Alicia o el Tianguis Cultural del Chopo, sino que transitan de los lugares de corte más comercial, como Bajo Circuito o Foro Indie Rocks, hasta espacios autogestivos como Clavería 22, que tiene la particularidad de ser el patio privado de una casa en la Delegación Azcapotzalco que se vuelve público al ser ocupado los fines de semana como espacio cultural y musical, donde se presentan exposiciones y festivales de música independiente en el norte de la ciudad, esto en un esfuerzo por descentralizar los espacios de las colonias Juárez, Roma y Condesa.

Las redes y circuitos que generan estos jóvenes a partir de lugares de encuentro, permiten también la construcción de identificaciones, así como la generación de códigos propios. En estos lugares se practica y extiende su capital cultural y capital social. Las y los jóvenes músicos interactúan para generar vínculos que permitan su socialización y reconocimiento dentro de su ámbito social.

Estos ejemplos dan muestra de que desde distintos espacios se está constituyendo la territorialidad de las múltiples escenas de música independiente en la ciudad, siendo prioritario el uso de redes de colaboración entre personas que las vinculan, generando conexiones y nodos de encuentro que les permiten mejorar sus posicionamientos en las escenas.

Las prácticas locales de estos jóvenes tienen una gran importancia aun cuando viven en sectores urbanos y ambientes sumamente globalizados. Para las y los músicos independientes

este precepto es distintivo, ya que generalmente se valen de los lazos conformados en las escenas locales, es decir, cercanas y autogeneradas, con la finalidad de compartir sus recursos, por ejemplo, al realizar un festival donde toquen varias bandas musicales y cada una aporte con micrófonos, amplificadores o instrumentos que puedan compartir durante el *show*.

De esta forma son independientes de la gran industria, pero dependen del fomento de las prácticas locales y de su conformación en comunidades específicas, obteniendo soporte de los actores que les rodean, como otros músicos, productores, medios, públicos, amigos, familiares y otros con los que conforman una base operacional que los sostiene y fortalece, tal como menciona el músico y periodista Luis Mata:

Es más fácil acercarnos a las personas como tal. Yo, en mi caso personal, me acerqué a los medios musicales y culturales porque lo que más me gusta es tocar, entonces me acerqué a ellos para estar cerca de la música y estar cerca de lo que está pasando. Y desde que escribo en medios, tengo mayor conocimiento de qué está pasando, de quién toca, de quién es quién, quién las mueve y así. Esa fue la manera que encontré para mantenerme cerca de la música y obviamente también me divierte (L. Mata, 22 años, entrevista, 1 de abril de 2016).

Por lo que las y los jóvenes músicos se involucran directamente en distintos espacios a partir de las redes locales que ya están establecidas y las que van conformando dependiendo de sus afinidades, por lo que varias escenas se constituyen cercanas a un concepto, género musical, territorio o estética, como las del punk, electrónica, *garage*, bandas del norte de la ciudad, de la escena de Lxs Grisxs, autogestivos, cantautores, indies y otros. Conformando redes locales a partir del interés y la identificación, que permiten la apertura de espacios físicos, virtuales y sociales en los que las y los jóvenes interactúan como creadores y consumidores, de los que se apropián e intervienen para llevar a cabo prácticas enfocadas en la producción, distribución y consumo de la música.

REDES DE COLABORACIÓN

A partir de la música se puede entender la constitución, identificación y prácticas de los grupos que se organizan en torno a ella, no asociados exclusivamente a un género musical, sino a campos con códigos específicos, donde interactúan a través de redes y generan un sentido de comunidad a partir del reconocimiento, prestigio, asociación y pertenencia.

En este sentido, la profesionalización del músico y/o de su proyecto musical no se queda únicamente en la ejecución musical, sino que se expande hacia la vinculación con los grupos que construyen escenas musicales.

Así se van consolidando proyectos colaborativos que permiten a estos jóvenes creadores consolidar sus escenas a partir de vinculaciones con otros actores, como estaciones de radio por internet, revistas independientes, agencias de promoción, *booking, management*, colectivos independientes, promotores de espacios culturales, fotógrafos, diseñadores multimedia, gráficos o de modas, patrocinadores, proveedores y todo aquel que encuentre una posibilidad creativa vinculada a la industria musical.

De esta manera, se propone que las redes son aquellas posibilidades en tiempo y espacio donde interaccionan distintos actores de manera física y virtual, constituyendo escenas musicales. La expansión y conexión de estas redes puede variar y está en constante movimiento, por lo que es necesario trabajar en su mantenimiento. Tal como le sucedió a Josué Huijosa, del grupo *Kill Aniston*, quien después de dos años de mantenerse alejado de los escenarios, pretendió regresar apoyado por las redes que habían construido en la época donde llegaba a tocar en eventos como Vive Latino, por lo que comenta:

Cuando regresé pensé que iba a tener ayuda de todos porque ya tenía cuatro discos editados con anterioridad. Regresé y la disquera ya no existía, el *booking* ya no se interesó, a las personas de la radio que conocía, mi música había pasado de moda. Todas las puertas que tocaba, a ninguna le interesaba lo que hacía,

era que *Kill Aniston* ya estaba olvidado (J. Huijosa, Encuentro Latinoamericano de Compositores, 2015).

Por lo que estar presente en todo momento se vuelve primordial, hay que hacerse presente en la escena, tal como relata el músico Israel Ramírez, cantante del grupo *Belfonte Sensacional*, de 33 años, con quien tuve la oportunidad de conversar en diversas ocasiones de manera informal y en entrevista; él menciona cómo ha sido su entrada y paso por las redes que constituyen las escenas independientes de la Ciudad de México, cuando dice:

Ah bueno, ya conozco a este wey, le voy a decir que me ayude, así tal cual [...] gente que te pueda ayudar a buscar otros músicos, gente que no te va a ayudar nunca [...] Mi ex novia me decía "no quiero ir a esta fiesta, a qué vamos a ir", y yo le decía "tengo que ir" y así empecé conectando con gente que no conocía, con gente que igual le valía madres mi música, pero también así conocí a mis músicos (I. Ramírez, 33 años, entrevista, 23 de marzo 2016).

De esta forma se llevan a cabo vinculaciones de todo tipo, Israel por ejemplo, cuenta que su carrera no comenzó directamente en la música, sino en los medios de comunicación. Él estudió ciencias de la comunicación en una universidad privada y trabajó como periodista en *Código Radio* (DF), la estación de radio por internet del gobierno de la Ciudad de México, lo que propició su acercamiento con diversos músicos a los que invitaba a su programa para entrevistarlos.

Se organiza entonces un entramado recíproco, donde las y los músicos forman las redes, pero a su vez éstas los determinan en sus interacciones. Llevando a cabo la conexión entre actores e instituciones a distintos niveles de especialización según sus intereses.

Dicha lógica de red privilegia la pulsión afectiva, que aunque efímera, mantiene permanencia por la sensación, el sentimiento de pertenencia y el estar-juntos como "espontaneidad vital

que le garantiza a una cultura su fuerza y su solidez específicas”, en este caso para examinar nuevos modos de vida que renacen ante nuestros ojos (Maffesoli, 2004: 160).

En estas redes se reconocen actores con múltiples papeles que se desarrollan a partir de sus rasgos identitarios, el sentido de pertenencia, el *habitus* y los capitales culturales con que cuentan (Bourdieu, 1979), asociándose con grupos afines y desarrollando estrategias adecuadas a sus recursos, capacidades y entornos, que no se limitan a lo económico, sino que aprovechan sus recursos culturales y creativos.

La característica de las redes es que se puede ir en distintas direcciones sin tener un principio o un fin, puede haber distintas conexiones, encuentros asociados, convergencias, divergencias y, sobre todo, una interacción dinámica que privilegia el intercambio y la colaboración constante, donde se pueden perseguir distintos objetivos, como grabar un disco, vender playeras, conseguir un lugar donde tocar o tener acceso a nuevas plataformas.

Al hablar de intercambios y colaboración no significa que se estén haciendo trabajos gratuitos a partir de favores sin ninguna retribución, sino que efectivamente, aunque no necesariamente sea monetaria, se apela por una dinámica de ganar-ganar. Esto lo refieren varios músicos, como comenta la guitarrista y cantante Carla Rivarola, quien contactó con el rapero Gastón Espinosa y su proyecto musical *Lng/SHT* a través de *Facebook*, en el que en pocos días acordaron le conseguiría lugares y fechas dónde presentarse a través de una agencia de *booking*³ que recién comenzaba a realizar, así cuenta:

Él me escribió. La semana pasada de hecho estuve posteando mi disco y le escribí “oye muchas gracias por postear mi disco”, me dijo “wey, me encantó” [...]. Y hace como dos días me escribe y me dice ¿tienes booking? Y yo “No, tampoco tengo un

³ Su función es programar presentaciones en vivo de los músicos en eventos, festivales, conciertos y otros lugares.

peso partido a la mitad” y me dijo “No, no te voy a pedir dinero, es que estoy empezando a bookear, quiero hacer una agencia” [...] Me plantearon esto “Somos músicos independientes, pero he sabido bien cómo hacer este pedo y te quiero ayudar porque me gusta un chingo tu proyecto y quiero sacarlo, que más gente lo escuche y nos vamos por porcentajes. (C. Rivarola, 24 años, entrevista, 20 de abril de 2016).

Así como Carla, otros músicos me hablaron de Gastón y su proyecto *Lng/SHT* como un modelo de éxito en la música independiente, quien tuvo 110 presentaciones gestionadas por él mismo en 2015. Israel Ramirez, por ejemplo, comentó: “Alguien que es un genio en esto sin duda es *Lng/SHT* [...] tiene una estrategia de mercado bien chida, siempre lleva mercancía, tiene contacto con el público, hace dinámicas en las redes, justamente su estrategia es muy buena, donde toca, llena” (I. Ramirez, 33 años, entrevista, 23 de marzo 2016).

En este sentido, existe una valoración favorable al uso de estrategias de mercado para las nuevas generaciones de músicos independientes, sin embargo, éstas mantienen generalmente la cualidad de ser hechas por y para ellos de manera local y autogestiva a través de sus redes de colaboración, utilizando sus propios recursos, manteniendo presencia en las escenas y enfatizando en propuestas creativas.

Sin embargo, también existen proyectos musicales en los que prevalecen estructuras más establecidas, como disqueras, managers, promotores, patrocinadores y otros que hacen más inmediato el reconocimiento del músico. En este sentido, Luis Mata menciona su extrañeza al saber de músicos independientes que han sobresalido de manera casi inmediata sin antecedentes de tránsito por escenas más locales, sino con un rápido paso a foros más grandes o presentaciones en festivales.

¿Cómo le haces para ser una banda como *Odisseo* o como *Reyno*?
Pues quién sabe. Ese camino yo no sé cómo le hicieron [...] Vi cómo le hizo *Vaya Futuro*, vi cómo le hizo *Tungas* o *Joliette*, pero

cómo le hizo *Odisseo* que de repente ya están ahí, pues no... Incluso *Vanessa Zamora* no tenía nada de gente y de repente ya está en festivales muy grandes, no la critico porque incluso yo me sé algunas de sus rolas y la sigo en *Instagram*, pero si se nota que hubo ahí alguien que la ayudó mucho, la movió muy bien (L. Mata, 22 años, entrevista, 1 de Abril de 2016).

Por lo que existen diversas estrategias de posicionamiento en la independencia que dependen de múltiples factores, destacando los recursos económicos para invertir en sus proyectos, los tiempos de dedicación y las redes que se conforman a partir de las escenas en las que se desenvuelven o desean acceder, todo esto enmarcado por un trabajo constante dedicado a su actividad musical con miras a la profesionalización.

De esta manera, hay lugares y momentos en donde las redes pueden confluir más fácilmente, por ejemplo, en espacios formales como encuentros especializados y ferias de música, o en espacios más informales como redes sociales virtuales, *backstage*⁴ (tras bambalinas), *after party* (fiesta posterior a un evento) o las carpas de *hospitality* (atención distinguida con bebidas, alimentos y entretenimiento de acceso restringido) en eventos como Vive Latino.

Para las y los músicos independientes tener contacto en estos espacios donde se congregan varios actores alrededor de la música es una oportunidad que en ocasiones remite a una especie de *escalador social*, como lo precisó Israel Ramírez para denotar algunas formas de integración a estas redes:

En mi experiencia ha sido una cosa de ir escalando. [...] Hay quien la tiene más fácil, gente con más presupuesto como *Littles Jesus*, que pueden permitirse tener toda una estructura de *management*, de R.P., de *booking*. [...] Hay bandas que van aprendiendo en el camino, mi caso, que es el caso de muchos [...] es como escalar socialmente. Por ejemplo cuando tenía mi primer banda a los 23,

⁴ Nota: utilizo los términos anglosajones porque son los que se utilizan generalmente en las escenas musicales.

24 años, no sonábamos bien, éramos muy *amateurs*, mi primer experiencia termina y yo sigo escribiendo canciones, dije "las voy a grabar yo, pero voy a buscar alguien que me ayude". Elegí no solo estéticamente, sino quién me podría conectar con otras personas (I. Ramírez, 33 años, entrevista, 23 de marzo 2016).

Esta lógica de escalador social es parte de las relaciones en redes que mantienen las y los músicos independientes, quienes dependen en buena medida del *habitus* y sus capitales culturales, así como también se valen de estrategias de trabajo constante para crear, acrecentar y consolidar las redes en las que intervienen a partir de códigos y valores propios de la identidad de cada una de las escenas musicales. De esta manera, como menciona Vergara:

Las redes de un "sistema" imaginario-conceptual y las redes de los caminos —que los unen o bifurcan— no existen de manera independiente sino en diálogo, contradicción y/o antagonismo y siempre definidas desde las prácticas, las experiencias, las interpretaciones, los imaginarios y, también, la reglamentación institucional. Son redes que apoyan y soportan la construcción simbólica del mundo de cada quien, son subjetivas, cognoscitivas y topográficas, y sirven para caminar, relacionar, imaginar y valorar (Vergara, 2013: 155).

Dando cuenta de las múltiples dinámicas por las que atraviesa la constitución de redes, que no solamente están amalgamadas a partir de lo colaborativo, sino que se entrelazan estrategias de mercado aplicadas desde conocimientos locales y autogestivos, así como de inversiones en los capitales económicos, culturales y sociales con el fin de estar y permanecer en las escenas musicales.

HABITUS, CAPITAL CULTURAL Y CAPITAL SOCIAL EN LA MÚSICA INDEPENDIENTE

La mayor parte de estos jóvenes cuentan con recursos y capitales que los hacen más cercanos a los referentes de clase media en la Ciudad de México, lo que los ubica en un contexto determinado

por su *habitus*, entendido éste como “el principio generador de prácticas objetivamente enclásables y el sistema de enclasamiento (*principius divisionis*) de esas prácticas” (Bourdieu, 1979: 169).

Siendo el *habitus* una disposición que define al sujeto, es decir, la incorporación de los elementos de la cultura que se apropián. De ahí que el *habitus* renueve estructuras que no desaparecen sino que se resignifican en la práctica o en la acción significada.

La eficacia propia del *habitus* se ve bien cuando ingresos iguales se encuentran asociados con consumos muy diferentes, que sólo pueden entenderse si se supone la intervención de principios de selección diferentes (Bourdieu, 1979: 382).

En este caso, las y los músicos independientes manifiestan su *habitus* en sus consumos y formas de producción culturales, ya que aunque sus recursos económicos no sean lo suficientemente altos, buscan opciones creativas, como refiere Luis Mata, de la forma en que encontró una opción ideal para sus términos y presupuestos a la grabación su EP (*extended play*, producción musical de corta duración) con uno de los integrantes de una banda que admira:

Encontramos una opción muy chida, es que el grupo *Cardiel* sacó una campaña en Fondeadora³ de una perrita que está en un estado muy grave, entonces si tú donas, son tres mil varos,⁴ el vato de *Cardiel*, que también es productor y ha producido música de *Joliette*, de los mismos *Cardiel* y de un buen de bandas chidas, te produce un EP... En Fondeadora la recompensa es mezcla de un EP de 5 canciones con tres mil varos, y hay otra recompensa que es sesión de grabación de nueve horas creo, por dos mil varos, entonces con cinco mil varos ya son las dos cosas y el dinero se va a la operación de la perrita. Esa es la opción y creo que la vamos a tomar. La perrita se llama *Kaya* y les

estaba proponiendo que el EP se llamara *Kaya* porque el dinero que invertimos para su grabación, fue para la operación de la perra (L. Mata, 22 años, entrevista, 1 de Abril de 2016).

De esta forma, invertir en consumos culturales a partir de opciones alternativas es la forma en que algunas veces las y los músicos van elaborando sus propias dinámicas de subsistencia ante la precariedad laboral o las opciones del mercado que no estén a su alcance de manera inmediata.

Siendo así, la falta de capital económico para acceder a una disquera comercial no es impedimento para estos jóvenes creativos de clase media puedan acrecentar sus capitales sociales y culturales para fortalecer sus redes de colaboración y obtener mejores opciones a partir de la experiencia y conocimientos que van generando.

El capital cultural de estos músicos independientes no se deriva de tocar algún instrumento o saber cantar, sino también de su conocimiento musical en géneros, técnicas, grupos, mezclas, innovaciones tecnológicas y, en general, un vasto acervo de todo tipo de actividades referentes a la música. Constantemente están investigando lo que pasa en su entorno musical a niveles locales, en el país y en el mundo.

Mucha gente está al pendiente de qué están haciendo los principales colectivos, están viendo los carteles, entonces yo veo de repente que aparece mucho *Chawa*. ¿Qué es *Chawa*? Y ya los conoces, aunque no vaya a verlos, veo que va apareciendo *O Tortuga* y digo qué es *O Tortuga*, así creas presencia (L. Mata, 22 años, entrevista, 1 de Abril de 2016).

En el comentario anterior, Luis Mata habla de la oportunidad que tienen los músicos al visibilizar su nombre en el cartel de los eventos que generalmente son difundidos en redes sociales y visitados por una gran cantidad de personas, por ejemplo, *Chawa* y *O Tortuga* son grupos independientes que estuvieron muy presentes en eventos de distintas sedes y sus nombres tan repetidos eran

³ Plataforma virtual de *crowdfunding* (financiamiento colectivo) que funciona con aportaciones monetarias a cambio de recompensas que pueden ser mercancías o servicios de precios establecidos, con la finalidad de llegar a una meta para cubrir el costo de un proyecto.

⁴ Pesos, moneda mexicana.

el gancho para interesar a cierto público que está al pendiente de lo que ocurre en las escenas.

Además, cabe mencionar que también se determina la trayectoria del músico o grupo musical a partir del tamaño y la posición que tenga su nombre en un cartel promocional o afiche del evento, esto se ha realizado por años en distintos festivales de la industria musical en todo el mundo, pero para las y los músicos independientes de la Ciudad de México es cada vez más oportuno realizar este tipo de eventos locales a pequeña escala entre varios artistas, agentes culturales y creativos.

Lo que me decía por ejemplo mi manager es que los conciertos hoy por hoy no venden a menos que sea un evento, ve a Lng/SHT, va a estar en el Caradura, se junta con su hermano que tiene una empresa de playeras *Pizzatánicos* y hacen un evento donde van a vender playeras y van a hacer un concurso de *hotdogs*, eso es un evento, es un suceso que nadie se lo va a querer perder, genera una experiencia, los conciertos ahora deben ser eso (I. Ramírez, 33 años, entrevista, 23 de marzo 2016).

Este tipo de eventos se realizan en distintos lugares de la Ciudad de México dependiendo de los recursos y capitales económicos, sociales, culturales y simbólicos con los que se cuenten. Tal como sugiere Pierre Bourdieu (1985), el espacio social también es determinado por el uso de capitales, por lo que los lugares en los que se registran este tipo de eventos en la ciudad son muy diversos según los organizadores, la sede y los públicos que convergen en ellos.

La posición de un agente determinado en el espacio social puede definirse entonces por la posición que ocupa en los diferentes campos, es decir, en la distribución de los poderes que actúan en cada uno de ellos; estos poderes son ante todo el capital económico —en sus diversas especies—, el capital cultural y el social, así como el capital simbólico, comúnmente llamado prestigio, reputación, renombre, etcétera, que es la forma percibida y reconocida como legítima de estas diferentes especies de capital (Bourdieu, 1985: 2).

Así, también interviene el capital social, al ser determinante en la constitución de redes y de esta forma reconocerse y ser reconocidos dentro de la escena musical, este capital permite su crecimiento y consolidación a partir de las relaciones que van construyendo. Mientras que el capital simbólico se vincula al prestigio y reconocimiento que pueda tener la agrupación musical.

De esta manera, para las y los jóvenes en la música independiente, el conjunto de estos capitales y su utilización bajo ciertas condiciones sociales les posibilita su injerencia en las escenas musicales de múltiples formas y perspectivas, como se muestra en el siguiente cuadro:

CUADRO I. CAPITALES EN LA MÚSICA INDEPENDIENTE

Tipo de capital	Contenidos:	Recursos:	Necesario para:	Valoración:
Capital económico	Bienes materiales para desarrollar su propuesta musical, así como pago de sus viáticos, rentas de estudios, maestros, etc.	Instrumentos musicales, equipo de audio e iluminación, equipo de producción y postproducción, software, merchandising, etc.	Espacio de inicio. Es importante para empezar un proyecto musical, pero no determinante, ya que muchos de estos grupos empiezan con poco, van ahorrando o piden prestado.	Hay un reconocimiento, pero no una valoración tan importante para quienes tienen equipos más caros e sofisticados.
Capital cultural	Conocimientos adquiridos que permitan una superespecialización y reconocimiento.	Saber cómo tocar instrumentos musicales, conocer cuestiones técnicas y de ingeniería del sonido, tener un amplio acervo musical y conocimiento de diversas partes del mundo en distintas épocas, estar al pendiente de las novedades y estar en tendencia.	Es importante para poder continuar con su aprendizaje, sobre todo musical, pero también con lo que sucede en la escena y cómo moverse en ella, es el conocimiento de conocimientos poco a poco, qué es un <i>mixer</i> , cómo organizar un festival, cómo participar en algún medio, cómo se hacen una nota, etc.	Está sumamente valorado entre músicos y con los públicos. Si los he escuchado hablar sobre todo de sus conocimientos musicales que son muchos más que la mayoría de las personas, dedican mucho de su tiempo a indagar otras propuestas musicales en internet.
Capital social	Se sostiene a partir de las redes de personas conocidas, amigos y colaboradores, es decir, las redes colaborativas.	Personas que conoces y con las que se va conformando una escena musical, incluyen otros músicos, medios de comunicación, líderes de opinión, fanáticos, etc., etc.	Mantener las relaciones que ha generado, las consolida y hace más fuertes, incluso de amistad.	Se valora demasiado, tal vez más que los otros, así al menos se nota en su discurso, en las entrevistas. Conocer a gente con sus mismos intereses, poder conectar con un público, tener medios y cómo los potencializa.

Fuente: elaboración propia.

El uso de estos capitales da cuenta de las múltiples formas de configurar las escenas de música independiente en la Ciudad de México, necesarios para potenciar su actividad a partir de las redes de colaboración, por lo que invierten constantemente en la acumulación de estos capitales, sobre todo cuando el económico no es suficiente y se valen de los otros dos para llegar a sus objetivos en conjunto con otras redes.

Hay un chingo de escenas y cada una tiene su público y hay público diverso, hay público que va a todas las escenas, es complejo, son varias comunidades [...] Es una comunidad así tal cual, no solo de artistas de música, sino también hay fotógrafos que solo se dedican a las escenas locales, hay medios, por ejemplo PLOP Radio [...] También el público, el circuito de bares (I. Ramírez, 33 años, entrevista, 23 de marzo 2016).

De esta manera, en las escenas independientes son importantes las colaboraciones de múltiples actores y la conformación de comunidades basadas en las prácticas y el gusto musical, por lo que estar y conocer se vuelven acciones necesarias para el contacto constante, lo que provoca también diversas críticas al posicionamiento o reconocimiento que vinculan mejor unos actores sobre otros. Por lo que algunos músicos, como Carla Rivarola (quien además de su proyecto musical *Irantí* también ofrece un taller de *marketing* para músicos independientes), menciona que:

Realmente la música es 30% la música, 70% relaciones públicas y está bien, creo que curiosamente hay mucho prejuicio al respecto, entonces hay quienes dicen "ay pero cómo, entonces es de puros nectes" ¡Y sí, cualquier chamba chida es de nectes, claro que sí! O sea, y lo que está mal es ver a la gente como vehículos, lo chido es "Ok, necesito conocer a ese wey, porque ese wey tiene este necte y así, ¿cómo le voy a hacer para que no sienta que me acerco sólo por eso? Entonces yo creo que sí requiere un poco el esfuerzo de estarte recordando a ti mismo como la manera de acercarte a la gente de

forma honesta. Pero también los músicos son muy buenos para eso y cuando es convenenciero y es "mamador" como nosotros decimos, se nota (C. Rivarola, 24 años, entrevista, 20 de abril de 2016).

Lo que da cuenta de la movilidad que deben mantener las interacciones en las redes de música independiente, basadas en colaboraciones que exigen reciprocidad en la aportación sea o no monetaria, por lo que se expone la relación entre los capitales (económicos, culturales y sociales) y el estilo de vida de las y los jóvenes músicos creadores a partir de sus conexiones y posición dentro de las escenas musicales.

Por lo que hay quienes se mantienen en una idea de independencia totalmente autogestiva, mientras que otros lucran con el anhelo de crecimiento de cientos de bandas de música que se gestan en la ciudad. Es en este vaivén donde las y los músicos sorteán la pugna por los espacios y públicos que reconozcan el trabajo creativo y lo alimenten, en este sentido, algunos lugares de la ciudad, por ejemplo, los martes en el bar *E/ Imperial* y los miércoles de propuesta en *Caradura*.

En el siguiente mapa se muestran los lugares más mencionados por músicos y colectivos, entre los que destacan: *Multiforo Alicia*, *Dirty Sound Bar*, *El Mundano*, *Pasajero*, *Capitán Gallo*, *Foro Indie Rocks*, *Dada X*, *Multiforo 246*, *Nuevo Foro Hihana*, *Bajo Circuito*, *Bar Caradura* y *Centro Cultural de España*. Lugares referentes para la puesta en escena de la música independiente, que como se muestra, están todos dispuestos en una evidente cercanía geográfica en la zona centro de la Ciudad de México, en colonias como Centro, Juárez, Roma y Condesa.

⁷ Conectes.

MAPA 1. LUGARES EN LOS QUE SE PRESENTAN CONSTANTEMENTE MÚSICOS Y COLECTIVOS INDEPENDIENTES



Fuente: Elaboración propia.

Se observa en el mapa un circuito bien definido e identificado por los públicos, que enfatizan una centralización y falta de opciones para el público de las periferias, ya que en horarios nocturnos la movilidad en transporte público es casi nula y los gastos son mayores. Incluso algunos de los músicos entrevistados realizan grandes trayectos desde sus casas en zonas como Iztapalapa hasta sus lugares de trabajo y esparcimiento.

En estos lugares se fomentan las escenas musicales más cercanas al *rock*, pero también hay otros que se especializan en géneros como el *ska*, el *gótico* o la *electrónica*, de entre toda una gama de oferta musical en la ciudad se van reconociendo los lugares y las escenas que se entrelazan en ellos, tal como menciona Luis Mata:

Hay conflicto, o sea la gente no se anima a decir que es una escena, porque tiene mucho la idea de que una escena tiene que ser un género nada más, como la escena *grunge* en Seattle en los noventas [...] Y la escena que tenemos aquí es una escena muy diversa, o sea, no es puro algo, tienes muchas propuestas, eso no quiere decir que no sea una escena [...] como que es más

difícil de describir. Eso hablando de una escena, como la que más se ha ido fortaleciendo, ya hasta es difícil apodarla por lo mismo, pero yo le llamaría a los *shows* de Aquí No Hubo Escena, a los *shows* de *Violencia River*, *Yes I Do*, de *Plop Radio* y que son generalmente en Clavería, en el Dirty Sound Bar, en Bahía Bar y que son bandas como *Jean Loup*, *Dromedarios Mágicos*, *Vaya Futuro*, *No Somos Marineros*, *Joliette* y más. Esa sería la principal para mí si tuviera que hacer como un diagrama. Y hay pequeñas que intentan salir como Escena Negra, ahí sí es puro post punk y *new wave*. Pero eso no quiere decir que los que vayan a los *shows* de acá no vayan a los de escena negra. La escena que tenemos aquí es muy diversa, no tienes solo algo, tienes muchas propuestas (L. Mata, 22 años, entrevista, 1 de Abril de 2016).

Es así que en la Ciudad de México se puede transitar en varias escenas musicales que se establecen en lugares conformados por prácticas sociales que las y los jóvenes músicos constituyen en ellos para lograr una mayor interacción y crecimiento de su propuesta musical. De esta manera, también es preciso tomar en cuenta a los diferentes actores que participan en las redes colaborativas, como son los promotores, periodistas, dueños de espacios, *managers*, fotógrafos, diseñadores, investigadores, gestores culturales, locutores y otros que mantienen vivas escenas musicales, incluyendo a los públicos.

CONCLUSIONES

Más allá de la colaboración, las redes aquí mencionadas posibilitan la acción inmediata, el hacer sin la necesidad de tener un equipo profesional a la manera de las grandes empresas con especialistas en cada ramo; en las dinámicas de la independencia es más factible aprender a partir de la prueba e improvisación, de obtener recursos con menores costos y aprovechar los capitales con que cuentan.

Impregnados por una renovación mitificada del *Do It Yourself*, *DIY* o *hazlo tú mismo*, donde se dejan abandonados los ideales primigenios del punk y se alza el término como una consigna de supervivencia: “ingéniate y hazlo ya, no esperes y si no puedes por ti mismo pide ayuda”, pero es necesario mostrar un producto terminado de calidad y profesional, no simplemente hacerlo con austeridad.

De esta manera, se valen de todos los recursos a su alcance para establecer estándares de calidad en sus producciones culturales, apoyándose de distintos profesionales en áreas específicas que correspondan a sus necesidades. Por lo que un punto destacado de esta investigación es el identificar que estos jóvenes músicos son independientes de las grandes disqueras, pero no lo son de sus propias redes de colaboración, de las que se valen para pertenecer e interactuar en las escenas musicales, ya que además de recursos materiales necesitan del reconocimiento que se generan en éstas.

Siendo así que las redes no están totalmente abiertas o bajo relaciones horizontales, sino por el contrario, hay relaciones jerárquicas, dependiendo de las conexiones que se tengan para subir su nivel de interacción y las oportunidades que esto representa. Por lo que se mantienen selectivas, pero no imposibles de franquear, así que hay un trabajo constante por parte de las y los músicos para ir sorteando niveles y pasar a estratos mejor posicionados.

De esta manera, el trabajo con intenciones de profesionalización dentro de las escenas musicales es uno de los puntos con mayor valoración. Más allá de su actividad artística-musical, están actuando como productores profesionales donde realizan todo tipo de actividades, como agentes y promotores de su obra, dándole un enfoque donde se imprima un valor a la mercancía para su visibilidad, posicionamiento, circulación y venta.

En este sentido, la lógica comercial permea fuertemente sobre estas y estos jóvenes que intentan posicionarse en el mercado de lo musical independiente, en definitiva, tal como varios de los músicos comentaron en entrevista, tener una

banda es como tener una empresa y hay que saber gestionar su productividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (2008). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- _____(2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Barcelona: Aurelia Rivera.
- _____(1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Feixa, Carles (2014). *De la Generación@ a la #Generación. La juventud en la era digital*. España: Ned Ediciones.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1984). “Gramsci con Bourdieu. Hege-monía, consumo y nuevas formas de organización popular”, en *Nueva Sociedad*, núm. 71, pp.69-78.
- García Canclini, Néstor (coord.) (2013). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. México: UAM.
- Giménez, Gilberto (2009). *Identidades sociales*. México: Conaculta.
- Maffesoli, Michel (2004). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI editores.
- Paredes, José (2008). “Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa”, en José Woldenberg y Enrique Florescano (eds.), *Cultura mexicana: revisión y retrospectiva*. México: Taurus.
- Reguillo, Rossana (2012). *Culturas juveniles. Formas del desencanto político*. México: Siglo XXI.
- Urteaga, Maritza (2011). *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: UAM Xochimilco.
- Vergara, Abilio (2013). *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Woodside, J., Claudia Jiménez y Maritza Urteaga (2011). "Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa", en Néstor García y Maritza Urteaga (coords.), *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. Serie Avances de Investigación, núm. 65. Madrid: Fundación Carolina.

