

Ingeniería en Comunicación Social de la Música

UNO

Jesús Galindo Cáceres
Edgar Josué García López
Coordinadores


Razón y Palabra
Sello Editorial


COLECCIÓN
GICOM


GRUPO HACIA UNA INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Ingeniería en Comunicación Social de la Música UNO

Coordinadores:

Jesús Galindo Cáceres

Edgar Josué García López



Razón y Palabra
Sello Editorial

**GyCOM**
GRUPO HACIA UNA INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Título original: Ingeniería de la Comunicación Social de la Música UNO
2022 Jesús Galindo Cáceres y Edgar Josué García López

Primera edición en Razón y Palabra Sello Editorial: 2022.
Editora y diseño de interiores: Amaia Arribas Urrutia
Diseño de forros: Edgar Josué García López
Fotografía de Peter Kasprzyk. Bajo licencia libre en Unsplash

Esta publicación fue sometida a un proceso de dictaminación por pares
académicos externos

ISBN 978-9942-42-264-4
Quito, Ecuador.

Sello Editorial, Razón y Palabra <https://razonypalabraeditorial.com>
GICOM <https://www.gicom.com.mx/>



Este libro es una publicación de acceso abierto con los principios de Creative Commons Attribution 4.0 International License que permite el uso, intercambio, adaptación, distribución y transmisión en cualquier medio o formato, siempre que dé el crédito apropiado al autor, origen y fuente del material gráfico. Si el uso del material gráfico excede el uso permitido por la normativa legal deberá obtener el permiso directamente del titular de los derechos de autor.

ÍNDICE

Introducción	1	<i>Jesús Galindo Cáceres</i>
Capítulo 1 Ingeniería en comunicación social de la música. Del cuerpo, la emoción y la vida social posible	3	<i>Jesús Galindo Cáceres</i>
Capítulo 2 El rock como acontecimiento. De abrir las estéticas del rock para pensar el siglo XX	20	<i>Héctor Gómez Vargas</i>
Capítulo 3 Sones de Pascola: caracterización de la música para violín y arpa de la comunidad Yaqui (Sonora), a partir de dos formas musicales del repertorio tradicional: el canario y la contradanza	53	<i>Cristian Salvador Islas Miranda</i>
Capítulo 4 La escena rockera en Ocoyoacac. Una cartografía musical	65	<i>Edith Cortés Romero</i>
Capítulo 5 Producción de música independiente en Colombia: una producción de cofradía	87	<i>Sandra Velásquez</i>
Capítulo 6 Bendita terquedad. Promoción comunitaria de la música tradicional en dos comunidades de Oaxaca y Veracruz	115	<i>José de Jesús Esparza Bautista</i>
Capítulo 7 La música como objeto de estudio de la Ingeniería en Comunicación Social; un ejercicio básico del interés por los detalles: El Revolver de The Beatles	136	<i>Edgar Josué García López</i>

Introducción

El Grupo Ingeniería en Comunicación Social de la Música inició sus actividades en febrero del 2016. Tiene como antecedente directo al GICOM General y sus líneas de trabajo, que dio inicio a sus trabajos a principios del año 2009, con antecedentes desde los años setenta. Las líneas actuales del GICOM General son las siguientes:

1. Gestión Social y Cultural.
2. Movimientos Sociales y Colectivos Sociales.
3. Cultura Política y Sociedad Civil.
4. Arte y Experiencia Estética.
5. Cultura de Investigación y Mundo Académico.
6. Cibercultura y Redes Sociales.
7. Deporte, Cultura Física, Ocio y Recreación.
8. Familia, Parejas, Relaciones Familiares.
9. Museos y Construcción de Vida Social
10. Participación Social y Espacio Público.
11. Pequeñas y Medianas Empresas.
12. Música y Vida Social.
13. Generaciones y Ciclo de vida.
14. Comunicación y Pensamiento Estratégico.
15. Educación y Pedagogía.
16. Medios de Difusión Masiva.
17. Gastronomía y Vida Social.
18. Comunidad y Sociedad Urbana.
19. Religión e Ideología Social
20. Entretenimiento y Marketing.
21. Ingeniería de la escritura y la literatura.

1

Como puede apreciarse el GICOM Música es la línea número doce de más de veinte en curso. Hay otras más que están en emergencia, como la de género, algunas están en desarrollo, otras han terminado ciclos y fases de trabajo. Los antecedentes directos del proyecto GICOM Música son ciclos de actividad realizados desde los años ochenta en por lo menos tres áreas. - Estudios de Etnomusicología, Estudios socio-culturales de la música, y Comunicología de la música. La propuesta inicial del proyecto es explorar las diversas formas en que la música articula, ordena y organiza el tiempo y el espacio de la vida social, en las diversas ecologías socioculturales.

En su fundación en el año 2016 el grupo se propone por lo menos cinco objetos de trabajo generales.

1. Primero. La industria cultural de la música.
2. Segundo. La cultura popular y tradicional de la música.
3. Tercero. La música en un sentido cognitivo y de desarrollo bio-psi-co-social.
4. Cuarto. La música como gramática, género, estructura lógica.
5. Quinto. La música como pedagogía, terapia, comunimétodo.

Los proyectos del GICOM Música han sido a lo largo de estos cinco años los siguientes.-

1. Configuración fisiológica y cognitiva de la Música.
2. El Jazz en las ciudades de México, Querétaro y Ensenada.
3. El Rock indígena en el Estado de México.
4. El Rock en general y los fans del rock en la Ciudad de León.
5. Gestión Sociocultural de la Música en las ciudades de Puebla, Oaxaca, Veracruz y Mérida.
6. La Trova en la Ciudad de Querétaro.
7. El consumo musical juvenil en la Ciudad de Querétaro.
8. La Gestión Sociocultural a través de la percusión y el ritmo en la música mexicana y sus antecedentes africanos en la Ciudad de Puebla.
9. El espacio público y la participación social a través de la música en San Luis Potosí.
10. Las relaciones familiares y la música en la Ciudad de Tijuana.
11. Gentrificación y música callejera en la Ciudad de México.
12. La enseñanza de la trompeta en línea a través del internet.
13. La música en las comunidades yaqui y mayo en el estado de Sonora.
14. La Industria Cultural de la Música en Colombia.
15. La Música y la nueva ecología musical en el Ciberespacio.

En este libro se presentan catorce textos (en dos tomos) representativos de estos proyectos de trabajo. Todos los autores son miembros del grupo. El GICOM Música, con cinco años de labores ha participado en congresos en diversas ciudades de México y Colombia, con este texto inicia su presentación como grupo, habiendo participado en diversos textos colectivos, así como en publicaciones en revistas en papel y electrónicas. Este es el debut como grupo en formato libro. Tenemos proyecto hacia el futuro inmediato y mediato. Vienen otros textos y eventos.

Capítulo 1

Ingeniería en comunicación social de la música. Del cuerpo, la emoción y la vida social posible

Jesús Galindo Cáceres

Mexicano. Doctor en Ciencias Sociales, Doctor en Comunicación. Autor de 50 libros y más de quinientos artículos académicos publicados en quince países de América y Europa. Promotor cultural en diversos proyectos desde 1972. Profesor en Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Ecuador, España y México desde 1975. Miembro del Programa de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas desde 1985. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI-CONACYT desde 1987. Promotor del Grupo de Acción en Cultura de Investigación (GACI) desde 1994. Promotor de la Red de estudios en teoría de la comunicación (REDECOM) y del Grupo hacia una Comunicología posible (GUCOM) desde el 2003. Promotor del Grupo Ingeniería en Comunicación Social (GICOM) desde el 2009. <http://www.gicom.com.mx/>
Correo electrónico. arewara@yahoo.com

El cuerpo

Hay una diferencia clara entre el cuerpo civilizado y el cuerpo natural, también hay una continuidad entre ambas dimensiones. Somos nuestro cuerpo, la sustentabilidad de cualquier proyecto de mundo humano depende de él. La historia reciente de estos proyectos no es del todo saludable o sana. El contraste entre un físico culturista y un hombre obeso con diabetes e hipertensión es drástico, y ambos son cuerpos enfermos. Nuestra cultura industrial no ha tenido el cuidado que debiera con el desarrollo civilizatorio desde el cuerpo, más bien ha tomado al cuerpo como objeto, como envase, y como consumidor. El resultado no es del todo conveniente para el aparato médico, para la salud pública y para la felicidad social.

4

El cuerpo civilizado es el cuerpo construido por un sistema social que pretende algo de esa construcción. Si miramos hacia atrás la construcción del cuerpo masculino ha sido enfáticamente la militar en forma tradicional, y la del cuerpo femenino ha sido la maternidad. Este patrón se fue moviendo con el tiempo entre el cuerpo del trabajo, el cuerpo de la reproducción sexual, el cuerpo de la cultura ante la pantalla. Hoy es posible desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social planearse cómo se han instruido las tecnologías para la configuración de estos diversos tipos de cuerpo.

Imaginemos por un momento al cuerpo natural caminando o corriendo, buscando comida, huyendo de los depredadores, buscando refugio, buscando. Ese cuerpo fue aprendiendo a moverse, a resistir, a soportar jornadas extenuantes, y al mismo tiempo fue sintetizando en forma simbólica discursos para fijar las rutinas, las coreografías, la disciplina que todo ello implica. El cuerpo entonces fue pasando de un impulso natural de vivir y sobrevivir a cultivar ciertas formas de estar y transitar, de preparación y de sustentabilidad. Aquí la cultura y la civilización unen fuerza, una para representar en discursos y símbolos lo que el sistema social va necesitando del cuerpo, la otra para inventar y ajustar modos concretos de desarrollar aquello que el discurso propone como deseable. El guerrero por supuesto que requería de esta configuración dual, pero también el agricultor, el ganadero, el pescador. Y en este sentido la historia del cuerpo humano es también la historia de los discursos, símbolos y tecnologías que lo han construido.

El caso del género es ejemplar, muchas generaciones construidas en la separación de la fuerza física del hombre y la maternidad de la mujer. Y a partir de estos elementos bio-naturales, una serie de discursos sobre lo que el hombre y la mujer son, y una serie de tecnologías,

operaciones concretas para la construcción de esos perfiles de lo masculino y lo femenino. Hasta llegar a nuestro tiempo en que tanto la fuerza física como la maternidad no están al centro de todas las representaciones, el perfil de género ha ido cambiando, y esto sucederá aún más en el futuro si las actividades básicas de todos están asociadas a la vida sedentaria y a una pantalla. ¿Cómo se relacionará la maternidad con estos nuevos escenarios?. ¿Qué sucede con la fuerza física ante la mayor parte del día sentado frente a una pantalla?.

El cuerpo civilizado ha llegado al punto de llevar su perfil a una imagen dual y paradójica. Por una parte, el cuerpo que es básicamente un consumidor, un paquete sensorial que ante todo necesita placer y excitación. Y por otra parte un cuerpo seductor y atractivo. La civilización contemporánea se debate entre estos dos polos. Asociado al primero aparece el vector de la salud, con dietas, gimnasias, ejercicio, actividad física. Y asociado a lo segundo aparece el maquillaje, la ropa, y de nuevo las dietas y el ejercicio. La comprensión del cuerpo más allá de la estética de la seducción o del bienestar físico no está muy clara. Nuestra civilización y cultura tienen sólo algunos elementos sobre la vida sexual, sobre la energía, sobre las relaciones sociales de cuerpos individuales. Y una carga enorme del discurso moral-religioso sobre el cuerpo y el pecado, así como del discurso de la libertad y el egoísmo sensual de los medios de comunicación y la industria del entretenimiento, la moda, la comida y las relaciones sociales.

El centro de la configuración cognitiva del cuerpo es la emoción

Los científicos cognitivos chilenos afirman que la emoción es el centro de la vida humana. Ante el impulso instintivo que no supone aprendizaje sólo ejecución, la emoción modula el comportamiento de acuerdo a la historia del sujeto en su medio. La emoción supone el cultivo del efecto del medio sobre el sujeto. Ese efecto parte de vivencias inmediatas ante las cuales el sujeto reacciona en cierto modo, a partir de esas reacciones se va sedimentando una memoria que es clave para las siguientes reacciones en condiciones similares. El sujeto aprende de su comportamiento y sus reacciones, en ese movimiento hace ajustes, selecciona, evalúa, y en la parte más interesante del proceso, diseña, planifica, estratega. Cómo va sucediendo todo esto es lo más fascinante de la aventura humana. Somos objeto de las relaciones con el medio, y también sujeto en toda la palabra, creadores.

Entonces qué es la emoción en todo este tramo de situaciones. La emoción es la forma que se constituye para actuar en el mo-

mento de cada una de estas situaciones. El sujeto percibe, a través de sus competencias sensoriales recibe ciertos estímulos del exterior y los asocia con estructuras de organización de comportamiento construidas a lo largo de la vida anterior. Según la Epistemología Genética el ajuste entre lo percibido y lo vivido es un proceso que puede ser infinito, de constante cambio, lo cual hace cada vez más compleja a la percepción, a la emoción que la organiza y la articula al tiempo, al presente, al pasado y al futuro. El sujeto puede cambiar en forma permanente, obteniendo de cada nueva situación nuevos elementos de configuración de la situación introyectados, sintetizados en su interior. El exterior es entonces una forma de la percepción, el individuo es una forma de la organización de sus experiencias. Todo eso compone a la emoción como complejidad operativa de los sujetos en situación. Una historia emocional puede mostrar de las situaciones elementos que para otra historia emocional son inaprensibles, imperceptibles. De estas diversas rutas constructivas del mundo emocional es que el ingeniero social identifica cuales son más eficientes, más económicas, más completas, más plenas, y ensaya en consecuencia estabilizar su configuración en mayor número de individuos.

6

¿En dónde sucede todo esto?. En el cuerpo, en esa configuración de dinámica de acción, percepción, memoria e imaginación. Todo está asociado. En una trayectoria individual el sujeto vive ciertas vivencias situacionales y las sintetiza como experiencias, es decir, algo que está asociado a lo vivido en el momento, pero sobre todo a lo vivido antes. En este proceso puede estabilizar un cierto modo de enfrentarse a las situaciones repitiendo un patrón, esto debido a economía o eficiencia. También puede contemplar a la situación concreta y apreciar nuevos elementos de composición o sintetizar nuevas formas de percibir la totalidad de esa composición. En este segundo escenario el sujeto está evolucionando, está complejizando su vida emocional, su forma de relacionarse con el mundo en la acción y en la percepción, en la memoria y la imaginación. El cuerpo en situación es el lugar en donde todo esto está sucediendo. Un cuerpo en un patrón de acción situacional estable, o un cuerpo en un proceso de configuración compleja situacional inestable y dinámica. La emoción es el tramo en que ese cuerpo siente a su entorno y reacción en consecuencia. Según lo aquí apuntado eso puede suceder en una tendencia reiterativa de acción-reacción, en un proceso de enriquecimiento situación configuración cognitiva situacional.

Lo que hasta aquí se ha apuntado ha puesto énfasis en cuerpos individuales y situaciones correspondientes a los marcos de lo posible para ese cuerpo individual. La dimensión social hace más fascinante

todo el asunto. Aquí aparecen los otros, los otros cuerpos. Además del vector que viene del medio al cuerpo, clima, orografía, luz, comida, peligro, y de la forma en que ese cuerpo reacciona, están los otros, que también están viviendo procesos similares. Aparece entonces otro nivel de organización de la vida emocional, la del cuerpo social, la del colectivo, del grupo. Compartir patrones de percepción estable, o de dinámica compleja. Todo el cuerpo social adopta configuraciones similares al cuerpo individual en relación al medio, pero además configuraciones especiales en relación a unos y otros, la interacción entre sujetos humanos. La vida emocional social es de una complejidad mayor que la individual, llegando en el proceso creativo y en su dimensión estética a niveles de construcción de la experiencia colectiva e individual que permite o inhiben evolución, enriquecimiento ecológico, desarrollo de la creatividad en todas las áreas de la vida humana.

La vida del cuerpo y la vivencia ecológica del cuerpo como entidad emocional

El cuerpo tiene la función básica del movimiento, piernas y brazos están configurados para moverse. El diseño del cuerpo es fascinante, tiene eso que llamamos extremidades articuladas a una entidad que guarda una serie de órganos en donde el aparato digestivo, el corazón y los pulmones tienen una funcionalidad central. El cuerpo necesita alimentarse y respirar. Las extremidades le permiten obtener el alimento, huir del peligro, buscar refugio. Hay un diseño original del cuerpo vigente hasta el día de hoy, con ajustes muy grandes a nuestra forma de vida contemporánea. Aquel cuerpo diseñado en su forma original para buscar comida, refugiarse, reproducirse bajo impulso sexual, para matar, correr, huir. Sólo en parte cumple con las mismas operaciones hoy día.

Una etnografía de la corporalidad marca las distancias, las continuidades, las rupturas, entre el cuerpo original y el cuerpo civilizado contemporáneo. Ya no cazamos o recolectamos, vamos a trabajar para obtener un salario y luego gastamos ese salario para comprar comida. El descanso por la fatiga se continúa en cierto sentido, y por otra parte se complementa con la recreación y el entretenimiento. Existe un sistema social que articula estas tres áreas de la vida corporal, trabajo, alimentación y descanso. La vida del cuerpo productivo de la manualidad se ha movido a la vida del cuerpo productivo de la intelectualidad. No operamos directamente para obtener nuestros alimentos mediante la caza, la agricultura o la ganadería, operamos en servicios manuales para la industria de manufacturas, o en oficios donde la información es la clave, oficinas, sillas, papeles, computadoras. Comemos en restaurantes. La coreografía del cuerpo ha transitado de una movilidad muy alta con

una vida muy corta, a una movilidad muy baja, con una vida muy larga. La dinámica de la energía corporal ha cambiado, el sistema social que la articula también.

En estos tránsitos la configuración emocional también ha cambiado. La excitación de la huida o de la caza de la configuración emocional que antecede en parte al guerrero, tiene su status actual en el entretenimiento y la recreación, los videojuegos, el internet. Hay un cuerpo que vive en forma mental las condiciones de la excitación, incluyendo la sexual, mientras está casi inmóvil. La emoción se ha ido moviendo de un entorno al aire libre a un entorno dentro de una habitación conectado por internet al exterior. La imagen que ajusta en parte esta configuración es el teléfono móvil, que permite la vida en la pantalla mientras el cuerpo civilizado transita por la ciudad contemporánea.

El centro de la configuración emocional en la historia humana ha sido lo que hoy nombramos como trabajo y casa, el mundo de la relación con el medio para sustentabilidad material para vivir, y el mundo de la relación entre los miembros del grupo que se constituye alrededor de la reproducción sexual, lo que hemos terminado por llamar la familia. En el mundo civilizado actual siguen siendo estos dos ámbitos el centro de la síntesis de la relación con el entorno y el cosmos. Y aquí entra el vector más complejo y fascinante. No basta con trabajar y tener hogar, se requiere algo más. La religión fue la proveedora de ese algo más, al mismo tiempo que la estructura cognitiva que tejía y mantenía unido al sistema social. Eso ha cambiado en algo sustantivo, el entretenimiento y la recreación se van moviendo al centro de la reproducción social, desplazando a todo lo demás. La industria del entretenimiento es el corazón de la vida social a la escala de los individuos.

El cuerpo productivo a través del tiempo se ha ido formateando según necesidades y ajustes a nuevos esquemas de vida social. El arte y el deporte son formas que integran a la sustentabilidad de la vida social a través de operaciones constructivas estéticas y de cultura física. El modelo de vida social contemporáneo integra estos otros órdenes al tejido de la vida emocional. La vida emocional tiene en ellos elementos de configuración que no tienen sustento en forma convencional en las otras áreas de la actividad del cuerpo civilizado actual.

La emoción y los moldes en los cuales se forma

El punto clave sobre la vida emocional es qué tanto percibes y asocias, con el correspondiente efecto sentimental. La base es la configuración misma del comportamiento animal, te acercas a lo que te

agrada, te alejas de lo que desagrada. El placer y el dolor están involucrados en esta ecuación en la base de todo el fenómeno. El punto de partida es sensible, somos entidades que han evolucionado a partir de ese marco de percepción básico instintivo. Eso que nos hermana con casi todos los otros seres vivos conocidos. Este umbral tiene en sí mismo todo lo que puede llegar a ser fascinante, la química y la física de la sensación, la biología de su procesamiento, asimilación y desarrollo, la psicología y la sociología de sus efectos.

El efecto sentimental. Cuando la sensación se asocia a un vínculo con el origen del estímulo, con un efecto en la memoria y en la configuración de la vivencia del medio en el cual el sujeto sentimental se mueve. El cuerpo es una entidad que tiene un programa de relaciones posibles con su medio, el cual aplica a lo largo de su historia, y al cual le va haciendo ajustes, variaciones y alteraciones diversas. Puede estabilizarse en tanto la relación con el medio parezca estable, pero también puede evolucionar y complejizarse hasta el punto de transformar por completo la naturaleza de la asociación del individuo con su entorno.

Para decirlo en forma sencilla, la vida emocional tiene niveles. Los más simples del gradiente están en el orden de lo sensorial, de la respuesta instintiva al placer y el dolor inmediatos. Los más complejos impulsan al sujeto a una relación múltiple, diversa y simultánea de elementos del pasado, el presente y el futuro sensorial simple. Hay condiciones en las cuales el sujeto percibe más y mejor, se da cuenta de más cosas, las asocia, las reconfigura en la imaginación, crea nuevos objetos de percepción, incluso nuevos patrones de percepción. La emoción es el cosmos de este proceso, la vida del cuerpo es la matriz sobre la cual se van inscribiendo las nuevas secuencias del programa sobre la percepción, el tiempo espacio de la evolución humana e individual.

Muchas preguntas aparecen a partir de este punto. ¿Cuáles son las situaciones y objetos que nos estimulan al desarrollo emocional? ¿Cómo algunos sujetos evolucionan y se complejizan más que otros? ¿Cómo algunas regiones y momentos de lo socio-histórico-cultural gestionan y promueven una vida emocional más rica y diversa?.. ¿Cómo se rompe la estabilidad de un patrón de vida emocional?.. ¿Cómo se promueve la continuidad de un patrón de vida emocional?.. ¿Hasta dónde tenemos condiciones para detonar procesos constructivos emocionales?.. ¿Cómo se percibe la historia humana cuando la vemos desde el punto de vista del desarrollo y estabilidad de ciertos modelos de vida emocional?..

Uno de los primeros elementos para observar es el de los entor-

nos que promueven cierto tipo de vida emocional. Algo así como dime en donde vives y te diré quién eres emocionalmente. El entorno es la parte menos clara de la vida humana, y la más evidente. Está ahí, nos rodea todo el tiempo, pero no lo percibimos con claridad, es el mundo en que vivimos, el agua del pez en la pecera. El entorno está compuesto de elementos materiales naturales y civilizatorios, como un bosque o una selva, y las construcciones humanas en las que habitamos en ese entorno. El caso de las ciudades es un fenómeno impresionante en su magnitud condicionante de la vida emocional. Un segundo aspecto de nuestro entorno humano somos nosotros mismos, los seres humanos en interacción, en donde las relaciones familiares, vecinales, laborales, escolares, deportivas, religiosas, nos construyen en forma cotidiana. Y en una tercera esfera estaría lo que va construyendo y reconstruyendo a todo eso desde una perspectiva social, como la ideología, la religión, el arte, la ciencia, la cultura. Todo eso es el entorno de nuestra vida emocional, de nuestra manera de percibir y de actuar en el mundo.

10

Nuestro entorno social contemporáneo implica contextos como la religión, la política, la economía, el clima, la ciudad, los medios de difusión, los servicios de información y comunicación, el internet. Esto es lo que en forma estructural nos construye hoy como entidades emocionales de tal o cual tipo. Vivimos dentro de moldes de vida emocional, en ellos crecemos, con ellos sufrimos y gozamos. El punto aquí es que la Ingeniería en Comunicación Social percibe todo esto y sintetiza los modelos que nos han construido, que nos construyen. Y con ello tiene la oportunidad de incidir, de intervenir, de decidir si esa forma de vida es la que deseamos, queremos, y nos conviene desde algún punto de vista. El cuerpo es el centro de nuestra vida, de sus experiencias parte todo, la pregunta es si podemos alterar esas experiencias, seleccionarlas, de tal manera que el efecto sea este o aquel, un efecto buscado, conocido, entendido. Ingeniería en Comunicación Social.

El baile y el canto como acciones físicas de profundo efecto reconstructivo físico emocional del cuerpo productivo estresado

Dentro de las diversas funciones del cuerpo, la principal es la del movimiento, la acción que nos lleva a través de nuestro entorno para satisfacer nuestras necesidades y para cumplir con nuestros deseos. Todas las otras funciones están asociadas a esta primera funcionalidad básica elemental, comer, descansar, evacuar, follar, y las asociadas a las operaciones cognitivas del pensar, imaginar, recordar, percibir. Hay una frontera clave en todo esto en el momento en que aparece el ciberespacio como entorno virtual, extra, en donde la movilidad corporal se

reduce en forma sustantiva. El punto es que las operaciones de la vida social y cotidiana de movimiento y cuerpo trazan una línea de conexión con la evolución morfológica y el desarrollo paleontológico hasta llegar a la dimensión antropológica y psico social de la vida humana.

El sedentarismo es quizás la condición de la vida civilizada que mayor efecto tiene sobre la vida del cuerpo humano contemporáneo. Las actividades cotidianas no requieren la operación de toda la estructura de diseño para acción dinámica construida a lo largo de la evolución. Podemos llegar a realizar todo lo que en apariencia necesitamos estando sentados o acostados. Dormir o descansar lo hacemos acostados o sentados, comer lo hacemos sentados, el trabajo de oficina ante una pantalla lo hacemos sentados, trasladarnos de un lado a otro de la ciudad lo hacemos sentados, el entretenimiento lo hacemos sentados. La estructura de huesos, músculos, articulaciones y tendones se va especializando en posturas para las cuales no fue diseñada en forma especializada. Hay proceso de adaptación que sólo con el tiempo veremos hasta donde puede implicar modificaciones morfológicas importantes. Por el momento el efecto es de deterioro orgánico, afectando en forma asociada a todas las otras funciones corporales que requieren que el cuerpo se mueva en forma natural tradicional.

Este es el punto, hay una arquitectura del cuerpo diseñada por la evolución, por la naturaleza, que está en crisis con la forma de vida del mundo civilizado contemporáneo. Ante esta situación aparecen fenómenos que ensayan el compensar el posible déficit funcional de la inmovilidad sedentaria con actividades puntuales como el deporte, la gimnasia, el yoga. En apariencia el déficit se compensa, la vida civilizada tiene estas formas de actividad no naturales históricas, no son cazar, huir, recolectar, explorar, buscar, para sobrellevar las formas de estar fundamentales de esa vida civilizada contemporánea asociadas básicamente con el estar sentado, la vida sedentaria.

De todo ese catálogo posible de formas no naturales históricas biológico paleontológicas está el baile como una de las más refinadas y complejas en su sencillez. Al bailar el cuerpo experimenta la complejidad de la relación de su estructura física con el entorno, la coreografía del baile permite al cuerpo moverse de manera similar a como se movería en situaciones biológico paleontológicas, con el agregado de la complejidad emocional asociada en un sentido individual y social. En este sentido el baile es una tecnología social de altísima calidad operativa constructiva. A través del baile se integra y se articula todo, en un sentido físico y emocional psico social. Observar cómo el baile nos ha afectado es una necesidad para la Ingeniería en Comunicación Social.

El baile no se desarrolla sólo, está asociado al canto y a operaciones sobre instrumentos que producen sonido, música. Aquí el asunto pasa a otro nivel de análisis. Los vectores de ritmo y melodía asociados a pulso cardíaco y respiración, en la situación en donde la gente produce música, la baila y la canta, es de las configuraciones más complejas que la vida humana ha diseñado para su sobrevivencia como especie. Hoy día no hay actividad del cuerpo más compleja y completa que la asociada a estas situaciones musicales que se enmarcan en un tejido tecnológico social muy sofisticado, la fiesta. El mundo industrial y del comercio lo sabe, la industria del entretenimiento lo sabe. Es la configuración tecnológica social con mayor poder de compensación al deterioro del cuerpo físico emocional por las formas de la vida productiva del trabajo y de la vida familiar contemporáneas.

La música como vector constructivo de la vida emocional

12

En un marco general posible sobre la música y el cuerpo el primer elemento que aparece es el de la vibración. La música es la vibración de un sonido en el aire con cierta duración, el sonido es una vibración audible. Todo en la música es vibración. De ahí que el concepto de armonía sea casi cosmológico, convergencia, tensión y sincronía de vibraciones. Una imagen de la existencia misma, una imagen del orden y la organización del mundo. La música es física pura, presencia en el presente que se disuelve en el tiempo, el tiempo es su lugar de vida y de muerte, el espacio su escena de presentación y desaparición. El punto es que todo lo demás, no sólo la música, también es vibración.

Y aquí inicia un viaje fascinante en la comprensión de este fenómeno asociado a toda vida social humana, omnipresente en toda forma cultural, en toda época, en todo lugar. La música vibra y nosotros como cuerpo físico también vibramos, hay un punto en que la música nos afecta como una onda afecta a otra onda, modificando su forma, su estado, su duración. La exploración de este fenómeno aún está en desarrollo, estamos sólo en el principio de la comprensión de lo que puede llegar a explicar cómo es que sucede todo esto, en el punto de poder entender y hacer todo eso sabiendo cuál es la llave de su configuración, trayectoria y enacción. Música y vida humana van de la mano, aunque aún no sabemos del todo como es que sucede.