CUARTA PARTE

La música en la construcción identitaria

Los espacios sociomusicales de las músicas *discotheque* y *high energy* en Ciudad Satélite

Juan Rogelio Ramírez Paredes

RESUMEN

La finalidad del presente texto es señalar algunos espacios sociomusicales de Ciudad Satélite. Específicamente, aquellos que han estado vinculados a las músicas *discotheque* y *high energy*. En este sentido, se busca cubrir parte de un vacío histórico respecto de la historia de los espacios de baile en la Ciudad de México. Esta historia es parte de la historia social, cultural y urbana de nuestro país.

Palabras clave: espacios sociomusicales, identidades socio-musicales, Ciudad Satélite, música *discotheque*, música *high energy*.

INTRODUCCIÓN

La historia de Ciudad Satélite es una historia regional que involucra, temáticamente, diversas historias: la del desarrollo urbano, la de la arquitectura, la de la economía, la de la política, la de la sociedad y la de la cultura. Como toda historia regional, la de Ciudad Satélite se encuentra anudada con otras historias en diferentes niveles. Es decir, en su devenir, se han hecho presentes determinaciones históricas de la vida urbana de la Ciudad de

Méjico, rasgos del proceso histórico nacional y aspectos de la modernización planetaria. Difícilmente en otras regiones se manifiestan con tanta claridad, al mismo tiempo, estos tres niveles.

Ciudad Satélite es una región que ha construido un imaginario social en torno a sí misma tendiendo a una suerte de cosmopolitismo, sin ser realmente cosmopolita. Se trata de un imaginario vinculado fuertemente a aspectos característicos de la modernidad occidental y el capitalismo contemporáneo que, en este sitio, durante muy buen tiempo, fueron más visibles que en el resto del país. Parte de esta construcción ha tenido que ver con la formación de una amplia zona residencial, con una capacidad de consumo importante, lo que ha favorecido el ofrecimiento de productos y servicios orientados a este mercado. Desde este punto de vista, la región ha tendido a ser particularmente fértil en la recepción de empresas simbólicas del capitalismo internacional, sobre todo, estadounidense. A lo largo de su historia han desfilado en su territorio geográfico firmas como Shakey's Pizza, Sam's Club, Wal-Mart, Home-Mart, Starbucks, Chili's, Price Club, Sears, Mitsubishi, Kentucky Fried Chicken, entre otras. Por otra parte, compañías surgidas en México y orientadas en esta misma línea de capitalismo contemporáneo, pudieron ofrecer servicios y productos de manera competitiva durante mucho tiempo, teniendo una exclusividad geográfica en Satélite, empresas tales como Cantamar, Fisher's, Hamburguesas Bonanza, Montecarlo, Pennyland, Divertido, Café Mozart, Skatorama, etcétera.

Particularmente, el predominio económico de las industrias del entretenimiento, que para Jeremy Rifkin (2000) caracteriza a nuestra modernidad contemporánea, tuvo expresiones privilegiadas en Ciudad Satélite. Las formas de entretenimiento que aparecían en los países avanzados, sobre todo Estados Unidos, se concretaban en esta región.

Una de tales formas fueron las discotecas (discos). Originariamente estadounidenses, las discotecas albergaron el nuevo género musical *discotheque* o disco. Se trata de uno de los casos en que la música toma el nombre del sitio donde es emplazada. La

música disco mantuvo una hegemonía mundial en la década de los setenta. Las primeras discotecas en México se concentraron en la Zona Rosa, Insurgentes Sur y Ciudad Satélite. Al respecto, no ha habido análisis rigurosos y específicos sobre las discotecas. Por lo tanto, este ensayo cubre parcialmente esta ausencia.

La evolución musical interna de la música disco, en interrelación con un cierto contexto específico, culminó dicha evolución en un nuevo género musical: el *high energy* (NRG). El NRG también tuvo cierta presencia en Ciudad Satélite, sin embargo, nunca como la que tuvo la música *discotheque*. Analizar las causas de ello nos coloca en la comprensión de los importantes cambios de los contextos mundial y nacional que enmarcaron las propias dinámicas sociales de Satélite.

Este trabajo se divide en siete partes, además de la introducción. En la primera realizo algunas precisiones teóricas para entender de mejor modo cuál es el enfoque de la relación entre las músicas disco y NRG con Ciudad Satélite. En la segunda se reseña el origen histórico de la música disco con sus correspondientes espacios sociomusicales en Estados Unidos. La tercera observa de qué manera se vive esta música en la Ciudad de México, y la cuarta, específicamente, cuál es el papel de Ciudad Satélite en el modo de recepción musical disco mexicano. La quinta resalta las características, que son convenientes para este ensayo, acerca de la transición entre la música disco y el NRG. La sexta es una revisión histórica del NRG y su significado como objeto histórico, social y cultural en la Ciudad de México. La séptima revisa los espacios ocupados por el NRG en Ciudad Satélite, al tiempo que completa un análisis comparativo de lo que representó la música disco para esta región. Esto nos permite comprender la importancia de los contextos de recepción en la configuración social de los sentidos de escucha y la construcción de legitimidad social de una música. Finalmente, se hacen algunas reflexiones que ordenan las conclusiones más significativas de este ensayo.

Este trabajo registra, de manera breve, un aspecto de la vida histórica de Satélite en la gran historia de la Ciudad de México. Tal papel puede parecer modesto. Empero, la historia no se constituye, en realidad, de grandes hombres o hechos. Más bien, de pequeños procesos añadidos y anudados, a veces, de manera casi invisible. A ellos son a los que hay que prestar atención.

ALGUNAS PRECISIONES CONCEPTUALES

Es necesario realizar algunas precisiones conceptuales para que se comprenda mejor este trabajo. En primer lugar, hay que decir que la relación entre música e identidad puede darse de dos formas. La primera es cuando la música es un accesorio de la identidad. En este caso es un refuerzo y, a la vez, una expresión de una identidad cuyo eje central no es la música (una etnia, una clase social, un estilo de vida, etc.). En contraparte, la música puede ser fundamento de un cierto tipo de identidad que he llamado *identidad sociomusical*. Esta categoría se refiere a la derivación de una identidad colectiva sobre la base de una preferencia musical.

Las identidades sociomusicales son comunidades de gusto. Lo son porque comparten significados y prácticas que generan sentidos de pertenencia frente a otras comunidades de gusto, así como por apropiarse creativamente de ciertos productos culturales mediante un proceso de re-significación de los mismos. No todas las comunidades de gusto son identidades sociomusicales. La categoría de identidad sociomusical reconoce la formación de un colectivo comunal que posee mecanismos de identificación y actividades centradas en un área específica, que es la de la música o, más bien, focalizadas en un cierto género musical. En ese sentido, pretende erigirse como un concepto que enfatice la particularidad de la vivencia de la escucha y el baile, en consonancia con los aspectos que configuran una identidad colectiva con una fuerte carga comunitaria. Las identidades sociomusicales no tienen como fundamento al territorio, pero se desarrollan en

espacios físicos que toman importancia simbólica porque permiten la ejecución de sus prácticas colectivas. Son sujetos colectivos que tienen rasgos comunes y una cohesión social apoyada exclusivamente en la preferencia por un género musical específico, por lo que su existencia rompe posibles barreras de clase, generacionales o de otra índole. La categoría contempla cómo se sostiene la existencia de un grupo a partir de la realización de ciertas prácticas alrededor de una música específica. Estas colectividades se constituyen a partir de la preferencia por un género musical específico y contienen los siguientes elementos: sentido de pertenencia, grado de compromiso, percepción de la otredad, memoria histórica y prácticas colectivas (Ramírez, 2009).

Los *espacios sociomusicales* son ámbitos donde se desarrollan interacciones sociales alrededor de la música. Se trata de lugares en donde se crea sociedad mediante el impulso de este arte. Tal es la característica de estos sitios.

Sin embargo, cabe aclarar que no todo espacio sociomusical implica la presencia de una identidad sociomusical, ya que puede darse el caso de que un espacio sociomusical contenga un desarrollo de actividades sociales centradas en este arte, pero que no generan un sujeto colectivo con identidad propia, sino una gregariedad (simple aglomeración carente de inter-reconocimiento), una moda (que atrae al buen público que acude a divertirse con lo nuevo) o una expresión artística no identitaria (la Iglesia cuando ofrece un recital de música sacra).

A veces, las identidades sociomusicales se forman a partir de “enclaves de estilos de vida”. Un enclave de estilo de vida es un conjunto social que comparte propiedades, pero que no es una comunidad (Lash, 1994: 198). Un enclave de estilo de vida es el nicho social específico en donde se llega a arraigar un estilo de vida propuesto, es decir, un determinado conjunto de personas que lo adopta con todas sus implicaciones.

En términos llanos, un estilo de vida hace referencia a una manera específica de vivir. Para Dennis Wrong, fue Weber quien, ocupándolo para cuestiones académicas, lo filtró de una manera

importante en la sociedad norteamericana y, por supuesto, no sólo allí. Según William Safire (en Giddens, 1997), fue tomado por los publicistas y por los radicales de los sesenta de los escritos de Alfred Adler.¹ La palabra ha sido usada de diferentes formas. Una de ellas, la de Weber, fue empleada para denotar organización de prácticas diversas que hoy son agrupadas en “estilos de vida” diferenciados. La expresión, que por sí misma presupone libertad de decisión acerca de la forma de vivir, no es aplicable a las sociedades y culturas tradicionales. De hecho, el final de la hegemonía de la tradición, en una parte creciente del mundo, significó el inicio de los “estilos de vida”.

El estilo de vida, ¿uno lo elige o lo construye? Desde la perspectiva que enfatiza la acción social, como la de Giddens, un estilo de vida es un conjunto de prácticas, relativamente integrado, que satisfacen ciertas necesidades individuales, incluida la de otorgar forma material a una crónica concreta de la identidad del yo (Giddens, 1997: 16, 106, 108, 132). Estas prácticas incluyen las de la cotidianidad, las del consumo, las del trabajo, las del desarrollo corporal a través de ciertos regímenes, las implicadas en decisiones sobre el futuro (voluntad de querer ser), etcétera. Los estilos de vida implican un contexto de acción particular y son la expresión de éste.

Según él la estructura de la modernidad nos obliga a decidir por un estilo de vida entre muchos posibles. La obligatoriedad de decidir por un estilo de vida no significa que todas las opciones sean para todos. Aunque Giddens acepta que las variaciones de estilo de vida entre los grupos también son producto de estructuras culturales variadas, y no sólo de las diferencias de clase en el campo de la producción económica, insiste en que una elección por un estilo de vida implica la consideración de que cierta práctica, en dado momento, no corresponde a dicho estilo elegido o creado y que esto es posible de ser adecuado. Empero, la selección o creación de un estilo de vida, sin embargo, sufre

efecto de “presiones de grupo y por la visibilidad de los modelos del rol”, además de las condiciones socioeconómicas, concede Giddens (1997: 106-108).

En esta vía, este académico observa a la mercantilización como un conjunto de restricciones culturales necesarias para poder decidir (“influencias normalizadoras”). Según él, el proceso de experiencia mediada es un ofrecimiento de potenciales estilos de vida yuxtapuestos que influyen en las tomas de decisión. El uso de la noción “estilo de vida”, por los publicistas, con la finalidad de ofrecer una supuesta distinción, permite la organización de los consumidores y el ofrecimiento de “paquetes” de consumo según el “estilo de vida”. Hay que señalar, sin embargo, que en lugar de un yo auténtico y propio, el incansante consumo aparece en su lugar. El propio proyecto del yo queda mercantilizado. La experiencia a través de los medios produce pautas de consumo que orientan las actividades cotidianas con base en la propuesta-exigencia de estilos de vida a los cuales todos deben aspirar. Empero, no todo está perdido en estas presentaciones comerciales. Para Giddens, es inherente al proyecto del yo la libertad y la creatividad en su proceso de construcción y re-construcción (a través del ensayo y error). Por lo tanto, existe una oposición intrínseca del proyecto del yo frente a tales influencias mercantilizadoras (Giddens, 1997: 14, 110, 250-253). Este autor advierte con razón, que una cosa son las imágenes mercantilizadas y otra es la respuesta efectiva del individuo. El contexto saturado de información no llevaría a la parálisis o a la mera imitación pasiva, sino a un acomodo práctico (en su estilo de vida) de aquellas informaciones que convengan a su interés (Giddens, 1997: 226-248).

El asunto de elegir la forma de vivir establece nuevos criterios de producción de identidad. La música puede ser accesoria a diferentes estilos de vida y dar pie a ciertos estilos de vida, también permite fundar identidades colectivas que posean mayor o menor grado de pertenencia entre sus miembros. Estas posibilidades operan de acuerdo a contextos locales diversos, inmersos en variados procesos de intercambio mundiales.

¹ Al respecto ver Wrong (1990).

LA MÚSICA DISCO

En este apartado se pretende rescatar aquellos elementos históricos que forman parte de la música disco y su entorno y que resultaron significativamente contrastantes para el caso mexicano y lo concerniente a este ensayo.

La música disco aparece en el inicio de la década de los setenta y se constituyó como una ruptura dentro de la música popular occidental pues, en los años anteriores, el *rock* había tenido una hegemonía considerable desde su aparición en los cincuenta. Por lo tanto, la música disco disputó un predominio cultural y de consumo de mercado al *rock*, en sus diferentes vertientes.

La música disco se caracterizó, entre otras cosas, por incorporar nuevos timbres, muchos de los cuales evocaban un alto desarrollo tecnológico vinculado a imaginarios sociales cósmicos, de viajes interestelares y de fantasía ficción.²

La música disco tuvo su origen social en los bares, círculos sociales nocturnos o clubes (*clubs*) de minorías raciales y homosexuales en Estados Unidos. Entre sus simpatizantes, además, se cuentan mujeres trabajadoras (incluidas blancas). Las primeras producciones se dirigían exclusivamente a estos públicos marginales. Y aunque pronto tuvieron una presencia radiofónica, realmente no fue sino hasta 1975 que se expandió hacia los sectores socioeconómica altos, racialmente blancos y heterosexuales de ese país y, posteriormente, al resto del mundo.³

² Sobre de la música disco en términos musicales y su vínculo con películas de ciencia ficción y fantasía ficción, puede verse (Ramírez, 2009).

³ Acerca de los orígenes de la música disco en las culturas homosexuales de Nueva York y en las fiestas particulares del DJ David Mancuso, véase Holleran, *Dancer from the dance* (1979). Según Paul Allesandrini, el proceso de difusión fue posible porque incorporó a intelectuales de la alta burguesía que, en su afán por encontrar nuevas experiencias, hallaron en la música, en el espacio de la discoteca, la única vía del momento para hacerlo. A este respecto ver Bussy y Fish, *Kraftwerk: Man Machine and Music* (1993). Ambos textos son citados por Gilbert y Pearson (2003: 19, 33).

Su expansión implicó, a mi parecer, un reflejo del debilitamiento de la frontera entre las músicas “occidentales” y “no-occidentales”, así como la expresión de la mundialización en los procesos de producción de la música. Como prueba de ello se encuentra el hecho de que no hubo continente sobre la tierra que no generara producciones locales que se incorporaran a la circulación mundial de esta música y, muy frecuentemente, no en idioma inglés.

El sentido social de escucha de la música disco en Estados Unidos ha sido diverso. Por un lado, siempre ha ofrecido los placeres lúdicos y dancísticos propios de su estructura musical. Por el otro, desde sus inicios y hasta antes de 1977, en su forma de emplazamiento (a través del lugar discoteca) proporcionaba un nuevo espacio para segmentos sociales marginales en este país, como las minorías raciales (negras y latinas), las sexuales (homosexuales) y sectores de clases poco favorecidas por su género e inserción en la estructura productiva (las mujeres trabajadoras urbanas). En este panorama del espacio sociomusical de la discoteca hay que enfatizar, sin embargo, la preeminencia de la libre concurrencia y expresión de sexualidades no hegemónicas, por lo que las discos eran espacios inequívocos de sexualidad.⁴

A partir de 1977, con la aparición del filme *Saturday Night Fever*, la música disco fue mundialmente comercializada y expuesta como una moda blanca, heterosexual y anglosajona, inofensiva políticamente. Incluso, fue vista y señalada como una estrategia de imperialismo cultural.⁵ Pese a su molestia, las minorías racia-

⁴ Además de contar con personalidades del ambiente disco que expresaban abiertamente su homosexualidad. Un ejemplo, entre muchos, está en el influyente grupo musical estadounidense de *Village People*, un grupo interracial cuyos miembros eran hombres homosexuales que proponían “viste como quieras, haz lo que quieras y muéstraselo al mundo”. Acerca de la relación entre la homosexualidad y la música disco puede verse Brumm (2012).

⁵ A mi parecer, la canción de salsa “Plástico”, interpretada por el importante e influyente músico panameño Rubén Blades ilustra este punto. Por otro lado, durante estos años y en términos generales, la actitud de los intelectuales latinoamericanos fue de desdén.

les y sexuales estadounidenses participantes de la música disco no pudieron revertir esta imagen y, hasta su declive musical a inicios de los ochenta, así quedó impregnada en la memoria colectiva: como una simple moda venida de las industrias culturales capitalistas.⁶

LA MÚSICA DISCO EN MÉXICO: ¿MODA, ESTILO DE VIDA O IDENTIDAD SOCiomUSICAL?

En México la llegada del *rock* tuvo un carácter de moda y no de contracultura.⁷ Posteriormente, sobre todo a raíz del festival de Avándaro, es posible observar el surgimiento de la identidad sociomusical *rocanrolera* en México, orientada al consumo del llamado *rock* urbano o rocanrol, algunos de cuyos grupos representativos son: El Haragán y Cia., Liran' Roll, El Tri, La Banda Bostik o Tex Tex. Se trata de una identidad colectiva debido a que se han realizado procesos de re-significación cultural que caracterizaron una forma de apropiación musical por parte de los simpatizantes.

La expropiación del *rock* por los sectores populares, a partir de Avándaro, generó cierta necesidad en las élites de contar con una música que permitiera estetizar musicalmente el proceso de distinción obligado para mantener una diferencia simbólica tendiente a enmarcar superioridad. La música disco se presentó en un justo momento y su estructura acústica-musical evocaba suavidad en la narración musical, tenía pocas y justificables es-

⁶ Justo es señalar que luego del blanqueamiento de la música disco a partir de 1977, esta misma música disco blanca ha sido ennegrecida, desde mediados de la década de los noventa, para beneplácito de la cultura hip-hop y simpatizantes *breakers*, *soulers* y *funkies*. Un ejemplo de ello se encuentra en la canción *Stayin' Alive* del grupo británico *N-Trance*.

⁷ Esta perspectiva enfatiza el aspecto del conflicto y la oposición teórica a la organización de la sociedad como sistema. Afirma que toda marginalidad es, intrínsecamente, opositora a lo hegemónico. En este sentido, toda marginalidad es "contracultural" y toda contracultura posee un carácter marginal.

tridencias, algunas letras desapegadas de contenidos referidos a la necesidad material, así como un alto grado tecnológico en sus timbres. Todos estos elementos, en combinación, han sido factores de distinción social en la posesión de los objetos culturales. De tal manera, la música disco evocó elegancia y tecnología. Mostraba que en la contemporaneidad, el uso tecnológico y la forma de su uso se vinculaban, profundamente, a la clase social. Venía bien para el proceso de distinción simbólica, si es que uno puede considerar que lo que escucha es un reflejo de su persona y modo de vivir.

A inicios de los setenta la música disco llegaba a México de la misma manera que el *rock*, es decir, ofertado por las industrias culturales como moda. Contando con todos los elementos para constituirse en identidad sociomusical, no ocurrió así. La música disco se convirtió en un enclave mexicano de un estilo de vida privilegiado, en un accesorio de clase y sus espacios de escucha y baile, las discotecas, fueron sitios exclusivos y excluyentes. En México la música disco operó, en buena medida, como signo de distinción clasista y objeto musical de consumo.

La música disco fue apoyada por las principales estaciones de radio en México, así como por la principal cadena de televisión. Particularmente, el programa de televisión *Fiebre del 2*—conducido por Fito Girón y Chela Braniff— se constituyó como un marco de referencia que nos indica el tipo de recepción que se dio en torno a la música disco.⁸ La música disco se recibió como

⁸ Este programa se transmitía los sábados por Canal 2 aludiendo, implícitamente, a la película estadounidense más representativa de la música disco como moda: *Saturday Night Fever*. Dicho programa contaba, además, con la participación del locutor Mario Vargas, cuya voz ha sido representativa de la música disco en México. Este programa, aparentemente, tuvo su versión infantil en el de *Calenturita del 2*, conducido por la famosa actriz Silvia Pinal. El DJ Victor Estrella, actual DJ de Polymarchs y ex-DJ del LS Winners, me contó que en 1979 participó en un concurso de baile en este programa dominical. Estrella me enteró de la existencia de este programa de televisión, la cual no pude corroborar en la Videoteca Histórica de Televisa (ProTele). Esto puede obedecer a varias cuestiones, no necesariamente a un testimonio falso.

una moda inofensiva que anulaba los excesos del *rock* en los sectores juveniles.

Por otro lado, la barrera lingüística impedía que se hicieran manifiestos los elementos contestatarios propios de su entorno sexual, de clase y racial originario. La música disco evocaba un estilo de vida sofisticado que era emulado por los sectores medios, practicando los nuevos pasos de baile presentados por Fito Girón y recogidos de John Travolta en la sala de la casa con amigos o familiares, escuchándola en consolas y tocadiscos, teniendo como acompañantes gastronómicos refrescos y sándwiches. Y, a pesar de que los sectores populares eran los depositarios del *rock* más agresivo a partir de Avándaro, la música disco también penetró en ellos de manera firme. La música disco en México se vivió en términos generales, por lo tanto, como una moda y, en ciertos sectores sociales privilegiados, como un estilo de vida.

El espacio sociomusical propio de esta música, la discoteca, no operó en México como un marco protector de expresión de las sexualidades diversas o de las minorías raciales. Tampoco como espacio lúdico y simbólicamente emancipador de clases subalternas. Las discotecas mexicanas iniciales, como *Valentino's*, trataron de sostener los parámetros más rigurosos de la etiqueta y el *glamour*. Las propias zonas en donde se fueron asentando las más importantes eran una señalización espacial inequívoca en este sentido. Las "discos" se concentraron en la Zona Rosa, a lo largo del Periférico Norte a la altura de Satélite y a lo largo de Insurgentes Sur.⁹

Las discotecas mexicanas se convirtieron en un espacio de cortejo heterosexual entre pares de clase y de diversión a través de la música y el baile. En este sentido, operó una apropiación de carácter mimético relacionado con la clase social y un estilo de vida aparentemente sofisticado y realmente caro, descartándose

la posibilidad de una apropiación más vinculada a la pura preferencia musical.

Esta situación propició que aparecieran Luz y Sonido (LS) de música disco en Ciudad de México. La posibilidad de formar una comunidad de gusto, que se impusiera a las barreras de clase y, posteriormente, de edad, estaba en ciernes. En un sentido histórico estricto, se trata de los primeros LS en México, dado que los sonidos tropicales, con una trayectoria histórica mucho más larga, no contaban con iluminación en estos años, únicamente con audio.

Los LS son equipos móviles de audio e iluminación que expresan, históricamente, las insuficiencias económicas de una sociedad que, culturalmente, puede denominarse como festiva. Los LS tienen la virtud de generar socialidad musical en cualquier sitio que contenga espacios, independientemente de la función original de éstos. Es decir, poseen la capacidad de generar espacios socio-musicales ocasionales. Por la propia función social que cumplen, su origen es eminentemente popular, aunque el público pueda tener en ciertos períodos un carácter interclasista. Los primeros sonidos de música tropical aparecen en la Ciudad de México, al parecer, en la década de los cuarenta. Durante la crisis económica de los años ochenta, toman un auge importante en la medida en que nuevos sectores sociales padecen un proceso de pauperización, lo que no les permite llegar a otros sitios de esparcimiento más costosos. Culturalmente mantienen el carácter festivo, dado que existe un proceso de igualación social en las interacciones que se establecen en su interior. Por lo tanto, desarrollan una función político-cultural al generar alteraciones simbólicas del orden sociopolítico prevaleciente, lo que le permite actuar como una poderosa válvula de escape de presión social, asimilándose como un ambiente fundamental en la vida de muchas personas. En todo caso, el criterio de jerarquización simbólica —mucho más informal y tenue que el que se desprende de la clase social— se establece, únicamente, a partir de la habilidad dancística. El beneficio obtenido no se traduce en una relación política fuera

⁹ Algunas otras discotecas pioneras e importantes —no oriundas de Satélite— fueron: El Cubilete, Cero Cero (en el hotel Camino Real Polanco de la colonia Anzures), El Embudo (en Zona Rosa), 2+2 (en Zona Rosa), entre otras.

de las ruedas de baile que se forman para ver a los virtuosos, es decir, no trasciende del reconocimiento social que permite la exhibición sin contratiempos de dicha habilidad.¹⁰

Algunos LS notables de música disco fueron Alphie, Bogar, Crazy Monks, Marlboro y Polymarchs. Su importancia fue relativa, dada la novedad que constituyó en sí misma la discoteca como nuevo espacio de baile. A pesar de que algunos llegaron a tocar en discos, como Bogar en la del Hotel de México, este hecho no significa que no hayan procurado luchar por el mercado de las discotecas establecidas.

Si la tecnología audiovisual con la que contaron los LS disco fue modesta, sus formas de difusión lo fueron aún más. Por ejemplo, las publicidades para sus presentaciones en estos años no tuvieron la relevancia estética, ni de referencia identitaria, como las tendrían las de los LS de música NRG de años posteriores. Tampoco contaron con difusión radiofónica o de mayores alcances.

A pesar de que todavía no se cuenta ni con una historia de las discotecas, ni con una de los LS disco en la Ciudad de México, si es posible aseverar que la música disco no se constituyó en términos sociales como una identidad sociomusical y sí como una moda, para la mayoría, así como en un enclave de estilo de vida para algunos. Por otro lado, también es posible afirmar que las discotecas fueron el espacio simbólico fundamental de este estilo de vida y que su carácter exclusivo dio pie a la aparición de LS disco que posibilitaron la ruptura de brechas de clase sin haber sido, al final, exitosos.

LA MÚSICA DISCO EN CIUDAD SATÉLITE*

A pesar de que no existe una historia de las discotecas como espacios de baile puede señalarse que algunas de las primeras dis-

¹⁰ Conforme pasó el tiempo, también es verdad que se generaron cacicazgos de piso que han dado cabida sólo a los amigos.

cotecas en México estuvieron en Ciudad Satélite, tales como El Castillo del Yorsy, La Jirafa Discotheque, La Tortuga Le Club, Stardust, Disco Pizza, El Sótano, Astros Le Club y Equus. En los años setenta, básicamente tres zonas albergaron las discotecas de Satélite: la Zona Azul, el Periférico y la zona aledaña a Plaza Satélite.

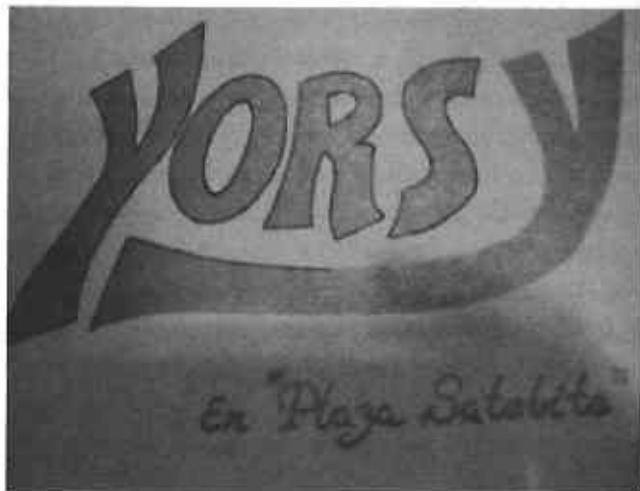
La Zona Azul albergó a la glamorosa discoteca La Tortuga Le Club. En esta discoteca existía un sistema de audio bastante fino para el oído, mesas circulares muy pequeñas con banquitos alrededor, muros recubiertos de espejos y las iconográficas bolas del ambiente disco. Sin duda, se trató de un sitio de referencia al respecto.¹¹

La zona aledaña a Plaza Satélite tuvo sitio para El Castillo del Yorsy, La Jirafa Discotheque y Disco Pizza. El Castillo del Yorsy (mejor conocido como “Los Yorsys”), inició sus actividades a inicios de los setenta como centro de espectáculos y discoteca.¹² El Castillo del Yorsy contó con luces de pista y mesas para sentarse y conversar. En el caso de las luces, imitaba la iluminación de sus predecesoras estadounidenses. No tanto en el caso de las mesas, las cuales eran útiles para establecer un cortejo (hetero-

¹¹ El testimonio sobre el arreglo interior y el sistema de audio es de Jaime Ruelas. Enrique Malo y Rosa María Ordóñez señalan que, a inicios de los setenta, El Castillo del Yorsy y La Jirafa Discotheque se ubicaban en la Zona Azul y que, posteriormente, se mudarían hacia la zona ubicada a espaldas de Plaza Satélite, manteniendo su fidelidad a la música disco. No me fue posible corroborar esta cuestión con otra fuente informativa.

¹² Este sitio fue propiedad del dueto musical “Los Yorsys”, quienes tuvieron cierta fama musical durante los años sesenta. En este estudio únicamente se toman en consideración los espacios sociomusicales que se encuentran dentro de la región de Satélite. En este sentido, no tomo en cuenta aquellos otros que tuvieron un carácter aledaño y que recibieron de manera importante asistencia de nuestra zona de estudio. En ese sentido, quedan fuera espacios como la ex-hacienda San Isidro, ubicada al final de la Avenida Jinete en dirección a Lago de Guadalupe o Quintas en Tepotzotlán, en donde se hicieron constantes eventos semi-privados de música disco en 1979-1980 con LS. Agradezco para la realización de este apartado a Enrique Malo, Rosa María Ordóñez, José Arturo Ledesma Vega, Leticia Bernal Partida, Moisés Manzano y Jaime Ruelas.

sexual) mucho más acorde al contexto histórico mexicano de la época. Esta característica la compartieron todas las discotecas de la época: se trató de organizar un sitio novedoso que no transgrediera ciertos valores establecidos.



Publicidad de los años setenta del Castillo del Yorsy. S/a, s/t (crédito de imagen para Blanca Padilla). Fotografía en "Antros Satelucos de Antaño" en "Los Satelucos" en Facebook (Categoría y subcategoría: Página-Álbum de fotos) [red social]. Neo Diálogo (administrador de la página). [Fecha de consulta: 18 de enero de 2013]. <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=169726476379913&set=a.169716986380862.44152.162460167106544&type=3&theater>>.

La Jirafa Discoteca se ubicó de manera contigua vertical al Castillo del Yorsy. Del mismo modo que éste no modificó su música tocada durante toda la década de los setenta. En su interior contaba con pequeñas mesas circulares y banquitos alrededor, así como con muros recubiertos de espejos y las típicas bolas de la iconografía disco colgando desde el techo. Según testimonios de la época, el audio era bastante fino.¹³

¹³ Testimonio de Jaime Ruelas. Según Jaime, el tamaño general de las mesas de los discos de la época no sobrepasaban el que hoy tiene una pizza de tamaño mediano.



Publicidad de los años setenta de La Jirafa Discotheque, S/a, s/t en "Antros Satelucos de Antaño" en "Los Satelucos" en Facebook (Categoría y subcategoría: Página-Álbum de fotos) [red social]. Neo Diálogo (administrador de la página). [Fecha de consulta: 18 de enero de 2013]. <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=169726476379913&set=a.169716986380862.44152.162460167106544&type=3&theater>>.

En el caso de Disco Pizza, su perfil de oferta estaba contenido en su propio nombre. Al parecer, sus propietarios eran los mismos que los del restaurante Raffaello. Por cierto, Disco Pizza estaba junto a este restaurante.¹⁴

Las discotecas no se ubicaron de modo exclusivo en la Zona Azul o cerca de Plaza Satélite. Algunas de ellas se ubicaron sobre el Periférico, cerca de las Torres de Satélite. En dirección sur-norte estuvo la refinada discoteca Equus, cuyo logotipo era el busto de un caballo negro y a la llegada se observaban tonos luminosos azulados en un fondo negro y un elegante y riguroso sistema de seguridad. En dirección sur-norte se ubicó El Sótano, casi frente

¹⁴ Testimonio de José Arturo Ledesma.

a Equus y teniendo como punto de división con esta discoteca Las Torres y su explanada. Un poco más lejos, delante de Lomas Verdes y en esta misma dirección, estaba la discoteca Astros Le Club, con una fachada de acero inoxidable y su diseño interior de muros espejeados y bolas recubiertas de cuadritos de espejo colgando del techo.

En lo general, la mayoría de las discotecas mantenían una fidelidad en su diseño interior a la iconografía estadounidense y los cambios se notaban un poco más en las cabinas de los DJ y las fachadas exteriores. Sólo en el caso de Disco Pizza podía notarse un cierto perfil diferenciado de oferta en el consumo, mas no en la música. En relación con la preeminencia de la música disco en Satélite puede señalarse que, por lo menos hasta 1980, todas las discotecas tocaron música disco de forma regular en cada noche que abrían sus puertas. Posteriormente, los locales que fueron ocupados por estas famosas discos modificaron su perfil auditivo-ambiental o desaparecieron como espacios musicales.

La música disco disfrutó en esta zona de un enclave privilegiado para desarrollarse en términos sociales como un estilo de vida para muchos. A ello coadyuvaba el uso de los referentes iconográficos de esta música por parte de las grandes empresas capitalistas. Por ejemplo, dentro de Sears en Plaza Satélite, se colocó una pequeña pista de baile luminosa-colorida para que los infantes practicaran sus mejores pasos. Esta pista de baile duró al menos un año, probablemente de 1978 a 1979.¹⁵

Por otro lado, Satélite como región contó con LS de música disco. Los LS de música disco pretendieron erigirse como competencia para las discotecas bajo dos estrategias o una combinación de ambas. En la primera, se trataría de un sustituto para sectores sociales —geográficamente colindantes con Satélite— que no podían acceder de manera reiterada a las discos.¹⁶ Bajo la

segunda, se generaba una alternativa dirigida a los públicos locales (normalmente, más favorecidos socioeconómicamente). En ocasiones podían complementarse ambas. Por ejemplo, si el LS Alphie hacía un evento en su base en Echegaray, podía recibir gente de las colonias de sectores medios de Azcapotzalco bajo el primer enfoque estratégico.¹⁷ Al mismo tiempo, podría haber sido considerado una alternativa local para los simpatizantes de esta música en Echegaray y, en este sentido, fungir como “competidor” de las discotecas La Jirafa Discotheque, La Tortuga Le Club o Stardust.

La limitación en el alcance geográfico de los LS de música disco de la Ciudad de México estaba dada por su infraestructura de iluminación y audio, por la novedad y presencia de las discotecas, pero también por sus formas de difusión. Los LS de Satélite no fueron la excepción en este sentido. En la zona que nos ocupa se distribuían publicidades afuera de la sala de videojuegos Pennyland en Plaza Satélite. Dichas publicidades eran sencillas en su diseño. Debía llegar la música *high energy* y sus consecuentes formas de desarrollo social para sofisticar el diseño de las publicidades, creando y consolidando una cierta estética gráfica con rasgos propios y específicos (Ramírez, 2013).

Pocos LS disco de la Ciudad de México fueron capaces de trascender su localidad y ninguno logró romper de manera sostenida una brecha de clase. Sus experiencias de difusión se circunscribían a su rumbo. Los LS disco de Satélite tampoco marcaron diferencia.

¹⁵ Testimonio de Leticia Bernal Partida.

¹⁶ Los precios de entrada de Alphie fueron 3.00 y 3.50, según testimonio de José Arturo Ledesma Vega. El propio José Arturo señala que los propietarios originales de Alphie eran Marco Vázquez y Andrés Puente. Finalmente,

Andrés conservaría el negocio. Puedo ratificar el testimonio del papel de Andrés como difusor musical importante como propietario de la discoteca Andy Bridges, ubicada en el mismo sitio que fue la base de Alphie.

¹⁷ Como todos los LS, también los de la zona estudiada tenían su base o residencia. En el caso de Alphie, ésta se encontraba en San Agustín 200 en Echegaray.

LA TRANSICIÓN ENTRE LA MÚSICA DISCO Y EL HIGH ENERGY

A fines de los setenta, la confrontación entre las audiencias de diferentes músicas llegó a niveles importantes en EUA. Por diversos motivos, la posibilidad de una convivencia festiva interracial e interclasista, así como los orígenes latinos, negros y homosexuales de la disco, fueron duramente encarados por los WASP (*white-anglo-saxon-protestant*) estadounidenses y los *rockers* más agresivos. Todo ello culminó en una campaña denominada “Disco Sucks”, cuya apoteosis fue la “Noche de Demolición Disco” de 1979, donde fueron quemados más de 10 mil discos de esta música.¹⁸

Sin haber podido consolidar una identidad sociomusical en México, la música disco generó la base para la aparición del NRG a inicios de los ochenta en Estados Unidos.¹⁹ El NRG, en términos histórico-musicales, es el resultado de la evolución de la música disco en combinación con diversas influencias musicales (Ramírez, 2009). El NRG expresa con claridad la calidad mundial de la *pop culture*. Así se puede afirmar porque la rapidez de su difusión fue tanta como la de la apropiación que diversos artistas del género hicieron de él en todo el mundo.

En este sentido, se desarrollaron de manera constante ciertos estilos que, a la postre, han delineado con claridad subgéneros

dentro del NRG originario y comercialmente conocido. Los más reconocidos, al lado de este NRG inicial comercial o clásico son el *eurobeat*, el *italodisco* y el espacial (*space* o *space synth*).²⁰

EL HIGH ENERGY COMO IDENTIDAD SOCIO MUSICAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

El *high energy* (NRG) tuvo una presencia muy importante a nivel nacional, sin embargo, su mayor y mejor enclave musical fue la Ciudad de México. Por diversas causas, la Ciudad de México fue un sitio privilegiado en la recepción y la producción de esta música.

El NRG se desarrolló en la Ciudad de México como una identidad sociomusical. Esto fue posible —entre otras cosas— por la forma básica en la que esta música fue emplazada, es decir, a través de los LS. Los LS fueron equipos de audio e iluminación móviles que podían adaptarse a cualquier sitio, rompiendo con la hegemonía que la discoteca había mantenido sobre la música de tornamesa. Su versatilidad permitió romper el marcado signo clasista de las discos y consiguió, en consecuencia, audiencias masivas y más heterogéneas en sus presentaciones. Los LS tuvieron la capacidad de construir espacios sociomusicales sumamente diversos y geográficamente esparcidos por toda la ciudad.

En este sentido, se convirtió en uno de los géneros que fundaron un primer espectro histórico de identidades sociomusicales en la Ciudad de México junto con el *heavy metal*, el punk y el rocanrol nacional en la década de los ochenta del siglo pasado.²¹

¹⁸ Por su parte, el desarrollo del *rock* no sólo engendraba a los rocanroleros en México. También se manifestaron con fuerza, como identidades sociomusicales, las audiencias del punk y el *heavy metal*. En los años ochenta, apareció una producción nativa de estos géneros en nuestro país. De tal manera, es posible apreciar la consolidación de un espectro de identidades sociomusicales en México al iniciar los ochenta. Se trató del espectro originario de identidades sociomusicales mexicanas.

¹⁹ Pese a ello, la música disco siguió produciéndose, normalmente, bajo los membretes musicales que a las industrias culturales se les antojó inventar bajo el pretexto de leves variaciones de estilo o la incorporación de nuevos timbres. Cinematográficamente, todavía tuvo la fuerza para producir películas como la estadounidense *Can't Stop The Music* (1980). Mucho más importante aún fue la india *Disco Dancer* (1982), la cual tuvo resonancias en toda Asia y los países de la ex-Unión Soviética.

²⁰ Las semejanzas entre la música disco y el NRG están dadas por la melodía y la armonía entre el pulso, la melodía y los contrapuntos ritmicos. Sus diferencias son los timbres, el pulso más elevado del NRG y, sobre todo, una mayor fuerza y vivacidad de los contrapuntos ritmicos del NRG.

²¹ El *break dance* fue una música que fue tocada en México en las sesiones musicales de NRG, por lo que la cercanía dancística, musical y social entre simpatizantes de ambas músicas tuvo un carácter marcadamente solidario y de influencias recíprocas durante la década de los ochenta. Sin embargo, no había espacios de desarrollo específico para esta música. Su sonoridad se subordinó en esta década a los espacios obtenidos en sesiones musicales de NRG.

El primer abanico de identidades sociomusicales en la sociedad mexicana estuvo regulado, básicamente, por el conflicto. El NRG se erigió como un polo de atracción alrededor de la figura del DJ y la tornamesa, frente a las otras músicas mencionadas, que orbitaban alrededor de una banda musical. No solamente las formas de emplazamiento de estas músicas diferían, también lo hacían su sentido de escucha, sus estructuras acústicas, las formas de adscripción identitaria y hasta las derivaciones ideológicas.

El NRG, como la música disco, tuvo un sentido de escucha musical en México un tanto diferente a su sentido originario estadounidense. Se preservó su sentido dancístico fundamental, sin embargo, se relativizó su importancia como medio de expresión de sexualidades no hegemónicas. Al mismo tiempo, orientó el extrovertido *glamour gay* estadounidense hacia una concepción de *glamour* vinculada a una modernidad altamente tecnologizada y urbana.

El proceso de apropiación mexicano del NRG es nítido en cuanto a las posibilidades de la re-significación local sobre un objeto cultural mundial y muestra la potencialidad de un consumo que atiende necesidades sociales nativas. En estos términos, se atendió —entre otras cosas— a la necesidad social de pertenencia (a un grupo), de actividad lúdica (en las diversas prácticas colectivas) y de inclusión (a la modernidad).

EL HIGH ENERGY EN CIUDAD SATÉLITE*

En México, la transición entre la música disco y el NRG, a fines de los setenta y principios de los ochenta, generó todo tipo de

* Agradezco al dibujante y DJ Jaime Ruelas, a Moisés Manzano Mancilla, cofundador y copropietario de Menergy, al coleccionista Antonio Pacheco Pacheco, a Víctor Manuel Sánchez (DJ Xcrachx), propietario, fundador y DJ de Leiser, al economista Francisco Monroy, a Álvaro Hernández, DJ, fundador y propietario de Master Genius y a la socióloga Norma Rondero López su ayuda para la realización de este apartado.

modificaciones en los LS. Algunos LS disco, como Marlboro, simplemente desaparecieron. Otros, como Polymarchs, se convirtieron en importantes LS NRG en los años posteriores. En algunos casos, los LS cambiaron su nombre al modificar el género de música tocada, como Crazy Monks, el cual se convirtió en un LS NRG bajo la nueva denominación de Montesquieu. Hubo otros tipos de reconversión, como la de Alphie, el cual se transformó en la discoteca Andy Bridges. El local en donde se erigió esta discoteca fue el mismo en donde Alphie tocaba y era la casa del propietario, Andrés Puente, en Calzada San Agustín 200, en Rincón de Echegaray.

En nuestro país, la campaña antidisco tuvo alguna repercusión y fue parte de la manera de concebir a los otros (audiencias disco y NRG) desde los discursos del rock pesado, punk y rocanrol nacionales.²² Al inicio de los ochenta la mayoría de los adolescentes que comenzaban a ser parte de las diversas identidades sociomusicales mexicanas no supieron de tal noche, pese a ello, es muy probable que una minoría sí lo haya sabido y querido emular. En una conversación, el economista mexicano Francisco Monroy, oriundo de la zona, me dio a conocer que hubo una presentación de videos de rock en 1981 en el Skatorama de Satélite, con una asistencia aproximada de 200 personas. Según Francisco, la gente demostró su adherencia al rock quemando, espontáneamente, alrededor de 7 discos de música disco. En febrero del siguiente año se presentó, tres veces consecutivas, el LS de NRG Polymarchs en ese mismo lugar.²³

²² Es decir, desde los discursos de las otras identidades sociomusicales mexicanas originarias.

²³ En entrevista (s/a, 2003), el DJ y dibujante Jaime Ruelas, señala que en diciembre de 1981 Polymarchs se presentó en el Skatorama de Satélite. Esta fecha la registré en Ramírez (2009). En una conversación reciente que tuve con Jaime, él precisa esta información y señala que los sucesos ocurrieron en febrero de 1982. Realmente no existe una base significativa para la reinterpretación histórica de los hechos a partir de este pequeño fallo de la memoria. Jaime fue DJ de Polymarchs y su diseñador principal de publicidades.

La primera presentación fue una coyuntura en la historia de los LS NRG de la Ciudad de México. Se trató de la primera tocada de Polymarchs fuera de Tlatelolco, su zona inicial de influencia.²⁴ Por primera vez, un LS salía de su ámbito local y se proyectaba en un escenario con capacidad multitudinaria como el Skatorama.



Publicidad de la primer presentación de Polymarchs en el Skatorama de Satélite el 6 de febrero de 1982 (según Jaime Ruelas), corcho entintado (colección particular de Jaime Ruelas) (Probable autor: Apolinar Silva a partir del diseño del logotipo de Polymarchs realizado por Jaime Ruelas, según él, en 1982).

Según el testimonio de Jaime Ruelas, faltando media hora para el inicio, el Skatorama lucía vacío.²⁵ Esta situación era preocupante porque, particularmente para tal presentación, este LS había generado una inversión económica importante en iluminación y audio. Media hora después lucía totalmente lleno. La ruptura de los marcos locales que históricamente habían constreñido

²⁴ A las presentaciones de los LS se les ha solido denominar socialmente *tocadas*.

²⁵ Jaime Ruelas es el iniciador del estilo particular de publicidades gráficas de los LS de NRG. Sobre de su trabajo y mi apreciación social del mismo puede verse (Sáinz, 2015).

los alcances de los LS en términos de formación social del gusto, simpatías y adherencias, se habían roto.

A pesar de que Polymarchs había arreglado dos presentaciones en dicho sitio, esta primera presentación determinaba, en buena medida, la viabilidad no sólo de la segunda, sino de salidas subsecuentes para este LS y, muy probablemente, para otros. Comenzaría así el inicio de una movilidad metropolitana real de los LS que, en el futuro, trascendería incluso las fronteras nacionales.



Propaganda de la segunda presentación de Polymarchs en Skatorama de Satélite el 13 de febrero de 1982, papel plastificado con textura por el reverso de simulación de piel (colección particular de Jaime Ruelas) (Jaime Ruelas, 1982).

La segunda presentación también tuvo aristas importantes. En primer lugar, en el corto plazo, el éxito de ambos eventos motivó a Polymarchs a conseguir una tercera presentación en este mismo lugar. En segundo lugar, en el diseño se promocionó la asistencia del conductor de radio Jesús Álvarez al evento. Ello expresaba

el fortalecimiento de un maridaje entre las industrias culturales capitalistas establecidas tradicionales (la radio) y los emergentes LS de NRG. Álvarez trabajó para las estaciones de radio Stereo 100 y Radio Hits, representativas de la música disco y NRG.

Además, el diseño de la publicidad fue especial por varios motivos. No solamente porque, históricamente, se trata de la primera propaganda del dibujante más representativo en el mundo del NRG (Jaime Ruelas), sino porque, a partir de ella, se fue procurando una orientación gráfica tan clara como sofisticada del perfil y sentido del evento en turno.²⁶



Propaganda de la tercer presentación de Polymarchs en Skatorama de Satélite el 20 de febrero de 1982, papel metálico brillante (colección particular de Jaime Ruelas) (Jaime Ruelas, 1982).

²⁶ En el ambiente NRG a las publicidades se les denominó "propagandas", "propas" o "props".

La tercera presentación también fue exitosa. El diseño, según su creador, daba a entender lágrimas y tristeza de Polymarchs por concluir su ciclo de presentaciones en Skatorama. En lo particular, cada uno de estos eventos tuvo su particular importancia en el desarrollo favorable de la coyuntura para los LS. Sin embargo, visto en conjunto, como serie, tuvo alto significado en la historia de los LS de NRG en la Ciudad de México y de los LS en general por varios factores.

Al parecer, las presentaciones no se repitieron en Skatorama por la oposición de las autoridades del municipio bajo argumentos orientados al temor de lo multitudinario y de la procedencia socioeconómica y territorial de los asistentes. En la realidad, los públicos de todas las presentaciones multitudinarias de Polymarchs y otros LS en Ciudad Satélite nunca generaron daños materiales y la procedencia del conjunto de los asistentes era diversa.

En el corto plazo, el éxito de esta serie colocó a Polymarchs a la vanguardia de los LS de la Ciudad de México. Esta posición la mantendría en solitario durante casi toda la década de los ochenta. En el terreno de la puesta en escena, dicho LS encontró los escenarios más importantes en términos de capacidad de audiencia para música de baile. Su imaginación lo llevó a presentarse, prácticamente, en donde quiso hacerlo, marcando la pauta para los demás equipos de LS.

En el mediano y largo plazo, esta pequeña "gira" les mostró a los propietarios de los LS la factibilidad económica y técnica de sus capacidades reales de movilización e instalación en tonelaje de equipo audiovisual. A partir de ello, los LS buscaron escenarios cada vez más grandes e, incluso, es probable que algún otro LS haya tenido otra presentación en Skatorama.²⁷

Finalmente, una radiografía del tipo de asistencia fue un bosquejo de lo que más tarde podría alcanzar el NRG en términos

²⁷ Según Jaime Ruelas, de haber ocurrido así, bien pudo tratarse de Soundset o Menergy. En el caso de Menergy, luego de la entrevista que tuve con Moisés Manzano, es claro que no fue así.

sociales. A este evento asistieron simpatizantes del rumbo, pero también de lugares un poco más lejanos. La convivencia festiva entre gente proveniente de Satélite, suburbios pobres mexiquenses alrededor de esta zona (El Molinito) y diversos sitios del Distrito Federal, expresaría el poder de esta música para generar un tipo de sociedad centrada en la pura preferencia musical. No se puede considerar que rompió del todo con brechas generacionales, pero por momentos, pudo hacerlo en mejores términos en el terreno de las diferencias de clase social.²⁸

Los límites más significativos de esta "gira" ocurrieron a nivel local. El éxito de la misma fue innegable, mas eso no significó que el NRG pudiera generar un arraigo relevante en Ciudad Satélite. Los caminos musicales de la zona marcharon más al compás de un marco que trascendió estos éxitos del NRG en su propio territorio. Es decir, se orientaron más sobre un marco metropolitano, nacional y mundial que local. En este sentido, cabe destacar el enorme peso de la moda y las industrias culturales multinacionales en la región.

Este resultado, sin embargo, no estuvo determinado de antemano. El éxito de Polymarchs determinó que 1983 fuera un año esperanzador para el futuro del NRG en Ciudad Satélite. Las presentaciones no fueron pocas y siempre resultaron exitosas.

Por ejemplo, Menergy realizó aproximadamente diez eventos de este tipo entre 1982 y 1984. Pocos de ellos fueron multitudinarios y exclusivos de NRG. Todos los que tuvieron este carácter se realizaron en 1983. En junio, los LS Menergy y Éxtasis tocán en un auditorio cercano a las Torres de Satélite en Circuito Circunvalación Oriente.



Publicidad de la presentación de Extasis y Menergy el 11 de junio de 1983 en Circuito Circunvalación Oriente 12, probablemente cartoncillo o papel (colección particular de Jaime Ruelas) (Jaime Ruelas, 1983).

El éxito de la presentación motiva a los organizadores a repetirla en el mismo sitio el 2 de julio del siguiente mes, lo que deja en claro que durante este año el NRG parecía viable en la zona.



Publicidad vinculada al imaginario de tecnología cósmica y audiciones masivas de esta música, cartoncillo (colección particular de Jaime Ruelas) (Jaime Ruelas, 1983).

²⁸ Testimonio de Jaime Ruelas.

El buen final de ambas presentaciones permite que Menergy aspire a seguir el ejemplo de Polymarchs en Skatorama y el 20 de agosto de 1983 se alista todo para un gran evento allí mismo.



Las Torres de Satélite ilustradas por primera vez para un evento musical de NRG, probablemente cartoncillo o papel (colección particular de Jaime Ruelas) (Jaime Ruelas, 1983).

La publicidad de la caída desordenada del logotipo de Menergy en Ciudad Satélite anticipó lo ocurrido. La presentación fue proscrita casi ya para iniciar. Contando con una muy buena asistencia, las autoridades de Naucalpan decidieron cancelarla en el último momento, lo cual no desanimó a Menergy.²⁹

²⁹ Testimonio de Moisés Manzano. Particularmente feroz resultó la oposición del señor Orduña, funcionario público del municipio. Al parecer, el señor Orduña fue una pieza clave para romper el ciclo de presentaciones de Polymarchs en Ciudad Satélite. Su alegato era que llegaban numerosos drogadictos de inhalantes de las colonias Tepito y Morelos a Ciudad Satélite y que los LS eran un poder corruptor de la juventud. Moisés señala que, en efecto, por el origen geográfico de Polymarchs, muchos seguidores de este LS eran de estas colonias

A fines de este mismo año, el 17 de diciembre de 1983 el LS Menergy tocó en el Patinerama La Bella Chispa de Lomas Verdes. Nuevamente, la presentación estuvo a punto de cancelarse en el momento. El evento reunió tal cantidad de gente que el propietario del Patinerama —al parecer, atemorizado— decidió no repetir la experiencia.³⁰



Representación gráfica del espacio sociomusical de la presentación, cromkote blanco (colección particular del autor) (Jaime Ruelas, 1983).

y que en los eventos de Skatorama llegaron numerosos escuchas de esta zona allí. Moisés indica que la estigmatización de drogadictos fue realmente falsa, en lo cual estoy de acuerdo, pues el consumo de drogas en el ambiente NRG ha sido siempre irrelevante, aun más en los años ochenta. Moisés me refiere que, nuevamente, la composición social de los asistentes al evento, antes de ser cancelado, tenía un corte interclasista. Me parece que la criminalización juvenil realizada por el señor Orduña tuvo un corte ignorante y autoritario.

³⁰ Testimonio de Moisés Manzano. Moisés me refiere que, minutos antes de empezar, el señor Orduña se presentó en el sitio tratando de cancelar el evento. Además, hostigaba y atemorizaba al señor Bellasetin (probable apellido del propietario de Patinerama) para que impidiera el desarrollo del acontecimiento. El señor Orduña fue parcialmente exitoso en sus amagos pues, aunque no se canceló la tocada, el propietario llegó a pensar que iban a destruir la infraestructura de su negocio, que el número de gente no sería controlado y que, probablemente, el señor Orduña era acertado en su diagnóstico criminal respecto de los asistentes. Al final, el negocio quedó ileso y no se reportó ningún incidente de violencia o ilegalidad.

Los tres eventos multitudinarios realizados por Menergy pudieron romper, nuevamente, la brecha social. Los asistentes a ellos fueron fundamentalmente personas oriundas de la zona y de Azcapotzalco, así como estudiantes del Colegio de Bachilleres de Satélite, sitio en el que se repartieron propagandas.

La pequeña "gira" de Menergy nos muestra algunos elementos de comprensión respecto a la coyuntura frustrada del desarrollo del NRG en Ciudad Satélite. Por un lado, demostró que el éxito de Polymarchs en la zona no era irrepetible. Por el otro, dejó en claro que los eventos masivos generaron inquietud y temor entre los propietarios de los sitios y las autoridades de Naucalpan. No se puede saber hasta qué punto los colonos tuvieron incidencia en estas cancelaciones. Lo que queda claro es que la suspensión de estas actividades coadyuvó a frenar un posible desarrollo y arraigo musical NRG en la zona. La coyuntura histórica para el NRG en Satélite se cerró en su contra. Las propias posibilidades de emplazamiento masivo de los LS probablemente —y de ser así, paradójicamente— actuaron en contra suya. En un sitio de recepción particularmente fértil de lo ofertado como moda por las industrias culturales multinacionales, la ausencia de estos eventos anuló una alternativa en la formación de un gusto musical en favor de otros.

En términos iconográficos, las dos propagandas de Menergy que ilustran a las Torres resultan interesantes. Se trata de publicidades únicas que muestran la referencia gráfica típica de las propagandas de NRG de esta década que expresan el sentido del evento y las características del sitio de la presentación. En este sentido, anuncian la irrepetibilidad (auténticidad) del evento. Guardan todos los elementos propios de la estética y el sentido social de escucha del NRG. Además, son las únicas representaciones visuales de las Torres de Satélite en propagandas de esta música.

El cierre de la coyuntura del NRG en Satélite de 1983 no impidió que todavía hubiera algunos eventos más de LS en sitios menos representativos o en presentaciones musicales no exclusivas de NRG. Por ejemplo, Menergy tocó en diversas ocasiones

en la zona con ciertas restricciones de publicidad que exigían los organizadores. Con la finalidad de salvaguardar un ingreso exclusivo de las personas del rumbo se solicitaba que no se repartieran propagandas ni se anunciara el evento por radio. En estos eventos se tocaba *rock pop*, NRG y música disco. Bajo esta modalidad, Menergy tocó en auditorios de escuelas particulares y otro tipo de locales entre 1982 y 1984. En alguna ocasión, teniendo programada una presentación en el Deportivo Casablanca, ésta fue cancelada porque fue anunciada por radio.

Aproximadamente en 1985, el LS Master Genius tocó en el espacio donde posteriormente se construiría el parque de diversiones Divertido en Lomas Verdes. Además, alrededor de este año, realizó algunas tocadas NRG en patios de casas de fraccionamientos de sectores socioeconómicos medios en las cercanías de lo que hoy es Mundo E. En este mismo año un LS más modesto, el LS Dillon's, tocó a una cuadra de la Torre Ejecutiva de Satélite.



Propaganda de la presentación de Dillon's, cartoncillo (colección particular de Alvaro Hernández) (Enrique Sánchez, 1985).

Además de los espacios emplazados por los LS, el NRG también existió en fiestas privadas. Por lo menos, así pude constatarlo en fiestas de Echegaray y Pastores en 1983 y 1984. Es probable que haya habido otros eventos con estas características en la región.³¹

El NRG comenzó un proceso de declive, a veces no tan perceptible, a partir de 1985. Dicho proceso se acentuó en 1989 y culminó a mediados de los noventa con el deceso de la mayoría de los LS, entre otros hechos importantes. Durante estos difíciles años pareció estar al borde de la extinción en todas partes. En Satélite este proceso se reflejó con claridad, pues no he podido documentar ningún tipo de presentación o fiesta con música NRG en la zona desde 1986. Probablemente, si existió alguna, no tuvo el impacto —ni local, ni metropolitano— de las presentaciones de 1983.

Aunque el romance entre el NRG y Satélite fue tan intenso como efímero, probablemente fue menos relevante para Satélite que para el desarrollo histórico del NRG en la Ciudad de México. Ciudad Satélite fue importante para el desarrollo del NRG en la Ciudad de México porque los eventos que se realizaron allí fueron parte de las primeras experiencias de un emplazamiento musical masivo fuera de los marcos locales de los LS. Es decir, tales éxitos generaron un aprendizaje sobre lo que marcaría el futuro del NRG en México: la capacidad de movilizar un alto tonelaje de tecnología audiovisual de modo viable en términos técnicos y económicos.

³¹ La socióloga Norma Rondero López, habitante de Pastores, por muchos años, fue DJ de un LS NRG en 1984. Ella tocó, casi únicamente, en Satélite y cercanías. Por ejemplo, en el Salón que se encuentra arriba de la panadería La Abeja. El LS Leiser realizó pocos y tardíos intentos por tocar en Satélite. Los vínculos con Satélite, en el caso de Leiser, rebasaron el aspecto del LS. Víctor Manuel Sánchez (DJ Xcrachx), propietario, fundador y DJ de Leiser, y sus padres, poseen actualmente un acreditado negocio, con un giro diferente al del LS, en Circuito Historiadores. En una conversación reciente con Víctor, me hizo saber que sonorizó *raves* en Satélite y tocó en fiestas privadas, pero nunca organizó, ni mezcló, en un evento exclusivamente NRG en Satélite, aunque sí lo hizo en zonas aledañas (la base Leiser se encuentra en Rincón Verde).

Después de su crisis, el proceso de recuperación de esta música —y que a la postre generó una identidad sociomusical— fue lento desde 1996 hasta el 2003, fecha en la que comienza un nuevo ciclo de expansión en todos los órdenes. Satélite no fue ajeno a este proceso de recuperación. Alrededor de 2005 asistí a un evento realizado en lo que parecía ser una fonda cerca del Vips Echegaray. En 2006 el LS Leiser intentó llevar adelante una serie de tardeadas dominicales en un sitio llamado Equinoccio frente a la glorieta ubicada entre San Mateo y Las Américas, de las cuales sólo pudo realizar una o dos. El fracaso tuvo razones, una vez más, relacionadas con los permisos legales del municipio.



Publicidad de "La Gira 2006" de Leiser, papel en colores (colección particular del autor) (s/a).

Alrededor de 2008, asistí a una serie de tardeadas dominicales organizadas por el LS Lesbos en el Pit Bull de Satélite, muy cerca de donde alguna vez estuvo la Disco Pizza. Del mismo modo, el número previsto de tardeadas no se cumplió y obedeció a cuestiones de permisos legales.

Además, en 2010 se realizó un evento en la discoteca Dush en la colonia Las Américas. En él se anunciaba el regreso del LS Ballerinos (oriundo de Naucalpan). La presentación se realiza bajo la forma contemporánea que ha privado a partir del nuevo ciclo expansivo del NRG, en donde existen no sólo presentaciones que anuncian a tal o cual LS sino, sobre todo, se da más relevancia a los *disk jockey's* participantes. Además, las publicidades de todos estos recientes eventos incorporan la tecnología del diseño multicolor.



Publicidad electrónica de la presentación de Ballerinos (colección particular del autor) (Mar-c Creativo estudio, 2010).

Las presentaciones realizadas en el nuevo siglo fueron, realmente, poco exitosas por un motivo u otro. En todas ellas, salvo la de Disco Dush, pude estar presente y no me pareció que hubiera asistencia de la zona. Además, en términos generales, hubo poca gente. Sin embargo, cabe destacar que independientemente de las bajas asistencias, la cuestión legal ha sido un factor preponderante que no ha permitido consolidar espacios de escucha de NRG en esta zona. Del mismo modo que veinte años antes, ha sido un elemento determinante en este sentido.²³

La presencia del NRG en esta zona, comparativamente con la de la música disco, ha sido bastante menor y hasta discreta.²⁴ En Ciudad Satélite no logró generar la adherencia que en otras partes de la Ciudad de México logró con los seguidores de música disco, ni tampoco hacerse de un número significativo de nuevos seguidores comprometidos. Evidentemente, en términos sociológicos, el papel de la clase social se impuso y se ha impuesto frente a las posibilidades de la identidad sociomusical.

REFLEXIONES FINALES

Como hemos podido observar, la disco fue un referente importante en términos sociales y musicales en Ciudad Satélite. Al mismo tiempo, tuvo un gran espacio de desarrollo en las discotecas de esta zona de la Ciudad de México. En buena medida, ello obedeció a la novedad de estos espacios de baile, al imagi-

²³ Tanto Lesbos como Leiser apostaban a ir levantando y sosteniendo su audiencia poco a poco. De allí que cada uno de ellos programara un ciclo de tardeadas, con la finalidad de lograr cierta continuidad que, empero, no pudo lograrse.

²⁴ No así en zonas aledañas de Satélite como las colonias Centro o San Jerónimo Tepetlacalco y el Centro de Convenciones (Tlalnepantla), San Bartolo, Centro, Rincón Verde, Santiago Ahuizotla, Nuevo Molinito o El Molinito (Naucalpan), el Auditorio Jorge Jiménez Cantú (Villa Nicolás Romero), San Pedro Xalpa (Azcapotzalco), etcétera. Por cierto, en estos sitios ha sido clara la extracción popular y local del público asistente.

nario social de exclusividad que evocaba su sentido de escucha, a las características del desarrollo urbano y demográfico de la demarcación y a las necesidades propias de distinción cultural de amplios sectores que se identificaban con las élites mundiales y sus estilos de vida en el contexto histórico de los años setenta.

Durante una década la música disco se mantuvo como una música hegemónica y Ciudad Satélite jugó el papel de bastión. La gente de Satélite coadyuvó, semana a semana, a crear y mantener los nuevos espacios sociomusicales conocidos como discotecas y favoreció las condiciones para que el gusto por esta música implicara para muchos la adopción de un estilo de vida. En términos geográficos fue una referencia obligada de ubicación de algunas de las discotecas más importantes de la Ciudad de México.

La transición entre la música disco y el NRG, a fines de los setenta y principios de los ochenta, generó modificaciones en los espacios sociomusicales de Ciudad Satélite.

En los años ochenta las condiciones de apropiación musical y las formas de emplazamiento del LS de NRG permitieron crear una comunidad de gusto, más heterogénea socialmente, a partir de una preferencia musical. Ciudad Satélite jugó su papel en esta cuestión. Como hemos podido apreciar, después de haber tenido una fuerte tradición disco, la zona también presenció hasta cierto punto el desarrollo y expansión del NRG, particularmente en 1983 y hasta 1985. Se trató de una coyuntura que determinaría la presencia o ausencia del NRG en la región para los próximos años. Dicha posibilidad histórica mantuvo una expectativa de continuidad musical del NRG en la región, de modo particularmente notorio en 1983. En este año hubo exitosas presentaciones de NRG en Satélite y los asistentes oriundos no eran, definitivamente, inexistentes.