El sentido de la vibración y su efecto sobre nuestro cuerpo físico en el mismo sentido es un hecho. Sólo esto bastaría para entender que la música es algo que técnicamente tiene posibilidades inimaginables, al tiempo de entender qué nos ha hecho a través de los tiempos. Pero tenemos en la mesa ese otro componente de la situación, la configura-

ción emocional como un nivel de organización del sistema humano que le permite relacionarse con su medio construyendo una visión del exterior dentro de sí, y un vector de acción desde el interior para afectar el exterior, al medio, a los otros. Desde nuestra organización emocional la vida acontece como un programa que se construye en forma compleja, se estabiliza y gobierna nuestra mente y nuestros actos, sabemos que tiende a conformar estructuras que no permiten muchos cambios, pero si ajustes, tratamos de indagar que puede afectar a esa rigidez estructural tanto en la dirección de reforzarla como de modificarla, la música es uno de esos medios. Ingeniería en Comunicación Social de la Música.

Con la imagen más o menos clara de que la música afecta en un nivel físico nuestra organización orgánica como seres humanos, el siguiente nivel de observación es etnológico y sociológico. ¿Qué hemos hecho con la música a través de los siglos y los milenios?. ¿Qué nos ha hecho la música?. El baile y el canto afectan en forma directa nuestro metabolismo orgánico, la fortaleza y sustentabilidad de la salud y la disposición dinámica del sistema cuerpo. También sabemos que los rituales en donde el canto y el baile atan el tiempo social son claves para la reproducción general de la vida socio-cultural, tanto en el largo plazo como en el corto plazo. Cantar y bailar con otros refuerza el vínculo con el grupo, con la comunidad, con la identidad. Y todo esto sucede en el contexto solemne de la religiosidad o en el contexto desquiciado de la fiesta y el carnaval. ¿Cómo es que todo esto se articula y constituye un modelo constructivo de mundo humano? Ingeniería en Comunicación Social.

De todos los elementos de la cultura física la mayoría están asociados al vector productivo material. Las coreografías de la vida dia-ria están compuestas de movimientos mecánicos que van estresando al cuerpo, desgastándolo poco a poco hasta agotarlo. Otro grupo de coreografías están asociadas a la disciplina y el orden, en un sentido higiénico, moral, religioso. El baño, la abstinencia, el comportamiento en el rezar o en la congregación en el templo. Que se complementan con el comer, el caminar, el follar, el orinar y cagar, el descansar, el estar de pie, el estar sentados, conducir un auto, andar en bicicleta, y asuntos similares complementarios a las actividades básicas de lo social. Somos físico-materialmente el resultado de todas estas coreografías. Somos el cuerpo que las ejecuta y la sensibilidad resultante en un sentido ecológico cognitivo. Y ahí entran el baile y el canto, el deporte, el yoga, el paseo, el senderismo. Este último tipo de actividades convocan a un enriquecimiento del cuerpo emocional, el que actúa con un interior más rico lleno de vínculos, compromisos, responsabilidades, gozos, sobre lo otro y los otros. Un cuerpo emocional más asociado a su entorno en

un sentido más pleno, más allá de la utilidad o el reto, imbricado a la totalidad y la particularidad desde un sentido estético y ético, lúdico y místico. El cuerpo psico-social con una configuración emocional enriquecida fluye, se adapta mejor, actúa en forma más económica, exacta, respetuosa, empática, simpática. De ahí la importancia del desarrollo de actividades que empoderen al cuerpo psico-social en un sentido emocional sensible, además de mecánico eficaz. Ahí es en donde el arte, actividades como el bailar y el cantar tienen una importancia de un orden superior.

La ingeniería en Comunicación Social de la música como programa configurador de la vida emocional

La música disco permitió construir en la ciudad de Nueva York un lugar en el cual la lucha cuerpo a cuerpo por territorios y escenas se transformase en un lugar de cruce, de integración, de mezcla, de convergencia. El baile permitió que la homofobia, el conflicto étnico, y la lucha de clases, tuvieran un oasis sensual y estético. La dimensión social de un movimiento musical tiene connotaciones que la Ingeniería en Comunicación Social no puede obviar, por el contrario, requiere su atención detenida, para aprender qué fue lo que pasó ahí, cómo pasó, hasta dónde llegó, qué antecedentes tiene, qué efectos se derivaron de su impacto. En nuestro medio el asunto se movió por algo más simple, la moda, la novedad, la industria cultural. No importa, el ingeniero social necesita ver más allá de lo ordinario, desentrañar la matriz que produce cambios y ajusta divergencias.

El Real Madrid y el Barcelona tienen una rivalidad que se ha difundido por todo el mundo, que hoy se divide entre los fans de uno y otro equipo, que observan hipnotizados sus encuentros, celebrando los triunfos y padeciendo las derrotas, como si fueran propias. Este fenómeno en sí mismo es fascinante. La globalización y su mercadotecnia construyen a partir de matrices diversas y distantes del fenómeno original una rivalidad que tiene una derrama económica comercial impresionante. Y todo empezó por una situación política, el régimen dictatorial de Franco necesitaba un equipo de fútbol que representara a la España triunfante de la falange, y derrotará al equipo que representaba la resistencia al autoritarismo centralista, el catalán Barcelona. No se trataba sólo de que la lucha militar, política e ideológica se manifestara por otros medios, lo cual fue así, sino de que la lucha militar, política e ideológica desapareciera para ser sustituida por una lucha en apariencia deportiva en la pasión configurada por el espectáculo de masas del fútbol. Ingeniería en Comunicación Social de primer nivel, eficiente y contundente. Hoy los seguidores rivales de los dos equipos en un bar de

la Ciudad de México están lejos del origen de esa rivalidad, y muy cerca de su consecuencia, el negocio del espectáculo. Todo esto es objeto necesario de estudio por parte de la Ingeniería en Comunicación Social, que necesita entender, saber, comprender, para poder diseñar y operar a partir de ese conocimiento adquirido.

Cantar una canción de los Beatles hoy tiene la configuración de un salmo, de un himno religioso antiguo, connota identidad, asegura una convergencia de sentidos generacionales, evoca una situación idílica y mítica. Construye comunidad al mismo tiempo que enriquece a los comercializadores de la marca. El negocio de la administración de la emoción es fascinante en su eficiencia casi casual. Todo el fenómeno social del rock tiene esta misma configuración. Por una parte, nace de la referencia a un grito de deshago ante una situación apremiante después de la segunda guerra mundial, la riqueza que pierde sentido en los adolescentes de Estados Unidos, y la pobreza sin sentido de los adolescentes británicos. Y por otra parte se convierte en la forma más clara y masiva de control social posible de la rebeldía. Cantar, bailar y festejar permiten que las presiones del mundo contemporáneo no estallen en situaciones desagradables, el rock es la mejor válvula de escape posible. Un cuadro de Ingeniería en Comunicación Social que quita el aliento en su eficiencia, en su elegancia. La música logra esto una y otra vez, desde la institucionalidad moral religiosa, desde la institucionalidad mercantil económica. ¿Qué más ha sucedido en este sentido, que más podría suceder?. ¿Qué podríamos hacer a partir de un conocimiento técnico desde la Ingeniería en Comunicación Social?.

La matriz social de la vida cotidiana tiene múltiples vectores de configuración emocional, los más importantes están asociados con las raíces de la emocionalidad misma, el placer y el dolor, la alegría y el miedo. El balance sintético de los diversos vectores se mueve en el tiempo. Las ciudades viven por temporadas épocas placenteras de bienestar y esperanza, y otras de malestar y escepticismo. Estos cuadros generales de la emocionalidad social son los escenarios que la Ingeniería en Comunicación Social observa y estudia. Cómo es que sucede una y otra cosa. Las situaciones musicales parecen estar siempre en el marco de un nicho de generoso bienestar, momentos para estar bien, en forma desgarradora y angustiante, en el límite del no hay nada más que perder, gocemos, en donde el cuerpo y la interacción son el lugar de la expiación, de la consagración de la última frontera de lo sensible, el goce a pasar de todo. Y mientras en el otro extremo la música aparece como una consecuencia del triunfo, del éxito, de la satisfacción. La fiesta grande o pequeña, grupal o cerrada a la intimidad del ipod, expresa que las cosas van bien, que te sientes bien, que hay algo por lo que celebrar.

La música siempre está ahí, para sobrellevar las heridas, para festejar las victorias, para descansar, para recuperar fuerzas, para acompañar. La ingeniería en Comunicación Social observa y estudia todos estos fenómenos para convertirlo en modelos de experiencia exportables, transportables, inducibles.

Sabemos que el cuerpo es la sede de nuestra vida social e individual. Sabemos que la emoción es la forma básica en que nos relacionamos con el mundo, el entorno, los otros. Sabemos que el cuerpo es una configuración cognitiva sutil y compleja de asociaciones y patrones de reacción. Sabemos que la vida social se estabiliza en ciertos programas de condicionamiento de la forma emocional individual, grupal y colectiva. Sabemos que esos programas se pueden modificar con conocimiento técnico sobre sus mecanismos y lógicas de operación. Sabemos que tenemos los elementos para observar lo que hace falta para aprender sobre las formas constructivas de la vida emocional. Y sabemos que la música es una de las tecnologías sociales más omnipresentes en la vida individual y social que configuran en forma cotidiana nuestras maneras de percibir, de recordar, de imaginar. Sabemos que el baile, el canto y el dominio técnico sobre la síntesis y producción de sonidos son formas técnicas de lo social tremadamente poderosas en la reproducción y el cambio posibles. Todo esto lo sabemos. Sólo necesitamos un poco de paciencia y atención para seguir aprendiendo los como operativos de todo esto. Ese es el objetivo de un programa general de Ingeniería en Comunicación Social, de un programa específico de Ingeniería en Comunicación Social de la Música. En eso estamos.

Apunte Bibliográfico

- Aburto, S. (2007). *Psicología del arte*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Alcaraz, M. et al. (2010). *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre Filosofía de la música*. Machado Libros.
- Alexander, J. (2000). *Sociología cultural*. Anthropos-FLACSO.
- Álvarez, L. (2014). *La música, el Dionisios vivo*. Colofón.
- Álvarez Bayona, T. (2014). *Aspectos Ergonómicos de las Vibraciones*. Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Gobierno de España.
- Alvin, J. (1990). *Musicoterapia*. Paidós.
- Anderson, N. (1981). *Sociología de la comunidad urbana*. Fondo de Cultura Económica.
- Barber, LL. (2003). *El placer de la escucha*. Árdora.
- Barrios, L. et al. (1999). *Industria cultural*. Litterae.

- Bauman, Z. (2008). *Comunidad*. Siglo XXI editores.
- Beaulieu, J. (1994). *Música, Sonido y Curación. Guía práctica de musicoterapia*. Editorial INDIGO.
- Berrendonner, A. (1987). *Elementos de Pragmática lingüística*. Gedisa.
- Blackmore, S. (2000). *La máquina de los memes*. Paidós.
- Boden, M. (1994). *La mente creativa*. Editorial Gedisa.
- Boyce-Tillman, J. (2003). *La música como medicina del alma*. Paidós.
- Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la Música*. Editorial Sexto Piso.
- Cáceres, M. (2003). *Introducción a la comunicación interpersonal*. Síntesis.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Paidós.
- Christakis, N. y Fowler, J. (2010). *Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales y cómo nos afectan*. Taurus.
- Dabas, E. (1993). *Red de redes. Las prácticas de la intervención en redes sociales*. Paidós.
- Debord G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Despins, J. (1994). *La música y el cerebro*. Editorial Gedisa.
- Drösser, C. (2012). *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*. Editorial Ariel.
- Dumazedier, J. (1964). *Hacia una civilización del ocio*. Estela.
- Eco, U. (1978). *Tratado de Semiótica general*. Nueva imagen-Lumen.
- Eco, U. (1975). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen.
- Elias, N. y Dunning, E. (1995). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.
- Español, S. (compiladora) (2014). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Paidós.
- Fleming, W. (1989). *Arte, Música e Ideas*. Editorial McGraw Hill.
- Fregtman, C. y Gismonti, E. (1990). *Música transpersonal. Una cartografía holística del arte, la ciencia y el misticismo*. Editorial Kairós.
- Fried Shnitman, D. (editora). (1994). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Paidós.
- Galindo Cáceres, J. (2011). *Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre Cultura, Cibercultura y Redes Sociales*. Homo Sapiens, Universidad Nacional del Rosario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Galindo Cáceres, J. (2014). *Ingeniería en Comunicación Social. Hacia un Programa General*. Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Galindo Cáceres, J. (2017). *El Jazz en la Ciudad de México. Apuntes desde la Ingeniería en Comunicación Social*. Universidad de Los Hemisferios. Editorial Razón y Palabra, GICOM.
- Gardner, H. (1993). *Arte, mente y cerebro*. Paidós.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Gracia F. (1997). *El apoyo social en la intervención comunitaria*. Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Paidós.
- Labelle, B. (2010). *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. The Continuum International Publishing Group Inc.
- Levitin, D. (2014). *El Cerebro Musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. RBA libros.
- Marc, E. y Picard, D. (1992). *La interacción social*. Paidós.
- Martí, J. (2014). *Ser Músico y disfrutar de la vida. Una guía práctica sobre la música y la vida que le rodea*. Ediciones Robinbook.
- Martel, F. (2010). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.
- Maslow, A. (1990). *La personalidad creadora*. Kairos.
- Maturana, H. y Bloch, S. (1996). *Biología del emocionar y Alba emoting*. Dolmen.
- McCarthy Draper, M. (2002). *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*. Paidós.
- Mead, G. (1968). *Espíritu, persona y sociedad*. Paidós.
- Mitscherlich, A. (1983). *Fundamentos del comportamiento colectivo*. Alianza.
- Morris, Ch. (1962). *Signos, lenguaje y conducta*. Losada.
- Musitu Ochoa, G., Herrero Olaizola, J., Cantera Espinosa, L. y Montenegro Martínez, M. (2004). *Introducción a la Psicología Comunitaria*. Ediciones UCO.
- Pakman, M. (compilador) (1997). *Construcciones de la experiencia humana* (dos volúmenes), Gedisa.
- Piaget, J. (2005). *La equilibración de las estructuras cognitivas: problema central del desarrollo*. Siglo XXI.
- Reynoso, C. (2007). *Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen 1. Teorías de la Simplicidad*. Editorial SB.
- Reséndiz Núñez, D. (2008). *El rompecabezas de la ingeniería. Por qué y cómo se transforma el mundo*. Fondo de Cultura Económica.
- Romero Fillat, J. (2011). *M de Música. Del oído a la alquimia emocional*. Alba Editorial.
- Sacks, O. (2010). *Musicofilia. Relatos de la Música y el Cerebro*. Editorial Anagrama.
- Serna, J. y Lillo, A. (2014). *Young Americans. Las culturas del rock 1951-1965*. Punto de vista Editores, Silex Ediciones.
- Scipione Ferrero, C. (1989). *Eros. En los cinco sentidos*. Grijalbo.
- Shapiro, P. (2014). *La historia secreta del Disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Caja Negra.
- Shuker, R. (2005). *Understanding popular music*. Routledge.
- Sheldrake, R. (1990). *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Kairós.
- Shibutani, T. (1970). *Sociedad y Personalidad*. Paidós.

- Shirky, C. (2010). *Excedente cognitivo. Creatividad y generosidad en la era conectada*. Ediciones Deusto.
- Siegmeister, E. (1987). *Música y Sociedad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Stefani, G. (1987). *Comprender la Música*. Paidós.
- Stevenson, N. (1998). *Culturas mediáticas. Teoría social y comunicación masiva*. Amorrortu.
- Stortini Sabor, L. (2010). *Inteligencia emosocial. Conoce tus emociones y las de los demás para vivir mejor*. Editorial Océano.
- Varela, F. (1992). *De Cuerpo presente. Las Ciencias Cognitivas y la Experiencia Humana*. Gedisa.
- Vargas, H., y Karam, T. (editores). (2015). *De norte a sur. Música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones*. Gobierno del Estado de Yucatán, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán.
- Wagensberg, J. (2007). *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Tusquets.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.
- Zallo, R. (1991). *El mercado de la cultura*. Gakoa Liburuak.
- Zimbaldo, A. (compilador). (2015). *Musicoterapia. Perspectivas Teórica*. Paidós.

El rock como acontecimiento. De abrir las estéticas del rock para pensar el siglo XX

Héctor Gómez Vargas

20

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Académico e investigador. Coordinador del Programa de Estudio de la Culturas Digitales Juveniles y del Seminario Estéticas del Rock, ambos de 2015 a la fecha; del Programa de Estudios Culturales de los Beatles, de mayo del 2016 a la fecha; del Seminario de Estudios Culturales de la Música de Septiembre del 2016 a la fecha. Investigaciones en curso: “Crecer en la ciudad: gente joven, generaciones juveniles, vida cotidiana y música”, desde agosto 2012 a la fecha.

Miembro del Grupo Ingeniería en Comunicación Social.

Es autor de libros sobre cultura popular y subculturas, la radio, la música y los fans en el siglo XXI. Es doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Actualmente es investigador y académico independiente.

Correo electrónico. daleidu@gmail.com

Saco los discos de los estantes, los coloco en montones por el suelo del cuarto de estar, busco Revolver y empiezo por ahí; cuando he terminado, me siento de puta madre, ya que a fin de cuentas ése soy yo.

Nick Hornby, Alta Fidelidad.

Apertura. El rock como acontecimiento

El rock fue un acontecimiento del siglo XX que permitió habitarlo y pensarlo como siglo, una pauta fundamental para transitar al siglo XXI. El rock no puede ser pensado fuera del siglo XX, y el siglo no puede ser pensado sin toda la cultura que se formó alrededor de la música de rock. Hay algo en el proyecto del siglo por el cual el rock fue una de las maneras de experimentar la vida y la historia social de la segunda mitad del siglo XX, parte de un diseño, un proyecto, más amplio y a la vez más específico. Revisando materiales artísticos del siglo XX, Alain Badiou (2009, p. 20) hace evidente que en distintos momentos aparece la obsesión de cambiar al hombre, de “crear un hombre nuevo”, y que ello implicaba la destrucción del hombre antiguo. Expresa Badiou (2009, p. 21) al respecto:

En ese sentido, el proyecto del hombre nuevo es un proyecto de ruptura y fundación que exhibe, en el orden de la historia y el Estado, la misma tonalidad subjetiva que las rupturas científicas, artísticas y sexuales de principios de siglo. Es posible sostener entonces que el siglo fue fiel a su prólogo. Ferozmente fiel.

Al hablar del cine como un acontecimiento del siglo XX, Badiou (2014, p. 37) menciona que no solamente fue la manifestación artística de ese siglo, sino que creaba la experiencia moderna posterior al siglo XIX, pensaba y hacía pensar a las personas sobre las vivencias individuales y colectivas. Otra forma de decirlo es que el cine manifestaba la alteración en el tiempo de la modernidad, su cultura histórica, que, en el decir de Hans Ulrich Gumbrecht (2005, p. 125), estaba basada en la asimetría entre el pasado como un “espacio de experiencia” y el futuro como un “horizonte de expectativas” abierto, donde el presente era algo extraño, una concepción del tiempo histórico que tocaba su fin.

Para Gumbrecht, lo que aconteció en el siglo XX fue la dificultad de moverse en el tiempo y la manera como la transición construye la vida social y la experiencia biográfica, ya que ha sido un proceso en el cual se ingresó a una condición de presentificación, es decir, un presente cada vez más ancho donde es posible sentir que se deja atrás el

pasado y el futuro está bloqueado. Un presente estrecho para edificar a una subjetividad, a un tiempo que se extiende y despliega en un presente ancho para habitar múltiples condiciones de subjetividad. Dice Gumbrecht (2005, p. 38)

Tal presente ensanchado terminará por acumular diferentes mundos pasados y sus artefactos en una esfera de simultaneidad. Otra posibilidad suplementaria (más que alternativa) para explicar nuestra cambiante relación con el pasado, sugeriría que una nueva cultura histórica –correspondiente a este nuevo cronotopo- aún no ha emergido, y que un nivel más básico (y acaso metahistórico) de nuestra fascinación con el pasado se está haciendo visible.

Es por ello que el cine manifestó de manera colectiva aquello que señala Alain Badiou como “situaciones filosóficas” por las cuales las personas podían habitar un presente en tensión permanente. Para Badiou (2005, p. 9) una situación filosófica es un “encuentro entre dos términos esencialmente extraños, uno respecto a otro” porque “en general, o para la opinión establecida, no pueden tener relación”. La situación filosófica es cuando se vive una situación donde se debe optar ante dos elementos que son antagónicos entre sí, irreconciliables y que manifiesta las ambigüedades y paradojas de la vida social y humana, y el cine permitía atravesarla por la vía del medio.

En los inicios del siglo XX, el cine llegaría a ser uno de los medios por los cuales se podía habitar una experiencia temporal, el tiempo de la modernidad, desde la cual la experiencia huye de la historia para buscar una forma de manifestarse en un tiempo cambiante y extraño a sí mismo. Pero con la emergencia de un segundo momento del sistema mundo hay que considerar que hubo otros elementos para dinamizar la segunda mitad del siglo, como fue el caso de la televisión y la música juvenil.

El vínculo del cine con la música de rock permite encontrar relaciones para entender cómo se construyó la experiencia moderna del siglo XX. Pensando a la manera de Badiou, la emergencia de la música de rock fue uno de los principales acontecimientos del siglo porque a partir de entonces fue un medio para exhibir y hacer evidente las situaciones filosóficas que prevalecían en momentos de radicales transformaciones y con impacto en la vida y experiencia de las personas, donde la manera de transitar en la vida cotidiana ha sido una ruptura y una continuidad con el pasado, un desgarramiento que se abre y se cierra de continuo, el pasado se paraliza ante lo incierto del presente (Badiou,

1990). Pero igualmente, el rock fue un evento del siglo XX por el cual se manifiestan las transformaciones, aquello que se mueve y altera, que incita a habitar el momento, a darle continuidad con apariencia de lo nuevo. Fue un acontecimiento del siglo XX porque conforme aparecía y se transformaba manifestaba lo que estaba ocurriendo en el siglo. No un tiempo histórico, sino lo que se manifiesta y puede ser parte de la historia de las personas y de las culturas, por ello su vínculo con la cultura y los medios de comunicación.

Contemplar a la música de rock como un acontecimiento del siglo XX desde la Ingeniería en Comunicación Social de la Música implica contemplar en el tiempo dos grandes movimientos que se entrelazan de continuo en formas extrañas y complejas que van desde la ambigüedad y lo parojoal, hasta la renovación y lo creativo en colectivo, y que se pueden sintetizar en dos preguntas: ¿qué nos ha hecho la música de rock en el siglo XX?, ¿qué hemos hecho con la música de rock en el siglo XX?.

El presente texto pretende dar elementos para pensar la música de rock en el siglo XX y asume que fue un medium privilegiado por la sociedad para saber de sí misma, y organizar lo social, ese “ruido de fondo” que señala George Steiner (2011, p. 89) y que revela un ordenamiento cercano al misterio de la creación. Una novedad del siglo XX fue el giro hacia lo cultural y la comunicación como la pauta para su auto-organización y las distintas configuraciones que padeció a lo largo del tiempo que duró como siglo, y a partir de su segunda mitad, la música de rock fue un acontecimiento por la cual la sensibilidad de las personas pudieron tener una experiencia como producto de una nueva configuración en el tiempo y en el espacio a escala mundial (Rosa, 2015), de ahí la propuesta de pensar la música de rock, las estéticas del rock (Gómez Vargas, 2016).

Ruidos para organizar la cultura y la comunicación del mundo

Mundo, cultura, comunicación: pensar el siglo XX

La música de rock apareció a la mitad del siglo XX. Por un lado, fue un producto del diseño propio de ese siglo, por el otro lado fue un elemento que diseñó y acompañó el tránsito hacia el siglo XXI. La música de rock fue parte del mundo, de la cultura y de la comunicación, sus transformaciones y sus derivas, sus contradicciones y sus aciertos, sus texturas, sus narrativas, sus rugocidades. Pensar al rock, lo que nos ha hecho y lo que hemos hecho a él tiene una estrecha relación con lo que el siglo XX nos hizo y lo que hemos hicimos con él, porque cuando

el mundo necesitaba pensarse a sí mismo, abrirse a las incertidumbres de su desarrollo no lineal que marcaba su segunda mitad, la dimensión cultural y la mediación de la comunicación fue un factor fundamental para la emergencia de la complejidad social. En esa relación estrecha hay varios puntos constructivos que es necesario desentrañar para poder tener una idea de lo que ha sido la música rock, del escenario que se desprende para el siglo XXI.

Un punto de partida es preguntarse qué es un siglo y junto con él por qué se pensó el siglo XX con el inicio de la década de los noventa. Si se sigue al historiador John Lukacs (2015, p. 10) cuando expresa que el significado actual del término siglo (century) se adquirió a mediados del siglo XVII y representó el surgimiento de una conciencia histórica, es decir, el reconocimiento de que las cosas estaban cambiando, pensar el siglo XX representó el incremento de la conciencia histórica debido a que el mundo se encaminaba a cambios profundos, principalmente y en particular el fin de la edad moderna.

24

Pensar el siglo XX no solamente ha sido un acto de reflexión de lo que sucedió a lo largo de cien años, también fue una revisión de lo que fue emergente en relación a los siglos anteriores, y en este punto es fundamental la visión que se ha generado sobre lo que representó su inicio y su fin porque en ese procedimiento de apertura y de conclusión fue donde el mismo siglo se manifiesto como proyecto. Bajo estos entornos no es extraña la pregunta que se hace Alain Badiou (2009, p. 11) de qué es un siglo y cuántos años son un siglo. La pregunta que se hace en su libro, *El siglo*, es clave porque de la visión que se tenga de cuánto dura un siglo se construye un principio metodológico para su estudio y exploración, debido a que un siglo puede incluir más de cien años y puede tener varios comienzos y varios finales (Attali, 2007).

La respuesta a la pregunta qué es un siglo deviene en parte de la manera como se pensó el siglo XX, y dentro de ello, el lugar y el papel de la cultura y la comunicación que le han otorgado una diversidad de pensadores. En nuestro caso nos interesa la visión que proviene de la historia.

En su libro, *El siglo XX*, el historiador John Lukacs comienza planteando una serie de rasgos que considera básicos para explorar a este siglo. Uno de esos rasgos se refiere a que fue un siglo corto porque concluyó muy temprano, y fue el periodo histórico del declive de la edad moderna, y de la edad europea. Pero Lukacs (2015, p. 16) igualmente se pregunta si el siglo XX fue un siglo más corto de lo pensado porque pudo haber terminado en 1945, y, también, si fue un siglo norteamerican-

cano. Ambas propuestas son importantes porque en su opinión parece que algo aconteció a partir de la Segunda Guerra Mundial, una ruptura radical dentro del mismo siglo XX y que lleva a considerar una de las preguntas claves de los historiadores sobre el siglo: cómo y por qué tras la Segunda Guerra Mundial, el capitalismo inició su edad de oro, sin precedentes, de 1947 a 1973 (Hobsbawm, 1998, p. 18).

Las observaciones del inicio del siglo que se hace de Lukacs llevan a considerar tres puntos que desarrolló Eric Hobsbawm en su estudio, *Historia del Siglo XX*. En primer lugar la idea de que fue un siglo corto y en ello se ha de encontrar una pauta que conecta y otorgue sentido a su brevedad. El historiador inglés (1998, p. 15) se pregunta cómo explicar que haya sido un siglo muy corto y la respuesta que enuncia es que fue una época de catástrofes, pautada por guerras generalizadas y de impacto en el mundo o en amplias regiones y esferas del mundo. Menciona el año de 1914 como el momento de inicio del siglo XX porque no solamente fue el año del inicio de la Primera Guerra Mundial, también fue el desvanecimiento de la cultura burguesa europea debido a un triple golpe a su proyecto civilizatorio que se fue gestando y fue evidente a mediados del siglo: la revolución científica, la emergencia de una sociedad de consumo de masas, el ingreso de las masas a la escena política. Es por ello que afirma que el siglo XX fue el siglo del hombre occidental normal y corriente (2013, p. 12).

En segundo lugar, la visión de Hobsbawm (2013, p. 9) de la década de los cincuenta del siglo XX como un terremoto de la modernidad y que fue evidente en la cultura de masas de los sesenta por la manera como dinamizó a la sociedad a escala mundo. Para el historiador inglés, el tremendo cambio a mitad del siglo XX es observable en lo que llamó la revolución cultural, y uno de sus rasgos definitivos fue la presencia de una cultura juvenil, es decir, el cambio profundo y generalizado en la relación entre las generaciones previas y la matriz de la revolución cultural al impactar el comportamiento y las costumbres de los jóvenes desde los cincuenta (1998, p. 325).

Es a partir de ese espesor de cambios en lo profundo que Hobsbawm (1998, p. 329) se pregunta si la novedad de la cultura juvenil hubiera podido surgir en otro siglo después de señalar tres de sus novedades del siglo XX: la juventud deja de ser una fase preparatoria para el fin del desarrollo humano; se convierte en la principal y dominante en las “economías desarrolladas del mercado”; su asombrosa internacionalización. La novedad de los cincuenta se gesta a través de los modelos de música, la estética corporal y el lenguaje empleado por los jóvenes y en ello la presencia de la industria del cine y de la música de rock fue-

ron dos elementos básicos para su emergencia y desarrollo en el siglo XX, de ahí la importancia que tendría la cultura producida en Norteamérica y su internacionalización a través de un modelo de cultura que ya fue señalada a principios de los sesenta por Edgar Morin (1966), del prototipo del hombre nuevo y que provenía de la cultura masiva.

En tercer lugar, está el punto del cierre del siglo corto. Al inicio de su libro, Hobsbawm (1998, p. 13) señalaba que al finalizar el siglo XX, “la memoria histórica ya no estaba viva”, y agregaba:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo, crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica con el pasado del tiempo en el que viven.