Sin embargo, rompiendo con una lógica apoyada en un criterio histórico musical —lo que habría hecho que las discotecas tocaran NRG—, las discotecas dejaron de serlo y pasaron a convertirse en espacios donde se tocaba, fundamentalmente, el llamado *rock pop*. Por situaciones características de su nivel so-

cioeconómico, por la receptividad de su población a los ofrecimientos de las industrias culturales multinacionales, así como por probables temores de actores principales en la zona a los eventos masivos, el éxito de los LS de NRG en 1983 en Satélite desembocó en la interrupción del desarrollo del NRG en la demarcación.

A pesar de los esporádicos regresos del NRG a Ciudad Satélite En el transcurso del nuevo siglo, difícilmente volverá a repetirse el vínculo de 1983 entre Satélite y el NRG.

Satélite ha sido un sitio que ha albergado, usualmente, músicas de moda. Ello no implica que en su territorio no hayan sonado las músicas más diversas. Por factores múltiples, algunas de ellas se han arraigado más que otras. En todo caso, se puede concluir que el paso de la historia ha pluralizado, musicalmente, a Ciudad Satélite.

BIBLIOGRAFÍA

- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.
- Gilbert, Jeremy y Ewan Pearson (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.
- Lash, Scott (1994). “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad”, en Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ramírez, Juan (2009). *De colores la música: lo que bien se baila, jamás se olvida (Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy)*. México: Posgrado de Estudios Latinoamericanos (UNAM)-AlterArte.
- Rifkin, Jeremy (2000). *La era del acceso*. Barcelona: Paidós.
- Sáinz, Itzel, J. Ramírez y A. Ramírez (2015). *Jaime Ruelas: ilustrando el high energy. Arte fantástico mexicano*. México: UAM-Editorial Milenio.

Wrong, Dennis (1990). "The Influence of Sociological Ideas on American Culture, en Herbert Gans (ed.), *Sociology in America*. EUA: Sage.

Hemerografía

"Entrevista a Jaime Ruelas", en *La Revista Noche Caliente* (s/n), México, s/ed., 2003.

Ramírez, Juan (2013). "Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de high energy", en *Metapolítica*, núm. 82, julio-septiembre 2013.

Hipertextos

Brumm, Dennis. "Disco Music Was Gay Music", en *The Early Gay Liberation Movement At Iowa State University, 1971-1978* [testimonio en línea]. Iowa State University/Ames Gay History. [Fecha de consulta: 24 de agosto de 2012] <<http://www.brumm.com/schools/gaylib/disco.html>>.

Audiografía utilizada y/o referida

"Plástico".

Autor(es): Rubén Blades.

Intérprete(s): Rubén Blades (Panamá).

Título del Álbum: *Siembra*.

Medio de reproducción: 12".

Producción: Fania Records (EUA), 1978.

"Stayin' Alive".

Autor(es): Ensamblaje de N- Trance sobre la versión original de *Stayin' Alive* de Robin Gibb, Barry Gibb y Maurice Gibb.

Intérprete(s): N- Trance (Gran Bretaña).

Título del Álbum: *Stayin' Alive*.

Medio de reproducción: CD (sencillo).

Producción: Radikal Records (EUA), 1995.

Videografía utilizada y/o referida

Can't Stop The Music!

Dirección: Nancy Walker.

Guión: Allan Carr y Bronte Woodard.

Producción: Henri Belolo, Allan Carr, Jacques Morali y Neil Mchlis (productor asociado) para EMI Films.

Protagonista (s): Alex Brilei, David Hodo y Glenn Hughes.

Año: 1980.

País: Estados Unidos de América.

Disco Dancer

Dirección: Babbar Subhash.

Guión: Rahi Masoom Reza y Deepak Balraj Vij.

Producción: Babbar Subhash y Tilotima B. Subhash (coproductora) para B. Subhash Movie Unit.

Protagonista(s): Rajesh Khanna, Mithun Chakraborty y Kim Yashpal.

Año: 1982.

País: India.

Fiebre del Dos

Período de producción: 1978-1981 (104 episodios).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Armando Hernández, ex-coordinador de la Videoteca Histórica de Televisa (Pro-Tele).

Nuestras raíces: juventud indígena y creaciones musicales contemporáneas en el Área Metropolitana de Monterrey, Nuevo León

Luis Fernando García Álvarez

RESUMEN

El presente texto tiene como finalidad mostrar la articulación de tres fenómenos socioculturales significativos en la configuración contemporánea del Área Metropolitana de Monterrey (AMM), Nuevo León (México), éstos son: la migración, la juventud indígena y las creaciones musicales en dicho contexto, considerando la proliferación innovadora de agrupaciones de música de viento compuestas esencialmente por jóvenes mixtecos y el rap producido por *Naipes N.R.*, un joven nahua que resignifica su sentido étnico en el marco de las músicas y las culturas juveniles globales en el AMM. Propongo que las bandas de música de viento de los jóvenes mixtecos posibilitan tanto la construcción de un espacio de sociabilidad juvenil e intercultural en el AMM así como la reproducción y reconfiguración de un emblema cultural vinculado a la comunidad de origen; en el caso del rap, interpretado en lengua náhuatl y español, es posible considerar un posicionamiento de reivindicación político-cultural y que se inserta en tendencias musicales globales, con producciones sonoras hechas por jóvenes indígenas en México y Latinoamérica, entendidas como dispositivos de protesta, lucha y resistencia en el marco de las desigualdades económicas y sociales en dicho continente.

Palabras clave: migración, jóvenes indígenas, producciones musicales, Monterrey.

INTRODUCCIÓN

A fines del siglo XX irrumpen en México una variedad de sonidos y temáticas que expresan la diversidad cultural de las y los jóvenes urbanos. “Géneros como el tecno, *ska*, *hip hop*, *reggae*, grupero y otras mezclas, productos de fusiones musicales de diferentes partes del país y del planeta, comparten y compiten con el *rock* en las preferencias juveniles”. Sin embargo, “las profusas imágenes de lo juvenil a inicios del siglo XXI emergen en el contexto caracterizado por la extensión del proceso de globalización de la economía y la cultura, acelerado por los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de la información” (Urteaga y Feixa, 2011: 286-287).

Estos dispositivos han contribuido a difundir dichas músicas, facilitado las apropiaciones de las mismas en lugares muy distantes de los que se produjeron inicialmente (Olmos, 2012). Por lo tanto, debemos tomar atención en que “la forma y contenidos de los productos, las tendencias y los movimientos juveniles globales, se distinguen en sus preferencias culturales colectivas y sus prácticas, pero éstas se sintetizan ampliamente y despliegan de diversos modos, a nivel local” (Feixa, 2014: 36).

En este marco, expongo algunos resultados de investigación,¹ que articulan tres fenómenos socioculturales significativos en la configuración contemporánea del Área Metropolitana de Monterrey (AMM), Nuevo León, México, éstos son: la migración, la juventud indígena y las creaciones musicales en dicho contexto,

considerando la proliferación innovadora de agrupaciones de música de viento compuestas esencialmente por jóvenes mixtecos y el rap producido por *Naipes N.R.*, un joven nahua que resignifica su condición étnica en el marco de las músicas y las culturas juveniles globales en dicho contexto.

Propongo que las bandas de música de viento de los jóvenes mixtecos posibilitan tanto la construcción de un espacio de sociabilidad juvenil e intercultural en el AMM así como la reproducción y reconfiguración de un emblema cultural vinculado a la comunidad de origen; en el caso del rap interpretado en lengua náhuatl y español es posible considerar un posicionamiento de reivindicación político-cultural, que se inserta en tendencias musicales actuales de producciones sonoras hechas por jóvenes indígenas en México y Latinoamérica, entendidas como dispositivos de protesta, lucha y resistencia en el marco de las desigualdades económicas y sociales en dicho continente.²

En términos metodológicos, sé parte de la construcción de un criterio adecuado a las condiciones de los grupos sociales y el contexto en cuestión que remite a la pertinencia de la *etnografía* en su triple acepción de *enfoque*, *método* y *texto* (Guber, 2001), la cual parte de la posición de los propios actores, sujetos o agentes sociales para la construcción de conocimientos sobre la realidad social, condición que es vivida y experimentada desde una temporalidad y un espacio específico. Además, se efectuó un trabajo de campo multisituado (Marcus, 2001) en varias temporadas durante el 2010 y el 2016 en distintos espacios sociales del AMM, y dando seguimiento a los procesos sociales donde la producción musical de los jóvenes indígenas se visibiliza a partir de sus prácticas y narrativas sociales.

¹ Dichos avances se insertan en proyecto de investigación doctoral que desarollo hasta la fecha y se denomina: *Juventudes étnicas contemporáneas en el Área Metropolitana de Monterrey, Nuevo León* (2012-2015) en el Posgrado de Antropología Social de la ENAH, dentro de la Línea Jóvenes y Sociedades Contemporáneas a cargo de Maritza Urteaga Castro Pozo.

² Otro ejemplo, en el ámbito transnacional (Fresno, California, EUA) destaca el trabajo de producción cultural realizado por un joven de origen mixteco y que inicia un movimiento musical denominado rap trilingüe, es decir, interpretado en lengua mixteca, español e inglés. Véase: <<http://laopinion.com/2016/06/01/raperos-fusionan-idiomas-y-ritmos-para-preservar-lenguas-indigenas/>>.

Por ello, expongo un panorama general sobre la migración e inserción urbana de la juventud indígena al AMM. Después, centro el análisis en los dos estudios de caso, cuyas experiencias se articulan en modos distintos a las producciones musicales desde lo local a lo global, éstas son: las bandas de música de viento de los jóvenes mixtecos y la emergencia del rap bilingüe producido por *Najes N.R.* Finalmente, propongo algunos puntos de interés para la discusión y el debate sobre la migración, la juventud indígena y la producción cultural para reflexionar sobre las configuraciones juveniles e indígenas en las ciudades y metrópolis contemporáneas en México y Latinoamérica.

LA MIGRACIÓN INDÍGENA JUVENIL AL AMM

Durante las últimas cinco décadas la población indígena de México, y en especial las y los jóvenes, han sostenido una constante movilidad entre sus comunidades de origen y los centros urbanos inmediatos, entre las ciudades y las áreas metropolitanas, los campos agroindustriales del noroeste y la frontera norte del país, los centros turísticos del Caribe y Pacífico mexicano, así como en distintos estados de Estados Unidos de América. Es preciso resaltar que lo que propicia la migración de los diferentes grupos indígenas de México son múltiples factores, directos e indirectos, por lo cual se debe entender que es un fenómeno complejo y multicausal.

Estas condiciones que se articulan multidimensionalmente desde el ámbito local o regional con las dinámicas mundiales/globales y donde las comunidades indígenas contemporáneas se posicionan de manera desigual y en condiciones de discriminación y racismo en el marco de los diversos procesos sociales, económicos, políticos, culturales y tecnológicos. Sin embargo, se debe agregar que “la migración es una de las condiciones sociales más importantes en la conformación de juventud en las áreas

rurales e indígenas así como en las ciudades” (Urteaga, 2011: 256) y metrópolis contemporáneas de México y Latinoamérica.

En este marco es posible proponer “una aproximación antropológica a la contemporaneidad” (Augé, 2014: 37) que relaciona a los procesos migratorios, la juventud indígena y las producciones musicales, reformulando el siguiente cuestionamiento: ¿cómo y dónde participa la experiencia, la memoria y la producción musical (o en otros términos, las culturas o estilos musicales) de las juventudes indígenas en México?³ considerando los procesos contemporáneos de globalización.

Para avanzar en el abordaje de dicha interrogante expongo, particularmente, que en México el fenómeno migratorio interno ha producido, durante las últimas décadas, la inserción urbana de niños, jóvenes, mujeres y grupos familiares indígenas en Nuevo León, manteniendo un creciente y sostenido proceso de asentamiento, fundamentalmente, en su área metropolitana (García, 2015: 128). Se considera que en los últimos 20 años esta entidad se convirtió en la receptora más importante de población indígena en México y según los datos censales este sector se duplica cada cinco años (INEGI, 2011). De manera que en el 2015 se registró un incremento más en la población indígena; según la Encuesta Intercensal, éste fue de más 412 mil habitantes en Nuevo León, adscritos a algunos grupos étnicos de México, integrantes de hogares indígenas y/o hablantes de alguna lengua indígena.⁴

En cuanto a los rangos de edad sobresalientes en este sector de la población, se considera que la migración indígena a

³ Olmos propone que la antropología del mundo contemporáneo debe plantearse los siguientes cuestionamientos: ¿desde dónde es importante observar “al otro” en la música popular?, ¿cuáles han sido las ausencias en los estudios sobre migración?, ¿cuáles son las implicaciones epistémicas de la encrucijada disciplinar para entender los procesos de comunicación musical?, ¿cómo y dónde participa la experiencia y la memoria musical en el proceso de migración? (Olmos, 2011:235).

⁴ Véase: <http://www.milenio.com/region/Hay_mas_de_412_mil_indigenas_en_Nuevo_Leon-senala_encuesta_0_773322701.html>.

dicho contexto se constituye por un gran contingente de población joven (entre 15 y 29 años). Con una distribución de género de 50 % de hombres y 50% de mujeres jóvenes. Sin embargo, este indicador no da cuenta de la complejidad que conllevan las construcciones indígenas juveniles en dicho contexto, donde se configuran experiencias cotidianas particulares dentro de los procesos sociales dinámicos y acelerados que caracterizan a las ciudades y metrópolis del México actual.

Hay que enfatizar además que este sector de la población es diverso y heterogéneo, pues muestra ciertas características que permiten a cada grupo juvenil e indígena una especificidad en su proceso migratorio y de inserción al AMM, lo cual se manifiesta a partir de las diferentes temporalidades y patrones migratorios, su distribución espacial en dicho contexto, el uso y apropiación de espacios, la construcción de territorialidades, los grupos de edad y género, así como su ubicación en ciertas actividades laborales, los diferentes niveles de instrucción educativa (incluyendo a nivel superior y posgrado) así como las producciones culturales articuladas a la mundialización de las culturas contemporáneas, como es el caso del rap o tendencias musicales transnacionales como la música popular interpretada por las bandas de viento.

Propongo que dicho contexto es un espacio prioritario para el análisis social en el tema de las juventudes indígenas urbanas en México, el cual debe ser abordado desde una perspectiva procesual, relacional y contextual, para alejarnos de considerar o naturalizar el rango de edad como definitivo o central en la definición del ser joven en un lugar determinado y en una temporalidad específica.

De acuerdo con el trabajo de campo realizado en dicho contexto (2012-2016), planteo que son dos las dimensiones que configuran los procesos migratorios y de inserción urbana por parte de los diferentes grupos de población juvenil e indígena, éstas son:

- a) Las migraciones ocurridas en las últimas dos décadas y el asentamiento residencial disperso en el AMM de poblaciones juveniles

de origen nahua, teenek, totonaco, zapoteco, entre otros; y b) El caso de las juventudes mixtecas, otomíes, nahuas y mazahuas, cuyas primeras generaciones migraron en las décadas de 1970 y 1980; con la inserción al AMM se posibilitó que ahora las actuales generaciones desplieguen una experiencia comunitaria dentro de los procesos de conformación de los asentamientos congregados o colectivos donde residen (García, 2015).

Esta distinción supone una multiplicidad de formas, modos o estilos de vida articulados a las condiciones y experiencias particulares de las juventudes indígenas en dicho contexto. Además, es necesario enfatizar la persistencia de condiciones de desigualdad, racismo y discriminación hacia la población indígena en el AMM y que su visibilidad en el espacio público en muchas ocasiones se asocia con prejuicios, imágenes y estigmas sociales cuyas determinaciones son negativas.⁵

El proceso migratorio de la población mixteca⁶ se remonta a la década de 1980, formando parte de los movimientos poblacionales sucedidos paralelamente al desarrollo urbano e industrial de Monterrey. Debido a la expansión de la mancha urbana, la integración de municipios conurbados a la metrópoli y la reubicación de su primer asentamiento colectivo, actualmente, la mayoría de esta población se localiza en la colonia Héctor Caballero Escamilla del Municipio de Juárez, Nuevo León.⁷ En este marco, resulta interesante cuestionar: ¿cómo se construye la

⁵ De acuerdo con la Encuesta Nacional de Discriminación (2010), la Conapred registró que la ciudad de Monterrey presenta los mayores niveles de intolerancia hacia los grupos indígenas, foráneos y gays. Véase: <<http://www.proceso.com.mx/379343/monterrey-la-ciudad-que-mas-discrimina-en-el-pais-conapred>>.

⁶ Ellos conforman grupos familiares extensos hablantes de lengua mixteca, originarios de San Andrés Montaña, municipio de Silacayoapan, Oaxaca, ubicado al noreste del estado; pertenece a la región mixteca baja y limita con Guerrero.

⁷ Este asentamiento se localiza en el municipio de Juárez, el cual es uno de los 12 municipios que conforman el AMM y se localiza al oriente de la ciudad de la capital de Nuevo León, colinda con los municipios de Pesquería, Santiago, Cadereyta y Guadalupe.

condición juvenil dentro de la comunidad mixteca de la colonia Héctor Caballero⁸, y ¿qué papel juegan la música y las bandas de música de viento en la configuración de espacios y procesos identitarios juveniles e interculturales en dicho contexto?

Un primer elemento que configura la construcción de lo juvenil en la comunidad mixteca es el proceso de asentamiento definitivo de los primeros migrantes en el AMM quienes consolidaron una ruta migratoria que propició la integración de nuevos actores en el proceso migratorio indígena hacia dicho contexto. A partir de las redes sociales y de las condiciones del asentamiento urbano se originó una residencia prolongada de los migrantes mixtecos formándose, a su vez, una comunidad compuesta por niños, jóvenes, mujeres, personas de la tercera edad y grupos familiares extensos.⁹

Por lo tanto, cobra relevancia que las nuevas generaciones de mixtecos tengan la posibilidad de reivindicar el ser joven como una etapa intermedia (y en permanente construcción) entre la infancia y la adultez. En contraste con la experiencia de vida por sus abuelos y/o progenitores, la cual era prácticamente inexistente, ya que en la comunidad de origen la organización y reproducción social de la comunidad estaba determinada por la unión o el matrimonio de los individuos en edades tempranas.

Por otra parte, la investigación realizada por Farfán *et al.* (2003) propone entender la fase del proceso de inserción residencial de los migrantes mixtecos mediante el término de *la comunidad transregional*, el cual es útil para ubicar el marco social, cultural, simbólico y político que los contextualiza. Aquí es donde el ciclo de vida de los hijos de los primeros migrantes ha trans-

currido, es decir, dentro de un contexto comunitario que se articula de múltiples formas al AMM. Es necesario apuntar que “la población joven entre los mixtecos tiene una presencia relevante y desarrollan su vida cotidiana enfrentando conflictos y tensiones de distinta índole tanto en el ámbito familiar y comunitario así como en distintos espacios sociales del AMM” (García, 2015: 249).

He identificado el incremento y focalización de ciertos programas de intervención social o promotoría cultural por algunas instituciones en materia de cultura, identidad, lengua, música, artesanía, derechos indígenas, liderazgos indígenas y proyectos productivos. Sin embargo, muchos de estos proyectos han sido impulsados por la propia comunidad a través de sus asociaciones civiles, lo que ha posibilitado la gestión de múltiples recursos con instancias de gobierno estatal y federal. Fue así que en el 2004 comenzaron sus vínculos con la oficina de Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y la ahora denominada como Secretaría de Desarrollo Social de la entidad.

Esta última impulsó la creación del Centro Comunitario de Desarrollo Social Intercultural, “Héctor Caballero” (CCDSI) en el año de 2005. Específicamente, se han dirigido algunos proyectos de producción musical y talleres de solfeo dirigido a los primeros integrantes de las bandas de música de viento en dicho espacio comunitario. Es así que otro componente substancial, resultado de la gestión de proyectos culturales ante la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y la Unidad Regional de Culturas Populares, es la conformación de nuevas bandas de música de viento, así como la adquisición de financiamiento para renovar sus instrumentos de música.

Actualmente, existen las siguientes agrupaciones de viento: *Banda La Palma*, *Banda Tierra de Sol*, *La Auténtica de Juárez*, *Banda El Mezquite*, *La Banda As de Oro*, *Banda Sagarrí*, *Banda Alterada* y *Banda La Kaprichosa*. De acuerdo con el trabajo de campo realizado con algunas de ellas, propongo que las agrupaciones musicales en la comunidad mixteca son fundamentalmente espacios de sociabilidad juvenil, donde reivindican un emblema cultural

⁸ Por ello, la migración o la denominada *cultura migrante* entre los mixtecos generó el escenario para que los hijos de los primeros migrantes enfrentaran condiciones diferentes a las que ellos sortearon en su proceso migratorio y de inserción al contexto metropolitano. Condiciones que ahora influyen significativamente en un proceso de construcción juvenil en las nuevas generaciones de mixtecos en el actual asentamiento del municipio de Juárez, Nuevo León (García, 2015: 251).

como la música, reconfigurando sus expresiones acorde a los espacios, tendencias y estilos musicales contemporáneos con los cuales se articulan para reelaborar o resignificar sus producciones e interpretaciones culturales y musicales.

"AQUÍ A PURO VIENTO": LAS BANDAS DE MÚSICA DE VIENTO JUVENIL EN LA COMUNIDAD MIXTECA

Para abordar la relación planteada me interesa enfatizar las adaptaciones, negociaciones y reconfiguraciones socioculturales en función de la interacción de la juventud mixteca entre las siguientes dimensiones o escenarios socioculturales: la cultura hegemónica, las culturas parentales y las generacionales.⁹

Ser músico es una costumbre que tenemos de la comunidad, que tenemos que aprender a tocar un instrumento; casi la mayoría de los paisanos son músicos, no hay ninguno que no sepa. Yo aprendí cuando tenía como quince años, ahorita tengo veintiuno y el instrumento que toco es el clarinete. He estado tomando clases con mi tío permanentemente, él es el único que nos ha enseñado (E-01, Juárez, 2011).

Durante el trabajo de campo registré que, entre los primeros migrantes mixtecos que se desplazaron al AMM, ser músico fue una de las condiciones que posibilitaron salir de la comunidad en busca de espacios y lugares en las ciudades para interpretar sus repertorios de *música tradicional* y obtener algunos recursos económicos para subsistir:

Andábamos en los mercados, en la calle tocando con el tamborazo, es una manera de recolectar dinero, formamos bandas y esas bandas pues van a fiestas, son contratadas para ir a diversos

⁹ Para profundizar en las articulaciones que conllevan dichos espacios o dimensiones desde una perspectiva generacional, véase: Mead (1990), Feixa (1998; 2014) y Urteaga (2011).

lugares, pero a veces eso puede variar mucho. Sobre todo, para los adultos, era el medio de vida, entonces se van, se reúnen y salen a tocar, a trabajar, pero ahora los chavos ya estudian, hacen otras cosas más, no es sólo la música (E-2, Juárez, 2011).

Se puede considerar que la "música de los migrantes" es la que se "lleva a cuestas", ya que no sólo "migran las poblaciones, también lo hacen los instrumentos y las propuestas musicales impulsando intensos procesos de recreación e innovación cultural" (Hijar Sánchez, 2006: 8) en los lugares de destino migratorio, es decir, en las ciudades, metrópolis y demás espacios sociales donde se sitúan fuera de las comunidades de origen.

Una de las principales preocupaciones de los adultos mixtecos es que los hijos mantengan "vivas las tradiciones", una de ellas es la conformación de bandas de viento, agregando que "sería como una manera más" de obtener recursos monetarios y capitalizarlos al sustento individual y familiar. Es decir, se piensa que sea una fuente más de trabajo para los jóvenes, además de estudiar o emplearse en algún oficio, actividad o profesión; por ello, promueven la formación de este tipo de agrupaciones juveniles.¹⁰ En este marco, las actuales generaciones son parte fundamental "para que no se pierda la costumbre"; por ello, "la mayoría de las familias que tienen un papá que tocó en una banda o tamborazo, van enseñando a tocar a los hijos (niños y jóvenes) para que se mantenga y no se pierda nuestra costumbre".¹¹ Las agrupaciones musicales se conforman de entre cinco, diez o quince integrantes y han logrado constituirse como un lugar privilegiado para la sociabilidad juvenil, dotando a los jóvenes de una gran capacidad creativa que se manifiesta en las actuales producciones musicales.

¹⁰ Diario de Campo, colonia Héctor Caballero, Juárez, N. L., 20 de enero de 2011.

¹¹ Ibid., 19 de febrero de 2011.

El repertorio que ejecutan actualmente es receptivo a la música popular de la región migratoria (es decir, a los estilos musicales como el huapango, el chotis, la redova, los corridos, la norteña y, en especial, la música o el estilo sinaloense), las cuales varían con respecto a la cultura musical o la “costumbre” en San Andrés Montaña, Oaxaca (donde son propios los repertorios tradicionales como la chilena y los sones mixtecos). Es decir, se posicionan en las nuevas y aceptadas tendencias musicales donde predomina la interpretación de música sinaloense, sobre todo, “los éxitos del momento y de las principales bandas”.¹² Esto es un indicador de la gran influencia que tienen los gustos y estilos musicales contemporáneos de la población local y regional en el cambio sociocultural y musical en esta comunidad indígena urbana, donde además toman un papel significativo la televisión, la radio y las tecnologías audiovisuales para conocer las tendencias musicales contemporáneas.¹³

Por lo tanto, los jóvenes mixtecos han trascendido determinantemente en los nuevos procesos musicales en la comunidad mixteca en cuestión, mismos que se articulan a las dimensiones o escenarios de la cultura hegemónica y generacional, cuyas prácticas tienen una relación reveladora con espacios y lugares específicos donde los contactos interétnicos e interculturales son fluidos y constantes. Es así que toman parte en foros, celebraciones, exposiciones, reuniones y eventos sociales de distinta índole, en los que destacan lugares y concurrencias muy variadas.

Sus audiencias abarcan a sectores poblacionales de diferentes niveles socioeconómicos y se han reunido en museos, centros culturales y comunitarios, plazas y espacios públicos, lugares cerrados y de consumo como los *malls*, bares, antros y restaura-

rantes, sitios turísticos, fiestas privadas, ferias y celebraciones patronales, así como lugares localizados tanto en el AMM como en los estados colindantes a Nuevo León, entre ellos destacan Tamaulipas, Coahuila y, por supuesto, la región de origen, Silacayoapan, Oaxaca.

De esta forma, algunas agrupaciones instalan un flujo de producción, circulación y consumo musical en el ámbito regional determinado por los tiempos y lugares en los que se desplazan para interpretar su música, de ahí la intensa sociabilidad que experimentan dichas agrupaciones juveniles. Es necesario considerar que las bandas de música de viento son una práctica social juvenil configurada por un sistema de códigos, símbolos y estilos que permiten la autoidentificación y autorreconocimiento entre los miembros de una misma banda musical.

Sin embargo, la construcción de estos espacios generacionales también significa tensiones que están presentes como parte del proceso de interacción y ordenación social de la cotidianidad. Pues no deja de existir una disputa entre las agrupaciones juveniles por los espacios sociales de presentación, así como la configuración de trayectorias musicales que dan prestigio y se distinguen entre sí.

Como parte de las propuestas que las y los jóvenes mixtecos han presentado para concursar en diversas convocatorias de la Unidad Regional de Culturas Populares de Nuevo León, destacan dos proyectos para el fortalecimiento de procesos culturales de la comunidad. Primero, en el 2010, la propuesta de creación del grupo musical *La Voz Mixteca* a cargo de Edy Vera, el cual obtuvo apoyo financiero.¹⁴ Segundo, en el 2011, un grupo de jóvenes mujeres de la misma comunidad mixteca participó con el proyecto de creación de una banda de música de viento femenil.¹⁵ Además, existe la intención, en los últimos años, de formar

¹² *Idem*.

¹³ Para conocer los repertorios musicales interpretados por algunas de las bandas de viento mencionadas, visite: <<https://www.youtube.com/watch?v=UWIL7wb3Pa0>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=Lrm-IIxFY1s>>.

¹⁴ Véase: <http://www.conarte.org.mx/prensa/entregan-apoyos-financieros-pacmyc-a-proyectos-ganadores/>

¹⁵ Diario de Campo, CCDSI, Juárez, N.L., 27 de julio de 2011.

una banda de viento mixta, es decir, conformada por hombres y mujeres jóvenes de la misma comunidad mixteca en el AMM.¹⁶ En este sentido, un joven músico mixteco describe lo siguiente:

De hecho de las que se están formando ahorita (bandas de música), son todavía más chavos. Sí, me habían rumoreado que hay una de niñas como de 10, 11 años, que de hecho, en un tiempo van a estar en otra banda sí, pues es una forma de hacer un oficio. Van a hacer una banda de hombres y mujeres sí habían dicho, que nunca se había formado así, sí, fíjate que eran de puros hombres y ahora hasta las niñas, sí de hecho ahora las mujeres se están animando, sí pues como parte de un oficio yo diría y que se está aprendiendo en nuestra comunidad (E-3, Juárez, 2014).

En este contexto, las propuestas culturales y musicales de las y los jóvenes mixtecos manifiestan su capacidad creativa para la resignificación que conlleva la selección de un emblema de su cultura de origen, de modo que revitalizan las relaciones intergeneracionales e interculturales al presentar a la sociedad local una manifestación sonora novedosa en la escena musical regional, inscrita en la tendencia de la música de banda “estilo sinaloense”.

Naipes N.R.: raíces impregnadas en la voz y el corazón

Naipes N.R. (Nueva República), es un joven nahua originario de la comunidad de Ixcatlán, municipio de Huejutla en el estado de Hidalgo.¹⁷ Salió de este lugar en el 2010 trasladándose a Monterrey, con el objetivo de seguir su formación educativa a nivel superior. Basándose en la red social conformada por sus hermanos y la familia extensa, llega a dicha ciudad configurando una trayectoria biográfica diferente a la de sus hermanos, quienes migraron con el mismo objetivo (estudiar la universidad) hasta concluir una carrera profesional. Sin embargo, Naipes relata

“vine a estudiar, pero me salí un rato, me salí un rato y luego volví a entrar y ahorita quedé suspendido, pero bueno ya ahorita la estoy retomado”¹⁸.

A Naipes lo conocí en una campaña de información generada por la Federación de Estudiantes Indígenas de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), denominada Idecu (Identidad y Cultura) en diferentes espacios públicos y académicos de dicha universidad con motivo del Día Internacional de la Lengua Materna en febrero del 2015. Naipes se integró a esta agrupación estudiantil, él me comentaba que había sido invitado por algunos de los estudiantes luego de su presentación musical en un evento que se realizó bajo la misma conmemoración mundial en el Centro de Desarrollo Comunitario Intercultural Arboledas de los Naranjos en el municipio de Juárez, Nuevo León,¹⁹ y donde se congrega un asentamiento de familias nahuas de Veracruz desde hace varias décadas.

Naipes se define como “simplemente un joven que escribe y canta rap en náhuatl y español”; es entonces cuando le comento: ¡claro, eres un MC!, y me contesta: “jaja jaja, no MC, lo que trato es de componer, sólo traigo unas canciones, mira”. Recuerda que desde que iba a la secundaria le gustó el rap, pero no le gusta todo, por ejemplo; “de que yo soy de barrio, y eso no, porque yo estoy más en otra cosa pues, en el pueblo, como vivimos en las tradiciones y todo ese rollo”; afirma Naipes, “de hecho me invitaron como parte, me invitaron para hacer un proyecto”, “sí, por ese motivo tengo un grupo que se llama Nueva República, pero ahí ya abordamos otros temas, también”²⁰.

A Naipes, lo podemos situar en el campo de los *actores-en-red* abordados por García Canclini (2013), quien basándose en los planteamientos de Bruno Latour, los definen como los suje-

¹⁶ *Ibid.*, 20 de octubre de 2013.

¹⁷ Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=Jg9uIDhVAMc>>.

¹⁸ Diario de Campo, explanada de Rectoría de la UANL, San Nicolás de los Garza, N.L., 25 de febrero de 2015.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

tos que desarrollan sus tareas en redes múltiples y combinadas, las cuales van eligiendo o ensamblando según sus necesidades. Con la narrativa y la práctica sociocultural de *Naipes* podemos ilustrar un relato que permite leer algunas de estas condiciones sociales y que además proyectan ciertas imágenes y contenidos juveniles contemporáneos. *Naipes* habla sobre el proceso creativo que siguió al profundizar en dicha cultura musical global, reflexionando desde un espacio laboral en el cual él se relaciona con algunos compañeros:

[...] bueno de hecho, desde que llegue aquí (Monterrey), pues me metí a todo este rollo, porque conocí compañeros en el trabajo y les dije yo escribo esto y qué les parece [...]; sí, en un principio también entré de montacarguista y conocí a gente así y compañeros que me decían yo también escribo esto, pero a mí me daba cierta, este, como que me cohibía porque mis letras no suenan tanto, así tan [...], porque la mayoría hablan de la calle y dije no pues puede que jale y ya les pregunté ¿y cómo grabas?, no pues así, y no pues ya me fui y bajé los programas y compré un pequeño micrófono y con la laptop ya comencé a grabar y mezclar, a moverle al programa" (E-4, San Nicolás de los Garza, 2015).