Este comentario inicial del libro de Hobsbawm, y que en gran parte funda uno de los objetivos de explorar al siglo XX, se relaciona con dos grandes tendencias de la revolución cultural: su carácter populista e iconoclasta, el triunfo del individuo sobre la sociedad con la consiguiente ruptura de muchos de los hilos que la sociedad tenía para sujetar al individuo. Expresa Hobsbawm (1998, p. 326):

Y es que este tejido no sólo estaba compuesto por las relaciones reales entre los seres humanos y sus formas de organización, sino también de los modelos generales de estas relaciones y por las pautas de conducta que era de prever que siguiesen en su trato mutuo los individuos cuyos papeles estaban predeterminados, aunque no siempre escritos. De ahí la inseguridad traumática que se producía en cuanto las antiguas normas de conducta se abolían o perdían su razón de ser, o la incomprendición entre quienes sentían esa desaparición y quienes eran demasiado jóvenes para haber conocido otra cosa que una sociedad sin reglas.

La mirada de los historiadores señala que el siglo XX fue un siglo corto y que el motor que dinamizó fue la guerra. La guerra no solo dio inicio y fin al siglo, igualmente fue el procedimiento para pasar de un sistema mundo a otro y eso marcó una ruptura más amplia, con la edad moderna, y preparó un cambio cultural que hoy es una de las pautas en la construcción del siglo XXI. La Segunda Guerra Mundial fue el puente entre ambos mundos, y lo que se construyó a partir de entonces fue fun-

damental y en ello aparece el mundo de la comunicación y la cultura. Fue el momento de la emergencia del rock como vía para la construcción del hombre nuevo del siglo XX. Entonces, la década de los cincuenta fue crucial en el cruce de la edad moderna a la edad contemporánea, el tránsito hacia una ideología de la comunicación, el inicio de una serie de transformaciones en el tejido social, en la vida y experiencia de los individuos.

Fue el periodo de tiempo cuando la música de rock era producto y heredera del pasado, de ese periodo de conflictos de la primera mitad del siglo XX, y pauta constructiva que nombra, piensa y abre lo que vendría a partir de los cincuenta y hasta el fin del siglo. En términos de Alain Badiou, el rock fue un acontecimiento del siglo XX.

La vida como latencia: lo creativo de lo emergente

No es posible pensar la emergencia del rock fuera del siglo XX y de una serie de situaciones filosóficas de la que fue producto en los momentos de su emergencia en la década de los cincuenta, algo que ha sido una constante en su propia historia, es decir, en los diversos momentos que ha aparecido como un acontecimiento, un evento que transforma la música y la cultura en general. Para el arte, la cultura y el surgimiento de la música de rock, la década de los cincuenta fue una etapa donde se disolvío un vínculo con el pasado, un entorno crítico que representó ingresar a una onda de novedad en el mundo, un impulso creativo y constructivo (Jameson, 2012).

Al trabajar el tiempo histórico de la Alemania posterior de la Segunda Guerra Mundial, el historiador alemán, Hans Gumbrecht (2015: 24) se hace la siguiente pregunta: “¿Qué es lo que de aquel tiempo que ya se nos negaba entregar de si por entonces, hace sesenta años, importa ahora?”, y ese tipo de preguntas es clave para entender al rock en el siglo XX: ¿qué de lo que se vivía en los momentos de sus inicios importa ahora?. ¿Qué de lo que sucedía en esos tiempos muestra la economía simbólica que va a caracterizar su creación, distribución y consumo?.

Una pauta para explorar la época de la emergencia del rock puede ser la misma exploración de Gumbrecht (2015, p. 27) sobre lo que sucedió en Alemania, la reacción de los alemanes ante su derrota y derrumbe como nación después de 1945, cuando se pregunta cómo describir “la extraña presencia de un pasado que no desapareció, aun cuando parece haber perdido su impacto”. Gumbrecht comenta:

Los hechos y la memoria de los eventos no se desvanecieron,

sino que las sensaciones de dolor y triunfo, las resonancias de la guerra, se diluyeron. A medida que desaparecían los sentimientos causados por la irresistible destrucción, un ambiente de latencia rápidamente emergió (acaso la razón de la peculiar impresión de paradoja que se asocia al periodo tiene su origen en esto: los sentimientos personales se desvanecían, y comenzaba a esparcirse la latencia como ambiente, como un estado de ánimo general).

Gumbrecht asume la latencia de acuerdo al historiador holandés, Eelco Runia, que la entiende como “presencia” y la ilustra con la metáfora del polizón: cuando hay un polizón, se sabe que está en algún lado, se siente su presencia, pero no lo pueden ver, tocar, capturar. “Obviamente no podemos decir de dónde exactamente, viene nuestra certeza acerca de tal presencia, ni sabemos dónde, precisamente, está localizado lo latente. Y puesto que no conocemos la identidad del objeto o persona latente, no tenemos garantía de que podríamos reconocer tal ser, incluso si alguna vez se revelase”. A partir de ello, Gumbrecht habla de los “estados de ánimo” (stimmung), que se puede entender como “clima” y “atmósfera”, que se refiere a una serie de sensaciones que se asocia con ciertos sentimientos internos que, para Gumbrecht, Toni Morrison lo describió con la paradoja de “ser tocado desde dentro”. Gumbrecht (2015, p. 29) expresa al respecto:

En la publicidad de posguerra, las imágenes de hojas de afeitar en las mejillas de los niños, de maridos violentos, o de abuelos agitados, nos afectan de un modo corporal en la medida en que despiertan incómodos sentimientos en nuestro interior para los que no tenemos conceptos. En el doble sentido de un contacto sutil, y de sentimientos que no podemos controlar, las Stimmungen forman parte objetiva de períodos y situaciones históricas. Y en tanto tales, es decir, en tanto condiciones de “sensibilidad objetiva”, constituyen una condición central, aunque frecuentemente ignorada, de lo que puede hacer presente el pasado para nosotros –inmediata e intuitivamente presente-. Podría argumentarse que los textos y géneros que llamamos “épicos” siempre han presentado la sensibilidad objetiva del pasado de ser fácticamente exactos o de proponer una interpretación histórica”.

Las exploraciones de Gumbrecht bien pueden ser vinculadas con aquellas reflexiones de George Steiner (2007) en su libro, *La idea de Europa*, y su mención al mundo afectivo de las poblaciones europeas a mediados del siglo XIX, la deshumanización de hombres y mujeres al

ingresar al mundo laboral de la producción en serie y donde se registró un conflicto entre la sensibilidad del hombre, su vida cotidiana, y la tecnología que lo rodeaba. El hombre fracturado, es un tema de la filosofía, el arte, la literatura, la sociología y la psicología desde el siglo XIX, y que señala la presencia de estados de ánimo que re aparecen después de la Segunda Guerra Mundial, y que serán retomados por el arte en general, pero igualmente por diversas manifestaciones del rock hasta convertirse en uno de sus principales rasgos.

También está aquella imagen que propone Diedrich Diederichsen en su libro, Personas en loop, (2011, p. 22) sobre los jóvenes alemanes de la década de los sesenta que adoptaron una postura de vida cercana a los ambientes juveniles y culturales de esa época, pero que se desvanece al ingresar al mundo de los adultos porque debían progresar, madurar, avanzar y dejar de lado ese mundo que posibilitó ser joven: “Mercancías, círculo, adicción”. La experiencia generacional implicaba el retorno a las latencias de las generaciones que les precedieron, pero de otro modo y con otro procedimiento: avanzar en círculos. Ser personas en loops. Expresa Diederichsen (2011, p. 23):

Cuando estoy con otros dentro de un loop hay claras relaciones entre lo mismo y lo otro. Los otros y yo, nosotros como sujetos y como sujeto en loop somos las relaciones de otredad, la repetición del sonido o la imagen en loop y nuestra supuesta identidad son las relaciones de mismidad. Sin embargo, cuando algo igual se transforma en algo distinto o cuando algo distinto se transforma en algo igual, sabemos a qué atenernos. Progresamos. Sí...dentro del loop se avanza.

Ahora, las reflexiones de Gumbrecht sobre la experiencia alemana después de 1945 tienen un eco similar pero distinto con las reflexiones de Robert Creeley sobre los artistas y poetas entre 1950 y 1965, reflexiones que permiten tener una idea de la enorme vitalidad que se vivió del desconcierto reinante y que se convirtió en la pauta creativa de lo que estaba emergiendo en la experiencia artística y sensible de esos momentos, que manifiesta la manera como se edificaba una nueva experiencia con el presente de ese tiempo de la historia. Un punto de arranque de las reflexiones de Creeley (1998, p. 11) es el caos posterior de la Segunda Guerra Mundial, cuando “la coherencia que pudo haber existido en otro tiempo y lugar ya no era posible”. Este acontecimiento fue una sacudida para las artes, y la imagen del mundo que se había trabajado en el pasado “hubo de ser reformada”. Para Creeley durante la década de los cincuenta nada en el arte “estaba firme”, y estaba la tendencia a darse al pesimismo depresivo explorando las

posibilidades humanas, “o se esforzaba en conseguir un lugar en aquel flujo constante, reconociendo la naturaleza de sus evasivas energías como algo afín a las energías de uno mismo”. La crisis del arte llevó a los artistas al reconocimiento de que era necesario hacer algo a través del arte, y de que lo que iba a surgir era a partir de lo que estuviera sucediendo en esos momentos, de que se tenía que proceder no por la vía de una tradición, sino de aquello que a los artistas les estuviera aconteciendo. Expresa Creeley (1998, p. 13):

Lo más contrastante en este tipo de preocupaciones era la sensación de que toda forma, todo ordenamiento de la realidad implicada, tenía que venir, de algún modo, de la condición misma de la experiencia que la exigía. Es decir, yo no podía utilizar un modo de estructura previo que no fuera consecuencia de mi propia experiencia concreta.

Creeley menciona su propio caso y cómo fue atraído por las propuestas de poetas como Ezra Pound, bajo la idea de que es necesario entender lo que estaba sucediendo, y al igual que William Carlos Williams y su trabajo con la creación poética como lo consigna en una de sus poesías:

30
Del desorden (un caos)
crece el orden
-crece fructífero.
El caos lo alimenta. El caos
alimenta el árbol.

La propuesta de estos poetas, de que un poema era, al decir de William Carlos Williams, una máquina, grande o pequeña, hecha de palabras, era un atractivo para los poetas del momento porque era una forma de desatender las tradiciones poéticas y una forma de hacer ver lo que la experiencia tenía como evidencia sensible de una realidad en construcción, como aconteció con otros poetas norteamericanos en el pasado.

La visión que aparece con las reflexiones de Creeley sobre una de las tendencias de los poetas y escritores norteamericanos de los cincuenta es la búsqueda de una forma artística que pudiera manifestar su experiencia directa, mientras se va descubriendo una realidad concreta, una realidad que estaba en transformación y en construcción. Es la búsqueda del acto creativo, del entusiasmo por lo que se encuentra y se nombra nuevamente, y con ello se teje un hilo con el pasado, aquel que se remonta a otros poetas y artistas que igualmente buscaron nuevas

formas de nombrar lo que se estaba viviendo mientras se construía la nación de América.

Entre las reflexiones Gumbrecht y las de Creeley es posible encontrar una situación filosófica que se hace presente en la década de los cincuenta y que encontraría un espacio para su elaboración y re elaboración a través del médium de la música del rock: por un lado, un estado afectivo, una presencia que se hereda desde la primera mitad del siglo XX, que manifiesta un ánimo afectado por la deshumanización y la irracionalidad, por la manera como históricamente se había materializado la modernidad en la experiencia de vida de las personas; por otro lado, el entusiasmo que desencadenaba el caos generalizado, y a partir de ello la oportunidad que se tenía para la creación de un mundo nuevo a partir de la experiencia del artista, del poeta, que en su actuar, vuelve a nombrar lo que se ha perdido con la imagen vieja del mundo.

La música de rock, y su desarrollo en el tiempo, puede ser vista como una manera de explorar lo que ha tenido como propio de expresar. No solamente como una exploración dentro del ámbito sonoro, sino igualmente de su manifestación verbal, un factor muy importante porque ha sido uno de sus recursos de conexión con los públicos de rock, porque, como lo expresaron hace tiempo Claudia Aguirre y Juan Villoro (1980, p. 14), la música de rock y sus letras se entrelazan para tocar desde el interior porque “son lo que siempre hubiéramos querido decir”.

Cuando el rock se encuentra con situaciones y condiciones expresivas manifestadas por Gumbrecht y Creeley, es posible ver que el desánimo, así como la sensación de un mundo depresivo y opresivo propician un sentimiento que nace desde el interior para volver a nombrar el mundo, un acto creativo, buscando una forma que permitiera nombrar desde la experiencia artística y sensible, cuando la búsqueda de la expresión creativa fue la opción a seguir, el mundo sórdido y en descomposición era el material de la experiencia personal para una diversidad de experiencias que iban desde el redescubrimiento hasta la iluminación.

Un ejemplo de lo anterior es la canción de Stephen Stills que, al iniciar la década de los setentas, de manera breve decía:

Encuentra
el precio
de la libertad
enterrado en el suelo.

La Madre Tierra te tragará
Haz que
tu cuerpo
descanse.

Entonces, escuchemos a Greil Marcus (2014, pp. 18-19) cuando habla del rock:

Como una forma de expresión aparentemente recién descubierto, el rock and roll proclamó su esencia novedosa convirtiéndose al instante en algo referencial, un mundo que, incluso estando en construcción, era completo en sí mismo, una Torre de Babel en la que cualquier cosa que se dijera, por muy improbable que fuera, sin importar lo cerca que estuviera de la glosolalia, independientemente de si era balbuceo o pretendía serlo, se entendía al instante.

¿No es eso lo que el rock manifestó desde sus inicios?. ¿No es esa una de las constantes de la historia del rock? ¿No es esa la misma historia del rock?.

La construcción social de la realidad: el mañana nunca muere

En su conferencia, La idea de Europa, George Steiner (2007, p. 34) afirma: "Europa está compuesta de cafés". Con ello Steiner reflexiona sobre el tipo de experiencia y cognición que ha posibilitado a hombres y mujeres a lo largo de los siglos el pensamiento y las obras que se han creado en ese tipo de espacios. La afirmación de Steiner bien puede llevar a pensar las reflexiones que explora el músico David Byrne (2014) de si es posible crear música para ser escuchada en un espacio determinado, y esto a su vez puede ser relacionado con la afirmación de Steiner (2007, p. 35) cuando habla del pub inglés o el bar irlandés, y se pregunta, "¿Qué sería de la literatura irlandesa sin los bares de Dublín?", o cuando habla del bar norteamericano y el papel que desempeñó tanto en su literatura como en el eros cinematográfico norteamericano.

La afirmación de Steiner y la reflexión de Byrne no son cualquier cosa porque apunta a aquello que se ha construido y se ha edificado con el tiempo como cultura, como aquella visión desde la psicología social de que la cultura es lo que “se siente pensar” (Fernández Christlieb, 2011, p. 11), es decir, una psique que se ha construido a lo largo del tiempo y que está presente en la sociedad, un cultivo civilizatorio por el cual lo que se siente se pueda pensar y lo que se piensa se pueda

sentir. Es como la misma visión de George Steiner (2012, p. 21) de que el significado de la música está en su audición y ejecución y que explicarla “es tocarla de nuevo” porque la música “llega a poseer nuestro cuerpo y nuestra conciencia. Tranquiliza y enolquece, consuela o causa desolación”, y vistas así las cosas es posible entender que no necesariamente son las personas las que hacen la música, sino que es la interacción con la música lo que hace a las personas, un vínculo que aparece de continuo cuando la música es la que pone en relación a las personas consigo mismas, con el mundo, con los demás, y se manifiesta como una sensación de movimiento corporal, un sentimiento que reacciona sintiendo, un pensamiento que siente y un sentimiento que piensa y emerge como conciencia individual.

A partir de lo anterior se pueden hacer algunas preguntas que refieren al proceso constructivo del rock por vía de las experiencias que ha posibilitado como medio expresivo: ¿Qué hubiera sido de la música de rock sin los pubs y bares de Liverpool y Hamburgo?. ¿Qué emergió realmente con la experiencia de los Beatles en el tránsito del Cavern Club a los teatros europeos, a los estadios y auditorios masivos norteamericanos, y su destino final en los estudios de grabación?. ¿Qué hubiera sucedido sin la experiencia europea de Jimi Hendrix y que hubiera sucedido sin su experiencia en sus primeros años de trabajo en bares y antros norteamericanos?. ¿Quién hubiera sido Buddy Holly sin las giras por auditorios a lo largo del territorio norteamericano y qué de Bob Dylan cuando apareció en sus conciertos masivos?. ¿Qué tanto de la música punk hay de los espacios y la vida social de los pubs ingleses?.

Steiner (2012, pp. 20-21) menciona que la música llega a poseer al cuerpo y a la conciencia, pero igualmente señala que los datos sensoriales y emocionales que llegan de la música “son mucho más inmediatos que el habla” y por ello la música no necesita desciframiento alguno porque la “recepción es más o menos instantánea en los niveles psíquico, nervioso y visceral, cuyas interconexiones sinápticas y rendimiento acumulativo apenas comprendemos”. Simon Frith (2003, p. 187) expresa por su parte que hacer música no es solamente una forma de expresar ideas, sino una forma de vivirlas, una forma de particular de estar en el mundo, de darle sentido y argumenta que la experiencia con la música rock trajo consigo la emergencia de una identidad móvil, un proceso por el cual la experiencia con la música permite una comprensión de un yo en construcción.

El yo móvil que emerge con la música del rock tiene la fuerza para fusionar obras civilizatorias del pasado y abrir una nueva hacia el futuro. El sujeto que se construye como cosmopolita en su ciudad se

convierte en un paseante que re inventa su entorno cotidiano o en un viajero que sale a la vida a buscar una nueva historia por contar. Es el abandono de la historia donde caben culturas completas para acceder a historias breves, cortas, para explorar mundos y sensaciones. Es un tanto como aquella otra idea que manifiesta Steiner (2007, p. 36) de que Europa “ha sido y es paseada”, de que su sensibilidad y pensamiento es propio de las cadencias, ritmos y secuencias de los caminantes porque la historia de Europa “ha sido una historia de largas marchas”.

Steiner no menciona algo fundamental de la cultura que aparece en el mundo europeo con el caminar y que se refiere a lo que indica Pablo Fernández Christlieb (2011, p. 28) sobre las condiciones del día y del clima cuando se realiza el paseo. “La diferencia que hay entre la mañana y la tarde es la diferencia entre el pensamiento que arroja luz sobre las cosas y el pensamiento que se ahonda en ellas”. El pensamiento del caminar introspectivo y del atardecer del europeo se contrapone con el pensamiento del caminar celebrativo del mediodía de Norteamérica, y la diferencia es amplia: ahí se viaja para recorrer grandes distancias. Más que el paseante que camina, el viajero, el turista, el explorador. Steiner hace ver la importancia de la cultura del automóvil en Norteamérica para moverse y transitar amplios espacios, así como la base para un modelo económico que es la pauta para una cultura material que desconoce la historia, el pasado, para crear un mundo paralelo, una copia, desde el cual fundar a la cultura americana. Como lo expresa Heberto Yépez (2007, p. 201), el sueño norteamericano ha sido reescribir los archivos de las civilizaciones, fundar una memoria donde se puedan reconstruir las memorias dispersas y permita realizar un trabajo de clo-
nación cultural, que Yépez (2007, p. 220) llama como la neomemoria.

Si para Steiner (2007, p. 47), ser europeo es “tratar de negociar, moral, intelectual y existencialmente los ideales y aseveraciones de los rivales”, y el asombro y la realización teórica es uno de sus rasgos definitivos, para el norteamericano es aplicar una estrategia de guerra sustituyendo la cultura por otra de invención norteamericana, hacerla más real que la real, maleable, cambiante, ajustada en tiempo y en el espacio a las expectativas y deseos. Por ello, dice Yépez que el cine norteamericano ha sido su máxima expresión, y la importancia que ha tenido la industria del espectáculo para la cultura norteamericana, al igual que su tradición poética, “desde Withman y Pound” (2007, p. 214) hasta el presente.

Los opuestos se atraen y ello es fundamental en la emergencia y desarrollo de la música rock a lo largo del siglo XX porque, como señala Bob Stanley (2015, p. 19) en mucho la historia de la música pop “es en

gran parte la historia de dos culturas populares, la estadounidense y la británica, y de su interrelación en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial". Y es a partir de lo anterior cuando podemos seguir a Greil Marcus (2014a) en su libro *Mystery Train. Imágenes de América en la música rock and roll*, y ver cómo para algunos músicos norteamericanos, la música que interpretaban y creaban era la posibilidad de crear una nueva versión de Norteamérica, de habitarla y vivir en ella.

En parte, es lo que permite a entender una continuidad en el arte norteamericano, de inventar y crear la cultura norteamericana, y por lo cual mucha gente, y ellos mismos, se veían como parte de una tradición literaria y poética, como fue el caso de Bob Dylan dentro de la poesía norteamericana (Covian, 1978), y cómo los músicos de rock vieron que podían hacer algo más que letras, mensajes y poesía.

Igualmente es cuando podemos seguir aquella visión de Simon Reynolds (2013, p. 20) de cómo los jóvenes europeos de entre 1978 y 1984, "desdeñosos respecto a la academia y desconfiados del arte en sus formas institucionalizadas", se vuelven lectores voraces y saquean sistemáticamente al arte y a la literatura del siglo XX para recrearlas con la música post-punk, un movimiento que se puede apreciar también entre 1965 y 1968 cuando hay todo un movimiento musical para intentar darle un camino a seguir al rock y se gestó un movimiento de introspección, exploración, renovación y reinvención de la música del rock y detona la era post Sargento Pimienta y lo que le siguió: el rock psicodélico, la música progresiva, el glam rock, hasta llegar a la explosión del punk y todo volvió a comenzar.

Y el rock se hace cultura: ese espacio que media entre lo que observa, se mueve, se piensa, se toca, se habla, se teme, se desea, se añora y se sueña. Como expresa Marcus (2014, p. 18), ha sido un lenguaje que con sus propios recursos y procedimientos "puede decir cualquier cosa: descubre todas las verdades, desvela todos los misterios y supera todas las restricciones".

La economía afectiva del rock

Ingeniería social de la música: la invención de una nación

Todavía no se ha comprendido que el mundo no se mira, se oye.
No se lee, se escucha.

Jaques Attali. Ruidos.

De acuerdo con Jaques Attali (2011, p. 14) el cambio se instala

más rápido en el ruido que en la sociedad. Retomando Los orígenes de la tragedia, de Nietzsche, concibe a la música como una “metáfora de lo real”. Dice Attali:

Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. Hay en las óperas de Cherubini un soplo revolucionario raramente alcanzable en el debate político. Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis.

Poner atención a la música es colocar la mirada en la fábrica social que está en obra y actuando en la sensibilidad de las personas, algo que es difícil de visualizar o comprender por parte de las estructuras cognitivas generalizadas. Es un tanto como aquella expresión de Pete Townshend, narrada por Grail Marcus (2011, p. 10), cuando decía que al escuchar a los Sex Pistols, “lo que de inmediato te sorprende es que esto está sucediendo realmente”. “Demasiada luz oscurece”, expresa Michel Maffesoli (2005, p. 42), quien habla de una “transfiguración de lo político”, es decir, de lo que funda y da cuerpo a la sociedad misma, y ello implica, acercarse a la vida social con una mirada y un ánimo que permita contemplar los mundos que están en gestación, la emergencia de nuevas sociabilidades por donde corre, fluye y se dirige la energía social.

Para Attali (2011, p. 15), estudiar a la música es poner atención a los ruidos y desde ahí “darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político”. Y la mirada de Attali (2011, p. 15) permite trabajar con una pauta que se extiende a la música de rock en el siglo XX como el diseño de organizar lo social, al igual que la manera como lo social reacciona ante ese orden, cuando expresa que con el ruido nació el desorden y su contrario, el mundo, pero con la música “nació el poder y su contrario: la subversión”.

Organizar el ruido para controlar el mundo social a partir de la música es observable en la música y el fenómeno global que generó Michael Jackson a finales del siglo XX, y que es objeto de revisión y reflexión en el libro colectivo, Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma. El libro pone en evidencia que algo se estaba construyendo en la experiencia colectiva a partir de la música de Jackson, pero, ¿qué anunciaba que no podía ser expresado por un pensamiento claro del momento, que solo se podía sentir como una presencia que ronda por todos lados? A la manera de Pete Townshend, ¿qué es lo que hoy nos sorprende de lo que estaba sucediendo a mediados de los ochenta con

Michael Jackson como síntoma y que nos puede sorprender porque nos puede decir lo que estaba sucediendo?

La mayoría de los autores del libro Jacksonismo parecen coincidir en que la obra musical de Michael Jackson no fue la mejor, ni la más original. Su aporte principal fue crear una singularidad musical que alcanzó niveles económicos, políticos y culturales que permitió definir a su época. Como se verá en el siguiente apartado, la obra de Michael Jackson puede ser vista dentro de la economía política de la música pop como el tránsito de un proyecto moderno de la música y la cultura hacia una etapa posterior de la modernidad y del sujeto moderno.

Quizá una manera de comenzar a ponderar la singularidad en la cultura que se dio con la música de Michael Jackson puede ser mediante la pregunta que se hace Simon Frith (2003, p. 184) de cómo una obra musical produce a la gente, es decir, de cómo se crea y se construye una experiencia.

En uno de sus libros clásicos sobre el rock, *The socioloy of rock*, Simon Frith (1978, p. 9) concibe a la música del rock como una forma crucial de la cultura de masas. Para Frith la industria de la música, principalmente de la música grabada, ha sido una industria elaborada, con una compleja y formal organización como lo ha sido cualquier medio de comunicación, y esto es más claro en aquella música que se ha creado y se ha difundido de una manera inseparable en su relación con la industria, el mercado y la tecnología desde finales de la Segunda Guerra Mundial, como es el caso de la música pop (1978, p. 11). La importancia de la música pop como un fenómeno creado por una institución que produce comunicación masiva lo indica Frith con el caso de los Beatles, que pusieron en claro la tendencia de la música pop: la posibilidad de cruzar fronteras entre culturas y naciones.

Para Frith, la música pop como industria y como mercado, al no tener los límites de la alfabetización y el lenguaje como otros medios masivos, no fue exclusivo de un país, de una clase social o una experiencia educativa en particular, sino que se ligó desde un principio con la dimensión de la edad, con la experiencia juvenil, una de sus formas de generar una experiencia en común, y esto se conformó a partir de crear un vínculo del joven con la industria y el mercado. Frith concibe a la música del rock como una música compuesta para un mercado juvenil amplio, y ser consumidor del rock es ser parte de una audiencia.

Por su parte, Jaques Attali (2011, p. 33) habla que, dentro de las relaciones de la música con el dinero, es decir en el orden social que

emerge a través de una economía política de la música particular, históricamente se ha gestado una sucesión de órdenes por medio de los cuales se ha usado a la música por el poder. Attali menciona que el último orden apareció cuando la música pudo ser grabada y llegó a ser un signo almacenable para venderla. Economía del almacén, del archivo, donde el producto, el disco, es una copia que se produce industrialmente y su uso no es para representarla en público, como se hacía en un orden anterior, sino para repetirla. Dentro de la sociedad industrial, escuchar música dentro del orden de la repetición es el elemento básico de socialización donde el rito colectivo se da a través de almacenar el tiempo mediante un ruido que ha sido codificado.

Para Attali (2011, p. 131), la economía política de la música en su fase de la repetición anuncia “la entrada del signo en la economía en general y las condiciones del cambio de la representación”, y cobra forma cuando se organiza como industria, el consumo no es colectivo, sino orientado, y la música se transforma en una mercancía que se mueve por un mercado.

38

La música no se convierte verdaderamente en mercancía sino con la creación de un inmenso mercado para la música popular. Ese mercado no existía en el momento del invento de Edison: fue producto de la colonización de la música negra por el aparato industrial americano. La historia de esta extensión de la mercancía es ejemplar. Una música de rebeldía convertida en mercancía repetitiva; una explosión de la juventud, premisa de la crisis económica en el corazón mismo del gran boom económico de la posguerra, rápidamente domesticada como consumo, del jazz al rock; una misma continuidad en el esfuerzo de alienación de una voluntad liberadora, siempre recomendando y retomando, para producir un mercado, es decir, a la vez, la oferta y la demanda. (2011, p. 153)

Esta tendencia se afirma, de acuerdo con Attali (2011, p. 155), después de 1955 cuando un “mercado enorme, unificado, estandarizado, se establece en torno a un estilo high school”, cuando se impone un formato de reproducción, el disco de 45 revoluciones, su presencia en el jukebox, su difusión por la radio, primero, el cine y la televisión, después, y la música que discurre, el rock, se convierte en una mercancía producida para un público que lo demanda como parte del descubrimiento de ser jóvenes, principalmente dentro del sector de la juventud blanca.

Para Attali (2011, p. 162), el orden de la repetición instaura un aislamiento entre las personas por el tipo de experiencia que diseña y

favorece, y esto implica que la experiencia, conforme los jóvenes crecen, permanece encerrada pues la vida de las personas es una “vida pop”, es decir, “refugio fuera de las grandes máquinas incontrolables, ratificación de una indiferencia individual y de una impotencia colectiva para cambiar el mundo”. La música de la repetición es un camino social donde el niño aprende su oficio de consumidor “pues la selección y compra de la música son sus actividades principales”. Además, el orden industrial de la repetición se transforma en una memética cultural del cual la industria y el mercado tiende a prolongarse y a evitar la transición, solo aquella que permita la continuidad, como es el caso de la manera como la música del rock se recupera a sí misma, incapaz de transformarse en otra cosa, como lo expresa Simon Reynolds en su propuesta de la retromanía, es decir, de estar atrapados en una música que se produjo en las décadas de los pasadas, y la forma como la música de las siguientes generaciones, se recupera como algo que renueva, pero no se transforma (Reynolds, 2012).

Un ruido secreto. Los siglos del Rock

En su libro, *Pospunk*, Simon Reynolds (2013, p. 31) señala una de las características del movimiento post-punk entre 1978 y 1984: el sentimiento de la urgencia. Dice Reynolds:

Los discos nuevos eran sustanciosos, rápidos, con un clásico detrás de otro. Incluso los experimentos incompletos y los fracasos interesantes eran portadores de una poderosa carga utópica y contribuían a una estimulante conversación colectiva.

Esta visión de Reynolds da la pauta para considerar lo que es uno de los aspectos fundamentales ante la explosión de un movimiento que emana del rock: muchas cosas suceden y suceden al mismo tiempo, y esto se debe a que cada acontecimiento es parte de un constructo hacia adelante: una historia de la historia del rock, porque se tiene la certeza de que el rock no lo ha dicho todo y porque el futuro otorga espacios para inventar, para la creación. Ante una historia que se cierra, un movimiento explosivo y colectivo de apertura e invención. Es, en términos de Simon Reynolds (2013, p. 21) la idea de que se hace música moderna, y por ello, dice, en el movimiento postpunk es posible ver el “saqueo sistemático del arte y la literatura del siglo XX, porque “aparece como un intento de recrear virtualmente todas las disciplinas temáticas y técnicas modernistas a través del médium de la música pop”.

Pero, ¿no es lo que sucedió a lo largo del siglo XX con el rock?. Y a partir de ello, ¿es posible hablar de una historia del rock y de si alguna

vez comenzó? ¿Cuántas veces ha comenzado y cuántas veces se le ha dado por muerto al rock?. ¿No es más factible pensar que el rock tuvo varios comienzos y varios finales a lo largo del siglo XX y que es eso lo que podría ser la historia o la historiografía del rock?.

A finales de la década de los ochenta, Greil Marcus publicó su libro, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, y el punto de partida es aquel momento cuando Johnny Rotten, de los Sex Pistols, interpreta “Anarchy in the U. K.”. Al principio del prólogo, Marcus (2011, p. 12) cita a Elvis Costello, antes de ser Elvis Costello, y de su experiencia al ver en la televisión inglesa a los Sex Pistols el 2 de diciembre del 1976:

40

Dios, ¿viste a los Sex Pistols por la tele ayer por la noche? De camino al trabajo, estaba en el andén, era por la mañana, y todos los viajeros leían periódicos, en cuyos titulares aparecían los Sex Pistols... y habían dicho A TOMAR POR CULO en televisión. Era como si hubiera ocurrido la cosa más terrible del mundo. Sin duda es un error confundirlo con un importante acontecimiento en la historia, pero fue una mañana gloriosa, solo de oír como la presión arterial de la gente subía y bajaba a causa de eso.

A lo largo del libro, Marcus expone que la experiencia de Costello fue como un incendio que sucedió de un día a otro ante la emergencia de una nueva manifestación de la música como fue el punk a mediados de los setenta. La experiencia, y el mismo recuerdo de Costello, llevan a considerar dos elementos desde los cuales Greil Marcus reflexiona ampliamente en su libro, y nos dan pistas para pensar al rock como un acontecimiento del siglo XX.

Primero, se refiere a la experiencia de las personas cuando viven un acontecimiento que tendrá un impacto ampliado para llegar a ser algo que transforme a la historia, las formas sociales y simbólicas como las personas experimentan y conciben a partir de entonces su vida personal, la vida social, el mundo en general. Es un tanto el saber diferenciar la manera como los hilos de lo ordinario, de lo que está sucediendo en la vida misma conforme discurre, se tejen de una forma por la cual las cosas no vuelven a ser las mismas para un grupo de personas, primero, y, después, para la sociedad, porque se percibe, de una o de otra manera, que hay una intención de cambiar al mundo por la música, y emerge la intención de querer participar, de ser parte de ese movimiento del cambio. Es un tanto lo que expresa el mismo Marcus (2011, p. 13):

... es un error confundir la aparición de los Sex Pistols con un importante acontecimiento en la historia. Pero ¿qué es la historia a fin de cuentas? ¿Es simplemente una cuestión de acontecimientos que dejan tras de sí esas cosas que pueden ser pesadas y calibradas –nuevas instituciones, nuevos mapas, nuevos dirigentes, nuevos ganadores y perdedores-, o es también el resultado de algunos momentos que parecen no dejar nada detrás, nada excepto el misterio de espirituales relaciones entre personas separadas por una gran distancia espacial y temporal, pero que de algún modo hablan el mismo lenguaje?.

En este caso, el rock se manifiesta como un acontecimiento del siglo XX cuando aparece un sonido que parece cambiarlo todo, borrar lo anterior y volverlo a inventar. Cuando se tiene la sensación que nace del interior de la misma persona, a partir de lo que está escuchando, de que algo no se comprende bien a bien porque es algo que no se había escuchado antes, pero permanece la sensación de que ahí hay algo que lo expresa todo, que no hay por qué entenderlo, sino el deseo de participar en ello y que ese nuevo sonido llegue a ser parte de la vida personal.

Segundo, un tanto la observación de una serie de momentos en la historia de la música pop, en los cuales se gesta el vínculo de ciertos hechos sociales con ciertos sonidos que “crea símbolos irresistibles de la transformación de la realidad social” (Marcus, 2011, p. 10), y que, como en el caso de la emergencia de los Sex Pistols, que “eran una propuesta comercial y una conspiración cultural; habían sido lanzados para transformar el negocio musical y sacar dinero de esa transformación, pero Johnny Rotten cantaba para cambiar el mundo. Al igual que todos aquellos que durante un tiempo encontraron sus propias voces en la suya” (2011, p. 11).

Un primer apunte de esto último nos lleva a considerar las transformaciones de la economía política que se genera y se disemina en la vida de las personas y se torna un orden social y colectivo, pero un segundo apunte nos lleva a considerar aquello que Michel Maffesoli (2012, p. 60) señala como los rasgos de una cultura en transformación y que es evidente cuando no solamente la coreografía social se está alterando, sino igualmente el orden simbólico profundo, pese a “la superficialidad de lo visible, de los fenómenos, por estridentes que sean. Un ejemplo se puede encontrar en la novela de Hanif Kureishi (2009), El buda de los suburbios, donde el protagonista es testigo de una transición en la cultura juvenil ante la presencia mediática del movimiento punk de 1976, y que, de acuerdo a testigos de la época, eso aconteció con muchos jóvenes una vez que los vieron en la televisión inglesa (Marcus, 2011, p. 47): fue un cerillo que lo incendió todo, borro en un

instante lo anterior, comenzó algo nuevo para morir en unos cuantos años. Todo ello dinamizado por la industria de la música y los medios de comunicación.

Lo expresado por Marcus sobre los Sex Pistols es un tanto lo que han expresado muchas personas de otros momentos de la historia de la música pop, cuando la gente experimentó algo que se tejía con la música y con ello el mundo parecía ser otro, o las ganas de hacer que el mundo fuera otro. Un tanto como la experiencia que cuenta Hanif Kureishi (2004, p. 125) cuando él y parte de su generación descubren a los Beatles, quienes “hacían cultura una y otra vez, sin ningún esfuerzo, incluso mientras gesticulaban y hacían guiños ante las cámaras como si fueran escolares”, y se entiende como un momento dentro de la economía y la política simbólica de una generación de jóvenes que están creciendo y, que a diferencia de sus padres, encuentran en los músicos y en los deportistas un modelo y una guía que no encontraban en las figuras políticas, militares, religiosas.

42

Experiencias como las de Kuraeshi son una constante en la vida de los adolescentes que se vuelcan al mundo del rock y que para los adultos representa perder la cabeza y la cordura, pero que tiene que ver en muchas ocasiones con aquella experiencia de vivir sin cabeza que bien describe la experiencia zen que relata Douglas Harding (2006, p. 20), el momento cuando descubre que no tenía cabeza y fue como “si hubiera nacido en ese momento, sin estrenar, sin mente, inocente de cualquier recuerdo. Sólo existía el ahora, este momento presente, y cuanto claramente se daba en él: bastaba con mirar”, y como le ha sucedido a muchos jóvenes a partir de entonces, y a quienes ha tenido un satori zen: “Había perdido una cabeza, y ganado un mundo”.

Para Marcus ingresar a la historia del rock es una forma de comprender la fecundidad de la música como cultura, esto es, la manera como ciertos sonidos se materializaban y organizaban la materia simbólica para generaciones enteras de personas, y que estos momentos eran experimentados como una auténtica invención en la cultura, pero que esos momentos se vinculaban con diálogos entre la cultura de distintos momentos de la historia. Como un principio metodológico de exploración de la historia del rock, Marcus (2014, p. 18) señala que para tener un conocimiento más rico y original del rock puede ser a partir a partir de abrir un camino “a tientas por la música como campo de expresión y red de afinidades”. Es decir, “puede ser la historia sobre cómo una canción seguirá hablando en un entorno radicalmente diferente a aquel que –por lo que parece- le dio origen, una historia cuyo copyright pueda pertenecer a alguien, pero en la que la voz de la canción no está

bajo el control de nadie”.

Es por ello que Marcus se mueve por distintos hilos temporales para exponer la manera como Johnny Rotten abre la música a una nueva sensibilidad que sería parte importante y fundamental de la cultura hasta principios de los ochenta, una etapa cuando la segunda oleada punk decrece, el movimiento post-punk (Reynolds, 2013), y asciende una nueva fase del pop y cuya manifestación más emblemática fue Michael Jackson, quien llegaría a representar una nueva etapa en la economía política de la música y de la cultura que emergió antes cruzar los múltiples umbrales entre el siglo XX y el XXI. En este tránsito de la música entre los setenta y los ochenta es posible ver diversos acontecimientos que se quedaron como marca en el tiempo de la música rock. Pero cada una de esas marcas fue posible porque movieron hilos temporales del pasado de la música y de la cultura y con ello inauguran igualmente un momento y una época porque, a partir de sus manifestaciones artísticas, es posible recuperar las mismas marcas de la historia y de la cultura. El caso de Michael Jackson tiene una diferencia porque adquiere una dimensión ampliada: puede representar la economía política de una época del mundo en transición hacia el siglo XXI.

Por ello Marcus visita la época de Michel Jackson y acuña un término: jacksonismo.

El 6 de julio de 1984, cuando los Jackson dieron en Kansas City, Missouri, el primer concierto de su gira “Victory”-treinta años y un día después de que Elvis Presley grabara su primer disco en Memphis, Tennessee-, el jacksonismo había producido un sistema de mercantilización tan completo que todo objeto o persona que fuese admitido se convertía instantáneamente en una nueva mercancía. La gente consumía mercancías en el sentido convencional del término (discos, videos, pósters, libros, revistas, llaveros, pendientes collares imperdibles botones pelucas aparatos para alterar la voz camisetas ropa interior sombreros bufandas guantes chaquetas... ¿y por qué no había unos jeans llamados Billie Jeans?), sino que consumía sus propios gestos de consumo. Es decir, no consumían a un Michael Jackson taylorista, o cualquier facsímil autorizado, sino a ellos mismos. Montar en una cinta de Moebius de puro capitalismo, eso era la transubstanciación.

El jacksonismo produjo la imagen de una explosión pop, un acontecimiento en el que la música pop atravesaba las barreras políticas, económicas, geográficas y sociales, en el que se

insinuaba un nuevo mundo, en el que nuevos conciertos podían reemplazar momentáneamente las divisiones hegemónicas de la vida social. Parte sustancial de este acontecimiento fue una avalancha de publicidad organizada, pero también una epidemia de tráfico de rumores vulgares, una sensación de novedad diaria tan fuerte que el pasado parecía irrelevante y el futuro presente. De todas estas maneras el jacksonismo tenía su peso. Michael Jackson ocupaba el centro de la vida cultural norteamericano: ningún otro artista negro, en el pasado ni en el presente, se le podía comparar. (Marcus, 2011, pp. 120-121)

La visión del jacksonismo por parte de Marcus es un tanto como la propuesta de Jaques Attali (2011, p. 12) de las formas de reflexionar y teorizar sobre las nuevas realidades sociales y culturales que provienen a partir de la música porque, por un lado, la música es una vía de organizar el ruido, el caos, y, en segundo lugar, al organizar el ruido se fabrica a la sociedad. La música es un instrumento de conocimiento por el cual se pretende descifrar la forma sonora por la cual algo sucede, o va a suceder, en la sociedad. Es por eso que el jacksonismo remite a aquello que señala Attali (2011, p. 11) de que nada importante sucede en donde el ruido no esté presente, ello por dos argumentos. Primero, que al escuchar los ruidos de una época o de una sociedad “podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles”. El ruido que se torna sonido es el mundo de la cultura que organiza la vida social: es la organización de la vida simbólica y afectiva de los colectivos. Segundo, es el mundo de las cuentas, de las estadísticas porque “donde quiera que la música esté presente, también está ahí el dinero”, y la música transformada en mercancía anuncia “una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero”. Por ello la música habla del mundo del mañana, del mundo que está por llegar porque mientras “está ocurriendo”, se están formando los signos de las experiencias que serán las relaciones sociales del futuro (Attali, 2011, p. 12).

Para el caso del jacksonismo, esto quiere decir que fue un periodo donde por los ruidos que estaba escuchando la gente, se anunciaría un mundo del mañana. Sus sonidos se podrían rastrear en los ruidos que antes comenzaron a darle forma a la experiencia con la irrupción de la música punk, y antes en los sonidos de la música progresiva y del glam rock de principios de la década de los setenta, que, de manera inesperada aparecía un ruido que se estaba formando años antes. Pero igualmente el jacksonismo habla de la música que hoy se está forjando para ser escuchada en el futuro porque representó una fractura de

época y de producción y consumo de signos dentro de una economía y una mediología que se transformó a partir de mediados de los ochenta y que hoy está presente dentro de los entornos de una cultura global, el ciberespacio y la comunicación digital.

Pero algo similar sucedió en otros momentos y con otros movimientos musicales. Una evidencia de ello es lo que propiciaron los Beatles en la cultura a partir de la beatlemanía, y antes de ellos Elvis Presley. Steven Shaviro (2014, p. 59) señala que los Beatles y Michael Jackson fueron similares en la manera como excedieron los límites y traspasaron fronteras y divisiones culturales, y entre ambos se puede percibir el inicio y el fin de un proyecto económico y cultural internacional. Dice Shaviro que la “fama de Jackson, como la de los Beatles antes que él y la de Elvis antes que ellos, solo fue posible en una era de cultura de masas que ya no existe”, y que esto sucedió dentro de un mercado masivo, un proceso “que alcanzó un nuevo nivel de intensidad cuando la televisión reemplazo al cine y las radios como los medios masivos dominantes. Elvis, los Beatles y Michel Jackson son figuras de un periodo entre la introducción de la televisión de aire y la televisión por cable, los juegos de video hogareños e Internet”.

Cuando Greil Marcus argumenta que el último concierto de los Sex Pistols fue un acontecimiento que tenía estatura de historia porque anunciable los sonidos, las formas simbólicas de la música que vendrían a continuación, señala que todo ello es parte de un síntoma que, retomando a Attali (2011, p. 12) no significa teorizar sobre la música o la cultura, sino hacerlo por la música y la cultura. El jacksonismo no significa teorizar sobre la economía política de una época, sino por la música y la cultura que abrió Michael Jackson, quien se convirtió en un síntoma, algo más que una anécdota o un nombre: una época. Es, entonces, cuando se puede entender la propuesta del libro, Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma, cuando Mark Fisher (2014, p. 9) declara que el libro nació de la idea de que la muerte de Michael Jackson debía ser tratada de una manera distinta a los tributos que se le han hecho ya que todos los autores que contribuyeron en el libro “coinciden en que fue un síntoma que requiere ser considerado y analizado”. Dice Fisher (2014, pp. 9-10):

Está claro que su muerte, que ocurrió justo después de la desintegración de la economía y de la elección de Barack Obama como presidente de los Estados Unidos, tuvo lugar en el final de una era que él mismo, más que nadie, había ayudado a definir.

El libro se aparece, entonces, como una serie de reflexiones sobre aquel ruido secreto que se forjó a partir del jacksonismo: la cultura colectiva de su época que emanó a partir de la economía política de la música que apareció con la música de Michael Jackson, la forma como desplazó otras formas de organizar la música pop, y las avenidas que abrió para la era digital.

Cierre. Abrir las estéticas del rock (O de romper todo y comenzar de nuevo)

Contar la historia del rock no es cualquier cosa. De entrada, implica una operación epistemológica: la escritura de la historia de la música de rock, donde se desarrolla una serie de procedimientos por los cuales, y como expresa Michel de Certeau (1993, p. 12) se realiza “la escritura como la práctica histórica”.

La escritura de la historia del rock, no es cualquier cosa porque ha sido una de las formas de escribir la historia de occidente desde mediados del siglo XX, ese tramo extraño y desconcertante antes de ingresar al siglo XXI, y en mucho ha sido parte de la historiografía que se desarrolló con el inicio de la escritura moderna: una operación donde se pretende vincular un querer escribir con un cuerpo escrito o por escribir. Para De Certeau (1993, p. 13), en toda pretensión de escribir una historia hay una paradoja (la relación antinómica entre lo real y el discurso), y eso tiene implicaciones no simples. Dice al respecto Michel de Certeau:

Desde este punto de vista, el nuevo examen de la operatividad historiográfica desemboca, por una parte, en un problema político (los procedimientos propios de un “hacer historia” nos remiten a una manera de “hacer la historia”), y por otra parte, en la cuestión del sujeto (el cuerpo y la palabra enunciadora), cuestión rechazada a la zona de la ficción o del silencio por la ley de una escritura “científica”.

Desde la economía simbólica que permite la escritura moderna, intentar escribir sobre la historia del rock, o sobre el mismo fenómeno social y cultural del rock, implica estar continuamente en algunos de los márgenes indicados por Michel de Certeau: la manera como se sustituye una realidad por un documento escrito, una serie de discursos que convierten hechos y sucesos en algo cercano a un mito, una serie de mitologías para hacer presente el pasado en el imaginario de las personas.

Pero si ponemos atención a lo expresado por Greil Marcus (2014, p. 22) en su libro, *La historia del rock and roll en 10 canciones*, la historia

oficial del rock, puede ser considerada como la verdad, “pero no toda la verdad”. Incluso, dice, para nada es la verdad, sino que es una historia elaborada para determinadas personas, esas personas que se la creen, “pero no es verdad según su experiencia, y puede incluso deformarla o eliminarla”. Hay algo entre el cuerpo de los escritos y la experiencia de las personas que no encaja. Hay algo entre los procedimientos de escribir la historia y entre la manera como se han sucedido los acontecimientos históricos de la música de rock que igualmente hay algo que no encaja.

En la nota del autor de su libro, *Pospunk*, Simon Reynolds hace una observación que hace para argumentar la estructura de su libro, pero que, si se coloca al ras del suelo, es decir, a la manera como una persona recuerda lo que vivió cotidianamente durante su adolescencia, bien podría ser una imagen que manifiesta cómo una persona se relaciona y experimenta el mundo de la música de rock. Dice Reynolds (2013, p. 9): “Con tantas cosas sucediendo en paralelo, organizar el libro a partir de una cronología lineal evidentemente no es una opción”. El asunto se torna interesante: ¿cómo escribir y dar cuenta de tantas cosas que sucedían, y sucedían simultáneamente?. La observación de Reynolds tiene que ver con dos aspectos claves del escribir sobre el rock: la manera como se organiza temporalmente el discurso sobre el pasado o el presente en el caso particular del rock; la pregunta sobre quiénes han contado las historias sobre el rock, la razón por la cual se ha creído que eso ha sido todo, mientras que no tocan diversos suburbios de las experiencias de las personas que viven desde lo ordinario con el rock.

Es un tanto preguntarse, por un lado, cuántas veces se ha contado la historia oficial del rock y cuántas historias oficiales del rock se han elaborado, y, por otro lado, preguntarse quién nos ha contado las historias con las que hemos crecido y con las que hemos creído que eso es y ha sido la experiencia personal con el rock.

Greil Marcus (2014, p. 31) habla de la “epistemología de Young” y remite a la respuesta de Neil Young al escritor Bill Flanagan cuando le expresó que lo único que no tomó el rock del country y del blues fue “tener en cuenta las consecuencias”.

-Ciento- respondió Young-. El rock and roll es despreocupado e imprudente. El rock and roll es la causa del country y del blues. El country y el blues llegaron antes, pero de alguna manera el lugar del rock and roll en el transcurso de los acontecimientos ha quedado disperso.

Para Marcus, la “epistemología de Young” permite encontrar la manera como el sonido del rock se ha movido a lo largo del tiempo y del espacio (y para él, esto significa que el rock and roll “podía inventarse en cualquier lugar y en cualquier momento, a pesar de los rumores que afirmaran que algo vagamente parecido había tenido lugar antes”), las diversas veces y formas como cobra vida en una red interminable de canciones y discos para abrirse e ir más allá de lo que todos saben, conocen y sienten. Un tanto como lo expresado (2014, p. 106) sobre la música de Buddy Holly, un cantante normal que cantaba canciones normales, rayando en lo cursi, pero que algo en ello lo convirtió en un “producto imborrable de la memoria cultural moderna”, y la sensación de normalidad que desplegaba “llevó a la gente a estar tan dispuesta a ligar su vida a la de Buddy Holly”.

En términos de Neil Young es un ir más allá de lo que el mismo músico sabe y pretende hacer, llevar al público a un lugar donde ya no lo puede seguir porque lo que ocurre a continuación es un descubrimiento, la fundación de un sentimiento, de una presencia por un sonido, un ambiente sonoro, algo que se mueve en una temporalidad que no ocurre necesariamente en la acostumbrada historiografía del rock. Dice Marcus (2014, p. 35):

Aquí todos los elementos de la música son un salto. A medida que partes distintas de la canción se ralentizan, a medida que otras cobran velocidad, depende de donde estés, qué ola de la canción estés surfeando, la sensación de pérdida inminente puede desaparecer... y entonces el cantante se retira y queda una guitarra, más que una guitarra, reemplazando la historia que has oído por otra que no has oído.

Greil Marcus (2014, p. 49) cita una frase que expresó Albert Camus en 1947 y que decía: “Siempre hay una explicación social para lo que vemos en el arte. Sólo que eso no explica nada importante”. Marcus refiere a Camus como una ranura para proponer que en el rock hay una serie de cuestiones que se modelan como canciones, pero que no están necesariamente determinadas y sujetas a explicaciones personales, psicológicas y sociológicas.

Un algo más que la semiosis que lo produce y lo determina, y cuando se ingresa a ese algo más es que alguien abrió una puerta en el propio tiempo y espacio de la música de rock, como cuando Marcus (2014, p. 124) habla de la sesión de grabación de “A Day in the Life”, una canción que nadie “había oído nunca nada igual, nadie ha oído nada igual”:

Ese rasgueo brillante y con determinación de la guitarra acústica de John, situando al oyente en las escaleras de la puerta que estaba a punto de abrir; las notas sueltas y flotantes del piano de Paul, desconectadas, abstractas, distayéndose de la sensación de que estaba a punto de pasar algo, haciendo que olvidaras qué esperabas para que se abriera la puerta...era como una obra de teatro, completa y acabada en unos segundos.

Para Marcus, son esos momentos cuando el rock se encuentra con una sensación, una idea, un gesto donde algo sucede, cuando alguien llega a un umbral, abre la puerta, la traspasa, y con ello se da “un paso ajeno al tiempo”. El filósofo George Steiner (2009, p. 27) expresa en su libro, Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento, que pensar “nos hace presentes a nosotros mismos”, y que pensar por uno mismo “es el componente principal de la identidad personal”. Desde esta perspectiva, llega un momento en que las personas no solo se dan cuenta que piensan, sino que piensan por sí mismas y eso abre una puerta que permanecía invisible: se hacen presentes sí mismos, ante sí mismos y ante el mundo. ¿No es lo que le pasa a las personas con la música de rock cuando, por algo, voluntario o no, consciente o no, sean creadores de canciones o no, incursionan en un ámbito no recorrido y los sonidos las encuentran, obran en el interior para que puedan contemplar un mundo renovado?. Es cuando la música de rock nos hace presentes a nosotros mismos.

Un ejemplo lo podemos encontrar en el libro de Eduardo Verdú (2011, p. 26), cuando reflexiona su vida a partir de escuchar música en la década de los ochenta, y dice cosas como:

Es posible que todos los adolescentes de las últimas tres décadas, desde que Chuck Berry, Fats Domino o Little Richard comenzaran a lanzar esas canciones como monedas de plata, hayamos sentido que una canción en nuestro interior era la palabra mágica capaz de abrir las puertas de la libertad. Quizá la principal diferencia es que la inmensa mayoría de nosotros hemos seguido creyendo en esa simple profecía para la madurez. De alguna manera seguimos siendo niños de treintitantos años confiando en el poder de un verso musical.

Otro ejemplo de lo que la música de rock nos hace a las personas se encuentra en un pasaje de la novela de Nick Hornby (2014, p. 77), Alta fidelidad, cuando Rob va a escuchar a Marie LaSalle y ella comienza a cantar una canción de Peter Frampton, “Baby, I Love Your Way”, y pese a que la escucho en otro tiempo y siempre quería hacer como si vomitara al escucharla, en ese momento, en la situación que vive a esas

alturas del drama de la historia de la novela, en el interior de Rob, de manera súbita e inexplicablemente, cruce algo, se abre a algo, y puede ingresar a algo que no habría hecho de otro modo. Rob expresa sobre esos momentos:

Además, la cosa no quedó así. A resultas de la versión que hace Marie LaSalle de “Baby, I Love Your Way” (“Ya sé que no debería gustarme esta canción, pero me gusta”, dice con una sonrisa descarada cuando termina), me encuentro de golpe metido en dos estados de ánimo aparentemente contradictorios: por un lado echo de menos a Laura con una pasión que no había sentido para nada en estos cuatro días; por otro, me acabo de enamorar de Marie LaSalle.

En situaciones así es cuando el rock se abre a algo más allá que lo simbólico e, incluso que lo estético del rock. Katia Mandoki (2006, p. 67) en su trilogía de libros, *Prosaica*, desmonta los límites de la estética para abordar y explorar el ámbito de la vida cotidiana, de las personas comunes y corrientes, porque solamente se concentra en la idea de la belleza y la contemplación y apreciación de lo bello en el arte. Acceder a la música de rock desde la estética es como acercarse a la poética del rock, es decir, las obras, los autores y los contextos desde donde se ha practicado la producción y recepción de aquello que se ha reconocido como bello y ejemplar para la historia y la crítica del rock. Mandoki propone abordar la prosaica, que para el caso del rock sería las sensibilidades y el papel de la estésis de la música de rock en la constitución de identidades individuales y colectivas. Para Mandoki la experiencia estética lleva a la condición de estésis, la abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida, una sensibilidad que se despierta en el interior de la persona en cuanto que ésta se abre al mundo, y eso es lo que atrae a una persona y lo coloca en una condición de estésis, que haya una fascinación que va más allá de la significación, de la semiótica.

La estética del rock, entonces, no solamente sería la exploración y la narración de los sujetos y de los objetos de la experiencia estética, los momentos y las condiciones de contemplación, recepción y consumo del rock como arte y como cultura, sino que igualmente sería entender las condiciones de la estésis por el cual el rock le produce una experiencia a la persona, y a partir de eso la persona hace algo con el rock para hacer su vida y estar expuesto de determinadas maneras a la vida.

Bibliografía

- Aguirre, C. y Villoro, J. (1980). *El rock en silencio*. UNAM.
- Attali, J. (2007). *Breve historia del futuro*. Paidós.
- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, primera reimpresión.
- Badiou, A. (2014). *El cine como acontecimiento*. Universidad Iberoamericana.
- Badiou, A. (2009). *El siglo*. Manantial.
- Badiou, A. (2005). *Filosofía del presente*. El Zorzal.
- Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Nueva Visión.
- Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. Sexto Piso.
- Covián, M. (1976). *Nueva poesía U.S.A.: De Ezra Pound a Bob Dylan*. Ediciones La Flor.
- Creeley, R. (1998). *Lo creativo y otros ensayos*. Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana.
- Diederichsen, D. (2011). *Personas en loop: Ensayos sobre cultura pop*. Interzona.
- Fernández Chistlieb, P. (2011). *Lo que se siente pensar: O la cultura como psicología*. Taurus.
- Frith, S. (1978). *The sociology of rock*. Constable.
- Frith, S. (2003). *Música e identidad*. En Hall, S. y du Gay, P. (comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-123). Amorrortu.
- Fisher, M. (2014). Introducción. Michael Jackson, el síntoma. En Fisher, M. (ed.), *Jacksonismo: Michael Jackson como síntoma* (pp. 9-10). Caja Negra.
- Gómez Vargas, H. (2016). Presentación. Sólo se vive dos veces. Estéticas del rock. En *Estéticas del Rock* (pp. 9-14). Universidad Iberoamericana León, Instituto Cultural de León, Universidad del Centro de México, Universidad Iberoamericana Puebla, .
- Gumbrecht, H. (2015). *Después de 1945: La latencia como origen del presente*. Universidad Iberoamericana.
- Gumbrecht, H. (2005). *Producción de presencia*. Universidad Iberoamericana.
- Harding, D. (2011). *Vivir sin cabeza: Una experiencia Zen*. Kairós.
- Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas: Sociedad y cultura en el siglo XX*. Crítica.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Crítica.
- Hornby, N. (2014). *Alta fidelidad*. Anagrama.
- Jameson, F. (2012). *Posmodernismo: La lógica del capital avanzado*. Vol. I. La Marca.
- Kuraishi, H. (2009). *El buda de los suburbios*. Anagrama: novena edición.