Desde este momento, *Naipes* comienza su proceso de producción musical: "yo bajo las pistas, grabo y bajo los volúmenes y todo ese rollo; llevo varias (canciones) pero en náhuatl, tengo dos". Otro aspecto que interesa es el hecho de crear, producir, agruparse y difundir en modos múltiples; durante un proceso que se construye permanentemente:

[...] hasta ahora, no pues [...] solamente hago rap, pero si conozco, bueno pero en sí, eso te da a conocer más gente y he conocido a gente que está en todo esto de la cultura del rap y el *hip hop*, el graffiti, el baile y todo el rollo [...]; pero yo de hecho no más así [...] y con los chavos que ya conocí, son de aquí, sí, por ese motivo tengo un grupo que se llama Nueva República" (E-4, San Nicolás de los Garza, 2015).

En esta articulación de redes, justamente el 7 de septiembre de 2015, *Naipes* colabora participando con sus rimas en un evento público coordinado por un conjunto de instituciones de gobierno y una organización de mujeres jóvenes indígenas en la Alameda Central de Monterrey. Este evento tuvo como objetivo "visibilizar" las condiciones laborales de las mujeres jóvenes indígenas insertas en el trabajo doméstico a partir de diferentes manifestaciones como el teatro, la música y la danza.²¹

Con ello, podemos advertir el desempeño de una actividad creativa como músico y cantante de rap en náhuatl y español independiente, que se articula de forma colaborativa y colectiva con diferentes actores sociales bajo diferentes escenas o eventos, conformando con ello una trayectoria y experiencias en particular, semejante a los actores juveniles a los que se refiere García Canclini (2013).²²

Ahora bien, el contenido de las canciones de *Naipes* se inscribe en un movimiento latinoamericano de jóvenes indígenas que por medio del rap manifiestan ciertos procesos de reivindicación étnica (partir de la revalorización de algunos elementos como la lengua, la historia, la cultura y la tradición). Además este proceso se presenta como una protesta social, una demanda de los derechos civiles e indígenas, cuya crítica apela a las condiciones históricas de desigualdad económica y social en el marco de los procesos contemporáneos de globalización.²³ A continuación,

²¹ Véase: "Rapea en náhuatl su orgullo indígena", <<http://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=642440&impresion=1&urlredirect=>>, <<http://www.elnorte.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=642440&impresion=1>>; y "Rapea joven migrante en náhuatl para evitar que muera su cultura ancestral", <<http://suracapulco.mx/8/rapea-joven-migrante-en-nahuatl-para-evitar-que-muera-su-cultura-ancestral/>>.

²² Véase: "Nueva República tiró versos y rimas en náhuatl en la Plaza Hidalgo", <<http://tiemporegion.com/nueva-republica-rimas-nahuatl-monterrey/>>.

²³ Para conocer otro ejemplo, *Tío Bad* se posiciona en la escena del rap en lengua indígena y con contenidos de denuncia social, como la violencia en las comunidades de su región de origen. Véase; "Rap en lengua popoluca", <<https://costaveracruz.net/2015/07/20/canta-rap-en-lengua-indigena-popoluca/>>.

presento algunos versos o rimas de las canciones que compone e interpreta *Naipes* y su agrupación Nueva República:

Nuestras raíces²⁴
Nueva República,
riqueza de mi tierra,
riqueza de mi nación.

Indígenas, las voces bajo este mismo sol,
raíces impregnadas en la voz y el corazón.
Mantengo mi vocablo,
mantengo mi tradición,
mantengo yo la sangre,
la mantengo con honor.

El color de mi piel es el tatuaje,
abre ya los ojos,
mira nuestro paisaje.
Abre ya la boca,
mira que fluya nuestro lenguaje.
Levanta la mirada,
orgullo de tu linaje [...]

Herencia de mis padres,
herencia del abuelo,
herencia del ancestro que dejó en este suelo.
El vuelo tu levanta,
nunca dejes que fallezca,
que crezca la cultura,
y que el lenguaje que florezca [...]

Voces de antaño,
desempeño lo que tengo,
mi cultura no la callo.
Represento a mi pueblo,
a mis raíces yo no fallo.
Es la sangre de guerrero,
de estas lenguas de antaño.

La costumbre y el orgullo,
sólo a ellas yo me ensaño.
Son los rasgos del pasado,
fortalecen mi presente [...]

Represento voy de frente,
checa el contenido,
esto es algo diferente.
Indígena por siempre,
indígena en mi mente.

Es el lenguaje del pasado,
que mantengo en mi presente.
Es el lenguaje del pasado,
que mantiene hoy mi gente.

Nueva República,
es el *Naipes*,
representando.

Con respecto a *Voces de antaño*, *Naipes* nos propuso una narrativa sobre el proceso de reflexión que lleva consigo su composición, la cual tiene como referencia la práctica de la lengua originaria, pero además los contextos migratorios, la discriminación o el ocultamiento de la condición étnica, para contrarrestar las situaciones sociales en la que la población indígena se vincula a través de las relaciones sociales desiguales:

[...] la mayor parte de las canciones que he escrito, no es en mi casa, en mi cuarto encerrado, más bien las escribió en el trabajo, como dicen, siempre llega la inspiración cuando menos lo esperas, yo siempre ando cargando una hoja y una pluma, y de repente, no se escuchó un *beat* o imagino algo y empiezo a escribir lo que me voy imaginando, lo que quiero decir, y ya así se van dando las canciones. Y como te comentaba al principio empecé a escribir solamente en español las canciones y llegando aquí, ya me habían platicado de repente de la gente que viene de comunidades indígenas, y cuando regresa al pueblo pues como que ya no sabe hablar, como quien dice la lengua de su pueblo.

²⁴ Véase la producción audiovisual de esta canción en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sxA8F5ndZOM>>.

Por ejemplo, la mía es el náhuatl, y muchos lo hacen más como chiste, pero en realidad sí existe eso, de que hay gente, hay personas más jóvenes que vienen para acá, y ya estando aquí les preguntan que si saben cierta lengua y lo niegan, tiene no sé, tienen vergüenza o tienen ese miedo a que se rían de ellos, o se burlen o les digan, bueno hay varias cosas que yo también he sufrido, en este caso que nos discriminan. Desde mi punto de vista, por eso existe ese temor, y por eso niegan sus raíces. La idea surgió de ahí, la primera canción que se llama "Voces de antaño" que es la primera que escribí en náhuatl, era como para decirle a la gente que no tengan vergüenza y no tengan miedo, por ejemplo, la letra empieza (habla en náhuatl), y dice: ahora vengo, vergüenza yo no tengo, para esa tierra que en mi corazón a diario yo la llevo (E-5, Monterrey, 2016).

En México, hay otros ejemplos de grupos que utilizan lenguas indígenas en producciones musicales, como los jóvenes *ikoots* (huaves) que rapean con "pantalones cholos" en las esquinas de San Mateo del Mar, Oaxaca.²⁵ Asimismo, en los últimos años surgen en otras regiones y comunidades indígenas, raperos y raperas que desde su condición étnica configuran un movimiento musical que está trascendiendo permanentemente. Estos casos los podemos ubicar en Oaxaca, Guerrero, Yucatán, Quintana Roo, con exponentes como: *Mare Advertencia Lirika* (desde una perspectiva feminista y de género), *Pat Boy*, *Colectivo Ometeotl*, entre otros.²⁶

Además, es necesario decir que una de las cualidades principales del rap como género musical es su plasticidad para adaptarse a diversos entornos culturales. Debido a los fragmentos de música reciclada (*sampleos*) y la posibilidad de establecer el "ritmo y la rima" en cualquier lengua, este género musical ahora es utilizado por grupos como *Ukaman y Ké* (del fallecido rape-

²⁵ Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=bgXoPPBJ324>>.

²⁶ Véase: "A rapear en Maya", <https://noisevice.com/es_mx/article/a-rapear-en-maya>; "A ritmo de rap promueven la lengua náhuatl" <<https://www.youtube.com/watch?v=D0h51urE9Lk>>; "Mare Advertencia Lirika-Incomoda" <https://www.youtube.com/watch?v=V-EQa4_mDAM>.

ro aymara Abraham Bojórquez) o *Wayna Rap* para rapear letras completamente en quechua y aymara.²⁷ Tanto *Ukaman y Ké* como *Wayna Rap* son grupos de la ciudad de El Alto, Bolivia, que surgieron alrededor de la estación de radio comunitaria y centro cultural, Casa Juvenil de las Culturas *Wayna Tambo* (*Wayna Tambo* significa en aymara "lugar de encuentro para jóvenes").²⁸ Por lo tanto, el rap y el *hip hop* como parte de "las culturas juveniles son siempre enfáticamente locales, pese a que sus artefactos tengan un origen global, ya que los jóvenes se insertan en lo inmediato y se encarnan en relaciones económicas y políticas localizadas" (Feixa, 2014:41).

Regresando a nuestro caso, *Naipes* reside actualmente en el municipio de Guadalupe, en casa de uno de sus hermanos y está en el proceso de reincorporar sus estudios universitarios a su trayectoria educativa, inscribiéndose nuevamente a la universidad, con base en su vinculación al programa de becas para estudiantes universitarios de la CDI en la Nuevo León:

[...] sí, en este momento estoy trabajando y estudiando. De hecho me metí a otra carrera hace un año, en febrero del año pasado, metí una carrera técnica en la misma facultad, para complementar también la carrera, es nada más los sábados y es sobre electricidad industrial y electrónica especializada, la tomo los sábados de 2:30 a 7:00 pm. Son 16 módulos y voy en módulo 13, entonces ya casi. Y pues la sigo pagando, ahí haciendo recortes y administrando el dinero (E-5, Monterrey, 2016).

²⁷ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=lmIf_NXFHJo>.

²⁸ En el movimiento del rap y del *hip hop* indígena latinoamericano destacan en Ecuador, Alvin y Tommy Cachimuel quienes conforman el grupo *Los Nin*, con títulos de canciones como "Muñuk Runa" (gente nueva) o "Katarri-Identidad". En Chile, *Wechekewen Trawän* (reunión de gente joven), es un colectivo que no sólo se centra en el *hip hop*, sino que se enfoca en la revalorización de la cultura mapuche. Véase: Rap y Hip Hop Indígenas. Jóvenes indígenas y la batalla por la identidad, <<http://www.labandaelastica.com/musica/rap-y-hip-hop-indigenas>>.

Para concluir este caso podemos apuntar, parafraseando a Feixa (2014), que el relato sobre este actor social juvenil y su proceso creativo es posible bajo los recursos disponibles tanto a nivel local como global, a los cuales tiene acceso y selecciona desde un compromiso reflexivo, determinado por su *habitus*: ingresos, lengua, clase, género y origen étnico.

REFLEXIONES FINALES

En los últimos años las investigaciones sociales en el campo de la antropología y los estudios juveniles han puesto en evidencia que la juventud es una posición desde y a través de la cual se experimenta el cambio social y cultural. Fenómenos socioculturales como la migración se reconfiguran constantemente por una diversidad de actores sociales. Actualmente, las juventudes indígenas son protagonistas en la construcción de nuevos mapas y geografías migratorias tanto al interior del país como a nivel transnacional. Asimismo, las ciudades no cesan de extenderse, pues ahora la mayoría de la población mundial viven en las ciudades y la tendencia es irreversible (Augé, 2014: 74).

Por ello, el momento actual de la investigación sobre las juventudes indígenas se complejiza teórica y metodológicamente ante la visible presencia y el (re)posicionamiento de dichos jóvenes en las grandes ciudades y metrópolis dentro y fuera de los estados nacionales, en los flujos migratorios contemporáneos, en la educación superior, en los fenómenos culturales y musicales así como en los movimientos y luchas sociales (Urteaga y García, 2015: 10).

Particularmente, propongo que las nuevas generaciones de mixtecos en el AMM son agentes sociales creativos e innovadores, quienes mediante la definición de diferentes estrategias y mecanismos de selección y decisión, confrontan y negocian su condición juvenil, comenzando en el plano individual, el familiar, el comunitario y en sus relaciones interculturales, las cuales

son más fluidas y receptivas que retroalimentan, enriquecen y fortalecen sus identidades juveniles. En este sentido, la práctica musical es parte de la complejidad de las sociedades indígenas y de sus procesos migratorios (Alonso, 2012: 21).

Por ello, cobra relevancia la articulación de diferentes dimensiones en el análisis juvenil y antropológico de las actuales comunidades indígenas urbanas en México.

En este marco, prácticas culturales como la música mixteca y la conformación de bandas de viento continúa siendo un referente fundamental de identidad colectiva, aunque las nuevas generaciones otorgan nuevos significados a dichas prácticas, símbolos e identidades demostrando una creatividad e innovación cultural a partir de múltiples fuentes y de forma performativa en un proceso de interacción entre lo local y lo global, coincidiendo con lo que Feixa (2014) considera como procesos de hibridación cultural o identidades híbridas globales.

Lo anterior también toma sentido para el segundo caso expuesto en este artículo, ya que las culturas musicales e identidades juveniles globales conformadas en el rap y el *hip hop*, se configuran con prácticas distintivas locales en articulación con procesos sociales como la migración contemporánea de jóvenes indígenas a contextos metropolitanos al interior de México. Con ello, es posible aproximarnos al despliegue de un movimiento musical en lenguas indígenas a nivel latinoamericano y que utiliza ritmos urbanos y globales como el rap, *ska*, *rock* y *reggae* para posicionarse en una escena juvenil local con mensajes de denuncia y protesta social que reivindican la historia, la cultura y la condición étnica contemporánea, contribuyendo además en la multidimensionalidad identitaria de las juventudes indígenas en los espacios, lugares y territorios donde se sitúan.

De esta forma, advierto que la exposición de los dos estudios de caso son unidades de análisis que se insertan en las múltiples experiencias juveniles que se configuran en un proceso histórico, en un contexto y con actores sociales particulares, los cuales permiten la comparación etnográfica de ciertas condiciones que

configuran los procesos migratorios y lo que se puede denominar como la emergencia/existencia de una condición juvenil en los diferentes grupos, las comunidades y los pueblos indígenas en México y Latinoamérica, con las producciones y creatividades innovadoras en el campo global de las culturas musicales contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Mariana (2012). "La del moño colorado: migración y expresiones musicales mayenses", en Miguel Olmos Aguilera (coord.), *Músicas migrantes. La morilidad artística en la era global*. México: Colef/Universidad Autónoma de Sonora/Universidad Autónoma de Nuevo León/Bonilla Artigas Editores.
- Augé, Marc (2014). *El antropólogo y el mundo global*. Argentina: Siglo XXI.
- Farfán, Olimpia, Jorge Castillo e Ismael Fernández (2003). "Territorialidad indígena: migrantes mixtecos y otomíes en Nuevo León", en Alicia Barabas, (coord.), *Diálogos con el territorio: simbolizaciones sobre el espacio en las culturas de México*. Colección Etnografía de los pueblos indígenas de México, Serie ensayos. México: Conaculta/INAH.
- INEGI (2011). "Tabulados del cuestionario básico, Nuevo León", en *Censo de Población y Vivienda 2010*. México: INEGI. Disponible en: <<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/Tabulados-Basicos/Default.aspx?c=27302&s=est>>.
- Feixa, Carles (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. Colección Jóvenes, núm. 4. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- (2014). *De la Generación @ a la # Generación. La juventud en la era digital*. Barcelona: Ned Ediciones.
- García, Luis (2013). "Juventudes étnicas, migración y procesos asociativos en el Área Metropolitana de Monterrey, Nuevo

León", en *Índice Nacional de Participación Juvenil*. México: Ollin/Jóvenes en Movimiento.

— (2015). "Nosotros integramos la forma del ver al mundo de nuestra comunidad y de la ciudad. La juventud mixteca en el Área Metropolitana de Monterrey, Nuevo León", en *Cuiculco*, vol. 22, núm. 62, enero-abril, pp. 241-264.

García, Néstor (2013). "Introducción. Jóvenes creativos trabajando en red: una visión multidisciplinaria", en Néstor García y Ernesto Piedras Feria (coords.), *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. México: UAM/Juan Pablos.

Guber, Rosana (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Hijar, Fernando (2006). "Migración, música e identidad. El caso de los zapotecos inmigrados a Ciudad Nezahualcóyotl", en Fernando Hijar Sánchez (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México: Conaculta.

Marcus, George (2001). "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal", en *Revista Alteridades*, vol. 11, núm. 22, UAM, pp. 111-127.

Mead, Margaret (1990). *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. México: Gedisa.

Olmos, Miguel (2011). "Para una antropología de la comunicación musical", en José Olvera y Blanca Vázquez (coords.), *Procesos comunicativos en la migración*. México: Colef/Udem/UR/ITESM.

Urteaga, Maritza (2011). *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: UAM/Juan Pablos Editor.

Urteaga, Maritza y Carles Feixa (2011). "De jóvenes, músicas y las dificultades para integrarse", en Néstor García (coord.), *La antropología urbana en México*. México: Conaculta/UAM/FCE.

Urteaga, Maritza y Luis García (2015). "Dossier Juventudes étnicas contemporáneas en Latinoamérica", en *Cuiculco*, vol. 22, núm. 62, enero-abril, pp. 7-35.

- E-01, Juárez, 2011.
E-2, Juárez, 2011.
E-3, Juárez, 2014.
E-4, San Nicolás de los Garza, 2015.
E-5, Monterrey, 2016.

Los imaginarios en torno al músico jalisciense Clemente Aguirre. Consolidación simbólica e identidad

Eduardo Escoto Robledo

RESUMEN

Los trabajos que se ocupan directamente de la vida y obra de Clemente Aguirre, además de ser escasos, denotan un tratamiento homogéneo, consensuado en términos del elogio poco profundo a un artista célebre, donde sus méritos principales son pasados por alto. Así, el eminente maestro especializado en la formación y dirección de bandas militares ha sido recordado más que nada como compositor, dado el impacto de su marcha de corte patriótico *Ecos de México*.

Pero al atender a los marcos contextuales (culturales, históricos, semióticos) a los que perteneció es posible advertir los significados y conformación simbólica que revelan la invención y apropiación de la que el músico en cuestión fue objeto tanto por sus seguidores como por el régimen post-revolucionario mexicano con fines identitarios.

Palabras clave: invención, identidad, símbolos, apropiaciones, biografía cultural, Clemente Aguirre.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se ocupa de un claro ejemplo de las complejas relaciones existentes entre los músicos descollantes y el poder polí-

tico, que con el fin de legitimarse usa constantemente diversos elementos culturales con fines de identidad, aunque deba transformarlos o reinventarlos para su mejor aprovechamiento, distorsionando con ello los verdaderos alcances culturales de las figuras afectadas.

El músico Clemente Aguirre Ayala nació el 23 de noviembre de 1828 en el municipio de Ayo el Chico, conocido desde 1981 como Ayotlán. A lo largo de su carrera laboró como maestro, director de bandas de aliento, compositor y arreglista. Huérfano de padre, es enviado entre 1840 y 1843 a continuar sus estudios musicales a Guadalajara con el destacado profesor y benefactor Jesús González Rubio (c.1800-1874). Este último era miembro de una familia de exitosos comerciantes y mantenía en su casa un verdadero conservatorio en el que daba asilo y manutención de manera desinteresada a sus alumnos más necesitados.

Desde los 12 años (1840) Aguirre se desempeñaba como clarinete primero en bandas militares de la región, con las que recorrió buena parte del territorio nacional (Páez Brotchie, 1939: 3-6). De hecho, fue así como apenas con 18 años estuvo presente en la Batalla de La Angostura, verificada el 2 de febrero de 1847 (Páez Brotchie, 1939: 3-6), en el marco de la guerra intervencionista de Estados Unidos en México y en lo que parece haber sido el bautizo de fuego del músico, quien resultó herido.

Aguirre ampliaría su formación estudiando composición y dirección con José María Pérez de León en la capital del país. Ahí se encargó de la formación de “una banda de músicos indígenas, y en La Barca y Atotonilco el Alto formó sendas bandas musicales” (Páez Brotchie, 1939: 3-6). Se ocupó posteriormente de la dirección de las bandas de música de los 25°, 26° y 27° batallones de infantería del Ejército Mexicano y la Banda Musical de Zapadores (Pareyón, 1998: 16-34). Con la mayoría de ellos tuvo giras nacionales.

Aguirre se mantuvo en la institución armada hasta el final de su vida. Alcanzó el grado de capitán en sus últimos años, lo cual constata cómo a pesar de formar parte del ejército, parece no haberse visto afectado por el volátil clima político del país,

hallándose solicitado primero por los conservadores y después por los liberales. El 3 de noviembre de 1860, el cuerpo al que pertenecía —junto con el resto de los que defendían la ciudad— se rindió a los liberales tras la entrada de González Ortega, Zaragoza, Berriozábal y Doblado, hecho que dio fin al sitio de Guadalajara (Contreras Gutiérrez, 1989: 41).

Después de estos hechos se ocupó de la Banda del 33º Battallón, la cual dejó para quedarse a radicar en la ciudad de San Luis Potosí, donde se hizo cargo de la educación musical de la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad (Páez Brotchie, 1939: 3-6). Allí permaneció hasta 1885, cuando el coronel Ignacio Montenegro gestionó ante el gobernador de Jalisco, Francisco Tolentino, que se le ofreciera venir a ocupar el mismo puesto en la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara (Páez Brotchie, 1939: 3-6; Campos, 1991: 101), ocupándose también de la Banda de Gendarmería de Guadalajara —con la que alcanzaría notoriedad a nivel nacional— y por algún tiempo, de la orquesta del Teatro Degollado, entre otras.

Estos ensambles eran requeridos en cada ocasión especial, ya fuese social, cívica o política, que así lo requiriese: recepciones hechas a políticos, celebraciones realizadas a personajes destacados y eventos relacionados con la Iglesia, como las bodas de oro del arzobispo Pedro Loza (1888) (“El Ilmo. Sr. Loza”, 1888: 3), las festividades guadalupanas en el Santuario (“Cartas de los estados. Jalisco”, 1887: 1) o el concierto realizado con motivo de la inauguración del órgano monumental de la catedral en 1893, donde participó al frente de la Banda de Gendarmería interpretando una marcha religiosa de su autoría (“Inauguración del gran órgano de tribuna de la Catedral de Guadalajara”, 1893: 2).

Se puede citar la manera en que diferentes crónicas recuerdan cómo en el día de Santa Cecilia (22 de noviembre), tan celebrado por el gremio musical, año con año las agrupaciones dirigidas por Aguirre en Guadalajara tenían un papel predominante.

En lo tocante a la composición, no fue sino hasta la década de 1860 que Aguirre comenzó a dedicarse con regularidad a dicha

actividad, misma que abordó ante todo de un modo funcional. En su catálogo predominan las marchas y arreglos para banda que realizó sobre distintas obras de conocidos compositores europeos y mexicanos, además de los chotises, habaneras, mazurcas, polkas y valses, entre otros géneros de moda de los que se ocupó, y tuvo también incursiones en la música religiosa.

No obstante, su marcha *Ecos de México* provocó verdadero furor y en Guadalajara se volvió parte esencial de las fiestas nacionales y favorita del público, terminando por hacerse imprescindible en los actos cívicos y políticos celebrados en Jalisco. La vinculación que consiguió esta pieza con la exaltación de la identidad patriótica, pero sobre todo de la regional —según se entendían en aquella época— provocó tal grado de euforia que llegó a llamársele “el Himno de Jalisco y se prohibió que se sacaran copias de la marcha, para que [no] se ejecutara por otros conjuntos nacionales y extranjeros” (“Comentarios al día”, 1965: 4a). En opinión de José R. Benítez esta marcha se ritualizó.

Con sus marciales acordes, todos los tapatíos sentimos no se qué recónditos hechizos, qué alegres resonancias, qué bruscos aleteos dentro del alma: algo inefable que despierta mil cosas que llevamos dormidas dentro de nosotros, que nos hablan de amor al terruño (Benítez, 1945: 4).

Lo mismo se refleja de forma unánime desde las crónicas posteriores a sus primeras ejecuciones en Jalisco (su estreno se realizó el 15 de septiembre de 1884 en la ciudad de San Luis Potosí) (Pareyón, 1998: 35). Por ejemplo, en su edición del 28 de junio de 1885, *El correo de San Luis* reproduce una nota publicada poco antes en el diario *Juan Panadero*, de Guadalajara, donde se lee que una banda dirigida por Lorenzo Santibáñez (alumno de Aguirre, destacado clarinetista y director que alcanzó posteriormente el grado de capitán y que murió un año antes que su maestro) se presentó en la Plaza de Armas de la capital jalisciense, generando un gran entusiasmo que sobrepasó todo límite cuando:

[...] acompañada por la banda del cuerpo efectuó la gran marcha que D. Clemente Aguirre compuso con el título de “Ecos de México”. Esa marcha es sin duda una de las mejores piezas que ha escrito el modesto y afamado compositor jalisciense. La muchedumbre prorrumpió en aclamaciones laudatorias y consiguió que se repitiera aquel torrente de bien combinadas armonías (“La música del 27 Batallón”, 1885: 3).

Clemente Aguirre murió en Guadalajara la noche del 24 de octubre de 1900, existiendo crónicas contradictorias respecto a los honores que recibió. Fue muy reconocido y estimado en vida, tanto en el plano musical como en el personal. De hecho, era considerado como uno de los hombres notables del estado (“Publicación oportuna”, 1888: 64 y 81). En sus últimos años aceptó dirigir una gran serenata en honor al general Porfirio Díaz, el 2 de abril de 1898 en la capital del país. En dicha función —en realidad un homenaje al anciano músico— participaron las bandas de la guarnición, en cuyas plantillas se encontraban numerosos alumnos del músico jalisciense (“Publicación oportuna”, 1888: 64 y 81). Ahí se reconoció “su meritaria reputación como maestro de bandas [...] respetado y amado por sus muchos pupilos...” (Professor Clemente Aguirre will lead the serenade in the President’s honor”, 1898: 3) y fue recibido por estos “casi con reverencia filial” (Professor Clemente Aguirre will lead the serenade in the President’s honor”, 1898: 3).

Entre sus muchos alumnos (sólo hay que pensar que cada banda se componía por alrededor de 50 integrantes), pueden citarse a Diego Altamirano, Nicolás González, Florentino Acosta, Benito Díaz, Julio Ávila y Pilar Salas.

Si bien en estricto sentido Aguirre tuvo como único descendiente a su hijo Adrián, desde el punto de vista de la antropología cultural sí tuvo una vasta estirpe —o parentela— (Fábregas y Tomé, 2001) en el gran número de alumnos a los que guió en la instrucción musical y que desarrollaron hacia él una relación de parentesco clasificatorio. Incluso, puede incluirse en esta dinámica al público aficionado a la música de las bandas a las que dirigió.

Además, la exposición pública que tuvo Aguirre debido a la naturaleza de su labor musical y el tipo de *performance* en la que ésta se desarrollaba, lo convirtieron en el músico más conocido y reconocido de su tiempo en Jalisco, y también en el más recordado a modo póstumo en la historia musical del estado, generándose todo un culto en torno a su persona.

Para comprenderlo bien hay que intentar entender con mayor claridad la especial relevancia y significados que tendrían en aquel momento histórico-social las presentaciones de las bandas musicales. Benítez, por ejemplo, recuerda cómo en su niñez (hacia 1890), siendo los años en que el hoy desaparecido Convento del Carmen se convirtió en cuartel, el pequeño muro que se encontraba en el exterior, previo al altozano, “servía de banca corrida a los vecinos del barrio, que las tardes de los jueves acudían para oír la música del batallón que se alojaba en el cuartel, frontero, al lado norte” (Benítez, 1963: 22-23). Si esta emoción se desataba en torno a una función musical que no tenía como finalidad la audición pública, es posible imaginar lo esperadas y apreciadas que serían las presentaciones realizadas con ese propósito. Esto se explica por sí mismo si se piensa que en esa época la música en vivo era la única forma de poder experimentar sensorialmente el hecho musical.

Otro elemento que puede incluirse en este proceso es el espíritu altruista por el que Aguirre mantuvo una fama bien ganada. Esta actitud bien pudo responder a una sensibilidad adquirida en la nada fácil situación que vivió en sus primeros años y que en buena medida pudo solventar gracias a la generosidad.

Por citar algunos casos, Aguirre donaba en 1882 a la Sociedad de Santa Cecilia de Guadalajara¹ un “gran repertorio musical, compuesto de escogidas piezas instrumentales para orquesta” (“Buen obsequio”, 1882: 2). En 1887, con motivo de las severas

inundaciones que sufrió la ciudad de San Luis Potosí, Aguirre —como miembro que había sido de la llamada colonia jalisciense en aquella ciudad— realizó un donativo de 30 pesos, la mayor de las aportaciones individuales realizadas por los que se suscribieron a la causa (“La catástrofe de San Luis Potosí”, 1877: 4).

El 3 de julio del mismo año el músico organizó un festival a beneficio de la misma causa (Benítez, 1945: 4). De igual forma, en 1889 es electo presidente de una sociedad dedicada a recabar cuotas entre sus socios (casi todos músicos) con el fin de mantener un fondo con el que pudiera socorrerse a los familiares de aquellos suscritos que fueran falleciendo (“Nueva sociedad”, 1889: 3).

Toda esta constitución del personaje facilita vincularlo con el concepto de “dominio carismático” que defiende Max Weber (2002), el cual se basa “en la entrega extra-cotidiana a la santidad, heroísmo o ejemplaridad de una persona y a las ordenaciones por ella creadas o reveladas” (Fábregas y Tomé, 2001: 172). Se da lugar así a una congregación —en este caso, una comunidad de discípulos— motivada por el interés “ideal o material de los prosélitos en la persistencia y permanente reanimación de la comunidad” (Fábregas y Tomé, 2001: 197), un “proceso de comunicación de carácter emotivo” (Fábregas y Tomé, 2001: 194) que muchas veces surgen ante la desaparición del portador del carisma.

El vacío que dejó el portador del carisma provocó —por su simbolismo identitario— un deseo de persistencia por parte de sus seguidores, lo cual lleva a la conformación de un mito a través de procesos como las invenciones o las atribuciones.

La muerte de Aguirre fue recordada fielmente año con año por sus alumnos, quienes se reunían ante su tumba hasta principios de la década de los sesenta del siglo pasado, cuando ya eran cada vez menos y muy mayores (“Comentarios al día”, 1965: 4a).

Por esto, pese a la vinculación de Aguirre con las fuerzas armadas porfiristas, dichos homenajes no se interrumpieron ni generaron oposición de parte del régimen post-revolucionario,

¹ Asociación que patrocinaba conciertos sinfónicos, exposiciones, actividades de difusión musical y ayuda para los músicos ancianos o enfermos, fundada en 1857.

que supo aprovechar el fervor patrio y el símbolo de identidad regional que encarnaba. Se respetó de alguna manera el valor que Aguirre ganó ante la oficialidad, dada su relación directa con el público. Esto era mucho más conveniente que enfrentar la desaprobación que habría acarreado una prohibición del culto a su figura.

Así se salvó Aguirre de terminar —como tantos de sus contemporáneos— siendo proscrito, olvidado o ignorado, acusado de pertenecer al llamado *arte decimonónico*.

La veneración por Clemente Aguirre se consolidó e incluso en la década de los años treinta del siglo XX había en Guadalajara dos calles que llevaban su nombre (Páez Brotchie, 1939: 3-6). En una de las salas del Museo Regional de Guadalajara se colocó su retrato, junto al de otros jaliscienses considerados como ilustres y su nombre fue grabado en la Estela Monumental de la Calzada de los Músicos, inaugurada en 1963 en el parque Agua Azul.

Pero los hechos fehacientes sobre los méritos de Clemente Aguirre fueron dando paso a las atribuciones, proceso motivado por la búsqueda de la conformación de su figura como un símbolo de identidad.

Por ejemplo, en la década de los años sesenta del siglo pasado había gente mayor que disfrutó en su juventud de la música de la Banda de Gendarmería, y que aseveraba —sin ofrecer mayores detalles— que la marcha *Ecos de México* fue presentada en un concurso de composición realizado en Roma donde obtuvo el primer lugar (Ruiz Velasco, 1969: 4a; Maestro Landeros, 2014: 4). No han podido encontrarse pruebas que confirmen este supuesto. Sería difícil que un suceso de este tipo no hubiese generado en su momento una enorme repercusión y, sobre todo, que no trascendiera como para permitir corroborarlo actualmente con relativa facilidad.