- Kureishi, H. (2004). *Soñar y Contar*. Anagrama.
- Lukcas, J. (2015). *El siglo XX*. El Colegio de México.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica Uno*. Siglo XXI: FONCA.
- Marcus, G. (2014a). *Mystery Train: Imágenes de América en la música rock and roll*. Contra.
- Marcus, G. (2014). *La historia del rock and roll en 10 canciones*. Contra.
- Marcus, G. (2011). *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama: 4^a edición.
- Maffesoli, M. (2012). *El ritmo de la vida: Variaciones sobre el imaginario posmoderno*. Siglo XXI.
- Maffesoli, M. (2005). *La transfiguración de lo político: La tribalización del mundo posmoderno*. Herder.
- Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Taurus.
- Reynolds, S. (2013). *Postpunk: Romper todo y empezar de nuevo*. Caja Negra.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Rosa, H. (2015). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press.
- Shaviro, S. (2014). La utopía del pop: la promesa y la decepción de Michael Jackson. En Fisher, M. (ed.). *Jacksonismo: Michael Jackson como síntoma* (pp. 55-66). Caja Negra.
- Stanley, B. (2015). *Yeah! Yeah! Yeah!: La historia del pop moderno*. Turner.
- Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento: Del helenismo a Celan*. Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2011). *Errata: El examen de una vida*. De Bolsillo.
- Steiner, G. (2009). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Fondo de Cultura Económica: Siruela.
- Steiner, G. (2007). *La idea de Europa*. Fondo de Cultura Económica.
- Verdú, E. (2011). *Música o nada: Del walkman a Spotify, una historia de amor*. Milenio.
- Yépez, H. (2007). *El imperio de la neomemoria*. Almadía.

Capítulo 3

Sones de Pascola: caracterización de la música para violín y arpa de la comunidad Yaqui (Sonora), a partir de dos formas musicales del repertorio tradicional: el canario y la contradanza

Cristian Salvador Islas Miranda

Trabaja en el Instituto Tecnológico de Sonora en el Departamento Sociocultural. Es coordinador y profesor investigador del programa educativo. Licenciado en Gestión y Desarrollo de las Artes del Instituto Tecnológico de Sonora. Doctor en Administración Educativa por el Instituto Pedagógico de Posgrado de Sonora. Maestro en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional. Es egresado del Centro de Educación Artística (CEDART) del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Licenciatura en Artes opción Música de la Universidad de Sonora. Ha cursado diplomados y especializaciones en Gestión Cultural, Arte Contemporáneo, Promoción Cultural Comunitaria, Pedagogía y Arte. En el área musical ha realizado cursos de Dirección Coral y Orquestal con el Dr. Gastón Serrano y Enrique Chávez; Arreglo, Análisis y Composición musical con Martín Pacheco, el compositor Arturo Márquez, Eugenio Toussaint, Hernán Ríos (Argentina), entre otros. Como gestor cultural es fundador y director de los proyectos culturales para nivel educativo superior: Revista de divulgación cultural: Intersección “Arte en nuestra cultural” (ITSON), Café Literario ITSON y, para la comunidad infantil, Letras de Colores en el Centro Universitario de Desarrollo Comunitario (CUDDEC). Como arreglista, director orquestal y coral fundó los proyectos Coral Juvenil del instituto cultural Ágora (Guaymas); Coro académico de la licenciatura en Gestión y Desarrollo de las Artes y la orquesta de cámara Camerata Intermezzo que hoy forma parte de los grupos representativos del Instituto Tecnológico de Sonora. Sus líneas de investigación son: etnomusicología, periodismo cultural, estética de la música contemporánea y educación artística. En el 2017 publicó el libro: *Sones para la Danza de Pascola*, transcripción de la música para violín y arpa de la comunidad yaqui.

Correo electrónico. cristian.islas@itson.edu.mx

Introducción

El presente estudio corresponde a un trabajo de investigación mayor, aún en proceso, financiado por el Programa de Desarrollo Cultural Municipal de Sonora en la ciudad de Obregón, que tiene como objetivo registrar en partitura sones compuestos especialmente para violín y arpa utilizados en eventos tradicionales de la comunidad Yaqui de Sonora. Para lograr este objetivo, las muestras musicales se grabaron en diversos eventos culturales, como el Cuarto Encuentro de Venados y Pascolas Yaquis (2016) en Potam, y el Coloquio Intercultural: El Corazón de los Venados y la Cruz de los Pascolas (2016) en Cócort; además se realizaron grabaciones personales con músicos de Vicam y la Loma de Bacum.

No está de más mencionar que uno de los principales estímulos para emprender esta odisea es el aprecio que tengo por la música tradicional de las etnias sonorenses y la lectura de los libros La música en la vida de los Yaquis (1986) de la Dra. Leticia Varela y El chivo encantado (2011) del Dr. Miguel Olmos Aguilera. Quienes han realizado diversas investigaciones etnomusicológicas acerca de la música de la comunidad Yaqui; el cual se debe proteger para asegurar su continuidad como bien lo menciona el antropólogo Alejandro Aguilar Zeleny en su artículo Cantos del desierto y sones del alma. Algo sobre la música de los pueblos indígenas de Sonora, donde menciona:

(...) la conservación y desarrollo a futuro de estas formas de expresión (musicales) se encuentran en manos de músicos que en la gran mayoría de los casos son gente de la tercera edad y que no siempre pueden asegurar la continuidad de su legado, dependiendo en ocasiones de la voluntad y sensibilidad de algún joven pariente que se interesa por conservar este patrimonio. Frente a todo esto resulta evidente que urgen mejores estudios y proyectos que puedan dar su justo lugar y valor a estas formas de expresión, es notable y contradictorio que mientras en nuestro país existe ya una cierta tendencia a adquirir antologías musicales consideradas como exóticas y provenientes de otras partes del mundo (...), en nuestro país siguen imperando nociones de folclore y diversos esfuerzos que en cierto modo podríamos considerar como “rupestres”. (Olmos, 2012, p. 374).

Metodología

Para la realización del presente estudio, se hizo un trabajo de

campo en la comunidad de Potam, Córbit, Loma de Bacum y Vicam. En donde se recogieron diversos testimonios e información técnico-instrumental a través de entrevistas realizadas a cinco músicos (arpistas y violinistas) y al maestro de música de Potam: Ismael Castillo Rendón, quien labora como docente y director musical en el Centro Cultural Capitán Juan María Santeamea de Potam, que de muy buena manera proporcionó datos de gran envergadura para enriquecer el presente estudio y revisó la música que se estaba registrando en partitura, en el transcurso de los meses octubre, noviembre y diciembre del 2016.

Los sones tradicionales, utilizados como modelos para la realización de las partituras de este artículo, fueron grabaciones propias realizadas en el Cuarto Encuentro de Venados y Pascolas Yaquis (2016) en Potam y el Coloquio Intercultural: El Corazón de los Venados y la Cruz de los Pascolas (2016) en Córbit.

Para elaborar el registro de los sones en partitura se utilizó el software MuseScore versión 2.0.3.

Resultados

Sones Tradicionales

Los sones para violín (Laaben) y arpa (Aapa) se caracterizan por una marcada vitalidad melódica ya que la modalidad armónica en la que están compuestos es mayor y el ritmo es acentuado por el zapateo del Pascola quien realiza un contrapunto rítmico con el sonido de los tenábaris y el coyolim (cascabeles de metal) en su cintura, siguiendo el pulso del número regulador de compás ya sea en 6/8 ó 2/4.

Lo sones son aquellos que han pasado de generación en generación aprendidos a base de imitación, tanto la música como la técnica instrumental, del maestro (regularmente adulto mayor) frente al joven discípulo, cuyo antigüedad no se conoce; según Varela (1986, p. 48), se dejaron de componer sones a mediados del siglo XVIII, después de la expulsión de los Jesuitas en 1767; pero el profesor de música de la comunidad de Potam, Ismael Castillo, menciona que existen sones más recientes que han sido compuestos por los mismos músicos de la comunidad, y que los sones varían entre cada uno de los 8 pueblos y a veces no son conocidos entre ellos. Excepto los sones tradicionales, como el Primer Canario Mayor, que es utilizado por todos los músicos como preludio de las fiestas.

Los sones regularmente están afinados en tonalidades mayores

derivados de las escalas diatónicas o modos eclesiásticos enseñados por los jesuitas en el siglo XVII que posteriormente fueron apropiados y adaptados por los músicos indígenas para su música. Para profundizar el tema de la tonalidad, Miguel Olmos en su libro *El chivo encantado* (2011) señala:

(...) la música litúrgica del siglo XVII fomentó en el noroeste los inicios de la polifonía, que se apropiaría posteriormente la música indígena para violín y arpa, compuesta a menudo sobre una base modal. A final del siglo XVIII, se incorporaron probablemente ciertas escales y cadencias provenientes de la evolución armónica de la música occidental; es decir, cadencias que pueden ir del quinto al primer grado de una tonalidad o del cuarto al primero. Pese a que los indígenas aprendieron estas cadencias armónicas, el estilo final de una pieza no siempre siguió este patrón. Actualmente, en mucho sones para cuerda, la melodía persiste en la tónica, realizando al mismo tiempo un leitmotiv melódico que se mantiene hasta concluir la pieza, “como sucede en algunas segundas secciones de sones en el cual pende una melodía cortísima sobre el subdominante, misma que se repite varias veces antes de regresa a la tónica”. (p. 177)

Es por esta razón que los sones están escritos en la tonalidad de Sol Mayor (GM), Re Mayor (DM), La Mayor (AM) y Do Mayor (CM). Aunque algunas veces, como los músicos afinan “de oído” (sin afinador electrónico o diapasón), no coincide con el sonido real según la afinación universal tomando como referente el 440 de la nota La. Pero, aun así, el músico dice estar en el tono que está compuesto el son o por la hora del día.

En la comunidad Yaqui se tiene por norma utilizar una afinación distinta según la hora del día, según Olmos (1998, p. 133) hay una vinculación muy fuerte con la naturaleza, en especial con los animales (nocturnos y diurnos) y las plantas, incluso hay momentos donde los Pascolas suelen imitar al animal que le sugiere el tema del son ya sea toro, chivo, gallo, entre otros. Es por esta razón que los sones pueden llevar los siguientes títulos: Son del cardenal, Son del coyote, Son de la cordorniz, Son del Gallo, Son del último canario, Son del primer canario, Son del amanecer, Son del quelite de aguas, etcétera, dependiendo de la hora de su ejecución.

Según información proporcionada por Ismael Castillo, el orden de afinación de los instrumentos que acompañan al Pascola es el siguiente:

Tabla 1. Orden de afinación

Momento	Tonalidad	
Atardecer hasta la medianoche	Sol Mayor	
De la medianoche a la 1:00 am		
Afinación: Compañía	Do Mayor	
	La Mayor (transportada)	
De la 1:00 am a las 4:00 am	<i>La afinación del violín se modifica, quedando de la siguiente manera.</i>	
Afinación: Arrullo de la víbora	4 Sol 3 Re 2 La 1 Mi	Do# La Mi
De las 4:00 am a las 8:00 am		
Afinación: Del amanecer	Re Mayor	

Fuente: elaboración propia con base en Olmos (1998, p. 125).

Organología El violín (Laaben):

Sin lugar a dudas es uno de los instrumentos más comerciales y característicos de la música de la comunidad yaqui, digno sobreviviente de la herencia jesuita, que no sufrió modificación alguna. Edwar H. Spice, en su libro Los Yaquis: Historia de una cultura (1994), enlista algunos instrumentos utilizados por los misioneros para introducir a los indígenas a la música de la iglesia, entre los que se encuentran el trombón (estilo medieval), el oboe antiguo, flautas dulces, el órgano portátil, órgano positivo. También el Dr. Miguel Olmos (2011, p. 165), menciona el arpa, violín y el sistro.

El violín es un instrumento muy comercial, por lo tanto es fácil adquirirlo en las tiendas de música, también son adquiridos por donaciones o comprados por la implementación de proyectos de desarrollo cultural. Su utilización principal es para acompañar tanto sones de pascola como de matachines.

Su afinación es igual a la afinación occidental: Primera cuerda en Mi, Segunda cuerda en La, Tercer cuerda en Re y la Cuarta cuerda en Sol. Las dos últimas varían en su afinación dependiendo de la hora de la fiesta, como se mencionó en el cuadro anterior.

El arpa (Aapa):

En el artículo “El arpa en el México colonial” (Sin fecha), Gonzalo Camacho menciona que no existen suficientes registros que demuestren la existencia de un instrumento semejante al arpa y el violín utilizados de manera previa a la llegada de los Jesuitas, de hecho no se sabe de la existencia de instrumentos cordófonos en general en las culturas precolombinas, salvo el discutido caso del arco musical que aún se ejecuta entre algunos grupos indígenas como coras y tepehuanos. Lo cierto es que el arpa llega al nuevo continente proveniente de España por el Maese Pedro “el del arpa” quién fuera mencionado por Bernal Díaz del Castillo. Y el modelo que se utilizan actualmente en las comunidades indígenas corresponde al medieval.

De manera general, el arpa está constituida por madera de pino. Consta de dos orificios que se encuentran sobre la tapa. La tesitura del instrumento abarca cuatro octavas (Imagen 1). Consta de 30 cuerdas, aproximadamente, tensas con clavijas de madera. La afinación es dia-tónica y se puede afinar en varias tonalidades, dependiendo los momentos de la fiesta o celebración. Las afinaciones más comunes son: Sol mayor, Re mayor, La mayor y Do mayor. La tonalidad menor casi no se utiliza.

El arpero espera a que el violinista afine primero para después utilizar su afinación como referente para tensar sus cuerdas. En diversas ocasiones se tuvo la oportunidad de preguntar en qué tonalidad estaban afinados y los músicos me respondían que estaban en una tonalidad, como Do mayor, y al momento de comprobar con un afinador electrónico, ésta no correspondía con la tonalidad mencionada. Teniendo un margen de error de hasta una tercera ascendente.

Su función en los sones es la de armonizar el movimiento melódico del violín. No tiene pasajes como solista. Al igual que la técnica de ejecución del arpa occidental, la mano izquierda se utiliza para tocar las notas del registro grave en octavas paralelas o alternadas (intervalos melódicos en octavos) siguiendo el pulso del número regulador de compás, ya sea 6/8 ó 2/4, y la tónica de cada acorde, aunque, a veces, suele tocar la inversión del acorde como nota de paso.

La mano derecha tiene mayor versatilidad, porque ejecuta acordes (de dos o tres tonos) y arpegios (de tres tonos y dentro de la misma octava). Los motivos rítmicos varían dependiendo del género musical que esté interpretando como más adelante se abordará.

La afinación de las cuerdas, en la tonalidad de Sol Mayor, tiene el siguiente registro:

Imagen 1: Tesitura y afinación del arpa Yaqui en Sol Mayor



Fuente: elaboración propia.

Actualmente, el arpa solo se utiliza para acompañar los sones de Pascola (Olmos 1998, p. 117), a veces, es remplazada por la guitarra tradicional.

Requistear

El término *requistear* es utilizado por los músicos minutos antes de empezar a tocar. Este momento lo utilizan para afinar sus instrumentos, ponerse de acuerdo en los sones que van a interpretar y ensayar los movimientos armónicos y melódicos de cada son. Es sumamente importante, ya que algunas veces, no habían tocado juntos y cada pueblo tiene su forma de interpretar los sones.

El Canario

Miguel Olmos, en su artículo la Etnomusicología y el noroeste de México (2003) aborda los antecedentes del Canario en el occidente y cómo se ajustó al nuevo simbolismo novohispano:

Al igual que las folías o las zarabandas, las piezas de canarios pertenecen a un género musical para la danza del mismo nombre, que si bien se cultivó en los ambientes populares de Europa o América, al igual que la zarabanda, fue adoptada rápidamente por las clases aristócratas. Las piezas de canarios europeas se ejecutan en tiempo ternario de 3/8 o en sesquiáltera de 6/8, 3/4 como los canarios de Gaspar Sans. Este género fue traído por jesuitas y ha sido apropiado por muchos grupos indígenas del noroeste con otra lógica musical. El canario se cultiva en algunas zonas indígenas del territorio mexicano y se ejecuta al inicio de una festividad. El son del canario en el noroeste es interpretado con arpa y violín como preludio para la fiesta y para la danza de pascola entre guarajíos, mayos y yaquis. Entre mayos y guarajíos este son indica también el final de la fiesta. Para los yaquis existen varios tipos de canario; es posible escuchar el primer canario al inicio de la fiesta, luego se interpreta el segundo o el hermanito del canario. Una de las caracte-

rísticas de este son es que hace un movimiento constante del primero al cuarto y quinto grado de una tonalidad, interpretado generalmente en La Mayor. Al igual que el canario europeo, el son de canario indígena posee una intención dinámica (Olmos, 2003, p 59).

El Canario Yaqui, en efecto posee ciertas cualidades de su antecesor occidental, ya que era una danza inglesa (country-dance), posteriormente adoptada por los españoles, donde los bailarines zapateaban y arrastraban los pies al ritmo de largas improvisaciones, produciendo un largo diálogo rítmico con músicos; actualmente el danzante Pascola acentúa el contrapunto rítmico con los sonidos de los capullos de la sarta de mariposas con pequeñas piedrecillas, enredadas en las panto-rillas, formando una atmósfera especial que despierta los ánimos para iniciar la fiesta (Olmos, 2003, p. 59).

60

La tonalidad en la que se toca, según palabras de Ismael Castillo, es en Sol Mayor al inicio de cada fiesta y tiene un número regulador de compás de 6/8, a diferencia de algunas contradanzas que están escritas en tiempo binario; su esquema estructural consta de dos partes temáticas A y B con una introducción de 4 a 6 compases de duración, donde el violín toca un intervalo armónico de sexta mayor en ostinato sobre la tónica. Los movimientos armónicos, que el arpa refuerza con arpegios y acordes, se ciñe solo a los movimientos entre Tónica, Supertónica, Subdominante y Dominante, manteniendo así la armonía tradicional clásica, a diferencia de las composiciones polifónicas, dentro del estilo Barroco, que se compusieron en el Centro de México y el sur de América.

Los motivos rítmicos comúnmente utilizados en el Canario son los siguientes, interpretados por el arpero realizando la parte armónica con la mano derecha.

Imagen 2. Motivo rítmico 1 para armonizar el canario



Fuente: elaboración propia.

Imagen 3. Motivo rítmico 2 para armonizar (con arpegios) los canarios



Fuente: elaboración propia.

El Primer Son del Canario Mayor (partitura anexa), es uno de los sones tradicionales que son ejecutados al inicio de la fiesta, cuya estructura general se muestra en el cuadro siguiente:

Tonalidad: Sol Mayor		
No. Regulador de compás: 6/8		
Introducción	Período A (se repite ad libitum)	Período B
6 compases	4 compases	10 compases
Movimiento armónico I	Movimiento armónico I-IV-I-V	Movimiento armónico I-IV-I-V-I-II-I-V

Partitura	Primer Son del Canario Mayor
Forma musical	Canario o Zapateado
Transcripción	Cristian Salvador Islas Miranda
Músicos	Violín: Ismael Castillo Rendón (Potam) Arpa: Ismael Castillo Álvarez (Potam).
Fuente	Grabación propia realizada en el “Cuarto Encuentro de Venados y Pascolas Yaquis”. Celebrado el 23 de abril del 2016. Lugar: Centro Cultural Capitán Juan María Santeamea de Potam.

Fuente: elaboración propia.

Primer Son del Canario MayorTranscripción: Cristian S. Islas Miranda
Revisión: Ismael Castillo Rendón (Potam)

Violin Arpa

Vln. Arp.

Vln. Arp.

Vln. Arp.

Vln. Arp.

Vln. Arp.

Fuente: elaboración propia.

La Contradanza

Aun se pueden apreciar vestigios de la herencia española del siglo XVI en las contradanzas de la comunidad Yaqui, principalmente en su estructura, ya que aquellas composiciones las frases tenían una extensión de cuatro u ocho compases, la forma era binaria y el ritmo era mayormente era en 2/4 (Rico, 2009, p. 202). Otra características semejante con la contradanza antigua, La primera frase se realiza durante los ocho primeros compases de la música y las otras dos duran cuatro compases cada una. Los movimientos armónicos son semejantes al Canario: Tónica, Supertónica, Subdominante y Dominante.

María Pónsula (partitura anexa), es una contradanza que forma parte del repertorio tradicional y se ejecuta en la última parte de la fiesta, cuya estructura general se muestra en el cuadro siguiente:

Cuadro 2. Períodos y comportamiento armónico de María Pónsula
 Tonalidad: La Mayor

Tonalidad: La Mayor	
No. Regulador de compás: 2/4	
Período A (se repite ad libitum)	Período B (se repite ad libitum)
8 compases	8 compases
Movimiento armónico V-II-V-I-V-II-V-I	Movimiento armónico V-I-II-V-I-IV-V-I

Fuente: elaboración propia.

Los motivos rítmicos comúnmente utilizados la Contradanza son los siguientes, interpretados por el arpero realizando la parte armónica con la mano derecha.

Imagen 5. Motivo rítmico para armonizar las Contradanzas.



Fuente: elaboración propia.

Imagen 6. María Pónsula. Contradanza

Partitura	María Pónsula
Forma Musical	Contradanza
Transcripción	Cristian Salvador Islas Miranda
Músicos	Violín: Ubaldo Bule (Loma de Bacum) Arpa: No identificado.
Fuente	Grabación propia realizada en el Coloquio Intercultural "El corazón de los venados y la cruz de los pascolas", celebrado del 6 al 8 de octubre del 2016. Lugar: Museo de los Yaquis (Cócorit).

Fuente: elaboración propia

Conclusiones

Lo que se acaba de exponer es solo una pequeña aportación a la gran cantidad de estudios realizados en torno a la cultura de los Yaquis, pero considero importante seguir realizando actividades de investigación, preservación y difusión de su patrimonio, tangible e intangible, ancestral, ya que forma parte de nosotros como identidad regional. Es por eso que hoy en día, se está transcribiendo la música del disco Juya Ánia: fuente inspiradora de la danza del venado, realizado gracias al financiamiento del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comuni-

tarias (PACMYC), el cual fue dirigido por la actual directora de Culturas Populares de ciudad Obregón, la socióloga Trinidad Ruiz Ruiz; con el objetivo de preservar las líneas melódicas y armónicas, con la asesoría de los músicos de la comunidad, para la posteridad en la partitura.

Referencias

- Camacho, G. (S.F.). *El arpa en el México colonial, entre lo sacro y lo secular.* <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/03/arpa-en-el-mejico-colonial.pdf>
- Félix, J. (1999). *Sonora. De la prehistoria al Siglo XX.* Editorial Concepto Gráfico.
- Olmos, M. (1998). *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara.* CONACULTA.
- Olmos, M. (2003). La etnomusicología y el noroeste de México. Desacatos, 2003, 12, p. 45-61. ISSN 1405-9274. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742003000200004
- Olmos, M. (2011). *El chivo encantado. La estética del arte indígena en el noroeste de México.* Fondo Editorial para la Cultura y las artes.
- Rico, C. (2009). La Contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxerau, Minguet Eyrol y los Bailes Públicos. <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/43/42>
- Soto, R. (2010). *La tribu Yaqui.* Editorial Desierto.
- Spicer, E. (1994). *Los Yaquis. Historia de una cultura.* UNAM.
- Spicer, E. (1994). *Los Yaquis: Historia de una cultura.* Editorial Universidad Autónoma de México.
- Varela, L. (1986). *La música en la vida de los Yaquis.* Gobierno del Estado de Sonora.

Capítulo 4

La escena rockera en Ocoyoac. Una cartografía musical

Edith Cortés Romero

Doctora en Comunicación por la Universidad Iberoamericana, Licenciada en Comunicación por la UAEM. Profesora de Tiempo Completo de la Licenciatura en Comunicación de la FCPyS. Perfil Prodep. Integrante del colectivo H desde 2004. Coordinadora del GT Deporte, Comunicación y Sociedad en AMIC. Presidenta de la Red de Investigadores sobre Deporte, Cultura Física, Ocio y Recreación. Líneas de investigación: estudios sobre juventud, música, salud, deportes, estudios urbanos. Publicaciones: coautora con Graciela Baca Zapata del libro “Miradas juveniles desde las políticas públicas. Educación, empleo, salud y violencia (2011). Coordinadora del libro Postal de la ciudad e interacción juvenil. Los Portales de Toluca (2010). Coordinadora del libro Juventudes contemporáneas. Visibilidad en el espacio urbano (2015). Coordinadora Académica del Seminario Internacional sobre estudios de Juventud en sus cuatro versiones 2009, 2011, 2013 y 2015. Proyecto de investigación por la unificación de las culturas musicales en el Valle de Toluca.

Correo electrónico. ecortes26@hotmail.com

Introducción

El dinamismo de la cultura esta en los sujetos y los sujetos son parte de la cultura, como lo es la música, nos señala Maritza Urteaga (2016) en la conferencia “Música, jóvenes y nuevas formas de producción cultural”¹. Qué pasa con la música, interrogante que parece simple, pero que nos lleva a considerar diversos elementos con el propósito de comprender como se van estructurando en determinado lugar. Ocoyoacac lo podemos ver como un espacio donde esta presente la escena rockera, una escena musical que es autogestiva y que lleva más de 30 años como parte de ese dinamismo cultural y musical.

El movimiento musical de Ocoyoacac esta integrado por tres actores indisolubles, las bandas rockeras locales, los organizadores y los seguidores. Por ello, resulta de vital relevancia generar un registro sobre la existencia de esas bandas musicales locales que nos sirva de marco histórico de esa creación musical; y por el otro, el reconocimiento de cooperativas autogestivas que promueven la organización de eventos-tocadas, así como la acción y presencia de los diferentes sujetos –jóvenes y adultos- que encuentran en los géneros musicales la diferenciación de sus estéticas y posturas ideológicas.

La presenta reflexión esta integrada por tres apartados, en el primero se habla del espacio como un producto social y cultural, que permite conocer, percibir, significar y producir el espacio, en nuestro caso de la experiencia en una tocada rockera. En un segundo momento, se aborda el tema de las tocadas en el circuito de Ocoyorock, esto es, las características de la escena rockera y la autogestión de sus conciertos. A partir de ello, se presentan algunos hallazgos de las bandas musicales locales que tocan alguno de los géneros siguientes: punk, rock urbano, metal, ska y gótico; como parte del espacio vivido en la escena rockera.

La espacialidad en Edward Soja

Referirnos a este autor remite a su trilogía para comprender como fue desarrollando su trabajo y entender su propuesta sobre la espacialidad, sobre el espacio de la otredad, del tercer espacio y que en nuestro caso se retoma para aproximarnos al espacio de experiencia de las bandas rockeras de Ocoyoacac.

1. Conferencia de la Dra. Maritza Urteaga Castro Pozo dentro de las actividades del Festival Radar, llevado a cabo en la Facultad de antropología de la Universidad Autónoma del Estado de México, el 20 de abril de 2016.

El trabajo de Soja² tiene su fundamento en sus obras compuestas por Postmodern geographies de 1989; Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real and imagined places de 1996; y Postmetropolis: critical studies of cities and regions de 2000; trabajo que da cuenta de una década de investigaciones sobre la geografía urbana con dos pilares fundamentales: el recuperar el espacio como categoría analítica y la presentación de una ciudad posmoderna como es Los Angeles.

Soja (1997) plantea un nuevo lenguaje en la teoría social para describir diferentes paradojas socioespaciales en las que crecen las metrópolis del siglo XX; con esta geografía posmoderna persigue el desarrollo de un modelo de análisis que agrupe esa genealogía del poder y de la arqueología del saber, incluyendo la importancia del espacio en el origen de conflictos sociales.

Soja (2000) propone hacer visible la espacialidad de la vida social, considerando la trialéctica del ser: la historia, la sociedad y espacio; y la trialéctica de la espacialidad: primer espacio, segundo espacio y el tercer espacio. La trialéctica del ser se expresa de modo alternativo, donde las relaciones son interactivas entre la espacialidad, la historicidad y la socialidad en una dimensión macro. El espacio es construido y modificado en el transcurso del tiempo por los actores sociales; la espacialidad es medio y resultado de acciones y relaciones sociales. La espacialidad y la temporalidad son medulares en la construcción de lo social.

Por lo que respecta a la trialéctica de la espacialidad, que es el nivel micro, el autor apunta que la aparición del tercer espacio es reacomodar uniendo lo que antes no se podía vincular, es romper con lo dual. El primer espacio, refiere a las prácticas espaciales, al espacio de formas físicas y reproducción de la vida social, es decir, son las prácticas materiales, la percepción del espacio. Por lo que respecta al segundo espacio, son las representaciones del espacio, de un espacio conceptuado por planificadores, urbanistas; es el espacio del diseño, de la regulación y orden socioespacial, es la concepción del espacio. Y el tercer espacio, es el espacio de la representación, es el espacio abarcativo, lo bordea

2. Edward Soja (1940-2015) es un geógrafo reconocido por sus aportaciones a los aspectos espaciales de la teoría social, la globalización y la economía política urbana y regional. Profesor de planificación urbana y regional en la UCLA, ha dedicado sus investigaciones a los procesos de reestructuración urbana de Los Ángeles y a construir una perspectiva crítica sobre el desarrollo de las ciudades y las regiones. Además, ha teorizado sobre el papel del espacio y de la geografía, especialmente en su relación con el tiempo y la historia, utilizando las teorías y propuestas de Lefebvre para proponer una perspectiva geográfica postmoderna. Sus investigaciones están relacionadas con la acción de las comunidades locales en relación a la justicia espacial. En el libro Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical. Edward W. Soja, Abel Albet, Núria Benach, 2010.

la experiencia espacial más íntima, un espacio directamente vivido, de agencia y de experiencia de los sujetos; es la vivencia de un espacio real e imaginado.

De tal manera, que en el primer espacio tenemos la presencia del actor, de ese usuario que tiene una visión pragmática y donde el nivel de la realidad está marcada por los hechos. En el segundo espacio está el planificador con una mirada racionalizada que está plasmada en los discursos. Y en el tercer espacio está el habitante, el flaneur, el paseante con su perspectiva sensorial y marcado por sus motivaciones.

Siguiendo con la propuesta de Soja (2000), surge la pregunta ¿cómo representar las prácticas sociales de la escena rockera? La vida cotidiana constituye el espacio de la experiencia vivida; esto es, el vivir diario tiene características diversas de acuerdo a un individuo o a un grupo, entonces para acercarnos a ese acontecer cotidiano es clave la noción de práctica. De Certeau (1996) propone que una práctica implica una particular creatividad que se desarrolla sobre espacios asumidos y reconocidos.

Para tener un acercamiento a las prácticas de los sujetos se recobra el concepto de maneras de hacer de Michel De Certeau: “Maneras de hacer constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapproprian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural tratan de distinguir las operaciones causi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de tácticas con base en los detalles de lo cotidiano” (1996).

Para el caso de las bandas musicales rockeras en las tocadas en el circuito de Ocoyoacac son las maneras de hacer que simbolizan una mirada que apunta a la creatividad disgregada de los sujetos, quienes construyen tácticas artesanales para perturbar y resistirse a los mecanismos de control, a ese tercer espacio con sus tintes reales y que también posibilitan que sean imaginados. Desplazando la atención de la acción pasiva hacia las formas de apropiación, para conocer los medios, las invenciones y astucias de los sujetos, de las bandas musicales en el escenario.

Por lo cual debemos hacer referencia a los conceptos de estrategias y tácticas. Para De Certeau la estrategia la define como: “Estrategias al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y poder resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser inscrito como algo propio

y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o amenazas" (1996, p. 42). Las estrategias remiten a un lugar construido por y para el poder, desde el cual se construyen los mecanismos y técnicas orientados para corregir las desviaciones.

Las estrategias remiten al orden imperante y la normatividad, en dichos espacios las estrategias son capaces de producir, clasificar, cuadricular e imponer. Las estrategias bordean un lugar propio, lo cual define la victoria del lugar sobre el tiempo y un dominio de los lugares mediante la vista por medio de una práctica panóptica.

Ante el lugar propio definido por las estrategias, también se generan puntos de resistencia, son acciones tácticas porque aprovechan los momentos imprevistos, para colocarse allí donde se ejerce el dispositivo disciplinario. Las tácticas refieren a: "...la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por lo tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña" (De Certeau, 1996, p. 43).

Las tácticas constituyen prácticas a través de las cuales los individuos se reapproprian del espacio organizado por las técnicas dominantes, poseen la particularidad de trabajar artesanalmente, son formas minuciosas de resistencia que hacen funcionar los dispositivos con sus intereses y sus propias reglas, pero pueden sólo utilizarlo, manipularlos y desviarlos.

Por su parte, Güell, Frei y Palestini (2009) señalan que "las prácticas sociales son, precisamente, esos procesos de articulación. Son maneras de actuar y de relacionarse que despliegan a los actores reales en espacios concretos para satisfacer necesidades" (p. 71). Dichas prácticas sociales son posibles por la existencia de instituciones y subjetividades que aportan reglas, recursos, identidades y sentido a las acciones; de la subjetividad³ representa la perspectiva desde la cual el sujeto se apropiá del mundo, es lo que le da sentido.

En cuanto Abric (2001) apunta que "el análisis de cualquier práctica social supone que sean tomados en cuenta por lo menos dos factores esenciales: por un parte, las condiciones sociales, históricas y materiales

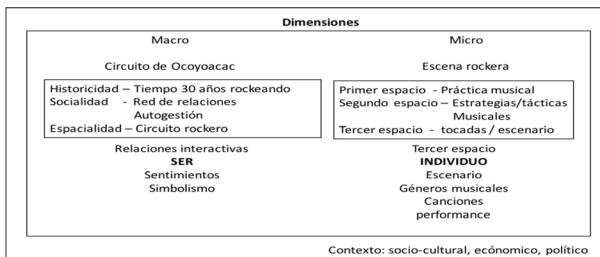
3. Güell, Frei y Palestini (2009) explican que la subjetividad remite a un individuo con necesidades, emociones y capacidad de percibir, interpretar y comunicar y que define sus intereses e identidades en las relaciones con otros. La subjetividad remite al portador concreto de la acción: un individuo que define su identidad e intereses con los otros en juego (p.74).

en las que ella se inscribe, y por otra; su modo de apropiación por el individuo o grupo respectivo, modo de apropiación en el que los factores cognitivos, simbólicos, representacionales desempeñan igualmente un papel determinante. Porque para que una práctica social, aún impuesta, se mantenga, es necesario todavía que pueda, con el tiempo, ser apropiada, es decir integrada al sistema de valores, creencias y normas, ya sea adaptándose a él o transformándolo. Cualquier contradicción entre las representaciones sociales y las prácticas lleva necesariamente a la transformación de una u otra” (p. 213).

De acuerdo con Soja “La creación de geografías comienza con el cuerpo, con la construcción y performance del ser, del sujeto humano como una entidad particularmente espacial, implicada en una relación compleja con su entorno. Por un lado, nuestras acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales vivimos, moldean nuestras acciones y pensamientos de un modo que sólo hasta ahora estamos empezando a comprender. Si utilizamos términos familiares a la teoría social, podemos decir que la espacialidad humana es el producto del agenciamiento humano y de la estructuración ambiental o contextual” (Soja, 2000, p. 34). En la siguiente figura se presente la trialéctica de la espacialidad de acuerdo con Soja.

70

Figura 1. Trialéctica de Soja, dinámica del tercer espacio



Fuente: elaboración propia con base en E. Soja (2008).

Prácticas musicales rockeras

Para el caso que nos ocupa haremos referencia al tercer espacio a partir de las prácticas sociales en las tocadas rockeras en el circuito de Ocoyoacac del Valle de Toluca. Iniciamos con los cuestionamientos: ¿cómo se designa y clasifica el espacio rockero en la actualidad en el circuito de Ocoyoacac del Valle de Toluca?; ¿cómo son las prácticas musicales rockeras en este circuito del Valle de Toluca?, ¿cómo se insertan los estilos musicales rockeros (ska, punk, rock urbano, metal, gótico) en el tercer espacio de las tocadas y sus diferentes dimensiones?.

Para empezar a dar respuesta a estos cuestionamientos nos sirve el enfoque del tercer espacio, porque se centra en analizar la forma en que los sujetos conocen, perciben, significan, se apropián y producen su propio espacio musical. Donde la creación musical implica múltiples agenciamientos colectivos, donde los músicos –en tanto bandas musicales locales- han producido saberes, forma de vida, cosmovisiones en las cuales hay indudables aportes a la vida social, en ese espacio de resistencia que conjuga lo real e imaginado.

Ahora bien, pasemos a ese tercer espacio en las tocadas en Ocoyoacac. Entendemos para este trabajo una tocada⁴, como la creación y desarrollo de un evento, donde un factor fundamental es la definición del género artístico, en este caso musical y específicamente de rock, el cual adquiere una dimensión temporal, territorial, artística y social. Un evento musical como plataforma de difusión artística es parte de la agenda de la vida social y parte de la identidad comunitaria local. De igual forma contempla la participación de los protagonistas, los organizadores y los asistentes. Para el caso de las tocadas, presentan una dimensión temporal en tanto se realizan diferentes conciertos a lo largo del año, en la dimensión territorial, esta se localiza en lo que hemos llamado circuito de Ocoyoacac y que hace referencia a distintos espacios que se utilizan en esta zona para las tocadas rockeras; en cuanto a la dimensión artística, esta tiene que ver con la escena de rock local, de los géneros del ska, punk, rock urbano, metal y gótico; es decir, de bandas que pertenecen a este circuito; y finalmente la dimensión social que involucra esa red autogestiva⁵ con el propósito de mantener vivo el rock local y lograr una interacción con su comunidad en tanto reconocimiento por su trabajo musical. En ese mismo sentido para comprender los espacios debemos mirar mas allá de lo físicamente percibido, en el espacio cotidiano, en la noción de tercer espacio (espacio vivido) acuñado por Soja, donde se mira al espacio como un producto cultural, una producción social inseparable de las prácticas vividas.

El Circuito del Ocoyorock. El estudio se desarrolla en esta región de Ocoyoacac en la Zona Metropolitana del Valle de Toluca, donde la geohistoria (Soja) nos ayuda a entender el contexto. La capital del Es-

4. Para el desarrollo de la presente investigación se retoma el término de tocada por ser el que se usa entre la comunidad rockera. En una tocada en promedio asisten no más de mil personas; no tienen espacios geográficos determinado, son más bien móviles y representan espacios que se abren para que los integrantes de la escena rockera local comparten ese tercer espacio, ese espacio de la experiencia, de la otredad.

5. Las tocadas de la escena rockera en el caso del circuito de Ocoyoacac, son una red autogestiva en su sostenimiento, lo cual ha permitido la permanencia del movimiento en sus comunidades. Las bandas musicales se autocapacitan, se autofinancian, la gran mayoría cuenta con un demo o con un éxito que suena en las localidades.

tado de México es Toluca y representa el centro político para toda la zona; de acuerdo con el Plan Regional Metropolitano del Valle de Toluca 2000, Ocoyoacac forma parte de la región Metropolitana del Valle de Toluca (RMVT), conformado dos grupos, la Zona Metropolitana Intermunicipal con 7 municipios (ZMI) y la Zona en Proceso de Metropolización (ZPM), “integrada por otros 15 municipios que aún no se encuentran conurbados físicamente, pero si dependen económica, política, social y culturalmente de la capital del Estado de México” (p. 44).

El inicio de la urbanización es de 1950 a 1970. La ciudad de Toluca fue el centro económico, administrativo, político y social de estado de México. La posición geoeconómica conlleva que pase de una economía agrícola a una de carácter industrial, instalándose las industrias en el corredor Toluca-Lerma. La reestructuración del uso del suelo se modifica radicalmente y las áreas habitacionales se estratifican. Iniciándose la conurbación con Metepec.

72 La dinámica industrial trajo la creación de infraestructura y de vías de comunicación. En 1968 el área urbana de Toluca alcanzaba 2,082 hectáreas, el uso habitacional se duplicó. En la década de 60 se principia con la industria automotriz en el corredor industrial Toluca-Lerma, con una política económica protecciónista para un rápido crecimiento. Destacan la empresa armadora Nissan en 1961, general motors 1962 como una de las empresas productoras más importantes del país, VAM 1964 (armadora automotriz mexicana que deja de funcionar el 1986), automotive moulding; inicia actividades en Toluca Celanese mexicana que se dedica a la producción y comercialización de fibras sintéticas y artificiales; poliuretanos fabrica de espuma de poliuretano utilizado para el sector automotriz, mueblero, tapicero, colchonero y zapatero; Playtex apparel México, filial de la transnacional Sara Lee; Express Sinaloa, empresa dedicada al transporte público federal de carga.

La consolidación de la industrialización 1970 a 1980. Se crea un fondo de apoyo para la instalación industrial en el Valle de Toluca, lo cual impactó en el proceso de metropolización⁶ con Lerma implicó una transformación del suelo agrario al urbano para cubrir las necesidades habitacionales de la mano de obra. Metepec presenta un acelerado proceso de migración; así como los cambios que trajo la construcción de la carretera Toluca – Ixtapan, Toluca – Valle de Bravo, y Toluca – Ixtlahuaca – Atlacomulco.

6. Fuente: Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Toluca, 2013, el plan regional de Desarrollo urbano del valle de Toluca.

Baca Tavira (2005) nos dice que la zona industrial se consolida en los 80, donde el corredor industrial Toluca-Lerma generó una fuerte oferta de empleo que se vio reflejado a su vez en el surgimiento de nuevas colonias. De ahí que la ZMCT mantiene una dinámica en ritmo de crecimiento poblacional y económico. Lo cual se traduce en que Toluca representó la cuarta economía más productiva del estado después de Naucalpan, Tlalnepantla y Ecatepec. Ya para fines de 1970 el problema de la región se volvió urbanístico, la región metropolitana del norte había crecido desmesuradamente, 200 mil personas vivían en pobreza lo que significaba 30 mil jefes de familia.

El impulso hacia la industrialización provocó la atracción laboral, las familias migraron del interior del estado y del país. Desconcentración industrial de 1980 – 1990. Los municipios que crecieron aceleradamente fueron Zinacantepec, San Mateo Atenco, Toluca, Lerma y Metepec. Se relocalizan nuevos parques industriales, lo que conlleva el proceso de autorización de nuevos fraccionamientos de tipo popular, 4 en Toluca, 4 en Metepec y 2 en Lerma. Para finales de los ochenta Toluca presente el proceso de consolidación del ámbito metropolitano con otros municipios: Metepec, Lerma, San Mateo Atenco, Zinacantepec y Ocoyoacac. En un periodo de cinco años se autorización once fraccionamientos, siete en Toluca, dos en Metepec, uno en Lerma y otro en Almoloya del Río.

La conformación de la zona metropolitana del Valle de Toluca presenta tres etapas: en el 2000 se integraron los municipios de Calimaya, Xonacatlán, Ocoyoacac, Almoloya de Juárez, Otzolotepec, Chapultepec y Mexicalzingo, ya eran 12 municipios que tenían una población de 1.45 millones de habitantes. Una segunda etapa se da en 2005, cuando se incorpora Rayón y San Antonio La Isla. La tercera etapa se presenta en 2009 que bajo los criterios de conectividad vial, dependencia de servicios y relaciones comerciales la conurbación se da con Almoloya del Río, Santiago Tianguistenco, Atizapán, Capulhuac, Temoaya, Tenango del Valle, Texcalyacac y Xalatlaco, lo que lleva a los 22 municipios que integran la zona metropolitana del Valle de Toluca.

De acuerdo con el Plan Regional Metropolitano del Valle de Toluca 2000, Ocoyoacac forma parte de la Región Metropolitana del Valle de Toluca (RMVT), conformado dos grupos, la Zona Metropolitana Intermunicipal con 7 municipios (ZMI) y la Zona en Proceso de Metropolización (ZPM), “integrada por otros 15 municipios que aún no se encuentran conurbados físicamente, pero si dependen económica, política, social y culturalmente de la capital del Estado de México” (p. 44).

La Zona Metropolitana del Valle de Toluca (ZMVT) se entiende

como un modelo de crecimiento concéntrico -lineal- nuclear con una periferia interconectada que se explica de la siguiente manera:

Crecimiento concéntrico a partir de la Zona Metropolitana conurbada con subcentros urbanos y distritos homogéneos.

Dos subcentros metropolitanos dominantes, dos corredores de desarrollo prioritarios (Toluca-Ocoyoacac y Toluca-Metepec).

Crecimiento periférico metropolitano polinuclear, zonas nororiente, suroriente y enclaves urbanos.

Periferia metropolitana con dos subcentros interconectados, suroriente (Tianguistenco) y sur (Tenango del Valle).

Bajo esta dinámica de crecimiento los sujetos fueron modificando y ajustando su vida cotidiana, el circuito de Ocoyoacac también acogió dentro de esta dinámica al rock, como esa posibilidad de expresión, de un espacio de resistencia, ante las desigualdades, discriminación y su experiencia en sus vidas. De ahí que las bandas musicales locales en la escena rockera, trabajan de forma autogestiva para promover la organización de tocadas, es así como la acción y presencia de los sujetos encuentran en el rock una manifestación de su vida musical.

Las tocadas en el circuito de Ocoyoacac

Fue a partir de una cartografía que se logró hacer un registro de la escena rockera, que se focaliza en dos corredores del Valle de Toluca: uno en Temoaya y otro en Ocoyoacac. Esa música subterránea conlleva un recorrido por la periferia de la capital mexiquense, donde se encuentran esos espacios de libertad y de resistencia, que recorre desde Almoloya del Rio, pasando por Ocoyoacac, Capulhuac, Lerma, Santiago Tianguistenco, por sus barrios y familias que dan acogida, acomodo y viabilidad a la organización de las tocadas. Sueños musicales que le dan sentido y vida a ritmos que subsisten lejos de la cultura de masas y que anclan visiones distintas de afrontar nuestra realidad. Dentro de las tocadas más representativas de la región, encontramos: El Biker Fest o “Almoloyazo” en Almoloya del Rio que va en su edición 22 y dura 3 días; El Rincón Brujo en Tultepec con 30 años de existencia (2 días); La tocada del Barrio de la Tonga, Santiago Tianguistenco con 15 años; Exporock, Villa Rock, 28 años; y Destornillados, Santiago Tilapa, 5 años.

Asimismo es notable que existe un semillero de festivales musicales que emergen y que están buscando su permanencia: Festival del Pulque y la Cerveza, en Santiago Tilapa; Almaya Fest, en San Miguel Almaya; Skarnaval, Cuarto Colectivo de Ska en Resistencia en San Pedro Cholula; La Fiesta de la Banda, Rock/Metal y Punk, en Temoaya; Chorizo

MetalFest, en Ocoyoacac; Por Que seguimos Resistiendo Festival, en San Andrés Cuexcotitlan; 1er Festival de Punk y Skin/Sin divisiones absurdas, en Toluca; SkaCoreFamilia en Almoloya del Rio; Rock y Tributos, en San Cristóbal Huichochitlan; Funeral Fest, en San Andrés Cuexcotitlan; Primer Evento de Rock de la Maquina, Rock Azteca, en Almoloya del Rio; y Por la Igualdad de géneros, en San Andrés Cuexcotitlan.

Por lo que se refiere a los espacios físicos donde se organizan las tocadas, éstos son móviles en general, solo los conciertos tradicionales se realizan en el mismo espacio; pero normalmente los organizadores se mueven en baldíos, patios y lugares abiertos, bajo la consigna de que así no puedan ser ubicados o reprimidos.

Un aspecto destacado en esta escena rockera es la incidencia de las tecnologías, que han facilitado la difusión masiva de las tocadas, esto derivado de que la publicidad ya no es impresa en espacios físicos, ahora se crea una red cibernetica de informantes que “rolan la propa” a través de Facebook y Watts App donde se crean grupos de rockeros que comparten sus gustos musicales y se encargan de difundir entre los seguidores.

La producción musical local circula por grabaciones clandestinas de los seguidores o por un demo corto subido a la red y bajado a dispositivos celulares y compartidos entre pares. Un elemento importante es referente a los seguidores, es decir, existen seguidores de primera generación, iniciadores del movimiento, una segunda generación que ahora son padres jóvenes-adultos, y una generación subsecuente que son jóvenes que están creciendo escuchando música que sus padres les inculcan.

La carga ideológica es marcadamente de izquierda con una animadversión al status quo que los convierte en grupos de resistencia social, y cuyo origen es marcadamente de estratos populares que han sufrido discriminación y marginación. Su participación social es fuerte, se pueden involucrar en acciones comunitarias y de bienestar social sin ningún problema.

Hacia una cartografía musical. Se recupera a David Harvey para hablar de la cartografía como un mapa en tanto documento social, y que para su comprensión requiere que se incluya el contexto social, político y cultural. Lo cual se vincula con Soja, al señalar que la espacialidad se entiende como el espacio socialmente producido por las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales.

En el sentido de Soja (2008) se presenta una cartografía de un modo narrativo para orquestar las voces que permitan hacer el recuento del rock como esa práctica espacial en el circuito de Ocoyoacac. Donde estos discursos o geografías mantienen una relación causa, efecto y mediación.

La periferia musical. De acuerdo con el relato de Benjamín (2014) para hablar de rock alternativo, no se puede marcar una línea, hay de todos los géneros en Ocoyoacac. Y dependerá de los organizadores de la tocada como se define el género, por ejemplo, hay algunas solo de punk, sólo de ska, pero también puede haber con un poco de todos los géneros. Las tocadas son gratis, cuando se llega a cobrar meten de todos los géneros, eso hace que se junte más público, que jale gente. En los últimos 10 años, los géneros que han tenido más presencia en esta región son: punk, rock urbano, el heavy metal, ska, el hoy, metal gótico, black metal y blues.

Los autores Escobar & Hernández (2011) señalan que la cercanía de los municipios del estado de México con el Distrito Federal, han consentido que lo que sucede en la selva de concreto, rápidamente se propague a estos lugares circunvecinos, logrando contagiarlos en primera instancia de virus de los chavos banda y posteriormente del punk.

El movimiento punk se extendió al municipio de Metepec, a finales de los ochenta, a partir de grupos de hardcore punk como Desahogo Personal y Glosopejía y, desde los 90 con Orines de Puerco (los integrantes de este grupo combinan el quehacer artesanal que se desarrolla en el municipio de Metepec y su participación en canales alternativos de la música punk), Malditos Perros, Regeneración, Nu Boxte (ayuda mutua en otomí), colectivo que con miembros del ex Batalla Negativa, trabajan en la comunidad de San Cristóbal Huichochitlán de la ciudad de Toluca, recreando la cultura indígena con música y letras punk), Miserables, Re.In, Los Cobardes, Legado del 77 y Radio Navaja (Trejo, 2009).

Por otro lado Marcial (2006) señala que "...la organización de colectivos punks en todo el mundo ha propiciado la realización de Encuentros Internacionales Anarco Punk cada dos años, el primero de ellos en Uruguay en 1998, con la participación de punks brasileños, uruguayos, argentinos, chilenos, canadienses, venezolanos, norteamericanos y mexicanos; el segundo en enero de 2000 en Toluca, México, al que se agregaron punks italianos, españoles, alemanes, belgas, polacos, suizos y colombianos" (p. 14). Encuentro donde manifiestan su lucha con el consumismo, el machismo, la violencia, el medio ambiente, el neoliberalismo. Se han realizado cuatro encuentros anarco punks internacio-

nales: Punta Espinillo (Uruguay 1998), Toluca (Méjico 2000), Salvador de Bahía (Brasil 2002) y Mar del Plata (Argentina 2004).

Puntos de unión en la escena rockera. Santa Ana Tlapaltitlán, mejor conocido como Santa Ana, es un lugar de tocadas constantes, de tocadas intermitentes. Se organizan y se pasan los datos, esta zona la tienen catalogada como peligrosa, nos debemos cuidar, que no nos caigan en la tocada, dice Armando (2016). En los flyers se suele anunciar los invitamos a una velada de sonidos poderosos, buen cotorreo y muy buenas propuestas sonoras este 6 de febrero, el acceso 6 p.m. e iniciamos a las 7 p.m. Esto con el propósito de apoyar la escena de la ciudad, con una cooperación solidaria de 20 pesos. Finalizando con una nota importante, “el croquis se sube tres antes del evento”. La delegación Santa Ana Tlapaltitlán, era uno de los pueblos que fue absorbiendo la ciudad de Toluca y se convirtió en delegación, es un lugar que tiene características urbanas combinadas con sus tradiciones de antaño.

En el circuito de Ocoyoacac, está presente la música subterránea, esa escena rockera como esos espacios de libertad y de resistencia, que recorre desde Almoloya del Rio, pasando por Ocoyoacac, Capulhuac, Lerma, Santiago Tianguistenco, por sus barrios y familias que dan acogida, acomodo y viabilidad a la organización de las tocadas.

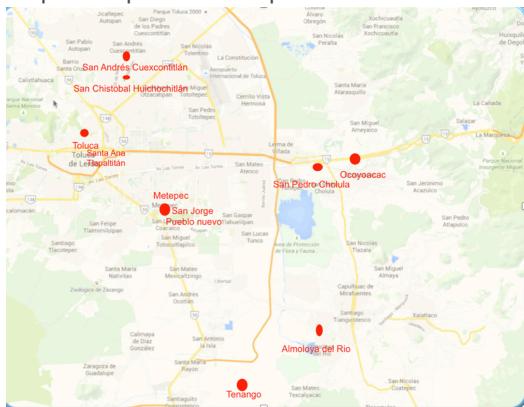
Los espacios donde se fue presentando la escena rockera implica considerar la periferia, que se fue fusionando con la zona metropolitana. Los espacios son itinerantes porque es música ruidosa de jóvenes pandilleros, esa suele ser la justificación de la policía para perseguirlos; por ejemplo, en Santa Ana Tlapaltitlán, que era un pueblo que pertenece al municipio de Toluca, que le dio cobijo a los jóvenes rockeros brindando un apoyo comunitario donde la policía no era bienvenida. En ese sentido, las prácticas musicales encuentran un acogimiento entre sus habitantes, dan cabida brindando sus espacios para las tocadas, forman parte de la solidaridad y de la protección comunitaria. Los lugares donde se realizan las tocadas cambian, nunca son los mismos, es una forma de protección y de que no ubiquen quienes participaban en esos eventos.

Y es a finales de los 80 que la escena rockera irrumpió con sus tocadas en la Villa Charra, que es un espacio propio para las charreadas y que durante un buen tiempo se rentaban para el rock. Situación que cambio al paso del tiempo por los disturbios de los asistentes, pasando a las afueras del lugar, en el área de estacionamiento y después se cambiaron en frente en un terreno baldío que se adecua o se improvisa con una reja de metal para delimitar la zona donde se lleva el concierto. A

esas tocadas suelen asistir las personas de la periferia, casi no va gente de la ciudad de Toluca, porque el ambiente es rudo, es muy pesado, suelen decir las personas de la ciudad.

En el siguiente mapa, se van ubicando los lugares de las tocadas, espacios que tienen un carácter ambulante, eso como parte de la representación por parte del gobierno, ese carácter itinerante sirvió de protección y para seguir organizando las tocadas. San Andrés Cuxcontitlán y San Cristóbal Huichochitlán dos pueblos con comunidades indígenas que han sido marginados por el gobierno del municipio de Toluca al que pertenecen y donde tuvo gran acogida el punk y los grafitis como una forma de manifestar su molestia a las injusticias y el poco apoyo del gobierno a sus necesidades.

Mapa 1. Espacios en la periferia de Toluca



Fuente: elaboración propia con base en los relatos de los entrevistados.

De acuerdo con la dimensión macro este tipo de música llegó a esta región por la movilidad de sus habitantes, sobre todo por la cuestión laboral o comercial, a partir de sus visitas a la gran ciudad, a la capital, ya sea por trabajo, por compra o venta de mercancías.

De igual manera encontramos El Parque Nacional Insurgente Miguel Hidalgo y Costilla, mejor conocido como La Marquesa, que es zona de comida y donde personas de otros estados acuden a disfrutar sus fines de semana aprovechando las diferentes actividades como las cuatrimotos, la tirolesa, los caballos. Una parte pertenece al municipio de Ocoyoacac, es un espacio con gran movimiento y donde la interacción turística promueve un diálogo constante con las personas del lugar, esas charlas brindan información de otras regiones y dentro de ellas esta el conocer o compartir música. Es común ver a personas que se dedican a venta CD de música y películas. Esto es, la movilidad implica

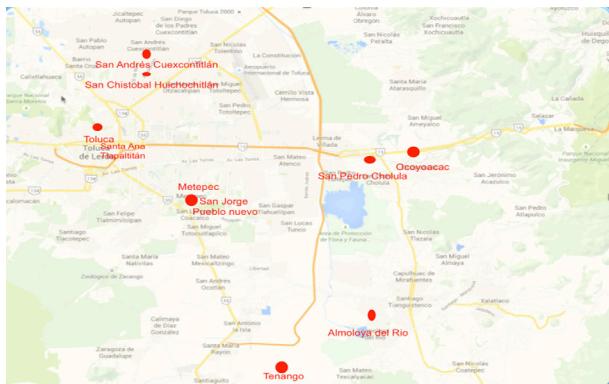
una red social con otros actores externos a la comunidad que provee de información nueva, de un conocer sonidos diferentes que puedes incorporar a tus gustos y compartirlo con amigos, familiares.

En tal sentido, era preferible establecer esa red de relaciones sociales con actores externos, sobre todo porque si eres de los pueblos de esta región “te tratan como indio, te discriminan porque no eres como ellos”. Es una situación que ha prevalecido a lo largo de la historia, las personas de los pueblos vecinos de la ciudad de Toluca y entre los mismos pueblos viven relegados y discriminados.

Ahora veamos esos espacios comunitarios que presentan una dinámica muy propia y que sigue con su carácter itinerante, lugares con tradición, donde ya se sabe y se espera esa tocada, ese espacio para la música y el rock. En esos lugares te pueden invitar a tocar, puedes ir a escuchar música, es decir, hay un flujo entre los rockeros por el apoyo en la escena rockera.

El siguiente mapa presenta el panorama de las prácticas musicales, en tanto uso y apropiación del espacio de la escena rockera. Para los asistentes en el recinto de Villa Rock, el flujo que se presenta es de afuera hacia adentro, un espacio institucionalizado y por lo tanto muy controlado. Por otra parte, en las demás comunidades no ocurre eso, por el contrario, existe un flujo de adentro hacia fuera y de afuera hacia dentro, es decir, los rockeros se mueven hacia todos los puntos coexistiendo un movimiento constante con un intercambio permanente a partir de una comunicación vinculante motivada por el rock. Esto se debe a la dinámica de las prácticas musicales, ahora es mas fácil que se comparte la propaganda de las tocadas por WhatsApp o Facebook, “así nos organizamos mejor para jalar con los cuates y disfrutar de la tocada”, escuchando música, bailando y acompañados de bebidas alcohólicas o drogas.

Mapa 2. Espacios de la escena rockera



Fuente: elaboración propia con base a los relatos de los entrevistados.

80

De manera puntual los sujetos de la escena rockera cuentan con dos espacios reconocidos en esta región, el Biker Fest y Villa Rock. Para el primero el flujo proviene de las diferentes comunidades, se preparan para asistir al evento durante tres días de hermandad en el parque eco turístico de Almoloya del Río, es un festival de motocicletas y rock con la bandita. Y el otro espacio, es Villa Rock, un espacio localizado en la ciudad de Toluca considerado como un lugar para el rock alternativo, donde la mayoría de los asistentes son de los alrededores de Toluca.