Esta invención parece impulsada por la necesidad de consolidar la admiración por un destacado símbolo identitario. Bajo los planteamientos de la antropología cultural se trata de un imaginario que aparece como condición previa a la consolidación

simbólica. De esa forma, la capacidad de proyectar una imagen de lo que no es, aparece con anterioridad a la constitución (colectiva) del simbolismo (Brinck, 2009). Imaginario y símbolo se complementan, pues el primero tiene necesidad del segundo “para expresarse, para salir de su condición de virtualidad, ‘para existir’” (Vergara, 2007: 130).

Los procesos de construcción de la identidad se vuelven asuntos de especial importancia para los regímenes políticos en vías de legitimarse. En casos de esta índole, “no es tanto la música lo que se inventa, sino los modelos de discurso que le conciernen, sus prácticas de promoción y conservación, las políticas culturales en torno suyo [...]” (Alonso, 2008: 9). Por eso, las figuras emblemáticas se vuelven tan necesarias en procesos como éstos, ya sea que tomen una participación activa o, mejor aún, una de tipo pasiva, siendo presentados como ejemplos que en caso necesario terminarán por ser dotados de las propiedades necesarias para cumplir mejor con su función.

El México posterior a la Revolución es todo un paradigma al respecto, por tratarse de un periodo en el que muchas tradiciones musicales fueron “reforzadas, reconstruidas y simbolizadas por el estado para formar parte del acervo cultural de la Nación” (Alonso, 2008: 21). Sin olvidar que el México del siglo XIX y de modo particular el Porfiriato echaron mano de procesos de este tipo como herramienta de gran utilidad en su política de pacificación y estabilización del país (la llamada *Pax porfiriana*).

Así, en 1928 Rubén M. Campos señaló la existencia en la Biblioteca Nacional de México de dos colecciones de música popular: “una del estado de Jalisco formada hace medio siglo por don Clemente Aguirre, el famoso maestro tapatio que formó a tres generaciones de sonadores de instrumentos musicales, y otra del estado de Hidalgo, anónima” (Campos, 1991: 109-110). El autor indica —sin mayor especificidad— que incluyó varias de las piezas contenidas en aquellas colecciones en la compilación que forma parte de su libro. Hasta donde se ha podido indagar, ésta es la primera noticia que se tuvo después de la Revolución

de la existencia de dicha colección realizada por el músico jalisciense. Basado en esto, Campos presenta a Clemente Aguirre como “recolector del folklore de Jalisco” (Campos, 1991: 347), algo muy adecuado para la dirección en que —según se ha señalado aquí mismo— se encaminaban entonces los esfuerzos de las instituciones culturales.

Mendoza (1953: 64) conjectura románticamente sobre la posibilidad de que su compilación hubiera sido “hecha quizás a ratos perdidos, viajando de un lugar a otro y probablemente en su primer periodo de producción o sea al empezar la segunda mitad del siglo”, antigüedad que la haría más valiosa aún, “a lo que puede agregársele haber sido recolectada con interés y cariño a fin de conservar y dar a conocer la producción de su tierra natal”. Por último agrega: “este trabajo vindica para Aguirre el mérito de haber reunido desde sus años mozos esta colección de cantos jaliscienses” (Mendoza, 1953: 69).

No obstante aquellas apreciaciones tan convenientes, se ha demostrado que la colección responde a una petición hecha en 1895 a cada uno de los gobiernos estatales por la Junta Organizadora del Congreso de Americanistas a celebrarse ese año en la Ciudad de México. El fin perseguido era el de contar con transcripciones al piano de música autóctona mexicana para que fuesen presentadas en audición a los visitantes que habrían de acudir procedentes de 16 países. El gobierno del estado de Jalisco derivó la petición a Aguirre, quien a su vez solicitó el apoyo de varios músicos de la ciudad (Escoto, 2015).

Se ha sostenido también que fue Aguirre quien —al frente de la Banda de Gendarmería— instauró la tradición de las Serenatas en la Plaza de Armas. Para aclarar este punto, basta con citar lo escrito por De Vigneaux (1950: 47), en su *Viaje a México*, en donde afirma cómo en Guadalajara, desde que terminaba la temporada de lluvias, la concurrencia asistía de ocho a diez de la noche a dicha plaza “todos los jueves y domingos, para oír música”. Esto sucedía en 1855, más de 30 años antes de la creación de la Banda de Gendarmería.

En cuanto a *Ecos de México*, el grado de identificación que con el Porfiriato pudo haber tenido esta obra no fue superior a su arraigo como símbolo de identidad regional, por lo que después del triunfo de la Revolución tampoco se impidió que siguiera siendo ejecutada con la frecuencia ya acostumbrada, sobre todo en las fiestas nacionales, donde era tocada siempre en un lugar privilegiado del programa y manteniendo un nivel protagónico cercano al del propio Himno Nacional. Fue así hasta los primeros años de la década de los cuarenta, según se aprecia en fuentes hemerográficas.

El periodo en el que *Ecos de México* fue cayendo paulatinamente en desuso, precedió en más de una década al ya citado cese de la conmemoración del fallecimiento de su autor, lo que evidencia cambios contextuales, performativos y, por tanto, semánticos que terminaron por modificar su percepción. Las emociones que había causado en la sociedad jalisciense de medio siglo atrás, ya no eran susceptibles de alcanzarse de la misma forma, pues a pesar de tratarse del mismo marco espacial, en el plano temporal habían surgido profundas e importantes diferencias culturales, estéticas, políticas, económicas y sociales.

Y es que sin buscarlo, Aguirre fue aprovechado como un símbolo de identidad regional por regímenes políticos bastante disímiles, tomando un peso que alcanzó a mantenerse el tiempo suficiente para que los hechos derivaran por un cauce que se antoja casi lógico: en 1958 su estatua fue develada en la recién terminada Rotonda de los Jaliscienses Ilustres.

La develación de la estatua de Aguirre fue un acto que destacó sobre todo por su emotividad.² Entre los asistentes a la ceremonia figuraron el gobernador Agustín Yáñez, las más importantes autoridades y funcionarios locales y estatales, diferentes sindicatos y la Sociedad de Autores y Compositores de México, represen-

² Se sigue comprobando así lo señalado por Weber con relación a la creación de una comunidad por medio de la emotividad, como parte del proceso que da forma a la relación de dominio carismático.

tada por *Tata Nacho* [José Ignacio Esperón] y su “asesor simfónico”, el maestro Blas Galindo, entre otros (“Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”, 1958: 1, 3 y 10 secc. 2.).

Uno de los oradores del evento, el diputado Francisco Sánchez Flores, recordó la profunda emoción que experimentó al escuchar por primera vez *Ecos de México*, “marcha heroica y triunfal” cuyo canto “decía de todas las ternuras de la patria” (“Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”, 1958: 1, 3 y 10 secc. 2.). Acto seguido, la Banda del Estado junto a la Banda de Guerra de la Policía Municipal interpretaron la famosa marcha.

Esta pervivencia simbólica de la que aún gozaba *Ecos de México* influyó sin duda tanto en la elección de su compositor para formar parte de la Rotonda, como en la manera en que quedó inmortalizado, ya que en el pedestal de su estatua, debajo de su nombre fue colocado el título de *compositor*, a pesar de que, como ya se ha expuesto, pudo haber sido esa su faceta menos destacada. Al enfatizar aquel aspecto de Aguirre sobre otros que le definirían mejor, se atendía al proceso de construcción de su identidad simbólica, como una especie de solución que permitía definir un espacio de conciliación para las diferentes interpretaciones ideológicas que podrían extraerse de su biografía.

Por petición del gobernador Yáñez, el encargado de la devoción fue “uno de los dos discípulos supervivientes de D. Clemente Aguirre: Aurelio Baranda Arámbula, un anciano músico, que lo hizo emocionado y con lágrimas en los ojos” (“Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”, 1958: 1, 3 y 10 secc. 2.). Nótese que en un punto culminante de la conformación simbólica de Aguirre, las propias autoridades reconocieron y atendieron a la relación anteriormente expuesta de parentesco clasificatorio del músico para con sus alumnos. Desde el punto de vista antropológico cultural, Baranda sería un perfecto *ego*, que fue distinguido con la oportunidad de descubrir la estatua de su insigne ascendiente.

CONCLUSIONES

Reconocer desde un sentido antropológico el simbolismo creado en torno a la figura de Aguirre, así como sus implicaciones, constituye una herramienta de la mayor utilidad con miras a internarse en el estudio y comprensión del personaje en cuestión y de su verdadera trascendencia.

Puede apreciarse así, cómo el hecho de destacar de manera forzada un aspecto del personaje que no es necesariamente el más sólido que posee, es lo que ha contribuido a su desconocimiento y relativo olvido, o mejor dicho, a su tenue trascendencia. Esto sucede en la práctica porque mientras se insiste en hacer referencia a un compositor, por muchos años no se hizo nada en absoluto para que pudieran conocerse otros de sus trabajos más allá de la muy celebrada marcha, promoviendo pasivamente su desconocimiento, al igual que el de otros importantes rasgos de su carrera musical.³

Por ello, la dimensión del trabajo de Aguirre no pudo arraigarse mucho más allá de la congregación sobre la que había ejercido el liderazgo por carisma, y al extinguirse ésta, el símbolo pasó a perder significado por carecer de un contexto. En cualquier caso, Aguirre es hasta el momento el único músico recordado en la Rotonda.

HEMEROGRAFÍA

“Buen obsequio”, en *El Siglo Diez y Nueve*, México, D. F., 14 de noviembre de 1882, p. 2.

“Cartas de los estados. Jalisco”, en *El Tiempo*, México, D.F., 11 de enero de 1887, p. 1

³ El primer trabajo biográfico y de edición musical sobre Aguirre lo realizó Gabriel Pareyón en 1998.

- “Comentarios al día”, en *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 21 de octubre de 1965, 4a.
- “El Ilmo. Sr. Loza”, en *La Voz de México*, México, D.F., 1 de abril de 1888, p. 3.
- “Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”, en *E/ Informador*, Guadalajara, Jalisco, 17 de agosto de 1958, pp. 1, 3 y 10 secc. 2.
- “Inauguración del grande órgano de tribuna de la Catedral de Guadalajara”, en *E/ Tiempo*, México, D.F., 25 de enero de 1893, p. 2.
- “La catástrofe de San Luis Potosí”, en *E/ Tiempo*, México, D.F., 2 de julio de 1877, p. 4.
- “La música del 27 Batallón”, en *E/ Correo de San Luis*, San Luis Potosí, 28 de junio de 1885, p. 3.
- “Municipio de Ayotlán”, en *Consejo Estatal de Población* (sitio web), 2010, consultada el 11 de noviembre de 2013, <<http://www.iieg.gob.mx/contenido/Municipios/Ayotlan.pdf>>.
- “Nueva sociedad”, en *E/ Diario del Hogar*, México, D.F., 26 de junio de 1889, p. 3.
- “Professor Clemente Aguirre will lead the serenade in the President's honor”, en *The Mexican Herald*, México, D.F., 31 de marzo de 1898, p. 3.
- “Publicación oportuna”, en *E/ Tiempo*, México, D.F., 17 de mayo de 1888: 3 y Villa Gorda, *op. cit.*, pp. 64 y 81.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Bolaños, Mariana (2001). *La “inención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XX*. Buenos Aires: SB Ediciones.
- Benítez, José (1954). “Como me lo contaron te lo cuento”, en *E/ Informador*, Guadalajara, Jalisco, 8 de julio de 1945, p. 4.

- Benítez, José (1963). *Como me lo contaron te lo cuento. Por la calle de Juárez*. Guadalajara, Jalisco: Ediciones del Banco Industrial de Jalisco.
- Brinck, Guillermo (2009). *De lo simbólico, lo imaginario y lo real en el pensamiento antropológico*. Disponible en: <<https://laperadelolmo.wordpress.com/2009/07/29/hello-world/>>.
- Campos, Rubén (1991). *El folklore y la música mexicana: Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925): obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas: ilustraciones de tipos, escenas y paisajes pintorescos de antaño y retratos de músicos mexicanos*. México: INBA-CENIDIM.
- Conterras Gutiérrez, Amador (1989). *Monografía del municipio de Ciudad Manuel Doblado*, Gto. México: sin editor.
- Escoto Robledo, Eduardo (2015). *El papel de la invención en la construcción de la identidad: análisis etnomusicológico de la colección de jarabes y sones atribuida a Clemente Aguirre* (tesis de maestría). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.
- Fábregas, Andrés y Pedro Tomé (2001). *Entre parientes, estudios de caso entre México y España*. México: El Colegio de Jalisco/Diputación Provincial de Ávila/Institución Gran Duque de Alba.
- Maestro Landeros, Nicolás (2014). *Dictamen de Decreto Día de la Banda de Música del Gobierno del Estado de Jalisco*, Dictamen Oficial, Poder Legislativo, 008125. Guadalajara, Jalisco: Gobierno del Estado de Jalisco, junio 10 de 2014.
- Mendoza, Vicente (1953). “Una colección de cantos jaliscienses”, en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas VI*, núm. 21, México, 1953.
- Páez Brotchie, Luis (1939). “Don Clemente Aguirre”, en *E/ Informador*, Guadalajara, Jalisco. 24 de octubre de 1939, pp. 3 y 6.
- Pareyón, Gabriel (1998). *Clemente Aguirre (1828-1900). Semblanza, tablas de obras musicales y colección editada de partituras*, t. I y II. Guadalajara, Jalisco: INBA/CENIDIM.

- Ruiz Velasco, Roberto (1969). "Platicando...", en *E/Informador*. Guadalajara, Jalisco. 28 de octubre de 1969, p. 4a.
- Vergara, Abilio (2007). "Imaginario, simbolismo e ideología", en *Dialogía*, Perú, 2, 2007, pp. 109-146.
- Vigneaux, Ernesto de (1950). *Viaje a Méjico*. Guadalajara: Ediciones del Banco Industrial de Jalisco.
- Weber, Max (2002). *Economía y sociedad*. Madrid: FCE.

Las identidades en las zonas de fronteras semióticas: el rock indígena o fusiones de música indígena contemporánea

Edith Regina Escutia Solís

RESUMEN

Retomando elementos de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, propongo desarrollar una reflexión acerca del funcionamiento de las identidades en las zonas de fronteras semióticas, caracterizadas estas últimas por permitir una alta productividad semiótica, es decir, la creación de nuevos sentidos o significados.

Para ejemplificar de qué forma se retroalimentan las identidades en las zonas de frontera recurriré al reciente fenómeno del *rock* indígena, etnorock o fusiones de música indígena contemporánea, como prefiero denominar a este movimiento, que engloba una serie de prácticas y producciones de bandas y agrupaciones musicales conformadas por jóvenes indígenas que han fusionado, ya sea cantos y músicas ancestrales y rituales de las comunidades a las que pertenecen, así como composiciones propias, con la música *rock*, con la principal característica de interpretar los cantos en sus lenguas originales. Estos músicos también se han definido por adoptar un discurso de reivindicación, valoración y reconocimiento de las poblaciones étnicas junto con su territorio, costumbres, idioma, vestimentas y tradiciones, haciendo uso de recursos culturales provenientes de contextos muy diferentes.

En este fenómeno, las identidades indígenas se ponen en juego y en escena como un elemento central que da forma a la música que crean los jóvenes rockeros, música que a su vez crea subjetividades que influyen de manera determinante para la transformación o confirmación de la identidad.

Palabras clave: *rock* indígena, semiosfera, frontera semiótica, identidad indígena, Iuri Lotman.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años ha tomado notoriedad un fenómeno que fusiona cantos, ritmos y sonoridades propias de contextos indígenas, con el *rock* y diversos géneros derivados. Se le ha denominado *etnorock* o *rock* indígena y engloba una gran cantidad de agrupaciones integradas por jóvenes de poblaciones étnicas que interpretan la música en sus propias lenguas. En el principio de este escrito describiré el fenómeno señalando brevemente sus antecedentes, así como la forma en que se ha abordado desde el ámbito académico. En seguida, recurriré a los conceptos de la semiótica de la cultura formulados por Iuri Lotman, los cuales, desde mi punto de vista, resultan útiles para abordar metodológicamente el fenómeno del *rock* indígena o fusiones de música indígena contemporánea. Por último, propongo una reflexión acerca del funcionamiento de las identidades en las zonas de fronteras semióticas, pues lejos de permanecer estables, se erigen en constante mutación, que es más intensa en esta área, ya que es donde se reciben mayor cantidad de influencias externas, a las cuales se suma la alta carga de productividad semiótica que caracteriza dichas zonas fronterizas. Así, en las conclusiones resaltaré el carácter inestable de la identidad, la cual se nutre y realimenta con diversos recursos y elementos provenientes de contextos distintos y, en ciertos casos, opuestos.

1. ETNOROCK, ROCK INDÍGENA O FUSIONES DE MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÁNEA

El término *etnorock* se utiliza en la actualidad para referirse a las prácticas y producciones musicales de una serie de grupos integrados por jóvenes indígenas, que han retomado las sonoridades propias de sus contextos, para combinarlos con el *rock* y géneros derivados, interpretando sus creaciones musicales en sus propias lenguas.

Las fusiones de la música indígena se han dado con una variedad de subgéneros cercanos al *rock*, como el *blues*, *jazz*, *ska*, *reggae*, *rap*, *punk*, *bip-bop*, *metal* y *hard rock*, e incluso se ha recurrido a otros géneros externos al *rock* como la música de las bandas norteñas o la cumbia. En América dichas creaciones abarcan un territorio muy extenso, pues han surgido tanto en países de Latinoamérica (Brasil, Bolivia y Perú), como en México y Estados Unidos.

Sin embargo, *etnorock* no hace referencia a un concepto acabado, sino a uno todavía en formación y discusión, tanto desde el ámbito académico, donde han surgido investigaciones respecto al fenómeno, como desde la perspectiva de los músicos indígenas que interpretan las fusiones denominándolas de distintas formas. Por una parte, la producción sonora de las agrupaciones no se acota únicamente al *rock*, sino que recurre a una amplia gama de géneros y subgéneros asociados y a otros más distantes. Por otra parte, persisten interrogantes sobre la posibilidad de hablar de un nuevo género, ya que lo que se está interpretando es un tipo particular de música, pero en diferente idioma.

Los académicos han comenzado a usar el término *etnorock* o *rock* indígena para referirse a un fenómeno que ha iniciado con la incorporación del *rock* a los gustos musicales de los jóvenes indígenas como marca identitaria y con la extensión de la escucha a la creación de la música. Se refieren con ese concepto a una serie de grupos surgidos desde mediados de la década de 1990, principalmente en el sur del país, específicamente del estado de

Chiapas en las ciudades de San Cristóbal de las Casas y Zinacantán, donde ha ocurrido un *boom* del fenómeno, sobre todo entre poblaciones tzotziles y tzeltales (López y Ascencio, 2011: 2). López y Ascencio (2011) se refieren a una especie de “revival étnico desde el *rock*” y resaltan la forma en que se han mezclado la música indígena y los ritmos tradicionales con el *rock* y los instrumentos electrónicos. Además de la creación de un discurso que remarca los elementos étnicos, exige el reconocimiento, valoración y denuncia las condiciones marginales y de exclusión que persisten en dichas poblaciones.

Otros estudios han remarcado la incorporación a la música indígena tradicional de nuevos instrumentos e influencias extranjeras, lo cual ha resultado en la creación de una nueva música tradicional (Clemente y Pérez, 2009: 2). A pesar de que no estoy de acuerdo en decir que el etnorock es una nueva forma de música tradicional, es evidente que el término designa una serie de prácticas y producciones musicales que están ocurriendo en la actualidad fusionando ritmos, instrumentos, cantos y cosmovisiones provenientes de contextos totalmente diferentes. El fenómeno pone en juego y en práctica, por una parte, todo el repertorio cultural y ancestral del que los jóvenes indígenas son portadores y, por otra, los elementos tecnológicos y de comunicación que proporciona el contexto globalizado actual.

No obstante, hay opiniones que se rehusan a aceptar el término etnorock o *rock* indígena, pues denuncian en su uso una visión romántica y unilateral de lo novedoso o lo extra-cotidiano, además de arbitrariedades metodológicas provocadas por un “etnocentrismo en los análisis de esta dinámica cultural, que instala a estos jóvenes en un integracionismo musical que enarbola la bandera étnica para compartir elementos de su identidad” (Bolaños, 2015: 1). Las críticas se dan en el sentido de que existe una visión estereotipada de las poblaciones étnicas y en especial sus jóvenes, quienes son vistos por los investigadores como exploradores de territorios musicales externos a su cultura, que han adaptado canciones, ritmos e instrumentos de

fuerza y se presentan con las vestimentas originarias de sus pueblo como forma de mostrar su cultura. Esta interpretación por parte de la academia ha soslayado el hecho de que los jóvenes músicos indígenas simplemente están componiendo e interpretando música desde otras perspectivas y desarrollando un estilo particular (Bolaños, 2015). Quienes enarbolan las críticas al término etnorock se pronuncian en contra de adjetivar y etiquetar la música que se construye y crea desde la diferencia, es decir, desde la otredad indígena.

Por mi parte, sostengo que, por un lado, no se puede generalizar el movimiento, pues se refiere a un fenómeno diversificado y con muchas vertientes, pero además, no se limita a los territorios chiapanecos (aunque innegablemente el mayor número de agrupaciones han surgido en Chiapas donde se ha denominado *bats'i rock* o “el *rock* de la palabra verdadera”) pues se han creado grupos tanto en otras partes del sur (Oaxaca, Guerrero, Tabasco, Yucatán, Quintana Roo), como en el centro (Michoacán, Veracruz, Hidalgo, Tlaxcala, Querétaro) y el norte (Sonora, Nayarit). Por estos motivos, me parece más adecuado el término fusiones de música indígena contemporánea, ya que puede dar cuenta de la variedad de expresiones musicales que se están dando, al tiempo que mantiene una visión al margen de los esencialismos y de las etiquetas. Considero que éste término alude a las posibles articulaciones de elementos provenientes de culturas distantes entre sí, pero que confluyen en un espacio y un tiempo determinado, tal como está ocurriendo en el contexto actual, donde el neoliberalismo, la posmodernidad y la globalización devienen el escenario ideal que impulsa estas nuevas formas de creación musical. Considero que esta denominación, además, abarca el ámbito de la dinámica de la cultura, pues muestra que no permanece estática sino en constante interacción, estableciendo todo el tiempo intercambios con distintos contextos y con otras culturas.

1.1. Antecedentes de las fusiones de música indígena contemporánea actuales

Existe un antecedente del uso del término etnorock en el México de principios de 1980, cuando se nombró así a las fusiones de instrumentos prehispánicos con ritmos del *rock*, sonidos de la naturaleza, sintetizadores y música electrónica, buscando crear ambientes oscilantes entre lo cósmico y lo primigenio resaltando los tintes místicos. Los principales exponentes en ese tiempo fueron Jorge Reyes Valencia (1952-2009) y Luis Pérez Ixoneztli (1951), junto a otros como Arturo Zepeda, Arturo Meza y Humberto Álvarez. Unos años atrás, a principios de 1970, también se había formado el grupo Tribu, el cual recurrió únicamente a los sonidos de los instrumentos prehispánicos.

El movimiento musical denominado etnorock que se dio en los años ochenta no establece continuidades con el fenómeno que se está dando en la actualidad y que ha sido nombrado de la misma forma desde la academia (Cruz, Ascencio y Zebadúa, 2014). A diferencia del pasado, la mayoría de los músicos que hacen fusiones de música indígena contemporánea no tienen una formación académica en música y están creando un sonido totalmente diferente. Otro contraste entre el etnorock de antes y la música de ahora radica en el contexto que ha surgido, ya que en la época pasada persistía una opinión negativa respecto al *rock* y un ambiente de represión social, especialmente juvenil, que mantuvo a la escena rockera marginada a la clandestinidad y con muchas restricciones hasta mediados de la década de los ochenta. En cambio, la música indígena contemporánea se ha dado en un contexto de apertura hacia las diversas expresiones culturales, donde han intervenido de manera determinante el papel y el discurso de las políticas públicas y las instituciones gubernamentales, que por medio de programas oficiales fomentan y alientan la producción musical de los jóvenes indígenas.

1.2. Las fusiones de música indígena contemporánea hoy

El movimiento actual de fusiones de música indígena contemporánea ha surgido a partir de 1995 cuando se creó el grupo de *rock seri Hamac Caziim* (Fuego Divino), en Sonora y en 1996 cuando se creó el grupo de *rock tzotzil Sak Tzervul* (Relámpago Blanco), en Chiapas. Ambas agrupaciones se formaron por iniciativa de sus integrantes, quienes en ese tiempo recibieron influencias musicales muy variadas en sus comunidades: llegó la música norteña, rancheras, baladas, salsas, cumbias y también el *rock*. Este último género fue el que más les gustó, por lo cual decidieron interpretarlo en su lengua nativa como una forma de fomentarla y preservarla, ya que se estaba perdiendo entre las nuevas generaciones debido a las múltiples influencias externas, entre otros factores.

A partir de entonces el movimiento fue creciendo y desde el 2005 se ha dado una explosión en el surgimiento de este tipo de grupos, principalmente en los centros urbanos de la zona de Los Altos de Chiapas (San Cristóbal de las Casas, Zinacantán, San Juan Chamula y Ocotepec). De igual forma, surgieron agrupaciones en otros estados como Oaxaca, Guerrero, Veracruz, Michoacán, Hidalgo, Nayarit, Sonora, entre otros.

Hablar de fusiones de música indígena contemporánea implica necesariamente referirse a procesos de intercambio, interacción y consumo cultural que se han dado en un contexto inestable y en continua transformación, donde ocurre la resignificación de las tradiciones ancestrales y, sobre todo, de la música mediante la apropiación de elementos identitarios. El fenómeno implica una forma novedosa en que las poblaciones indígenas y, sobre todo, los jóvenes se están haciendo visibles, reclamando espacios y reconocimiento. También conociendo e interactuando con ámbitos más allá de sus comunidades, aunque persista un arraigo local.

2. LAS FUSIONES DE MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÁNEA DESDE UNA PERSPECTIVA LOTMANIANA

Considero que una forma de abordar metodológicamente el fenómeno de las fusiones de música indígena contemporánea es la propuesta del semiólogo Iuri Lotman, quien desarrolló una serie de conceptos útiles para abordar el análisis de la cultura, junto con las operaciones semióticas que ésta conlleva. En esta ocasión retomo las nociones de semiosfera, junto con las dinámicas internas que ésta implica y el concepto de frontera semiótica.

2.1. Contacto entre semiosferas

El concepto de semiosfera fue desarrollado por Iuri Lotman a partir de la idea de que los elementos que conforman un sistema únicamente pueden funcionar situándose dentro de un *continuum semiótico*, que está ocupado completamente por formaciones semióticas de diversos tipos y que se encuentran en diversos niveles de organización. De esta forma, por analogía con el concepto de biosfera propuesto por Verdanski, Lotman propone la semiosfera como un espacio con rasgos distintivos, delimitado en sí mismo y fuera del cual se hace imposible la existencia de la semiosis. Únicamente dentro del gran sistema de la semiosfera es posible realizar los procesos comunicativos y de producción de nueva información. La semiosfera cuenta con una estructura definida en un determinado espacio-tiempo y constituye un mecanismo único que hace realidad el acto signíco particular. También cuenta con una organización interna entre varios textos heterogéneos y homogéneos (Lotman, 1996: 23-24).

A partir del concepto de semiosfera, propongo abordar el estudio del fenómeno de las fusiones de música indígena contemporánea, ya que estas expresiones se pueden concebir como el resultado del contacto entre semiosferas distintas. Por un lado, existe una variedad de culturas indígenas que llevan universos de sentido que sólo se comprenden y funcionan al interior

de los mismos. Por otra parte, existe una cultura dominante con características tanto de la modernidad, como de la posmodernidad, que podemos caracterizar como neoliberal con un discurso multicultural, que funciona cabalmente al interior de sus límites.

Ambas semiosferas implican universos de sentido diferentes, pero han entrado en contacto en la zona de sus fronteras a través de las prácticas musicales que ahora llevan a cabo agrupaciones formadas por jóvenes indígenas. Dichos grupos han retomado elementos de sus culturas ancestrales —o de su semiosfera—, que cuentan con una lógica, un sentido y un funcionamiento al interior, como son cantos, instrumentos, ciertos ritmos y sonoridades, pero también vestimenta, discursos y cosmovisiones, las cuales han fusionado con los instrumentos propios del *rock* (guitarra eléctrica, bajo y batería) y con distintos ritmos y vertientes de este género musical. El resultado ha sido un nuevo tipo de *rock* que conlleva elementos de ambas semiosferas o universos semióticos; con ello, puedo afirmar que el etnorock o las fusiones de música indígena contemporánea implican el cruce de dos mundos semióticos totalmente diferentes, que han encontrado un punto de confluencia en estas prácticas musicales, las cuales, a su vez, son generadoras potenciales de nuevos sentidos y significaciones, que se generan en ambas partes.

2.2. Dinámica interior de la semiosfera

Uno de los rasgos distintivos que caracteriza la semiosfera se refiere a la irregularidad semiótica, ya que del carácter delimitado y restringido al interior de los límites se desprende que todo espacio no semiótico es el espacio de otra semiosfera y depende de la posición del observador el lugar donde se traspasa la frontera de una cultura dada (Lotman, 1996: 30).

El espacio semiótico cuenta con la presencia de varias estructuras nucleares que están rodeadas por un mundo semiótico más amorfo que se extiende hacia la periferia (Lotman, 1996: 30). Los movimientos entre núcleo y periferia resultan sumamente

importantes para explicar los cambios culturales y el dinamismo de la cultura, ya que en las zonas periféricas hay mayor flexibilidad y es donde se produce la resistencia frente a la hegemonía.

De esta manera, podemos concebir al *rock* indígena como una práctica periférica y de frontera, situada muy lejos del núcleo de ambas semiosferas. Las estructuras nucleares son las que legitiman y garantizan la reproducción de los textos, por lo tanto, no son muy propensas al cambio; en contraste, las zonas de periferia implican el contacto, intercambio y traducción entre distintos universos semióticos, lo cual otorga una alta carga de productividad semiótica. Sin embargo, las fusiones de música indígena contemporáneas se sitúan como un tipo marginal de música para ambas semiosferas, ya que desde la concepción de los núcleos indígenas esta forma de hacer música sale de lo tradicional y corrompe las culturas originarias al aceptar elementos externos. Por su parte, para el centro de la cultura moderna neoliberal las prácticas de *rock* indígena no se adecuan a sus modelos, que promueven únicamente el *rock* en español y en inglés.

No obstante, existen matices y casos aislados donde los núcleos aceptan cierta apertura y disposición al cambio. Así, podemos exemplificar los movimientos entre núcleo y periferia con el caso particular del grupo de *rock* seri *Hamas Cazjim*, cuyos integrantes, antes de formar el grupo, solicitaron permiso al Consejo de Ancianos Seri para interpretar los cantos ancestrales, que forman parte de la memoria de la cultura¹ y que cuentan con un uso ritual, al ritmo del *rock*. El argumento de los jóvenes seris fue

que usarían el *rock* para fomentar el uso de la lengua y continuar con la transmisión de los cantos a las nuevas generaciones, los ancianos aceptaron y así fue como surgió *Hamas Cazjim*.

En este caso podemos ver cómo un elemento externo a la semiosfera seri, el *rock*, se introduce en ella provocando su aceptación entre la gente; resalta especialmente la aprobación por parte de los ancianos —a quienes podríamos considerar como el núcleo de la semiosfera— y también entre los jóvenes que le confieren una nueva significación —a quienes podríamos considerar como la periferia—. Quiero destacar la importancia de la aceptabilidad al adoptar algo ajeno e integrarlo como generador de un terreno que dinamiza la producción cultural, pues he observado que este dinamismo no implica la desaparición de la música ritual seri, sino su coexistencia con el *rock*.

De igual forma, la aprobación y el permiso otorgado por el Consejo de Ancianos Seri a los jóvenes para interpretar los cantos ancestrales a ritmo de *rock* es relevante, ya que indica la presencia de cierta rebeldía y tendencia al cambio dentro del núcleo de la semiosfera seri, donde más bien debería existir una propensión al tradicionalismo y a la conservación de las prácticas culturales, en lugar de esta disposición a la transformación. La rebeldía indígena presente en el núcleo semiótico resulta de gran valor, ya que conlleva importantes consecuencias en el contexto contemporáneo.

2.3. Frontera semiótica

El carácter delimitado de la semiosfera conlleva la presencia de una zona de frontera semiótica donde se da el contacto con los textos de otras semiosferas y, por tanto, los procesos de traducción que producen sentido y significación. La frontera semiótica como característica básica de la semiosfera se refiere a “la suma de los traductores —filtros bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada—” (Lotman, 1996: 24).