Los organizadores de los eventos de Villa Rock comentan: los de aquí sí pagan! La banda esta atenta a las tocadas, es una posibilidad de ver a los grupos nacionales, se pone chido –dicen-. En este año -2016- la propaganda anunciaba último concierto en Villa Rock, el público y los grupos lamentaban el cierre de ese espacio rockanrolero. Cuál es el motivo, era la pregunta entre los asistentes, posibles respuestas, el municipio quito el permiso, andan de pleito los organizadores y el ayuntamiento, se cerro por el desmadre que se arma. También encontramos opiniones en Facebook, “No mames no pueden kancelar a villa rock xk ay es donde se acen las mejores tokadas o miento la neta nel no creo k sea. La ultima expo rock. Así yeban diciendo desde ace mucho. Y no lo acen” (Saul Punk AnarKista).

De los lugares donde se realizan tocadas en esta zona, Villa Rock es el que suele tener mayor costo, 180 previa venta, 220 un día antes y el día del evento 280 pesos. La justificación es que se presenta un cartel fuerte y además los de aquí si pagan, eso genera polémica, algunos grupos creen que el costo es de 30 pesos, otros no tienen ni idea, o se sorprenden cuando conocen el costo mayor a 200 pesos y en son de burla dice “pero a nosotros no nos pagaron, esas son mamadas”. El discurso

con que se justifican los organizadores es les traemos grandes bandas, Tex Tex, Bostik, Charlie Montana, Interpuesto, Trasmetal, Leprosy, Sam Sam, entre otras. Eso motiva a los seguidores, lo mismo que expresiones como "La Banda rockarolera no se extingue, la banda rockanrolera crece y crece, que se sienta el poder de la banda" es lo que le imprime la catarsis a Villa Rock.

Las tocadas están llenas de emoción, de llevar al límite el grito rockanrolero en ese espacio vívido que da pauta para cantar, beber, drogarse, para estar en esa espacio real que se funde con el imaginado a través de las canciones, de las groserías, del repudio al sistema, de las injusticias, del slam y el polvo que envuelve el lugar y que al pasar de las horas se miran crestas caídas, rostros polvorrientos y sonrientes.

Fue una gran fiesta, era la última expo rock, sorpresa dos días después en el Facebook Villa Rock compañía, se pública “Gracias Serafín por acompañarnos en la última Expo Rock, que de todas, es el único grupo que estuvo en las 36 Expor Rock y le informamos a toda la banda que gracias a su buen comportamiento seguirán las tocadas. Rock Sano, Orejón y más organizadores seguirán con estos eventos. Ciento, Villa Rock es el lugar donde se escriben las mejores historias de rock”

Las preguntas que surgen ¿Cómo se mide el buen comportamiento?, ¿cuál es postura del ayuntamiento?, o será qué solo fue parte del discurso de los organizadores para continuar con su negocio, y seguir haciendo tocadas, pues lo de aquí si pagan lo que sea por ver a banda rockera: toca dar seguimiento a los eventos en Villa rock.

En los mapas siguientes se muestra los lugares desde los sujetos suelen desplazarse para acudir al Biker Fest y a Villa Rock:

Mapa 3 Flujo en el El Biker Fest



Fuente: elaboración con base en el trabajo de campo.

Mapa 4. Flujo en Villa Rock



Fuente: elaboración con base en el trabajo de campo.

Durante el trabajo de campo se entrevistaron algunas bandas rockeras locales para conocer su opinión sobre la escena rockera:

Ir al encuentro del saxofón que le imprime el ritmo cadencioso al ska y cuyo sabroso color incita al baile acompañado que coordina torsiones corporales que bien recuerdan una marioneta en libertad. Bajo este ritmo tenemos a La Taraska: la banda se formó en noviembre de 2012, su nombre hace referencia al bar donde solían reunirse sus fundadores y también el nombre hace alusión a una criatura mitológica francesa. El vocalista es Gustavo Arzate Reyes y señala que el género que tocan es ska-reggae.

Otra banda de ska-reggae llamada Skataálil Almaya Band, es originaria de San Miguel Almaya que pertenece al municipio de Capulhuac, se fundó en 2013. El nombre de la banda se compone de la palabra de origen maya *kaaltalil* que significa borrachera y, Almaya por el pueblo de donde son originarios. El fundador es Domingo González Reza y su vocalista: Wily Naoki Sanchez.

Escuchar las composiciones del rock urbano que le cantan al día, día y cuyas canciones cuentan historias de ciudad, del viaje cotidiano en el microbús, de la rutina de la chamba y pasan por el amor romántico que se idealiza en la rockera que nos orilla a cantar bailar y compartir el trago con la banda rockanrolera. Trebel Yobol: su género es Rock Urbano, la banda se formó el 21 marzo de 2012, el nombre de la banda fue revelado al fundador en un sueño, y está integrado por cuatro músicos. Fernando Dado González es la voz y el fundador.

La banda metalera alucina sacudiendo la mata con las vibraciones de la guitarra eléctrica y el golpeo de una batería incontrolable.

y que conjugados ambos instrumentos se constituyen en el alma del metal, suenan sin parar coordinados con una voz rasposa y gutural que canta desde el inframundo y oscuros callejones sin salida ante lo cual la banda metalera responde contorsionando el cuello hasta formar una llama de fuego en la tatema y convertir la noche en una tocada impresionante y movida. Dark Ghost: grupo que definen su género como una mezcla de Metal, punk, thrash, Metalcore y rock urbano, Nació en 2012, son originarios de Santiago Tilapa, su nombre identifica el sentimiento rockero al que la sociedad hace sentir como un fantasma oscuro, está integrada por cinco músicos. Israel es el nombre del fundador y la voz.

Santa Maldad: Su género se define como heavy metal potente y veloz, ¡con influencias folk! Son originarios de la localidad de Santiago Tlacotepec, municipio de Toluca. El nombre Santa Maldad hace referencia a una canción de una de las bandas con más influencia para ellos, que es Sphinx, banda originaria de España. Voz: Ángel Saldaña

Así suena el Punk con aires de anarquía y ruido extremo que induce armar el slam en masas circundantes que levantan polvo y hacen vibrar la tierra, entonces se arrojan al ruedo rodillas y codos que se encuentran en la bola que no para y brinca en un aqelarre sin ley ni control. La ronca voz parece correr y perseguir el golpeo incesante de la bataca y que surge retador e imponente. Demasiado visibles, concienzudamente ataviados, peinados que retan a la gravedad y advierten que las letras del vocalista no se equivocan, habrán de defender su postura ideológica a costa de su estigmatización y para ello van armados simbólicamente de puntas, estóperoles y botas que aguantarían cualquier escape y protesta. Orines de Puerco: El género musical que tocan es Punk Rock, la banda se fundó en 1991, son originarios del municipio de Metepec, lo forman 3 integrantes, el vocalista Miguel Ángel alias “El Boti”.

Su lado más poético, etéreo y profundo en la música gótica que elude a imágenes fantasmagóricas y ángeles caídos, todo se convierte en mundo incomprendible y lleno de misterios que motiva a soñar realidades paralelas, voces garraspeantes combinadas con voces angélicas que se acercan a un público elegantemente ornamentado que aprecia la música y convierte la noche en mágica y alucinante. Egonia: Su género es Heavy Metal Gótico: Nace como idea en el 2007 pero se consolida en 2010. La palabra Egonía viene de la conjunción del prefijo ego y la palabra agonía, Etimológicamente significa “muerte del ego”. La voz de soprano es de Ángela Vega.

Frith (1987) nos dice que “la música, es una práctica estética, que

articula en si misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de las individuales, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales" (p. 187). Podemos decir que la música también puede ser analizada como práctica social desde una perspectiva espacial, de esa producción social de espacio que nos ayuda a comprender el espacio vivido de las bandas rockeras en el circuito de Ocoyoacac.

Algunos apuntes finales

A partir del trabajo de campo, las tocadas de las bandas locales en el caso del circuito de Ocoyoacac, son itinerantes, eso ha permitido que sigan existiendo y que se protejan entre los miembros de la comunidad. Son eventos que como lo menciona De Certeau (1996) utilizan tácticas que le han otorgado al movimiento estabilidad y donde las tácticas tienen un carácter comunitario y de apoyo constante.

En el circuito de Ocoyoacac las tocadas representan un espacio para la práctica musical, suelen ser gratuitas, la auto-autogestión brinda las condiciones para realizar las tocadas en una dinámica horizontal de ayuda permanente con el propósito de pasar una interesante velada musical.

Asimismo, este recuento nos permite comprender que las estrategias de poder se encuentran en los bandos municipales, donde se señala como debe ser la tendencia al uso y apropiación del espacio en tanto ciudades funcionales. Si no se cumplen esos principios puede haber represalias; las tocadas en el circuito de Ocoyoacac remiten a una dinámica donde las propuestas musicales son cobijadas por la comunidad, no por la propuesta hegemónica que ejerce el municipio. Al existir una complicidad entre la familia del músico, del organizador y/o de los asistentes a la tocada se tiene un apoyo a nivel comunitario; eso le ha dado abrigo a la escena rockera y es lo que le ha permitido llevar más de treinta años en esta región.

Es una práctica que se ha transmitido de generación en generación, donde los jóvenes de los ochenta, ahora adultos de cincuenta años aproximadamente les inculcaron el gusto por ese tipo de música a sus hijos, sobrinos, primos. A su vez los jóvenes de veinticinco años le están transmitiendo ese gusto a sus hijos y hermanos, por lo que en las tocadas se puede ver la presencia de niños de cinco, seis años. Este es un elemento destacado en el sentido de que en los ochenta solo mirabas a jóvenes rockeros, era música para jóvenes rockeros, mientras que ahora es música que se puede interpretar o bailar por distintas generaciones

al mismo tiempo, por ese llamado amor por el rock sin representar ningún problema.

Otro elemento, es la unión de géneros, en los ochentas sobre todo no podían estar juntos los punk y los de rock urbano; actualmente en Ocoyoacac, se realizan tocadas de un solo género o compartiendo escenario varios géneros, lo que ellos llamarían la unificación de la escena rockera, nos reunimos para continuar con el movimiento.

El rock se le suele ubicar con elementos de resistencia permanente, de esas maneras de hacer a las que refiere De Certeau (1996) de ese espacio efímero, esporádico de la tocada que contrasta con el poder y que siempre encontrara un espacio para sonar.

Partimos del cuestionamiento ¿cómo representar las prácticas sociales de un espacio vivido como es una tocada?. La vida cotidiana representa el espacio de la experiencia; el vivir diario que tiene características diversas de acuerdo a un individuo o a un grupo, a una colectividad, de ahí que para acercarnos a ese acontecer cotidiano es clave la noción de práctica musical. Es evidente que seguiremos recorriendo esas tocadas rockanroleras y registrando ese trabajo autogestivo que da cuenta de una propuesta musical en Ocoyoacac.

Bibliografía

- Abric, J. C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. Ediciones Coyoacán.
- Aguilar, M. Á., Cruces, F.; et. al. (2009) Sección 3: Cultura y expresividad En Aguilar, M.; Nivon, E., et. al. *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica* (pp. 155-221). Anthropos.
- Baca Tavira, N., & Castillo Fernández, D. (2005). Precarización ocupacional por género en Zona Metropolitana de la Ciudad de Toluca. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 12(37), 289-326.
- Benach, N. y Albet, A. (2010). *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Icaria.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1 el arte de hacer*. Ed. Universidad Iberoamericana. ITESO.
- Escobar A. y Hernández P. (2011). *Méjico punk. 33 años de rebelión juvenil*. (S/E).
- Guzmán, M. (2007). EL espacio urbano y las relaciones sociales: una mirada a las teorías de Edward Soja. *Comunicación*, agost-dic, año/vol. 16, núm. 002. Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago, 36-42.
- Gúell, P., Raimundo F. y Stafano P. (2009). El enfoque de las prácticas: un aporte a la teoría del desarrollo. *Polis, Revista de la Universidad Boliviana*

- riana, 8 (23), 63-94.
- Marcial, R. (2006). *Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara*. Zapopan. El Colegio de Jalisco.
- Plan Regional Metropolitano del Valle de Toluca (2000) Gobierno del Estado de México.
- Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Toluca. (2013).
- Simon F. (1987). Hacia una estética de la música popular Simon Frith. http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/archivos_subidos/Frith%20-%20Hacia%20una%20estetica%20de%20la%20musica%20popular.pdf
- Soja, E. (1997). El tercer espacio ampliando el horizonte de la imaginación geográfica (conferencia). En *6º Encuentro de geógrafos de América Latina*, del 17 al 21 de marzo.
- Soja, E. (2000) *Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*. Blackwell Publishing.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de Sueños.
- Trejo Sánchez, J. A. (2009). Subalternos y neotribales: tres historias de la contracultura juvenil en el Valle de Toluca. *Memorias del Seminario sobre estudios de juventud en México*. UAEM, agosto, 76-90.

Capítulo 5

Producción de música independiente en Colombia: una producción de cofradía

Sandra Velásquez

Profesora del Pregrado en Gestión Cultural y Comunicativa, Universidad Nacional de Colombia sede Manizales. Comunicadora social-periodista (Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia), Especialista en Gestión Cultural y Políticas Culturales (Universidad Autónoma Metropolitana de México, México), Maestra y Doctora en Ciencias de la Información y la Comunicación (Universidad Michel de Montaigne, Burdeos-Francia). Experiencia profesional en: Músicas tradicionales, emprendimiento cultural, industrias creativas y diversidad cultural. Miembro de las redes de trabajo: U40 Network por la Diversidad Cultural, iniciativa liderada por la Comisión Alemana ante la Unesco, Laboratorio de innovación ciudadana Labicco proyecto de plataforma de medios alternativos Agrega.la y del Nodo de Emprendimiento Cultural de Manizales. En la música la experiencia ha sido desde la interpretación del fagot con orquestas sinfónicas y grupos de cámara, la realización de producciones radiales para que los niños aprecien la música clásica y las investigaciones en producción de música independiente en Colombia, Francia y España.

Correo electrónico. svelasquezp@unal.edu.co

“La música es el gran catalizador de todo, si hay algo que catalice los encuentros es la música; lo que quiero decir es que lo que cambia es el sujeto que usa eso: ahora es uno que juega en la mezcla, uno que hace mucho, que mete y pone en otro sitio. Pero la clave es lo que está haciendo con otros, lo que hace en perspectiva comunitaria, colaborativa”.

Jesús Martín Barbero

La industria de la música está en crisis, las músicas tradicionales no suenan o nadie las conoce, ya la gente no graba soportes porque todo está en internet. Estas afirmaciones acompañaron las inquietudes de los trabajos de investigación realizados sobre producción musical independiente en diferentes contextos: Francia, España y finalmente en Colombia¹.

El interés por las músicas tradicionales surgió desde mi práctica como música sinfónica. La asistencia a un festival significó el descubrimiento de un mundo de creación, relaciones, programas y proyectos que desconocía como comunicadora y como música. La pregunta entonces era ¿por qué ese horizonte tan diverso y apropiado por músicos, públicos y gestores resultaba invisible a la realidad de la música que circula por medios de comunicación, lugares del comercio masivo y grandes escenarios culturales donde la música está desde las grabaciones o en vivo?.

La revisión teórica de las diferentes teorías de comunicación que han trabajado la industria cultural y los planteamientos de la Diversidad Cultural dados desde la Convención de la Unesco, fueron contrastados con la realidad de los productores independientes trabajada desde historias de vida y entrevistas. El resultado fue la propuesta de un modelo y la denominación producción de cofradía².

1. La investigación en Francia se realizó como trabajo de grado de la Maestría en Ciencias de la Información y de la Comunicación de la Universidad de Montaigne. Título del trabajo de grado: *L'industrie du disque indépendant en France: La diversité culturelle à travers une communication militante. Étude de cas: la musique traditionnelle française* (La industria del disco independiente en Francia. La diversidad cultural mediante una comunicación comprometida Estudio de caso: La música tradicional francesa).

2. La realidad de la industria de la música, los conceptos y el modelo que se presentan en este texto recogen información publicada en el libro: De los Andes al Caribe: La diversidad de la industria de la música en Colombia. Muchas producciones independientes, poca música en el mercado, publicado en el 2015. La realidad de las músicas regionales en España fue posible por una pasantía de investigación para aprender de otros contextos diferentes a tema de investigación doctoral que era sobre el caso colombiano. Doctorado en Ciencias de la Información y la Comunicación, Universidad Michel de Montaigne. Título de la tesis doctoral: *La production indépendante de la musique traditionnelle, communiquer pour garantir la diversité culturelle. Études de cas autour de la musique traditionnelle en Colombie dans les régions Andine et Caraïbe* (La producción independiente de música tradicional, en Colombie en las regiones Andina y Caraíba).

Para la comprensión del recorrido realizado en la producción de música independiente y su relación con la Ingeniería en Comunicación Social vamos a presentar la realidad de la industria de la música inicialmente, luego las posturas teóricas inmersas en las industrias culturales y creativas y finalmente, el modelo armado y para armar, una propuesta para que los productores conozcan los elementos y tensiones que se intervienen en su actividad creativa.

Tensión entre negocio y diversidad: Concentración del mercado musical y alternativas generadas por los productores independientes

La industria de la música en el mundo se caracteriza por ser oligopólica, pocas compañías concentran el mercado mundial y además, en los últimos tiempos este sector ha realizado inversiones en otras industrias culturales y en otro tipo de negocios lo que genera mayor impacto de su accionar en diferentes contextos y soportes y una menor diversidad cultural porque sus esfuerzos se concentran en el star system³. De esta manera, la promoción y comercialización apunta a pocos talentos que pasan por los diferentes soportes de las compañías de los conglomerados multimedia (Bustamante, 2003).

Esta realidad mundial tiene en América Latina características particulares, dada la fortaleza del consumo de músicas locales en los países del continente. Esta situación fue aprovechada por las majors⁴ para invertir en artistas latinoamericanos, para comprar compañías y repertorios locales o incluso, para crear dentro de sus estructuras compañías indies para la producción de músicas locales o de músicas del mundo (Yudice, 2002).

El reacomodo del mercado mundial de la música y sus incursiones en América Latina con los tratados de libre comercio genera conflicto. Mientras para algunos autores, esta situación significa la pérdida de autonomía de las industrias nacionales que son adquiridas y que en ocasiones deben competir con las multinacionales en condiciones desiguales⁵; para otros, la diversidad de las músicas está presente por las

comunicar para garantizar la diversidad cultural. Estudios de caso sobre la música tradicional en Colombia en las regiones Andina y Caribe).

3. El Star system o Main stream es una estrategia de la gran industria cultural para fortalecer la inversión en muy pocos talentos y evitar la incertidumbre propia de los bienes culturales.

4. Las majors: es la denominación con la que se conoce a las grandes industrias culturales, las multinacionales. Las indies son las industrias culturales independientes, conocidas también como Pymes (Pymes = Pequeñas Y Medianas Empresas).

5. George Yúdice ha sido uno de los autores que considera no sólo que los conglomerados económicos han adquirido las industrias nacionales, sino que la industria discográfica latinoamericana se ha

facilidades tecnológicas que ha generado la producción independiente con el fortalecimiento de las músicas no comerciales que circulan en sus nichos y que desde la formalidad o la informalidad están utilizando la producción fonográfica como medio de expresión y de creación. Así, pese a la nombrada “crisis de la música”, lo que está en crisis es la gran industria de la música debido a la digitalización. Hay crisis frente a los derechos de autor y la piratería y frente la pérdida del soporte pero no en lo referido a la cantidad de música que circula y al disfrute y aprecio que se le tiene a esta expresión cultural⁶.

Ahora bien, si nos concentramos en la producción de música independiente, esta práctica contribuye a la creación. La necesidad de expresión de los músicos se concreta en la grabación bien sea en el Cd, el DVD⁷, el MP3 o en el video que sirve para dar a conocer sus composiciones. Los soportes y publicaciones musicales son aprovechados para rescatar las obras de los autores nacionales⁸ y también, para contribuir a la dinamización de la identidad regional pues tanto la instrumentación como la letra está dando cuenta de los cambios que desde el lenguaje musical y la realidad de los contextos inspiran las obras.

90
Desde la creación, las producciones son un medio de aprendizaje y de experimentación de sonidos, de arreglos y de ritmos que hibridan o conservan la tradición musical local y que son proyectados a contextos nacionales o globales gracias al aprovechamiento de las Tic's.

Podríamos afirmar que la pluralidad de producciones musicales independientes es una respuesta a la concentración de la industria y a la falta de acceso de algunas músicas y algunos artistas a los medios de comunicación masivos. Son los productores independientes quienes generan circuitos alternativos que les permiten expresar su música al margen de las opciones que les brinda el contexto desde las políticas culturales, el acceso a los medios de comunicación o incluso dejando de lado las pretensiones económicas que pueda suponer la producción musical, pues lo que se busca es continuar ejerciendo como artista o defender un tipo de música que la gran industria ha dejado de producir.

trasladado a Estados Unidos lo que tiene incidencia además en el recaudo de los derechos de autor.

6. Para George Yúdice en su libro Nuevas tecnologías música y experiencia, la crisis de la industria del disco contrasta con las nuevas prácticas de apropiación, creación y recepción de la música.

7. Es necesario señalar una particularidad de las músicas tradicionales en Colombia. El uso de los archivos sonoros y el intercambio vía internet es un proceso que está en transición, por eso todavía tienen vigencia los soportes además de las opciones para la música existentes en internet.

8. Muchas de las obras de los autores nacionales reposan en los centros documentación musical pero no han sido interpretadas recientemente. Algunos creadores buscan las partituras y rescatan esas obras nuevas producciones, es así como se genera una acción que contribuye al patrimonio musical.

Si bajamos el foco a la situación de Colombia, es importante destacar la fortaleza de la industria nacional y la preocupación por el desarrollo de las industrias culturales bien desde las investigaciones sobre su impacto en el sector económico⁹, como desde la creación de proyectos de emprendimiento que contribuyen a la dinamización de las propuestas independientes, todo esto sin dejar de lado, las dificultades propias para las empresas nacionales de convivir con las multinacionales del entretenimiento que han llegado al país y que han invertido fuertemente en la producción de músicas locales.

A nivel nacional comienzan a darse esfuerzos por la constitución de diferentes asociaciones para el sector de la música, se fortalecen programas como los Laboratorios Sociales de Cultura y Emprendimiento (LASO), que están en las regiones capacitando a los jóvenes en la producción de música local y se han adelantado diagnósticos y eventos de reflexión como las versiones del Foro Pulsaciones que buscan conocer la realidad de la producción en vivo y grabada de los músicos colombianos a fin de buscar el desarrollo de programas, proyectos y políticas públicas que favorezcan la producción y circulación de música independiente.

A nivel regional las dinámicas son muy diversas, el Pacífico, los Llanos Orientales, el Caribe, la región Andina, la Amazonía, son territorios donde la creación y las formas de producción tienen una relación estrecha con las posibilidades que brinda el entorno local y con la habilidad del productor de conectarse con las oportunidades externas que pueda aprovechar con su presencia en otros contextos o mediante las opciones que ofrece la virtualidad. Los contenidos, la forma de proyectar las propuestas musicales, los programas y proyectos de instituciones que trabajan en favor de la música de orden local, regional y nacional tienen incidencia en las diversas formas de producción. Ahora bien, en el caso de la investigación realizada en Colombia nos concentraremos en el análisis de dos grandes regiones: Andina y Caribe.

En la región Andina, donde se ubican los grandes centros urbanos del país, se concentró la identidad nacional entorno a la música, el Bambuco, ritmo típico de la región fue considerado hito nacional (Cruz, 2002). La música andina pasó de las grandes casas discográficas y presentaciones en vivo en las emisoras a un circuito cerrado de festivales

9. El grupo de Economía y Cultura del Convenio Andrés Bello, desarrolló investigaciones de cada uno de los sectores de las Industrias Culturales, específicamente en música, los economistas Luis Alberto Zuleta y Lino Jaramillo realizaron el estudio “Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana”. Jaramillo Lino y Zuleta Luis Alberto, “Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana”, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.

de música y de conciertos cuando el interés de la industria se dirigió a la música tradicional popular de la región Caribe, nuestra segunda región de estudio (Bermúdez, 2010).

Efectivamente en las últimas décadas el vallenato, música tradicional de la región Caribe, se ha instituido como nuevo referente del “ser colombiano” y ritmo privilegiado de la gran industria llegando incluso a su proyección internacional, aunque de manera reciente, el Pacífico comienza a ser visible y apreciado a nivel nacional.

En el caso colombiano, la situación local cambia de la montaña a la costa por eso es importante analizarla desde el contexto interno – nacional –, y desde la proyección que tiene la industria discográfica independiente en los contextos internacionales para constatar qué pasa con la diversidad cultural en ambos entornos.

Para estudiar ambas regiones partimos las siguientes preguntas:

92 - ¿Cómo hacen los productores independientes para generar esas músicas que escapan a las condiciones del mercado? ¿Cómo son aprovechados los recursos regionales y nacionales para llevar sus músicas al público?.

- ¿Qué tipo de relaciones son las que permiten este tipo de intercambios?.

- ¿El reconocimiento internacional puede contribuir a visibilizar las producciones en lo local?.

- ¿En qué medida el acompañamiento de un productor o de una productora garantizan la presencia de los artistas y sus músicas tradicionales en lo interno y lo externo?.

- ¿Cómo son los cambios de las músicas tradicionales al pasar a la World music?.

Para dar respuesta a las inquietudes trabajamos con tres tipos de productores: los autoproductores, la producción institucional y las pequeñas compañías discográficas. El trabajo realizado a partir de historias de vida nos llevó a caracterizar cada una de estas formas de producción y también a nombrarlas una vez se obtuvieron los resultados de cada tipo de producción independiente.

Autoproducción (formal/informal): Producción documento o registro

“[la producción] Es más un registro, un testimonio o un patrimonio para que las futuras generaciones de músicos o de colombianos, conozcan la tradición en sus diferentes manifestaciones”.
Productor

Esta producción es realizada por músicos profesionales o aficionados. Su actividad se hace en estudios caseros y/o profesionales. El objetivo es dar a conocer sus composiciones o la interpretación de las obras, participar en concursos musicales o tener un registro de su trabajo musical. Si bien hay casos de producción formal, es decir, que quienes la realizan cumplen con todos los requisitos que la sociedad exige a una actividad económica y cultural, la mayoría de los autoproductores son informales. Inicialmente ellos tienen la inquietud por grabar y poco a poco van aprendiendo cómo se realiza la producción independiente. Los grupos y solistas en la actualidad deben grabar para estar presentes en la escena, esa es la forma de dar a conocer su propuesta musical.

93

Institucionales: Producción objetivo

“Por ser una entidad cooperativa no comercializa el disco, pero sí promueve su difusión a nivel nacional. Porque hace parte del Balance Social de la Cooperativa”

Productor

Existen organizaciones de diferentes sectores (público, privado, tercer sector) que deciden producir música para cumplir con un fin específico determinado previamente. Los objetivos que originan la producción son muy variados: posicionar la marca de una empresa, evidenciar los resultados de investigación, servir de memoria de un evento cultural o contribuir a visibilizar una expresión musical patrimonial. Entre las organizaciones que realizan producción institucional encontramos: universidades, fundaciones, organizaciones de festivales musicales, dependencias encargadas de cultura del orden municipal, departamental, nacional o internacional, museos, emisoras culturales y la empresa privada, entre otros. La producción institucional lleva consigo el cumplimiento de todos los aspectos legales dado que son organizaciones legalmente constituidas quienes promueven este tipo de producción. Una característica de la Producción objetivo es que no siempre se puede comercializar pues depende de las restricciones que tenga la organización que origina el contenido.

Productoras independientes: Producción negocio

“Nosotros tenemos un mercado muy amplio que incluye Estados Unidos y Europa, hacemos alianzas con otras productoras independientes como nosotros y también licenciamos producciones”

Productor

Las casas discográficas nacionales poco a poco fueron desapareciendo, unas por la compra de las multinacionales y otras por la crisis de la industria musical debido la caída de la venta de soportes o por la piratería. Muchas de las compañías nacionales existen articuladas a las majors. En ese contexto sólo quedan unas pocas productoras de música independiente. Estas organizaciones conocen bien la industria de la música y sacan provecho de las falencias que tiene el mercado. Casi siempre son organizaciones creadas por personas que trabajaron en las casas discográficas nacionales o internacionales. En estas productoras conocen bien el sector, el negocio, saben el funcionamiento del mercado nacional e internacional y buscan alianzas con distribuidoras de música independiente y tiendas especializadas. Estas productoras contribuyen a la autoproducción pues realizan algunos procesos como la grabación, el prensaje, la comercialización o la distribución de los autoproductores y productores institucionales. Los dueños de estas productoras generalmente son melómanos que aprecian las músicas tradicionales y en esa medida tienen un trato preferencial por las producciones independientes. Como negocio oficialmente constituido tienen la necesidad del pago de impuestos, de cumplir con las normatividades de derechos de autor y de obtener ganancias por su actividad económica.

La caracterización de los tipos de producción nos permitió acercarnos a la música independiente en las regiones andina y caribe que evidencian contextos muy disímiles: la diversidad desde lo alternativo en la montaña y la tensión con las multinacionales en la costa. A continuación, presentamos el panorama de cada región.

Región Andina. De referente de identidad nacional a diversidad musical tras bambalinas

Las dinámicas de la producción independiente de la música tradicional andina tienen componentes locales, regionales e internacionales. Los productores aprovechan el reconocimiento en sus localidades al interior de la región andina para gestionar su actividad, viajan al resto de la región y fuera del país a participar en eventos culturales.

Los festivales de música andina en Colombia son una gran fortaleza porque funcionan articulados para promover tanto a los artistas como a sus producciones. Este circuito ha sido aprovechado por los creadores que consolidan su presencia en la escena luego de participar o de ganar un festival.

Un aspecto importante de los festivales son las producciones musicales y las recopilaciones que se realizan en estos eventos como parte del premio y como memoria de cada una de las versiones. Estas producciones incluyen las obras inéditas premiadas y los grupos y solistas ganadores. Existe una gran diversidad de contenido en estos eventos porque en cada versión se presentan propuestas musicales diferentes y se destina una categoría para obras inéditas lo que representa una renovación de la música tradicional.