¹ Como lo ha señalado Fernando Nava en la presentación del libro *Cantos de los comcaac*: “Las artes verbales de los Comcaac son de carácter oral y de-
notan una muy antigua raigambre [...] consiste en la selección y acomodo estético de palabras y otras formas expresivas que exteriorizan los mensajes, memoria, conocimientos, ideas, imágenes e interpretaciones de una forma colectiva en forma cantada. Esto es: la literatura Comcaac, en su más genuina producción y recreación, no se lee, sino que se canta. Y en la actualidad, sin que falten formas musicales ejecutadas exclusivamente con instrumentos de percusión, viento o cuerda, la música Comcaac es eminentemente vocalizada” (Ogarrio, 2011:13).

En tanto organismo delimitado, la semiosfera no entra en contacto con los no-textos o con lo que permanece fuera de ella, que normalmente es considerado como algo “incorrecto”, “anormal” o “inexistente”. Dichos elementos, para adquirir sentido e insertarse en la semiosfera requieren de un proceso de traducción que convierta el texto o hecho semiótico a uno de los lenguajes del espacio interno de la semiosfera, es decir, “semiotizar los hechos no semióticos” (Lotman, 1996: 24). Ésta es una de las funciones de la frontera semiótica que se lleva a cabo a través de la traducción, la cual conlleva un potencial creativo e interactivo, pues el contacto entre diferentes culturas implica la traducción continua que se realiza por medio de la semiosis, que siempre produce nuevos sentidos y significaciones, los cuales otorgan altas dosis de dinamismo a la cultura y a los procesos sociales.

Las fronteras semióticas también realizan otras funciones como la separación de lo propio respecto a lo ajeno, la filtración de mensajes externos, su traducción al lenguaje propio y la conversión de los no mensajes externos en información. Dichos procesos se llevan a cabo a través de filtros que son multilingües, pues integran varios lenguajes y múltiples textos simultáneos (Lotman, 1996: 24). A partir de estas premisas podemos definir las fusiones de música indígena contemporánea como uno de los filtros que integran múltiples lenguajes y que llevan a cabo los procesos de traducción o de creación del sentido al interior de la semiosfera, por lo tanto, se ubican como una práctica de frontera, que a su vez genera nuevas significaciones y dinámicas sociales.

Lotman, además ha señalado que en las zonas fronterizas ocurre una alta productividad semiótica, lo cual observamos también a través del fenómeno del *rock* indígena. Las distintas agrupaciones de fusiones de música indígena contemporánea surgidas en las fronteras entre las semiosferas muestran la riqueza cultural y el potencial creador característico de estas zonas, que implican un flujo permanente de elementos culturales.

Lo que sucede en la frontera se va asimilando gradualmente hasta llegar al centro, de esta forma las dinámicas periféricas

van permeando los núcleos mediante procesos de traducción y también van transformando los códigos establecidos. Con las prácticas musicales indígenas ligadas al *rock* hemos visto esta dinámica, ya que los núcleos indígenas, representados por los defensores de las tradiciones, poco a poco han ido aceptando el fenómeno otorgándole la función de difusión y conservación de las lenguas originarias. Por su parte, desde los núcleos mercantiles y gubernamentales del contexto neoliberal, a quienes podían ubicar dentro de las esferas del poder, se ha dado también la aceptación del *rock* indígena y su integración a eventos como el Festival Vive Latino, que en ediciones anteriores (2014 y 2015) ha presentado en el escenario nombrado *Foro Raíces* a este tipo de grupos, convocados por el programa gubernamental *De Tradición y nuevas roles* que es auspiciado por la Dirección de Culturas Populares.

La postura de las políticas culturales dominantes en la época del neoliberalismo, en particular hacia el *rock* indígena, también es un tema importante a considerar, pues implica una dinámica de frontera entre la esfera del poder, que implicaría las acciones de las instituciones gubernamentales con el *rock*, por un lado, y con las poblaciones indígenas, por otro. Respecto a este asunto podemos abundar un poco, pues como ya mencioné anteriormente en el contexto neoliberal del México actual existen programas gubernamentales que apoyan y fomentan la creación, difusión y permanencia de grupos que interpreten fusiones de música indígena contemporánea. Considero que la existencia de este tipo de programas puede ser una estrategia para controlar la explosión cultural, es decir, se erigen como una intervención para redirigir y cooptar a este tipo de expresiones musicales. Dicha intervención, buscaría establecer campos homogéneos o metalenguajes “neutrales” para presentar como homogéneos los dos sistemas opuestos, el dominante y el rebelde, el sistemático y el antisistémico. Los programas constituyen una intervención cultural y política de ciertas esferas del poder que no pregonan el *rock* indígena como algo “incorrecto”, “anormal” o “inexistente”.

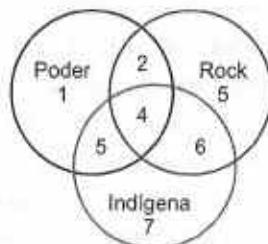
Por eso es necesario estudiar detenidamente esa estrategia, pues allí también existe una dinámica en el seno del espacio dominante.

Respecto a estas estrategias provenientes de la esfera del poder, consideremos que uno de los rasgos del capitalismo actual es su tendencia al cambio, pues busca establecer nuevas bases para la dominación. No tanto porque las bases anteriores estén agotadas, sino porque persigue nuevos objetivos. Por ejemplo, penetrar más profundamente en los territorios indígenas para explotar sus recursos naturales. De allí la necesidad de neutralizar, controlar y cooptar los estratos rebeldes y las explosiones culturales.

Pudiera pensarse, entonces, que el proceso del *rock* indígena puede estudiarse, en primer lugar, desde la frontera semiótica que provoca el diálogo del *rock* con las poblaciones étnicas, pero además, desde la frontera semiótica del poder con el *rock* y los pueblos indígenas.

Es decir, si lo pensáramos como tres esferas o semiosferas que se intersecan apreciaríamos: 1. El campo exclusivo del poder neoliberal, 2. La intersección o frontera de ese poder con el *rock*, 3. La intersección de ese poder con los pueblos y la cultura indígenas, 4. La intersección de ese poder con ambos, *rock* e indígenas, 5. El campo exclusivo del *rock*, 6. La intersección o frontera del *rock* y la cultura indígena y, por último, 7. El campo exclusivo de la cultura indígena. Lo cual, gráficamente se representaría de la siguiente forma:

GRÁFICO 1. INTERSECCIONES ENTRE SEMIOSFERAS



Fuente: elaboración propia.

Este sencillo gráfico sólo pretende discernir los espacios y las fronteras que surgen a partir del fenómeno de las fusiones de música indígena contemporánea, a fin de esclarecer que el objeto de estudio en el presente trabajo radica en la frontera semiótica del espacio 6 y que considera también la frontera del espacio 4.

Tenemos así, a las zonas de frontera como espacios semióticos que permiten el cruce constante de distintos elementos, aunque adaptados mediante procesos de traducción. De esta forma, la frontera semiótica es una frontera abierta, que si bien establece límites, éstos son cambiantes y fluctuantes debido a los intercambios culturales que producen su reacomodo permanentemente provocado por la continua producción de sentido y nuevas semiosis, las cuales, a su vez, dinamizan los procesos sociales de manera significativa.

3. LAS IDENTIDADES EN LAS ZONAS DE FRONTERAS SEMIÓTICAS

Como ya vimos, las fronteras semióticas implican un flujo constante de elementos culturales que se van adecuando y aceptando gradualmente conforme se acercan al centro o núcleo. Para el caso de las identidades indígenas, a través del fenómeno de las fusiones de música indígena contemporánea, podemos observar que en la zona de la frontera de la semiosfera tienen un comportamiento especialmente inestable, pues están abiertas a aceptar influencias externas que, sin embargo, son comprendidas y asimiladas desde su propia percepción cultural. Tenemos así, identidades permutoables a partir de influencias externas, como el caso de los rockeros indígenas, que sin dejar de lado su pertenencia étnica han incorporado elementos externos integrándolos a su identidad, tanto individual como colectiva, generando un nuevo tipo que combina elementos de semiosferas o universos de sentido diferentes. Así, podemos concebir a las fusiones de música indígena contemporáneas como un proceso en curso,

en el cual identidades muy distantes se encuentran, conviven y generan, a su vez, otro tipo de expresiones, percepciones y semiosis novedosas.

En principio, el *rock* indígena surgió como una forma de reforzar la identidad por medio de la lengua, así lo han señalado los líderes de los grupos pioneros, quienes crearon las agrupaciones con la idea de fomentar el uso de la lengua, especialmente entre las nuevas generaciones y así asegurar su permanencia y confirmar su identidad, dándola a conocer en contextos más amplios. Por su parte, académicos se han referido a este fenómeno como una “estrategia de reivindicación étnica” (Cruz, Ascencio y Zebadúa, 2014: 29) es decir, una estrategia de reivindicación identitaria, lo cual se confirma en las actuaciones de los múltiples grupos que en sus conciertos se expresan a favor del reconocimiento, valoración y aceptación de las culturas indígenas. Esta confirmación de lo étnico también se expresa de manera visual, pues los rockeros portan prendas tradicionales de sus grupos étnicos y adornos como collares, fajas e incluso pinturas faciales y corporales, entre otros tipos de expresiones y ornamentos. A partir de este tipo de prácticas, considero que podemos hablar de una identidad puesta en escena, que también se defiende, reivindica y se exige su valoración.

Por otra parte, podemos reflexionar sobre la forma en que las fusiones de música indígena que han surgido en el contexto actual se ubican dentro del ámbito de la rebeldía, donde surge la necesidad de dinamizar las identidades. Me refiero al espacio de la rebeldía, ya que contrasta con las formas dominantes y establecidas por un modelo capitalista y moderno implantado desde la época colonial en México, donde la empresa colonizadora recurrió a la música como atractivo para que las poblaciones nativas adoptaran el nuevo orden y sobre todo la religión católica. Al respecto, algunas fuentes mencionan la importancia de la música eclesial en el inicio de la colonización debido al enorme gusto de las poblaciones mesoamericanas por la música, a estas fuentes se ha referido Robert Ricard en su libro *La conquista espiritual de México*, él señala:

No cabe duda de que las multitudes indígenas son en extremo sensibles a la pompa de las ceremonias. Escribía, por ejemplo, Zumárraga a Carlos V “...la experiencia muestra cuánto se edifican de ella los naturales, que son muy dados a la música, y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por las predicaciones se convierten por la música, y los vemos venir de partes muy remotas para las oír[...]”. Y en el *Código Franciscano* leemos: “[...] muy necesario el ornato y aparato de la iglesia para levantarles el espíritu y moverlos a las cosas de Dios, porque su natural es tibio y olvidadizo de las cosas interiores, ha menester ser ayudado con la apariencia exterior”. De ahí el juicio de que el mejor medio para atraer y retener a los indios en la iglesia, y hacerles gustosa una práctica religiosa regular, era la celebración del culto divino con el mayor esplendor posible (Ricard, 1947: 272).

El mismo autor en una nota a pie de página también hace referencia al Concilio de Lima, que en 1583 mencionaba:

[...] procuren mucho los obispos y también en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre que puedan, y para este efecto pongan estudio cuidando en que haya escuela y capilla de cantores y juntamente música de flautas y chirimías y otros instrumentos acomodados en las iglesias (Ricard, 1947: 272).

En este caso, de colonización y evangelización, el empleo del gusto y la estética, es una estrategia de dominación, elaborada por los sujetos colonizadores. Consideremos que el mismo autor en el libro señala la articulación del clero y los militares españoles, lo que materialmente se manifestó en el empleo de iglesias y conventos como fortalezas militares.

Por contraste, el *rock* indígena es producto de sujetos que considero rebeldes: jóvenes, rockeros e indígenas. En ese espacio de rebeldía surge la necesidad de elaborar o dinamizar las identidades. Pensemos en los movimientos juveniles y rockeros de los años sesenta, esas identidades, con base en la estética rebelde (*cabello largo, vestimenta diferente, escucha y creación de música rock, etc.*) opuestas al formalismo y la quietud prevaleciente en

los años cincuenta, constituyen un poderoso motor de atracción. La rebeldía estética elabora y dinamiza identidades, produce un movimiento social y cultural.

Desde este punto de vista, habría que considerar que en la frontera semiótica que articula el contexto neoliberal actual con las poblaciones étnicas existen códigos comunes de rebeldía entre el joven, el rockero y el portador de una identidad indígena.

Al respecto, Lotman señala la importancia de la semejanza y la diferencia al momento de establecer un diálogo, ya que el valor de éste radica en la diferencia, pero sería imposible sin la semejanza. Al respecto, ha reflexionado el antropólogo Francisco Pineda, quien al referirse a los escritos de Lotman señala:

En el diálogo, la base común que tienen los hablantes hace posible la comprensión; mientras que la diferencia le da valor a su relación, desde el punto de vista informativo y social. "Se puede decir que un emisor y un destinatario, perfectamente idénticos, se comprenderán bien mutuamente uno al otro, pero no tendrán de qué hablar". El valor del diálogo radica en la diferencia. "Esto nos pone ante una contradicción insoluble: estamos interesados en la comunicación justamente a causa de esa situación que vuelve difícil la comunicación (la diferencia) y, en el límite, la hace imposible". Personas completamente diferentes no podrían comprenderse (Pineda, 2005: 49).

De esta forma, considero que jóvenes, rockeros e indígenas pueden dialogar porque son semejantes, pues pertenecen al campo de la rebeldía y, entre ellos, el diálogo tiene valor porque son diferentes, cada uno se inserta en su propio contexto. Esta interacción que se da en la frontera con diálogos bilingües o trilingües resulta de especial relevancia, ya que dinamiza las identidades y la cultura, en el sentido de crear significaciones cambiantes.

CONCLUSIONES

La música proporciona una de las principales dimensiones desde donde se formula la realidad, deviene un elemento constitutivo de la identidad, pues a través de ella nos apropiamos del mundo y nos ubicamos en él, aunque también por medio de la música construimos diferenciaciones y establecemos límites. Al respecto, Simon Frith ha señalado que en términos sociales la música produce percepciones del mundo, genera sentidos y una identidad, la cual es concebida como proceso (2002: 186). En tanto proceso relacional y experiencial, la identidad no se erige como un fenómeno estable sino en constante permutación a partir de influencias externas, donde la música lleva un papel crucial, pues además de ser un espacio donde se conforman las identidades, también crea subjetividades que influyen en los procesos identitarios.

Con el *rock* indígena se está produciendo una nueva identidad a través de la música, pues al insertarse en contextos más amplios los rockeros ya no se asumen únicamente indígenas. A su vez, el fenómeno diluye las fronteras de lo que se consideraba *rock*, integrándole nuevos elementos, ritmos y sonoridades. Con ello, vemos que las identidades producidas desde la música son fluctuantes y en perpetua transmutación; podemos constatarlo percibiendo la música que hacen los indígenas rockeros, pues el tipo de *rock* que han creado se escucha diferente del *rock* convencional y también muy diferente de las sonoridades tradicionales de los contextos indígenas, a pesar de que se recurre a instrumentos de ambos universos semióticos. Las diferencias van más allá de la lengua que utilizan en las letras de las canciones y de la imagen que proyectan en sus presentaciones, ya que se perciben sonidos nuevos influenciados por ambos contextos; tenemos así una coexistencia de elementos dispares que han encontrado una forma de expresión en la práctica de las fusiones de música indígena contemporánea.

La identidad es móvil e inestable, se erige como proceso relational y experiencial, en constante transformación a través del intercambio de elementos culturales y semióticos que se dan en las zonas fronterizas, lo cual nos habla de la dinámica de la cultura que lejos de permanecer estática e inmutable, se implica constantemente en procesos de mutación, innovación y creación. Con ello, damos cuenta de la forma en que el contexto actual permite configuraciones y ensambles particulares de elementos culturales heterogéneos y provenientes de universos semióticos distintos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaños, Luis (2015). "El rock tzotzil: Estereotipos sobre otro modo de hacer música", en *Chiapas paralelo*, octubre. Disponible en: <<https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2015/10/el-rock-tsotsil-estereotipos-sobre-otro-modo-de-hacer-musica/>>.
- Canales, Miriam (2015). "El auténtico creador del etnorock en México: Luis Pérez Ixoneztli", en *Milenio dominical*, 27 abril 2015. Disponible en: <http://www.milenio.com/hey/autentico-creador-etnorock-Mexico-Luis_Perez_Ixoneztli-dominical_0_287971490.html>.
- Clemente, Julia y María Pérez (2009). "Sak Tzevul: de los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán", en *X Congreso Nacional de Investigación Educativa*.
- Cruz, Martín de la, Efraín Ascencio y Juan Zebadúa (coords.) (2014). *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Juan Pablo Editores/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Finnegan, Ruth (2010). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", en *Revista transcultural de Música*, núm. 6.

- Frith, Simon (2002). "Música e identidad", en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Argentina: Amorrortu.
- Lotman, Iuri (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Iuri (1998). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Ogarrio, Carlos (comp.) (2011). *Cantos de los comcaac. El legado de los Barnett*. Hermosillo: Jorale Editores/Universidad de Sonora.
- Pineda, Francisco (2005). "Justicia sin verdugo. La memoria de la cultura y los desafíos de la rebeldía", en *Rebeldía*, núm. 36, octubre, pp. 43-49.
- Ricard, Robert (1947). *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes de la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: FCE.
- Villaseñor, Moisés (s/f). "Los padres del Etnorock", en *Signo 360 Revista Digital del TEC de Monterrey*. Disponible en: <<http://www.cem.itesm.mx/signo/index.php/secciones/musica/745-los-padres-del-etno-rock>>.

Prácticas comunales en las escoletas de las bandas de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca, Oaxaca

Mercedes Alejandra Payán Ramírez

RESUMEN

En este trabajo abordo las prácticas, estrategias y situaciones en las que ocurre la socialización del conocimiento musical en las escoletas de las bandas filarmónicas de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca y su agencia Tierra Blanca, como una forma de llevar a cabo la producción de la vida comunal. De manera dialógica, exploro el hecho de que las prácticas musicales están fuertemente motivadas por las dinámicas de la vida comunal, influyéndolas, moldeándolas y recreándolas; asimismo considero la posibilidad de que las prácticas de socialización de conocimiento musical produzcan la vida comunal.

El objetivo de este artículo es entender las maneras en las que el conocimiento musical y sus formas de socialización están organizados, tratando de plasmar su sistematicidad, estrategias de acción y los mecanismos de autorreflexión que influyen en su construcción cotidiana, insertada en los procesos y prácticas comunales, y mediada por las relaciones de intercambio que la misma lógica comunal propicia. Para este propósito me he centrado en el funcionamiento de las escoletas de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca, tomando en cuenta su contexto particular, los

agentes que en ellas participan y las maneras en que se organizan en torno a las dinámicas comunales.

Palabras clave: prácticas comunales, banda de viento, escoleta, socialización del conocimiento musical, mixes.

UNIVERSO DEL ESTUDIO

Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe es uno de los diecinueve municipios de la Sierra Norte de Oaxaca ubicados al noreste de la capital del estado que conforman el Distrito Mixe. Es cabecera municipal de veintisiete localidades y nueve agencias,¹ (siendo Tierra Blanca una de las nueve agencias), y las personas que la habitan se autoadscriben al pueblo indígena *mixe*, cuya población mayoritaria se relaciona mediante la lengua mixe alto del centro o *ayunjk*.² Este es uno de los diversos pueblos de la región que mantienen la propiedad corporativa de la tierra y que han demandado que se reconozca su derecho y capacidad al autogobierno, formulando su organización política desde el sistema político-religioso de cargos y apuntando a que se respeten sus dinámicas históricas de asociación comunal, por lo que gozan de cierta autonomía para autorregularse respecto al control ejercido desde el Estado mexicano. Estas condiciones producen una perspectiva particular sobre la socialización del conocimiento

¹ La organización política y geográfica de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe está subdividida por localidades y agencias, en las que el factor demográfico es el principal criterio de clasificación. El poder público municipal está concentrado en la cabecera municipal, mientras que en las localidades y agencias se designa una autoridad que se sujet a las dinámicas establecidas por el centro.

² La denominación en español está indicada como "mixe alto del centro", mientras que los hablantes autodenominan su lengua como *ayunjk*. Esta información se puede consultar en el Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales de México del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), disponible en: <<http://www.inali.gob.mx/clin-inali/>>.

musical y, por lo tanto, sobre sus dinámicas y funcionamiento a través de la escoleta.

La escoleta, por su parte, ha sido una institución de socialización de conocimiento musical a lo largo de la historia de la educación musical de diversas entidades del país (Aguirre, 2005). Es un espacio en el que, según el contexto y la geografía en el que se le ubique, se ha logrado la participación de distintos tipos de ensambles musicales y originado diversas dinámicas sociales. Para el caso oaxaqueño, específicamente en Tamazulápam y Tierra Blanca, me refiero a ella como la institución social en la que se involucran no sólo las actividades de enseñanza del solfeo y la realización del ensamble de la banda de viento, sino también donde se efectúan funciones sociales, políticas y de participación ciudadana, como son el ejercicio de los cargos del sistema político-religioso o cívico-religioso vigente en esta región, situaciones que fueron observadas durante mis visitas a Tamazulápam y Tierra Blanca.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Según mis observaciones, el hecho de que la forma de gobierno por el sistema de cargos continúe vigente en estas poblaciones tiene por consecuencia que la existencia de la escoleta dependa de las decisiones, voluntad, cooperaciones económicas y el trabajo colectivo de la totalidad de la comunidad. En esta tónica, la práctica de reciprocidad que la organización comunal demanda a todos sus ciudadanos, exige la participación activa de la banda de viento mediante el servicio musical gratuito. Tal servicio musical gratuito, concretado en las prácticas específicas del tequio y la correspondencia, se desarrolla en las ocasiones musicales solicitadas por las autoridades comunales y los integrantes de la comunidad, tanto para el ámbito privado como público, y desde las dimensiones contempladas para la celebración de lo humano y de lo divino a nivel intracomunitario e intercomunitario.

Algunas de las preguntas que han provocado la reflexión sobre el tema han sido: ¿cómo es que estas personas han llegado a formar este tipo de relaciones?, ¿qué subyace a esta afinidad?, ¿cómo se construye en la cotidianidad? y, especialmente, ¿qué papel juegan la música y la formación musical en el proceso de construcción de estos vínculos? Una vez realizadas las primeras observaciones en campo y la revisión de un primer corpus de textos, mis preguntas se dirigieron a responder: ¿cómo se vinculan las prácticas de communalidad y las prácticas musicales?, y considerando que la communalidad es un tipo de socialidad entre los mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, ¿cómo se tejen las relaciones sociales entre los mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe a través de la música y su aprendizaje dentro de la escolta?

Considero además que, en este punto de mi pesquisa, las preguntas que finalmente he pretendido responder son: ¿cómo se organizan las prácticas de socialización de conocimiento musical a través de la organización comunal?, y ¿cómo se produce también la dinámica comunal a través de la realización de las prácticas de socialización de conocimiento musical?

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

En particular, empleé como centro teórico las discusiones en torno al concepto de *comunalidad* propuesto por la antropología orgánica³ de Oaxaca, encabezada por los antropólogos Floriberto Díaz Gómez (2001; 2004; 2007), mixe de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, y Jaime Martínez Luna (2003), zapoteco de Guelatao de Juárez. Asimismo, consideré las aportaciones que a esta categoría hace el etnomusicólogo Sergio Navarrete

(2015a). Aunque durante el trabajo de campo se me informó, durante conversaciones informales, de la discrepancia que existe en los distintos pueblos sobre cómo denominar a su forma de organización comunal —entre otras razones, debido a los conflictos intercomunitarios por la delimitación del territorio y el acceso a los recursos naturales que la proximidad entre los mismos ocasiona, así como a otro tipo de recursos y relaciones con el Estado Mexicano—, me pareció una herramienta teórica útil para comprender la lógica en la que podrían estar ubicados los pobladores de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca. Además, entendida la communalidad como epistemología del Sur⁴ (Aquino, 2013), esta lente teórica permite visualizar la práctica musical desarrollada en la escolta como un entramado de personas que echan a andar una serie de acciones y reflexiones que reafirman el autogobierno y la autonomía, pero especialmente el autoconocimiento y el desarrollo de saberes pertinentes en el contexto, mediante la acción musical. Es por esto que, desde la perspectiva de la communalidad, me dispuse a observar tanto a la institución de la escolta, en su carácter de espacio de socialización del saber musical, como las prácticas que permiten su desarrollo y vigencia en las comunidades de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca.

Ya que la communalidad se estableció como centro teórico de mis reflexiones sobre las prácticas de socialización de conocimiento musical de las escoltas de Tamazulápam y Tierra Blanca, abundaré sobre ella. En respuesta a la determinación de los pueblos indígenas por parte del Estado y los investigadores, Floriberto Díaz (2004) redefine el concepto de *comunidad*; señala que esta palabra no se gesta desde el pensamiento de los pueblos indígenas, aunque admite que es la más próxima a lo que algunos de estos grupos entienden como la concentración de personas

³ Por intelectuales orgánicos me refiero a lo que Gramsci (2004) trabajó sobre la aparición de los intelectuales “sobre el terreno”, especializados en el funcionamiento de su grupo o estrato social.

⁴ Siguiendo a Boaventura de Sousa, Alejandra Aquino inscribe a la communalidad en las epistemologías del Sur, por su potencia autorreflexiva y productora de conocimiento no-hegemónico y que pretende desmontar la situación colonial.

en un territorio. De la manera en que ha sido planteada por Flo-
rierto Díaz (2004), la comunidad indígena consta de cinco as-
pectos centrales para su aparición y sostenimiento:

- Un espacio territorial, demarcado y definido por la po-
sesión.
- Una historia en común, que circula de boca en boca y de
una generación a otra.
- Una variante de la lengua del pueblo, a partir de la cual
identifican su idioma común.
- Una organización que define los ámbitos político, cul-
tural, social, civil, económico y religioso.
- Un sistema comunitario de procuración y adminis-
tración de justicia.

Así, la comunidad trasciende la dimensión concreta y física para indicar también sus vínculos con otros seres humanos y con la naturaleza en su totalidad. Esto pone en juego, además del espacio físico y la existencia material de las personas, la dimensión espiritual, ética, ideológica y los comportamientos que de éstas emanen, concretándose en los ámbitos político, social, jurídico, cultural, económico y civil. Paralelamente, esto señala de manera enfática las grandes diferencias que puede haber entre los distintos pueblos indígenas, ya que cada uno tiene su propio repertorio de experiencias con el espacio, las personas que los integran y toda la serie de relaciones que se establecen con la dimensión política, divina, social, jurídica, cultural, económica y civil.

Para describir y explicar esta serie de relaciones entre el espacio físico, los objetos, las personas, los aspectos espirituales, éticos, ideológicos y epistemológicos, así como las normas que les permiten determinado tipo de orden, Díaz (2004) se apoya en el concepto de comunalidad, explicándola como “la esencia de lo fenoménico” o “el aspecto inmanente de lo fenoménico”. Si bien, el objetivo de mi trabajo no es abundar sobre estos elementos en lo general, he considerado necesario enlistarlos para,

más adelante, desarrollar su relación con la institución social de transmisión del conocimiento musical y casa de la banda de viento, es decir, la escolta, así como los saberes que sus participantes requieren para poner en marcha las prácticas concretas del tequio y la correspondencia que esta institución fomenta. Además, aunque el autor habla de la experiencia de la comunidad y la comunalidad en un contexto específico, que es desde su adherencia y experiencia en dichos sistemas de significación entre los mixes de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, la observación e interacción con el contexto de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca permite establecer algunos paralelismos con lo desarrollado por él.

Luego, me gustaría hacer otra precisión: que *la situación autonómica de los pueblos indígenas oaxaqueños* es un factor que también explica las dinámicas comunales de sus relaciones intraétnicas e interétnicas, así como con la tierra. La literatura más completa que se puede encontrar sobre las autonomías y dichas lógicas de los pueblos indígenas oaxaqueños es la de Alicia Barabas y Miguel Bartolomé (1999a; 1999b). Realizando un trabajo etnográfico profundo, estos autores hacen perceptible la diversidad indígena en materia de lengua, religión, política, economía, demografía y geografía, y las articulaciones existentes entre los distintos grupos indígenas de Oaxaca con el Estado mexicano. Esto me permite observar desde una perspectiva más amplia el fenómeno de la organización social de estas personas. Así pues, estos autores proponen que:

Una definición operacional nos lleva entonces a considerar a las autonomías étnicas, del rango que sean, como ejercicios de auto determinación en todos los ámbitos de la vida social, desarrollados desde una base territorial y política propicia para la reproducción colectiva como culturas singulares (Barabas y Bartolomé, 1999b: 51).

Esta frase reporta distintos aspectos de las autonomías. En primer lugar, el de la autorregulación que suponen las decisiones

tomadas respecto de cada ámbito de la vida social, pensada esta última como un todo multidimensional plausible de ser reconocido y ejercido de manera absoluta y no parcelada. De esta manera, se señala una serie de ideas que contrastan profundamente no sólo con nuestro concepto de identidad y organización política, sino con muchas de las realidades que viven los pueblos que están implicados en ellas. Éstas, en el caso de algunos pueblos indígenas oaxaqueños, se conciben primero de manera colectiva antes que individual.

Por otra parte, el factor de la complejidad que está implicada en la diversidad se asoma de nuevo si se considera que la configuración autonómica que se desarrolla en cada zona tendrá características en común con otras formas de autonomía, pero no será un solo tipo de autonomía la que se produzca, representando un enorme reto para el Estado que se relaciona con ellas. Esto se extiende también a las prácticas comunales, las cuales se pueden encontrar en una diversidad de manifestaciones y particularidades.

No obstante la pluralidad de estas comunidades, su sistema tiene aspectos en común y estos autores señalan que:

Las propuestas autonómicas *comunalistas* son quizás las más significativas en Oaxaca. El autogobierno comunitario ha sido uno de los bastiones defendidos históricamente por los comuneros y algunas organizaciones etnopolíticas responden a esa voluntad, reconociendo la existencia de autonomías comunales "de hecho" y buscando las de "derecho" (Barabas y Bartolomé, 1999a:52).

Estas propuestas son encabezadas tanto por los comuneros como por los intelectuales de cada zona, de las cuales las de los mixes tienen abundante literatura; Floriberto Díaz, entre los mismos. Los sistemas políticos "organizan la convivencia social y establecen relaciones, formas de organización y prácticas que exceden el ámbito de lo público y lo secular" (Barabas y Bartolomé, 1999a:34), involucrando las distintas formas de uso y adherencia a la tierra, las relaciones parentales, de reciprocidad, las manifes-

taciones religiosas, participación ceremonial comunitaria y los distintos grados de edad o género. Además, estos sistemas políticos pueden considerarse en sí mismos como "centros motrices de la vida comunitaria" (Barabas y Bartolomé, 1999a:34-35).

Los pobladores de Tamazulápam y Tierra Blanca se rigen por el sistema de cargos o sistema político-ceremonial, que consiste en una serie de cargos u oficios ordenados jerárquicamente y se distingue del gobierno constitucional por diversos factores, entre los que están: (1) la duración del servicio, (2) la lógica agrícola que siguen los ciclos de elecciones, (3) la imposibilidad de la reelección, (4) la incorporación de cargos civiles, (5) el carácter de amplia democracia en el que participan todos los individuos que pertenecen a la comunidad, (6) la no-remuneración del servicio, y (7) la incorporación de cargos religiosos (Topete, 2009).

A diferencia del gobierno constitucional, el sistema de cargos establece que la duración del cargo u oficio es de un año, por lo que la concentración de poder y la cantidad de responsabilidad que un carguero⁵ ostenta no se puede extender por más tiempo. En Tamazulápam y Tierra Blanca se eligen por consenso en el contexto de las asambleas, normalmente durante el verano, y toman posesión del cargo el 1º de enero de cada año para finalizar su servicio el 31 de diciembre.

La elección de los cargueros se realiza mediante el consejo de ancianos o las autoridades salientes, y dentro de los mismos se encuentra el Capillo, administrador de la escoleta, autoridad cívico-religiosa en Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe. Asimismo, estos sistemas son sumamente dinámicos, como todo grupo humano, y se mantienen en permanente cambio según las distintas influencias internas y externas que experimentan. Por ejemplo, una de las modificaciones que me fue posible observar durante el trabajo de campo que realicé en Tamazulápam fue la producida por la migración. El caso del Capillo es uno de

⁵ Persona que ejerce algún puesto dentro de la jerarquía de gobierno según el sistema de cargos.

los muchos ejemplos que hay en los pueblos sobre la migración. Cuenta él que tenía 14 años viviendo fuera de su pueblo, cuando en el 2014 le fue asignado su cargo como administrador de la escoleta. Sin poder renunciar porque “el desempeño de cargos políticos sigue siendo obligatorio, ya que el servicio en alguno de ellos permite la membresía formal y la pertenencia afectiva a la comunidad, y éstos son valores significativos para los que migran” (Barabas y Bartolomé, 1999a: 37), se vio obligado a regresar para cumplir con su tarea administrativa y religiosa.

Es de gran interés para este estudio destacar la presencia del Capillo y los músicos de la banda filarmónica dentro de las autoridades religiosas, colocando a la música en un lugar privilegiado al incluirla en la estructura del sistema de cargos. Ahora bien, en lo observado durante el trabajo de campo, no pareció haber ningún conflicto con el hecho de que la banda también participe en actividades que no son propiamente religiosas, sin embargo, mi pesquisa no se centró en averiguar qué piensan las personas respecto a esta distinción de funciones, cuestión que sería interesante abordar en investigaciones ulteriores.

Entiendo el *saber ser mixe* como una forma de conocer y reflexionar sobre la auto-adscripción identitaria al pueblo indígena mixe o *ayuujk*. Para su abordaje he tomado el enfoque que Gilberto Giménez (2002) da a esta categoría. La potencia de *la identidad como un concepto procesual, subjetivo y relacional* me ha permitido retomar las representaciones que las personas que colaboraron en este trabajo tienen sobre sí mismas, entendiéndolas además en su contexto social y relacionándolas con su hacer musical.

Sobre la *banda de viento* y la *escoleta* tomo como referencia los distintos textos en los que se menciona su existencia en otros poblados del país (Navarrete, 2001, 2013; Ruiz, 2002; Montoya, 2010; Castillo, 2011, 2015; Flores y Martínez, 2013; Gálvez, 2015; Mercado, 2015; Ayala, 2015; Acevedo, 2015; Gums, 2015; Flores y Ruiz, 2001; González, 2015; Hernández, 2008, 2015) y he tomado en cuenta la gran diversidad de posibilidades que esta institución ofrece en cada lugar para caracterizarla según su

contexto específico. En particular, me interesó la explicación de Ariadna Acevedo (2015) sobre la manera en que las bandas de viento lograron articularse con el sistema de cargos de los pueblos, así como “la manera en que el trabajo del músico se insertaba en la vida de la familia campesina y en la política de la localidad y la región” (Acevedo, 2015: 131) durante los años de 1876-1911 en la Sierra Norte de Puebla. Esto me permitió entender la historicidad de la realidad actual de las bandas en la Sierra Norte de Oaxaca y los complejos procesos que pudieron haber atravesado para consolidarse como una organización que también participa en la producción de trabajo y bienestar comunal.

Por su parte, en un conjunto de textos que vinculan las prácticas de la banda de viento y la escoleta al fenómeno de la communalidad, Sergio Navarrete (2001, 2013, 2015a y 2015b) abre la primera puerta para asociar las acciones efectuadas dentro de la banda de viento y la escoleta con las formas de regular las dinámicas comunales y sus lógicas. Además, estas asociaciones lo llevan a proponer que algunos de estos elementos sean incorporados a la educación musical de nivel profesional en el Estado de Oaxaca, como posibilitadores de una educación pertinente y contextualizada. Por mi parte, percibo más o menos los mismos puntos de contacto entre la communalidad y la práctica musical de la escoleta que este autor identifica y mi objetivo último es poder comprender cómo estas maneras de transmitir el conocimiento musical y sus formas de llevarlo a la práctica, no sólo son reflejo de la organización de esa vida comunal, sino que, además, la producen.

En lo que respecta a la socialización, retomo las reflexiones de Carbajal (2012) en torno al trabajo de Schütz, quien la explica como una serie de experiencias individuales subjetivas que en el proceso de *nosotrización* que produce el contacto social, terminan por conformar un repertorio de conocimientos intersubjetivos.

Una vez que ubique que el lugar de aprendizaje de la banda de viento rebasa el espacio de la escoleta, para consolidarse en las actividades del tequio y la correspondencia musical, acudí a

la manera en que Alegre (2015) y Tiedje y Camacho (2005) explican las ocasiones musicales. Para estos autores, las ocasiones musicales consisten en la ejecución musical entendida desde su dimensión estructural y procesual. Sin embargo, yendo más allá, toman de Herndon que las ocasiones musicales contienen “las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad; expresión que incluye no solamente la música en sí, [sino] la totalidad de comportamiento a ella asociado y otros conceptos subyacentes” (citada por Béhague, 2006: 13-14, en Alegre, 2015: 205). Esta concepción de las ocasiones musicales me permite explicar el desdoblamiento de las prácticas musicales *performativas* en prácticas *formativas*.

LÓGICAS DE INTERCAMBIO Y RECIPROCIDAD

Las formas tradicionales de ayuda mutua (*pu'utik'en*) se dan en el ámbito interfamiliar, al interior de las comunidades y se caracterizan como la *gozona* y la *manovuelta*. El caso de la *gozona* consiste en la ayuda para construir una casa, reuniendo a los parientes para realizar la obra. El de la *manovuelta* está relacionado con los trabajos vinculados a la tierra, donde se ahorra el pago de peones (Barabas y Bartolomé, 1999b: 121). Estas dos formas de ayuda mutua se diferencian del tequio (*kumuntyunen*) porque este último se caracteriza por ser una aportación obligatoria comunitaria que se da tanto al interior de la comunidad como fuera de ésta, beneficiando a la comunidad como un todo. Se solicita cuando hay necesidad de limpieza y construcción de caminos, así como de obras que pertenecen a la comunidad. Es contabilizado y se considera irrenunciable para cualquiera que desee tener derechos y filiación a la comunidad, además, abstenerse de participar en el tequio puede tener por consecuencia multas, encarcelamientos e incluso la expulsión de la comunidad (Barabas y Bartolomé, 1999b: 122).

Una de las formas de relación colectiva amplia intercomunitaria de los *ayunjk* es la del ámbito festivo. Éste se ejemplifica “a partir de la visita de la banda de una comunidad a la fiesta de otra, donde son atendidas por familias nombradas, con la obligación de reciprocidad; generalmente las fiestas se realizan con tres o cuatro bandas invitadas” (Barabas y Bartolomé, 1999b: 125). Los otros dos ámbitos de relación amplia colectiva intercomunitaria son el económico, “dado a través del comercio en los días de mercado, tanto por gente de otros pueblos ayuuk (sic) que llega a la comunidad a vender o comprar como por gente de la comunidad que sale a otras comunidades a vender o comprar, [y el de trabajo, que] ocurre cuando se realizan obras por tequio entre dos o más comunidades en beneficio común” (Barabas y Bartolomé, 1999b: 125). Todo tipo de relación intercomunitaria implica tanto el nivel político como el religioso, organizándose distintos tipos de actividades según sea el propósito, de manera que “las instituciones gubernamentales también realizan actividades como encuentros de bandas o de médicos tradicionales” (Barabas y Bartolomé, 1999b: 125).

Es muy importante mencionar que dentro de las modificaciones a los Artículos 4º y 27 constitucionales se incluyó el reconocimiento del tequio por parte de la ley estatal como “una expresión de solidaridad, una aportación, un ‘regalo’ de los ciudadanos que lo otorgan cuando la Asamblea, su máxima autoridad así lo decide” (Valdivia, 2010: 70). Esto en un intento por subsanar la contradicción sabida de que “en la ley nacional como en la estatal se determina claramente que las personas deben recibir un pago por su trabajo” (Valdivia, 2010: 70). Además, se puede polemizar en torno a esto por el hecho de que “el tequio ha sobrevivido todos estos años gracias a las necesidades comunitarias no resueltas por el Estado, es decir, al incumplimiento de éste” (Valdivia, 2010: 70), ya que principalmente consiste en la participación dentro de la construcción y limpieza de caminos y edificios necesarios para la comunidad. Dejando la obviedad final de que el incumplimiento del mismo, “junto con otras nor-

mas indígenas como la participación en el sistema de cargos y las cooperaciones para las fiestas, puede ser sancionado hasta con la expulsión de la comunidad” (Valdivia, 2010: 70).

Independientemente de los distintos matices y polémicas originadas por las dinámicas del tequio, es claro que la participación que genera la creación y el sostenimiento de vínculos a través de todas estas actividades es crucial para la pertenencia a la comunidad. Esta aportación no sólo provee de la identificación y filiación a la misma, sino que reproduce y transforma gradualmente la cultura en cuestión, ajustándose a los cambios que sus miembros van viviendo. En el caso de la música, la participación de la banda en los tequios y correspondencias es de suma importancia, ya que el ámbito festivo de Tamazulápm, sus agencias y los pueblos cercanos es muy amplio y es necesaria la construcción de redes de apoyo para la realización exitosa de las celebraciones religiosas y civiles. La posibilidad de invitar a las bandas de los pueblos vecinos permite que los anfitriones participen de otra manera en sus propias fiestas y la deuda generada compromete la presencia de la banda anfitriona en la fiesta del pueblo de la banda invitada.

LA ESCOLETA

“Yo nada más llevé un año de pedagogía musical en la escuela, pero no te enseñan nada. Y realmente todo lo que nos dicen los libros no está enfocado a nuestra comunidad. ¿Cómo se le llama a eso? El contexto, su forma está fuera de contexto (...). Hay bandas de música tradicional que tienen sus propios métodos, ¿no? Eso está genial, porque ya está pensado para ellos.”⁶

Jorge Martínez

En este apartado analizaré la institución de la escoleta de Tamazulápm del Espíritu Santo Mixe, pasando por su caracterización, la descripción de las formas en las que se transmite el conocimiento musical, dando algunas pistas de las transformaciones y continuidades observadas, explicando además cómo se imbrica con las prácticas y saberes comunales, finalizando con la manera en que se pueden pensar el tequio y la correspondencia no sólo como servicios comunitarios u ocasiones musicales, sino como estrategias de socialización del conocimiento y del saber ser mixe.

En las conversaciones que sostuve con Jorge Martínez, lo primero que respondió al ser abordado sobre lo que es la escoleta, fue: “yo no he encontrado la definición de qué es escoleta... pero te puedo decir cómo funciona la escoleta de nuestra comunidad”.⁷ Para esta explicación mencionó que la escoleta es una instancia desde la cual se convoca a los niños y adolescentes de la comunidad para que participen tocando un instrumento de aliento madera, aliento metal o percusión dentro de la banda /f/ armónica. En sus palabras:

Yo aprendí ahí a los diez años. En un principio la autoridad convoca a los niños a formar una generación de banda. Recorren las casas, después la escuela primaria, desde primero hasta sexto, y luego van a la escuela secundaria. Se pueden inscribir quienes quieran. Ya inscritos nos formamos durante tres años en la escoleta. La escoleta es la que nos da el instrumento, el maestro, siendo un solo maestro el que nos forma. Entonces, en tres años me formé ahí en la escoleta musical, sin pagar colegiatura, más que esto del trabajo a la comunidad.⁸

La escoleta ha sido una institución de educación musical ubicada principalmente en la capilla musical de las iglesias desde el siglo XVIII, destacando en particular en los centros musicales más importantes del país como Oaxaca, Guadalajara, Tlaxcala, Mérida, Durango, entre otros (Aguirre, 2005). En general, existe poca

⁷ Jorge Martínez. Oaxaca, Oaxaca. 21 de junio de 2015.

⁸ Jorge Martínez. Oaxaca, Oaxaca. 21 de junio de 2015.

⁶ Jorge Martínez. Oaxaca, Oaxaca. 21 de junio de 2015.

literatura sobre la escolta en un contexto amplio, como en el panorama de las poblaciones del estado de Oaxaca. Entre los contados textos que la mencionan desde la perspectiva musical se encuentra el trabajo del etnomusicólogo Sergio Navarrete (2013) quien documenta la transición de las capillas de viento a las bandas de viento en un cuerpo filarmónico.

Este autor describe el desarrollo de las bandas de viento a lo largo del siglo XIX, poniendo de relieve los procesos históricos que dicha dotación instrumental ha atravesado. Se puede leer en su texto la importancia que la socialización del conocimiento musical ocupa en la sociedad oaxaqueña desde esa época hasta la actualidad, al punto de que distintos grupos indígenas en las diferentes temporalidades han asumido la manutención económica tanto de los maestros de capilla, en el caso de los pueblos prósperos del siglo XIX, como también de la existencia misma de la escolta, institución en la que se enseñaba solfeo y canto a los niños. La instancia del maestro de capilla gradualmente se transformó en la del maestro filarmónico que enseñaba los nuevos instrumentos que se fueron incorporando gracias a la importación europea (Simonett, 2004: 41) y a la producción industrial de los mismos. Este personaje asumía además la dirección del conjunto instrumental y hoy en día ha adoptado la figura de director del ensamble y maestro de los distintos instrumentos de la banda de viento (Navarrete, 2013), dejando en la figura del Capillo la responsabilidad de ejercer el cargo de autoridad religiosa.

Es de esta forma que se ha rescatado desde los archivos que se conservan en distintas iglesias que la enseñanza musical es y ha sido parte de la educación del pueblo oaxaqueño, antes “en manos de la iglesia por la incapacidad misma del Estado para proporcionar servicios educativos a la población rural” (Navarrete, 2013: 209) y después gestionada por la organización política del municipio y la autonomía de las comunidades. Se han recogido testimonios en los documentos citados que describen las primeras iniciativas civiles municipales para asegurar la continuidad de la enseñanza musical, las cuales siguen practicándose a la fecha

en el formato de la contribución económica voluntaria⁹ de los miembros de la comunidad para el sostenimiento de los maestros, la compra de instrumentos a partir de las colectas comunitarias, e incluso desde la iniciativa privada de algunos ciudadanos.

Es notable que el término escolta, a la vez que define un lugar, igualmente se refiere a una acción, sea a la manera de enunciaciones como “el estudio de la escolta” o “hacer la escolta” (Ruiz, 2002; Flores, 2013), sin embargo, hay pocas investigaciones que se hagan preguntas sobre esta doble dimensión del concepto de escolta, es por esta razón que iré desarrollando esta idea a lo largo del presente apartado.

En este estudio propongo que la escolta sea comprendida primeramente desde una dimensión física y concreta, como el espacio dentro del cual se realizan las prácticas de la banda filarmónica. Posteriormente iré interpretando lo que el trabajo de campo me reveló: la escolta trasciende su dimensión material para configurarse como un espacio complejo, que posibilita un entramado de relaciones humanas y prácticas que hacen que forme parte del complejo sistema de pensamiento comunal y prácticas comunales, además de constituirse en un espacio de aprendizaje musical.

Según lo observado en Tamazulápam y Tierra Blanca, la escolta es un edificio en el cual se almacenan los instrumentos, las partituras, los métodos, los atriles y demás instrumentos empleados por los integrantes de la banda filarmónica, el director de la banda y el Capillo, quien es la autoridad religiosa encargada de administrar los bienes de la escolta. Asimismo, consta de un espacio desde el cual se lleva a cabo la administración tanto de la escolta como de la banda filarmónica. Finalmente, cuenta con dos espacios más, uno empleado para la enseñanza del solfeo y otro donde se realizan las prácticas instrumentales de manera individual y grupal.

⁹ Guilberto Ruiz. Tierra Blanca, Oaxaca. 23 de junio de 2015.

El hecho de que en algunos pueblos se haya mantenido la corporatividad de la tierra comunal y ésta se refleje en diferentes aspectos de su vida en comunidad permite lo que ahora se puede observar en el desarrollo de la música. Aunado a esto, “La enseñanza y la ejecución musical como parte de las obligaciones del músico con su pueblo han sostenido la tradición de las bandas hasta el presente en Oaxaca” (Navarrete, 2013: 331), dando continuidad a las prácticas mediante la asignación de cargos, ya que son músicos formados dentro de la escoleta los que eventualmente también la administran como autoridades religiosas en la figura del Capillo, o bien, fungen como directores de la banda. En este sentido, es muy significativo que la escoleta se encuentre construida justo a un costado de la iglesia de Tamazulápmam, así como frente a las oficinas del gobierno por sistema de cargos del poblado.

Así pues, la concentración de la educación musical en las escoletas, así como su gran actividad y vitalidad, han permitido que la sistematización de sus modelos de enseñanza,¹⁰ la apropiación de nuevas herramientas y el desarrollo de su repertorio, se extienda a más personas y consiga impactar de diversas maneras, como por ejemplo, en la gran habilidad de los integrantes de las bandas, reflejado en su presencia en distintas agrupaciones a lo largo y ancho del país, así como en la proliferación de sus compositores, quienes encuentran en las bandas los ensambles que estrenan y difunden sus obras, pero especialmente en el cumplimiento de sostener su carácter comunitario, que le da continuidad al desarrollo de su propia tradición musical.

¹⁰ Por modelos de enseñanza entiendo lo que Lourdes Palacios (2013 y 2014), Violeta Hemsy (2004) y Cecilia Jorquera (2004) proponen, ya que éstos, a diferencia de los métodos, remiten a una producción colectiva, abierta y plausible de ser combinada con otras y que tienen que ver con la forma en que se aprende o socializa un saber, con un carácter más ligado a la vida cotidiana que a la escolarización tradicional.

EL TEQUIO Y LA CORRESPONDENCIA MUSICAL COMO ESTRATEGIAS DEL CONOCIMIENTO MUSICAL Y DEL SABER SER MIXE

Yo creo que mi formación fueron el haber decidido tocar la música tradicional propia y recorrer casi toda la región zapoteca con las bandas; yo digo que mi escuela fue en las bandas, ir a los pueblos, a las fiestas.¹¹

Jorge Martínez

Para ser parte de una comunidad de este tipo no solamente se debe reconocer el nacimiento en su territorio, sino que además, es necesaria la ampliación de redes mediante las relaciones intra-comunitarias e intercomunitarias “y por la participación en los cuatro aspectos básicos de lo comunal (sic): en el trabajo (tequio y ayuda mutua), en el poder (cargos y asistencia a asambleas), en el territorio (ser comunero) y en el disfrute (participación en fiestas y rituales)” (Barabas y Bartolomé, 1999: 113), materializando la dinámica de la comunalidad y haciendo evidente la necesidad de su existencia.

En estas actividades, la escoleta juega un papel central, ya que los niños que integran la banda están pagando su tequio desde temprana edad, dado que participan y dan su servicio intracomunitario cada vez que es solicitado, cumpliendo así con su cuota de adherencia a la comunidad. Un ejemplo antes mencionado es el del servicio que la banda realizó para la graduación de los jóvenes del Colegio de Bachilleres del Estado de Oaxaca, en el plantel de la zona en junio del 2015. Para cumplir este propósito, los niños y niñas acudieron al espacio designado para esta actividad dentro de la escuela y tocaron el repertorio de sones y jarabes para la ocasión. Seguido de esto se realizó la calenda, es decir, el desplazamiento a pie, en el que siguieron tocando el repertorio hasta llegar a la explanada del Palacio Municipal,

¹¹ Jorge Martínez. Oaxaca, Oaxaca. 21 de junio de 2015.

donde realizaron alrededor de seis horas de servicio, mientras los asistentes bailaban, encendían cohetes y celebraban el evento. Mediante su respuesta a la solicitud de la instancia educativa la banda cumplió con el ciclo establecido del tequio, manteniendo las normas de aportación de trabajo no remunerado para la comunidad. Por otra parte, durante las primeras semanas de agosto del 2015, fueron convocados por el pueblo vecino de Totontepec¹² a asistir y tocar durante una de sus fiestas, permaneciendo en dicha población cinco días tocando durante todo el día, materializando la ampliación de redes con la comunidad vecina, renovando y continuando así los lazos intercomunitarios, tan necesarios para mantener acuerdos comerciales con los poblados de su región y respeto a la delimitación territorial de cada uno de ellos.

Así pues, a través de las funciones de la banda de viento como ejercicio de la ciudadanía, de ser mixe, instaladas en la fiesta, el tequio y la correspondencia musical, se crean espacios diversos de aprendizaje musical. En este sentido, la situación festiva, que podría clasificarse como ocasión musical, supera ese estado unívoco para desdoblarse en un espacio donde también se aprende la música. Es decir, de ser un acto *performativo* pasa a ser uno *formativo*. De este modo, realizar el servicio comunal a través del tequio y la correspondencia musical se consigue un aprendizaje que no podría ser obtenido de otra manera: la conciencia de la dinámica comunal a través del servicio musical.

Por otra parte, es mediante este tipo de aporte a la comunidad que meses antes de la visita a estas comunidades se construyó la escolta de Tierra Blanca, agencia de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, su cabecera municipal. Cuando realicé la visita al pueblo, pude conocer la edificación casi a punto de terminar y

recién estrenada el mes de julio de 2015 por los integrantes de la banda. El director Heriberto Guilberto me compartió que para su construcción cada familia del pueblo hizo un aporte económico, además de presentarse a trabajar en su levantamiento.

Así pues, en la escolta podemos ver operando situaciones de distinto orden. En primer lugar, el del sistema de cargos, en la figura del Capillo, personaje reconocido como autoridad cívico-religiosa ejerciendo una de las tareas definidas por la autonomía en cuestión. En segundo lugar, el de la obligación de cumplir con la ayuda mutua en la forma del tequio, la *gozona* y la *manovuelta*, por parte de los integrantes de la banda, tanto en las actividades intracomunitarias como intercomunitarias. Y, finalmente, el de la participación de todo el pueblo mediante el tequio, la *gozona* y la *manovuelta* a la hora de construir el edificio donde la escolta estará asentada, así como para darle mantenimiento y sostener las necesidades totales de la banda y su participación en la ayuda mutua con los pueblos vecinos.

Es a partir de todos estos elementos y acciones que se configura la experiencia de la relación colectiva y recíproca en distintos ámbitos, en la cual está incluida la escolta, y que ponen en funcionamiento la comunalidad en los términos propuestos por Floriberto Díaz (2001). Mediante la activación de las redes parentales, de ayuda mutua e intercambio, se hacen circular los bienes materiales y simbólicos, rebasando incluso el territorio habitado, como en el caso de los migrantes que retornan definitiva o temporalmente, y reforzando los vínculos construidos con los pueblos vecinos. Esto hace manifiesta la fuerte pertenencia tanto a la tierra como al grupo identitario consolidándose en la creación y reinvencción de la comunidad. Así, se logra la superación de la univocidad de la categoría misma de escolta, revelándose su carácter polisémico, partiendo de su dimensión como espacio y territorio y trascendiéndola hasta convertirla en posibilitadora de relaciones sociales de distintos niveles, en lo que, en palabras de Díaz, sería la capa inmanente de lo fenoménico que existe en la escolta.

¹² Esta información se puede encontrar en el FB personal de Jorge Martínez a través del siguiente enlace: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000340907134&sk=photos&collection_token=100000340907134%3A2305272732%3A69&set=a.883414511679904.1073741875.100000340907134&type=3>.

REFLEXIONES FINALES

Cerraré este artículo con mis observaciones sobre la manera en que se posibilita la producción de la lógica comunal a través de las prácticas de educación musical en Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca, entendiéndolas como una forma de saber ser y estar en el mundo. Así, en el saber y el saber hacer musical he advertido que se consigue el saber ser mixe, en su dimensión comunal.

He buscado responder a las preguntas dialógicas de ¿cómo se organizan las prácticas de socialización de conocimiento musical a través de la organización comunal?, y ¿cómo se produce también la dinámica comunal a través de la realización de las prácticas de socialización de conocimiento musical? Sugiero que la respuesta está en los imbricados lazos que se tienden entre las prácticas de organización comunal y las prácticas de socialización de conocimientos musicales que, a través de la práctica diaria en la escoleta, se consolidan en las clases individuales, clases grupales o ensayos que no se restringen a las instrucciones puramente verbales o mediante el aprendizaje de la lectoescritura musical, sino que se tejen en las prácticas específicas del tequio y la correspondencia musical, en el hacer música *en y para* la comunidad en la cotidianeidad. Así las prácticas de organización comunal y las de socialización de conocimientos musicales en la escoleta se recrean, produciéndose y reproduciéndose, en un devenir móvil, nunca estático. De manera tal que la comunalidad como una forma de organizarse socialmente favorece el lugar de la música para la conformación del ser mixe, y la práctica musical fomenta la producción de la dinámica comunal.

Sobre las preguntas motor para reflexionar sobre el tema ¿cómo se vinculan las prácticas de comunalidad a las prácticas musicales?, y ¿cómo a través de la música y su aprendizaje dentro de la escoleta se tejen las relaciones sociales entre los mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe?, sostengo que a través de la participación en tequios y correspondencias se establece la

compartición de afectividades, saberes, haceres y formas de ser, haciendo de la lógica comunal, con sus compromisos, responsabilidades y beneficios, una realidad a la hora de vincular a las personas que de ella participan.

En este recorrido por la organización comunal dada a través de la banda de viento de la escoleta de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe y su agencia Tierra Blanca, he encontrado que, aunque no fue nombrada de esta manera en ninguna de las conversaciones sostenidas con las personas que accedieron a hablar conmigo, la comunalidad sí está presente en las prácticas de la vida cotidiana, tanto de la comunidad en general, como específicamente de las prácticas comunales relacionadas con la banda de viento y la escoleta.

A través de la observación de las distintas prácticas de socialización del conocimiento musical realizadas para esta investigación se pudo visibilizar una forma de pensamiento y sistematización del saber, saber hacer y saber ser desde la música. Su carácter comunal demanda que sea analizado desde una perspectiva que no podría haber sido realizada desde otros ámbitos, por ejemplo, los de la educación musical académica. Así, en las páginas precedentes se mostraron distintos procesos, estrategias y situaciones de aprendizaje musical que están en constante cuestionamiento, reflexión e innovación, dando cuenta de la movilidad a la que están expuestas, sea por su contacto con otras formas de ser y aprender música o por la comparación con las formas que solían usarse antes al interior de las escoletas.

En este sentido, dentro de los mismos ensayos, clases y ocasiones musicales se pudieron observar estrategias de socialización de conocimientos y habilidades musicales que implican aprender, desde el otro, la observación e imitación como técnicas autodidactas, la audición para la interiorización y la priorización de la participación por encima del virtuosismo técnico, ubicando estas distintas formas de aprendizaje dentro de las maneras en las que se aprende en comunidad. En contraste, también se observó el empleo de estrategias señaladas como novedosas en el pueblo,

entre las que están el estudio de la sonoridad de los instrumentos, la práctica de escalas y arpegios para pulir la técnica instrumental y la incorporación de conceptos como afinación, dinámica y agógica musical, prácticas ubicadas en contextos académicos de la música, por lo que fue imprescindible analizar su relación con las estrategias de carácter comunitario y las posibles tensiones producidas por sus diálogos.

Por otra parte, el giro del carácter *performático* al *formativo* en el trabajo comunal dirigido por tequios y correspondencias complejiza las clasificaciones de las ocasiones musicales y las situaciones formativas, tejiendo redes entre ellas y borrando sus límites. Las ocasiones musicales vistas como actos que “no sólo se ciñen a transmitir las significaciones anteriores sino que construyen nuevas formas de representación colectiva [...] y la construcción social de la realidad a través de sus características dinámicas y diacrónicas” (Tiedje y Camacho, 2005: 121) pueden incluir los tequios y correspondencias y ubicarlos tanto en la esfera *formativa* como en la *formativa*.

Este estudio permite visibilizar algunos de mis intereses y concreta la documentación de un caso que hace posible observar un tipo de comunalidad muy específico en un tipo de práctica musical rica en ejemplos. Entre éstos se encuentra la manera en la que la comunalidad lleva a cabo desde la institución de la escolta, su construcción, sostenimiento y el hecho de que es administrada por una de las autoridades religiosas del sistema de cargos; las lógicas de intercambio que priman entre las funciones de la banda de viento, tanto a nivel intracomunitario como intercomunitario; y las dinámicas de compartición de conocimientos musicales durante clases, ensayos y ocasiones musicales, por medio de la oralidad y el aprender haciendo a través de los demás.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, María (2005). “Los conservatorios de música: historias olvidadas”, en *Correo del Maestro*, núm. 104, [En línea]. Consultado el 9 de mayo 2016. Disponible en: <<http://www.correodelmaestro.com/pruebas/antiguos/2005/enero/artistas104.htm>>.
- Aquino, Alejandra (2013). “La comunalidad como epistemología del Sur. Aportes y retos”, en *Cuadernos del Sur*, núm. 34, año 18.
- Barabas, Alicia y Miguel Bartolomé (coords.) (1999a). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías. Volumen I: Introducción, Macroetnias*. México, INAH/INI.
- (1999b). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, vol. II: *Mesoetnias*. México: INAH/INI.
- Carbajal, Irma (2012). *Acercamiento semiótico y epistemológico al aprendizaje de la música*. Colección Graduados. Serie Sociales y Humanidades. Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- Díaz, Floriberto (2001). “Comunidad y Comunalidad”, en *Jornada Semanal* [En línea]. 11 de marzo del 2001, consultado el 29 de agosto 2015. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2001/03/11/sem-comunidad.html>>.
- (2004). “Comunidad y comunalidad”, en *Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción, segunda etapa*. México: Conaculta/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Flores, Felipe y Rafael Ruiz (2001). “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca”, en *Acervos. Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca*, núm. 22, verano 2001.
- Flores, Georgina y Araceli Martínez (2013). *Músicos y campesinos. Memoria colectiva de la música y las bandas de viento en Totolapan, Morelos*. Morelos: Libertad bajo palabra.
- Flores, Georgina (2015). *Bandas de viento en México*. México: INAH.
- Giménez, Gilberto (2002). “Paradigmas de identidad”, en *Sociología de la identidad*. México: UAM.
- Gramsci, Antonio (2004). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Argentina: Nueva Visión.

- Hemsy, Violeta (2004). "La educación musical en el siglo xx", en *Revista Musical Chilena*, año LVIII, enero-junio, 2004, núm. 201, pp. 74-81.
- Jorquera, María (2004). "Métodos históricos o activos en educación musical", en *Revista Electrónica de Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, núm. 14, noviembre 2004.
- Martínez, Jaime (2003). *Comunalidad y desarrollo*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño/Conaculta.
- Navarrete, Sergio (2013). 'Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca", en *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México: CIESAS.
- (2001). "Las capillas de música de viento en Oaxaca en el siglo XIX", en *Heterofonía: revista de investigación musical*, tercera época, vol. XXXIII, núm. 124, enero-junio de 2001.
- (2013). *Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca. Diversidad y Educación Musical Sustentables*. México: CONACYT / Gobierno del Estado de Oaxaca
- (2015a). "Educación musical intercultural a tercer nivel en Oaxaca, México", en *Conferencia Internacional sobre México, Centroamérica y el Caribe* (Finlandia, 18-22 de junio de 2015). Inédito.
- (2015b). "Ensayo sobre el papel de las bandas de viento en la vida musical de Oaxaca". Inédito.
- Palacios, Lourdes (2013). "Cultura oral, cultura escrita: configuración de un modelo mexicano de educación musical", en *Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11º ECCoM. Actas del ECCoM*. vol. 1, núm. 1.
- (2014). "Mi clase es un taller. Análisis de un modelo artesanal en educación musical", en *Epistemologías y Metodologías de la Investigación en Educación*. AFIRSE.
- Simonett, Helena (2004). *En Sinaloa nació: Historia de la música de banda*. México: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.

Tiedje, Kristina y Gonzalo Camacho (2005). "La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos", en *Anales de Antropología*, vol. 39, núm. II.

Topete, Hilario (2009). "El poder, los sistemas de cargos y la antropología política", en *Introducción Crítica al Sistema de Cargos*. México.

Valdivia, María Teresa (2010). *Pueblos mixes: sistemas jurídicos, competencias y normas*. México: IIA.

Tesis

Alegre González, Lizette (2015). *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la huasteca*. Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Castillo, Vilka (2011). *La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco*. Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hernández Méndez, Soledad (2008). *El aprendizaje musical en una comunidad de práctica: la banda infantil y juvenil de San Jerónimo Tlacoobahuaya*. Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

Sitios en línea

INALI. Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales de México. [En línea]. 2008. Puesto en línea el 14 de enero de 2008, consultado el 5 de enero de 2016. Disponible en: <<http://www.inali.gob.mx/clin-inali/>>.

Música, sociedad y cultura.
Rutas para el análisis socioantropológico de la música.

Se terminó de imprimir en el noviembre 2019, en los talleres
de Tinta Negra Editores, Avenida del Taller 96-28, col. Tránsito,
Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06820, CDMX. Tels.: 7038-9616
y 551901-1911 tneditores@gmail.com

El tirado consta de 500 ejemplares de 420 páginas. Impreso en Offset
sobre papel Cultural de 90 grs. Portada a 4 × 0 tintas en Cartulina
Sulfatada una cara de 12 pts. Encuadrernado en rústico cosido con
hilo y refinado a una tamaño de 13.5 × 21 cm.