Las producciones realizadas por los festivales constituyen un lugar de aprendizaje para los nuevos grupos que han limitado su actividad musical a la escena y que luego de ganar el evento reciben como premio la grabación del Cd o DVD.

Los festivales de música son una paradoja frente a la diversidad cultural. Promueven la aparición de nuevos talentos y de obras inéditas y también restringen la innovación en las músicas porque limitan la participación de nuevas expresiones cuando no se ajustan a los parámetros que la organización y los jurados consideran para los ritmos tradicionales.

Además de los festivales esta región cuenta con instituciones que promueven la dinamización de las músicas tradicionales. Las universidades, desde los grupos de investigación y desde sus dependencias de divulgación cultural. Las secretarías de cultura municipales y departamentales que generan producciones, ofrecen becas para la producción fonográfica y de circulación de los creadores y realizan sitios web para divulgar a los artistas locales. Las alcaldías cuentan programas de emprendimiento cultural y ofrecen una programación cultural que da cabida a la presentación en vivo. Además, las cajas de compensación familiar¹⁰ contratan a los músicos y también se cuenta con medios de comunicación regional que difunden las expresiones musicales locales.

Si bien estas instituciones han acompañado a los músicos desde

10. Las Cajas de Compensación son organizaciones que hacen parte del Sistema de Subsidio Familiar en Colombia, son personas jurídicas de derecho privado. Su capital proviene de los empleadores que deben aportar por ley una cantidad estimada por empleado y éste recibe a cambio servicios de bienestar en cultura, salud, educación y financiación de vivienda, entre otros.

hace más de veinte años, después del año 2010 aparecen asociaciones que trabajan por los músicos y que fortalecen al sector de cara a tener mejores condiciones para la actividad musical y para la producción. La Unión del Sector Musical (USM) y la Asociación de cantautores de la región Andina (Cantandina), son ejemplo de ello. Ambas organizaciones han comenzado a generar debate sobre el sector musical en Colombia. Es así como la Unión del Sector Musical organiza eventos de capacitación para sus asociados y ofrece descuentos económicos en el pago de estudios de grabación, la contratación de empresas de amplificación y de comunicación, entre otros beneficios.

Ahora bien, pese a las fortalezas de esta región dadas por las instituciones comprometidas con esta expresión, es necesario señalar que la excesiva la rotación de las obras de música andina que otrora fueron grabadas por la industria nacional encasilla y restringe el acceso a nuevas producciones.

96

La música colombiana andina fue condenada a muerte por la repetición, [la repetición] se la debemos a los piqueteaderos¹¹ y a las producciones de las empresas con la intención sanísima de sacar un regalo de fin de año. En Coltejer, decían vamos a grabar una colección de música colombiana para que la gente ame su música, ponemos Las Acacias, Pueblito Viejo, El Barsino. Eran los mismos títulos todos los años en las empresas, pero el público se aburrió con el mismo argumento con el que aman la ranchera.¹²

Al problema de la excesiva rotación de la música por la reedición de obras de catálogo hay que agregarle que en los medios de comunicación se ha visto la fuerte presencia de los ritmos del Caribe, específicamente del vallenato. En la región andina los programas dedicados a la música local pasaron -en los medios masivos privados - a horarios de poca escucha, a media noche. La difusión de la música andina se restringe al cubrimiento y rotación que hacen los medios de comunicación públicos y alternativos.

La música andina que fue promovida por la industria fue aquella originada en el centro del país desconociendo la diversidad de ritmos que componen esta región y las influencias que se reciben de los países vecinos. Para los productores de Nariño, por ejemplo, la región andina tiene dos vertientes una de las sonoridades del sur que se comparte

11. Los piqueteaderos es la forma de nombrar a los restaurantes en el centro y nororiente del país. Departamentos de Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander.

12. Músico, productor. Testimonio dado durante el trabajo de campo de la investigación.

con las músicas de los países andinos y otra al interior del país.

Efectivamente en el sur de Colombia se reciben influencias de países como Ecuador. La música de Nariño es apreciada en el país vecino y ello permite que los grupos tengan contrataciones para conciertos, lo que resulta un problema es la venta de soportes porque según los productores, allí la piratería es la norma. Las grabaciones en audio y en video que se han hecho de forma ilícita de los conciertos han sido vendidas y han llegado incluso a Estados Unidos donde se promocionan para el público latino.

Siguiendo con el contenido musical que se comparte en la frontera, muchas de las obras que hacen parte del repertorio de músicas andinas colombianas fueron en realidad creadas por ecuatorianos y viceversa. La división política no cuenta para las sonoridades.

Si pasamos al interior del país cada zona tiene sus particularidades, en los departamentos limítrofes, en Santander, se reconoce una concepción de la tradición que incluye el humor y que está más libre de los condicionamientos que ha sufrido la música en el centro del país. La lejanía geográfica ha posibilitado una mayor libertad en la creación.

Hay eje norte centro y sur, de eso hay sub zonas. En la música del gran Santander hay un fondo mismo pero la forma es distinta. El bambuco del norte de Santander es joropiao {quiere decir con influencia del joropo. El joropo es un ritmo llanero que comparten Colombia y Venezuela} a 6/8 como el de Oriol Rangel, los bambucos alegres fiesteros son de Santander. El bambuco es más lento de la parte de Boyacá y en Bogotá es bambuco santaferéno del gran reino, con marcada influencia española. Hacia el sur, el viejo Tolima es un bambuco alegre pero melódicamente más sencillo más masivo porque maneja pocos acordes. En Cali, Cauca y Nariño los bambucos tienen influencia europea e indígena¹³.

La región andina cuenta con diversidad de expresiones musicales tradicionales algunas campesinas, otras denominadas tradicionales, o urbanas, sin embargo, para conocer todas esas nuevas propuestas bien desde la escena o desde las producciones es necesario acceder a ese círculo de festivales o estar en contacto con uno de los grupos o solistas de la región. Podemos decir que tanto público como creadores e instituciones se reconocen y se ayudan mutuamente, ello constituye

13. Músico, productor. Testimonio dado durante el trabajo de campo de la investigación

una fortaleza para el desarrollo de la música andina, pero también es una debilidad porque para el gran público está expresión colombiana continua sin renovarse porque se desconocen las nuevas propuestas, es decir toda esa diversidad tras bambalinas.

Región Caribe. La producción independiente de música tradicional convive con dos “moustros” las grandes casas disqueras internacionales y la piratería

La producción de música en el caribe ha sufrido grandes cambios desde 1940. En los inicios la producción se realizaba en la región, en Barranquilla o Cartagena, posteriormente con el traslado de las casas discográficas o su cierre, las opciones se fueron al interior del país, a Medellín y Bogotá. Desde los 90's se presenta un retorno a la región que ahora cuenta con una masiva infraestructura de estudios de grabación que sirven a las necesidades de las grandes casas discográficas y que también contribuyen a la producción de música independiente.

98

Si bien la industria siempre ha producido los ritmos de la región Caribe, debemos señalar el auge del ritmo Vallenato desde 1970, con el interés que desde el interior del país por una música que hasta entonces estaba restringida a lo local. Posteriormente, el artista Carlos Vives internacionalizó el vallenato.

La incursión de la gran industria en esta región ha tenido impactos en la diversidad cultural, en el contenido de las producciones, en la puesta en escena, en la relación con los medios de comunicación y en las prácticas de los músicos que se autoproducen.

Frente a la diversidad cultural en la actualidad se asume al Caribe como una tierra del vallenato y ello desconoce la multiplicidad de ritmos que hay en las subregiones de este territorio. Incluso en el vallenato existen diversos ritmos. Así, desde la industria pareciera que sólo hay un tipo de vallenato frente a las más de 30 variaciones que los autoproductores de la sabana reconocen en su territorio.

Si seguimos con el contenido, no sólo los ritmos han cambiado, también las letras. El vallenato, la música de juglares que le cantaba a las historias locales giró hacia las temáticas de amor. Para uno de los expertos entrevistados, este cambio tiene que ver con la internacionalización de este ritmo porque las personas de otros países no comparten los mismos referentes culturales de las personas de la región y por ello, el tema del amor se utiliza para buscar la identificación con el público extranjero.

La puesta en escena también se cambió, pues los artistas que firman con las grandes casas disqueras tienen un performance similar a otros ritmos como el merengue o la salsa, dejando de lado la tradición. En los conciertos se privilegia la imagen de los intérpretes a la calidad de la música. En ese sentido se habla de los cantantes de estudio, intérpretes que tienen problemas de ritmica o afinación y que funcionan muy bien cuando se les graba en estudio pero que en el concierto deben recurrir al apoyo del público por sus debilidades musicales.

En la relación con los medios, para los productores independientes uno de los grandes problemas que tienen para promocionarse es la payola¹⁴. Para ellos, si se quiere hacer difusión en los medios de comunicación se debe contar con recursos económicos u ofrecer beneficios adicionales como regalar soportes o conciertos a la emisora a cambio de tener una rotación significativa. En ese sentido, los productores independientes saben que no pueden acceder a los medios de comunicación privados porque no pueden ofrecer los beneficios adicionales que entregan las majors.

La industria también ha generado cambios en las prácticas de los autoproductores. En ese sentido, tanto la creación como la grabación se han trasformado. En la creación los músicos saben cuáles son las obras que pueden gustar al mercado y, en muchas ocasiones, su creación se realiza buscando el acceso a las grandes casas discográficas. En palabras de una persona entrevistada, antes en la región se contaba con compositores multitemáticos y ahora el contenido de las obras se ha reducido al amor porque es la temática apoyada por la industria.

En la grabación, los auto productores graban de forma individual y con músicos de estudio. El cambio de la grabación en bloque a la individual permite una mejor calidad en el sonido y además contar con músicos expertos en el trabajo de estudio.

Una característica de esta región es la gran cantidad de autoproductores que son compositores. Para estas personas la grabación constituye una opción para acceder a los intérpretes y con ello, llegar a las grandes casas discográficas.

Ahora bien, la gran cantidad de producciones surgen de manera

14. Esta práctica consiste en pagar por condicionar la difusión de la música bien sea para que se escuche más un artista o un género o para que no circule en los medios. Con la payola se garantiza una mayor rotación de la música en los medios y así se reciben beneficios por la venta de los soportes, por el aumento de contratos de conciertos gracias a la popularidad del artista o el género y también por el pago de regalías de derecho de autor por el uso que hacen los medios de comunicación.

informal y podríamos decir que espontánea. Se aprovechan los estudios para grabar música que pueda ser utilizada como regalo a los amigos, para una campaña de salud o en favor del medio ambiente. Incluso se ha dado el caso de grabaciones que buscan elegir a un candidato a la alcaldía. Todos estos ejemplos de la utilización de las producciones ilustran los diferentes fines de la producción de música del Caribe.

Finalmente debemos destacar que a pesar de las problemáticas relacionadas con la industria, los medios y la piratería, los productores independientes, en ambas regiones, reconocen que su labor es significativa porque cumple con el objetivo de dar a conocer tradiciones musicales que son parte del patrimonio y la identidad de la región. Los independientes recurren a su círculo cercano de amigos, familiares y conocidos para lograr la financiación y promoción de las producciones.

Denominaciones que no satisfacen la realidad de la producción independiente

100

“El productor de una canción, de una hoja manuscrita o impresa, que vende por sí mismo en el mercado no realiza un cálculo de capital, no obtiene una ganancia, no se apropia de una parte del valor generado por otros, no crea una relación capitalista, aunque sí sea mercantil. Por eso los productores independientes no son una industria ni grande ni pequeña” (Narváez, 2008).

Las relaciones entre cultura y economía han sido polémicas desde el inicio de las sociedades industrializadas. La mercantilización de las artes, la propiedad de los medios, la influencia de la rentabilidad sobre los contenidos, las transformaciones que hacen las audiencias con el contenido han sido objeto de estudio para la Escuela de Frankfurt, la Economía Política de la Comunicación y las Mediaciones. Así desde reflexiones que tienen un enfoque negativo de la producción o con una postura conciliadora, la discusión sobre el contenido, el capital y lo masivo han sido preocupaciones desde la comunicación y la gestión cultural.

Para ellos [los de Frankfurt], la aplicación de los métodos industriales en el campo cultural desembocaría en la muerte del arte. Si esa corriente de pensamiento cuenta aún con adeptos, la expresión industrias culturales, cuyo uso se generalizó en el curso de las décadas de 1970 y 1980, no evoca necesariamente a esa perspectiva catastrofista. Después de todo, pese al desarrollo fulgurante de las industrias culturales desde el último cuarto de siglo XIX, difícilmente se puede sostener que ha venido acompañado de una extinción de la actividad creadora

en los diferentes sectores de las prácticas artísticas. Por el contrario, los replanteamientos de las convenciones y cánones de la creación artística jamás fueron tan frecuentes como desde finales del siglo XIX, y aparecieron nuevos lenguajes, nuevas reglas de expresión, como nunca antes en la historia, desde el principio de la Revolución Industrial. (Tremblay, 2011)

La cita nos presenta una realidad que desborda la teoría. Sin embargo, para tener una comprensión mejor de las reflexiones sobre el tema, profundizaremos en los enfoques teóricos. Si la crítica a la producción masiva¹⁵ de la cultura fue el principio de trabajo de la Escuela de Frankfurt, desde la Economía Política de la Comunicación los aportes se han canalizado en las tensiones entre los creadores y las estructuras organizacionales de las industrias culturales que en los procesos de internacionalización de las economías acompañados por los cambios tecnológicos redimensionan la relación entre las personas, los bienes, las temporalidades y los territorios. La denuncia del poder ejercido por el capital en este sector económico, la propiedad de los medios, la convergencia y concentración mediática han sido preocupaciones de quienes trabajan la economía política de la comunicación. Para los autores que trabajan desde esta teoría, la homogenización es un riesgo en un mundo globalizado. Efectivamente, los teóricos de esta corriente fueron marcados por el Imperialismo Cultural y, en esa medida, continúan con la denuncia sobre las tensiones que se presentan entre el capital y el contenido.

Si pasamos a la otra orilla, si la mirada es desde abajo, desde la producción independiente debemos ubicarnos en los estudios realizados por los Cultural Studies, o Estudios Culturales. La preocupación por esas "otras voces" que no tienen cabida en los intereses de rentabilidad económica, la reivindicación de esas pequeñas resistencias, los esfuerzos de los creadores que existen en el sistema a pesar de su precario impacto frente al poder y a lo económico da cuenta de una diversidad alterna a la concentración del mercado. La necesidad de comunicar su creación, el conocimiento de las oportunidades de su realidad local y la

15. La industrialización trae consigo la Sociedad de Masas. Así como la producción deja de ser artesanal y pasa a ser masiva, la población en la ciudad se piensa desde el colectivo, desde la masa. En el contexto de la Escuela Crítica, el término "Sociedad de Masas" se entiende como la destrucción de los criterios de valor, simbólicos y normativos heredados de la Revolución Industrial. La estructura de la población en forma de "masa", neutralizaba las formas de protesta características del siglo XIX. La Sociedad de Masas constituye una amalgama que establece la "Cultura de Masas" que, para Adorno, está conformada por la radio, la televisión, el cine y la prensa. En estos medios se informa, se entreteiene y se divierte al público. Desde estos medios de comunicación se presenta la igualdad del público en lo social, cultural y político. MUÑOZ Blanca. Theodor W. Adorno: Teoría Crítica y Cultura de masas. Caracas: Editorial Fundamentos, 2000 p. 100 (Colección Ciencia), p. 100.

apropiación de las tecnologías constituyen para los productores independientes facilidades para su actividad cultural que han sido estudiadas desde la resistencia de esas prácticas.

Según Hesmoldagh, los textos que crea la producción cultural influyen sobre la comprensión que las personas tienen del mundo. Tanto los mensajes informativos como aquellos creados para el entretenimiento modifican la vida privada y pública de quienes los reciben. Las industrias culturales pretenden conservar su poder económico desde los mensajes que generan. Sin embargo, como las industrias culturales son complejas, ambivalentes y contestatarias, los mensajes no siempre están al servicio exclusivo de la rentabilidad económica. También pueden darse dos tipos de situaciones, de un lado, grandes empresas que deciden ejercer un compromiso con mensajes de interés público o producciones creadas desde la cultura popular comprometidas con el cambio, la esperanza y la utopía. En este último caso podemos ejemplificar las culturas musicales como el hip hop o el rock que desde el margen proponen mensajes contestarios o de propuesta a las problemáticas de un contexto determinado (Hesmonldhalgh, 2008).

Entender la manera particular de crear estos bienes culturales implica retomar dos conceptos de Hesmoldagh, Creatividad Simbólica y Creadores de Símbolos. Para este autor, los artistas tienen un modo especial y místico de crear, de manipular símbolos bien para informar o para divertir. La Creatividad Simbólica alude a esta capacidad que toma distancia del término arte, dado que este último alude a condiciones individuales y de noble vocación que no siempre se reflejan desde la producción cultural.

En lo referido a los Creadores Simbólicos, son ellos los que crean los textos bien sea para sistemas industrializados o para otro tipo de productores independientes. La creación que ellos generan no siempre goza de la aceptabilidad del público, pero no por eso debe ser descalificada. Los Creadores Simbólicos evidencian las dificultades que tienen para generar sus contenidos al interior de las industrias culturales, así como las organizaciones que funcionan de forma diferente a la gran industria.

Existen enormes desigualdades de acceso a las industrias culturales. Los que tienen acceso a veces son tratados de forma mezquina y muchos de ellos, que desean crear contenidos deben luchar para ganarse la vida. El fracaso es más frecuente que el éxito. Las presiones son muy fuertes para que algunos tipos de contenidos sean producidos más que otros. Es muy

difícil procurarse información sobre la existencia de contenidos y de organizaciones que buscan hacer las cosas de forma diferente¹⁶.

Finalmente, las industrias culturales son un sector que cada vez cobra más importancia para las diferentes economías del mundo. Su influencia en la generación de empleos y en la creación de riqueza cobra importancia por la relación que debe establecerse entre cultura, sociedad y economía. En esta sociedad postindustrial donde el saber constituye un elemento de poder y de riqueza se deben analizar las transformaciones que ha tenido la producción de bienes simbólicos. En este contexto, es importante analizar los cambios que se han dado con Internet y los aprovechamientos de las tecnologías de la comunicación, el auge de las grandes firmas de entretenimiento y la centralidad de la creatividad como motor de las sociedades (Hesmonldhalgh, 2008).

Ahora bien, desde teorías más cercanas a la realidad latinoamericana como las Mediaciones y la Ingeniería en Comunicación Social la mirada también es desde las alternativas que generan las personas que poseen un conocimiento de sus entornos, que realizan una apropiación de las lógicas de sus contextos para darle solución a problemáticas precisas, para mediar entre los contenidos masivos y sus necesidades¹⁷. Es así como los productores independientes y las audiencias crean y recrean contenidos desde las relaciones que tejen entre ellos.

Tan decisivo como la asunción explícita del “tema” de los medios y las industrias culturales por las disciplinas sociales resulta la conciencia creciente del estatuto transdisciplinar del campo, que hacen evidente la multidimensionalidad de los procesos comunicativos y su gravitación cada día más fuerte sobre los movimientos de desterritorialización e hibridaciones que la modernidad latinoamericana produce. En esa nueva

16. “Il existe dénormes inégalités d'accès aux industries culturelles. Ceux qui y ont accès sont parfois traités de façon mesquine; et beaucoup de ceux qui souhaitent créer des textes doivent se battre pour gagner leur vie. L'échec est bien plus fréquent que le succès. Les pressions sont très fortes pour que certains types de texte soient produits plutôt que d'autres. Et il est difficile de se procurer des informations sur l'existence de textes et d'organisations qui essaient de faire des choses différemment” Ibid., p.284.

17. En la Ingeniería en Comunicación Social se plantea le paso de una Sociedad de la Información a una sociedad de la comunicación donde más sistemas de información generen diversidad de sistemas de información posibilitados desde la colaboración. La posibilidad de aprovechar las redes mediadas o no para la solución de las problemáticas que las personas tienen en sus entornos. GALINDO CÁCERES, Luis Jesús. Gestión cultural e Ingeniería en Comunicación Social ¿Qué es gestión cultural y cómo puede incidir la participación ciudadana en la cultura? En: Razón y Palabra, N. 80 Agosto-Octubre, 2012, http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/02_Galindo_M80.pdf, Consultado: septiembre 2015

perspectiva, la industria cultural y la comunicación masiva son el nombre de los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura que corresponden no solo a innovaciones tecnológicas sino a nuevas formas de la sensibilidad. Y que tienen si no su origen al menos su correlato más decisivo en las nuevas formas de sociabilidad con que la gente enfrenta la heterogeneidad simbólica y la inabarcabilidad de la ciudad. (Martín Barbero, 2003)

El pensamiento latinoamericanista se ha caracterizado por reivindicar ese Conocimiento de otro modo, como lo ha llamado Escobar (2003). Se trata de la búsqueda de un nuevo paradigma de conocimiento que no sea euro-centrista que tiene como antecedentes la Teología de la Liberación de los sesenta y setentas, luego los debates en la filosofía y la ciencia social latinoamericana, la Teoría de la Dependencia, los debates sobre modernidad y posmodernidad de los ochentas. Posteriormente, por las discusiones sobre híbrides en Antropología, Comunicación y Estudios Culturales en los noventas, que se complementan con los trabajos desarrollados en Estados Unidos por el grupo latinoamericano de estudios subalternos.

104

Esa postura poscolonial ha cambiado desde en los setenta cuando los saberes locales tendían a una descolonización global. Mientras en la actualidad se trata de saberes globales, desterritorializados que se insertan en otras geografías para combatir situaciones coloniales de orden local. Hoy ya no se busca “descolonizar la totalidad”, pues se entiende que la globalización conlleva la opacidad del pensamiento y la acción, ahora se trata de elaborar resistencias locales (Castro, 1998).

Los cambios en el ámbito de la tecnicidad y la identidad están reclamando imperiosamente pensar las mediaciones comunicativas de la cultura, un nuevo mapa que dé cuenta de la complejidad en las relaciones constitutivas de la comunicación en la cultura pues los medios han pasado a constituir un espacio clave de condensación e intersección de la producción y el consumo cultural, al mismo tiempo que catalizan hoy algunas de las más intensas redes de poder. (Martín Barbero, 2003)

En la relación entre comunicación y cultura debemos tener en cuenta los postulados de los teóricos de la región para quienes la comunicación va más allá de los medios masivos, incluye las apropiaciones que hacen las comunidades desde los medios alternativos y de los electrónicos y también, las prácticas comunicativas, que desarrollan las

personas por la interacción mediada o no de sus relaciones¹⁸. En lo referente a la cultura su concepción representa un horizonte más amplio que la dicotomía entre cultura élite y cultura popular.

Ahora bien, entender esas otras voces implica desde lo conceptual complementar la postura latinoamericana con denominaciones de otros contextos que han caracterizado la producción cultural independiente como industria creativa. En los años 1990 en Gran Bretaña¹⁹ y también en Australia, se piensa en pequeñas organizaciones que tienen como eje a la creatividad y que pueden generar empleos. Estas estructuras que recibieron por nombre industrias creativas tienen las siguientes características:

Actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potencialidades para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual. (Braun y Lavanga, citado por Bustamante, 2011)

La denominación industria creativa sirve a la luz de las pequeñas estructuras de producción y a la importancia de la creatividad, pero se queda corta frente a los intereses de los músicos que al margen del mercado o incluso por fuera del interés por el empleo generan producciones culturales como necesidad de expresión, como posibilidad de estar presentes en la escena cultural desde la proyección de contenidos para llegar al público.

Ni la industria cultural, ni la industria creativa satisfacen la necesidad de nombrar las formas de producción resultantes de las realidades de músicos que son productores, de instituciones que producen como actividad conexa por un interés específico, es por ello que nos aventuramos a considerar la producción de música como medio de expresión y producción de cofradía.

Entender ambas denominaciones implica estar inmerso en una realidad de iniciativas que están por fuera de las grandes compañías discográficas, estar más cercano a conceptos como el Prosumidor de

18. Los planeamientos de Jesús Galindo, Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero evidencian estas prácticas comunicativas..

19. El concepto de industrias creativas constituye una postura política que pretendía repositionar económicamente al Reino Unido en un contexto globalizado. La estrategia de competitividad consiste en la distinción propuesta a partir de la creatividad. TREMBLAY Gaëtan. Desde la teoría de las industrias culturales. Evaluación crítica de la economía de la creatividad. En: Las industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital. BUSTAMANTE Enrique (Ed). Gedisa, 2011, p. 49.

Alvin Toffler²⁰ quien considera que en la sociedad de internet 2.0 se une el productor y el consumidor, se acaba con la masificación en la producción de contenidos y se generan condiciones para medios que sean “desmasificadores”(Islas, 2010).

En ese mismo sentido retomamos los planteamientos de Omar Rincón para quien pasamos de ser audiencia a ser productores²¹ . En este contexto, el miedo a la homogenización cultural que puede generarse desde la concentración de las industrias culturales no tiene validez si pensamos en la diversidad de puntos de vista y de oferta cultural que surgen en la Sociedad de la Información y el Conocimiento (Tremblay, 2008).

Efectivamente, en la actualidad la publicación sonora compete tanto a los grandes capitales, a las PYMES, a los autoproductores y a los fans. Las propuestas son amateur y profesionales. La posibilidad de dar a conocer obras nuevas, de realizar interpretaciones de creaciones ya existentes o incluso, de generar contenidos sonoros mezclando pedazos de obras (mashups), son prácticas frecuentes a las que tenemos acceso bien desde la web o desde la oferta de los soportes que se comercializan de manera legal o ilegal o que se distribuyen sin ningún costo.

La música es una industria cultural que revela las mutaciones que se han dado en este sector económico y cultural. Es así como pasamos de una forma de producción taylorista de producción de masa a un escenario postindustrial de pequeñas estructuras de producción y de iniciativas individuales que generan autoproducción. De una gran distancia entre el artista que producía y su público pasamos a la cercanía e injerencia de los fans en los contenidos. De compañías discográficas de gran envergadura que controlaban lo artístico y lo económico pasamos a un gran sector informal de publicaciones sonoras que tienen como fin comunicar su creación, cobrar visibilidad ante el público y ante los demás artistas.

La publicación de la música que estaba limitada a los artistas consagrados y era un privilegio del star system ahora se convierte en una práctica obligada para los músicos – amateur y profesionales- y constituye una posibilidad de divertimento para el público.

Aparece un nuevo star system hecho de ciudadanos y de esté-

20. EL Prosumidor es un concepto creado por Alvin Toffler presentado en su libro La Tercera Ola.

21. Omar Rincón, En: De las audiencias contemplativas a los productores conectados, Medellín: Editorial Eafit, 2012, p 274.

ticas populares, juveniles, femeninas, indígenas, afros, gay...Un sistema de comunicación en el cual la estrella es el que cuente mejor, no solo el de la farándula: una especie de ciudadanías celebrities. (Rincón, 2012)

Si antes el disco era el símbolo de triunfo en la carrera de un artista y el contrato con una casa discográfica constituía el ingreso a un público masivo. Ahora tenemos al soporte (CD, DVD, disco, tarjeta de descarga) y a la publicación en la web como un objeto de tránsito que sirve como medio para fortalecer la presentación en vivo. La publicación es una carta de presentación y un medio de aprendizaje. En ese sentido, publicar la música es el inicio y no el fin de un proceso creativo.

Desde la realidad de cambios que venimos presentando debemos entender la producción de música como un medio de expresión que hace parte de una sociedad que privilegia la producción sobre la recepción (Rincón, 2012).

Esta nueva escritura no tiene que ver solo con que las tecnologías estén al alcance de todos, sino también con que los ciudadanos sentimos que tenemos más derechos, uno de los fundamentales, el derecho a comunicarse como uno quiera; y así mismo, tenemos mucha más competencia para comunicar, muchos más saberes y memorias en convergencia que nos permiten expresar el uno mismo. Todo esto implica que en donde todo era “igualitico” (medios masivos= audiencias masa) ahora hay un estallido expresivo. (p. 271)

Ahora bien, si entendemos la producción de música como medio de expresión podemos dar cuenta de producciones cuyo contenido transciende el disfrute musical y donde las ganancias económicas pasan a un segundo plano. En ese sentido, la publicación de obras que son patrimonio musical, de canciones creadas sobre historias y personajes de un municipio, para una campaña de salud, la publicación de las creaciones de un compositor o simplemente la propuesta de interpretación de unos músicos, son aprovechamientos de la publicación sonora que permiten pensar en una diversidad cultural que tiene como origen la necesidad de socializar un mensaje que tiene como recurso a la música.

El inicio de esta diversidad musical está marcado por un interés de comunicar, el paso hacia el público está determinado por una red de personas e instituciones que apoyan y comparten el objetivo para el que fueron concebidas estas creaciones. Es así como se multiplican los productores y los coproductores.

Músicos que realizan autoproducción, dueños de tiendas discográficas que coproducen músicas tradicionales, distribuidores que financian producciones, públicos que apoyan la producción fonográfica, instituciones que generan producciones, productoras independientes que tienen trato preferencial por determinadas músicas entre ellas la tradicional y por sus creadores, fans y músicos que crean emisoras y blogs en internet para dar a conocer estas músicas. Todos estos actores generan posibilidades para la producción independiente de músicas tradicionales. Todos participan de manera activa, todos están comprometidos con un género musical que los convoca como parte de su identidad. Dinamizan esta expresión como parte de su patrimonio o simplemente disfrutan los contenidos porque ese contenido les gusta.

En las músicas tradicionales los actores son comprometidos (militantes). Podríamos decir que se configura un contexto como el que plantea Latour con su concepto del Actor Red. Es decir, un conjunto de actores (personas, instituciones, programas) que favorecen la producción de música tradicional.

108

Desde la perspectiva del conjunto de actores alrededor de las músicas tradicionales es que planteamos la Producción de Cofradía.

Si bien las cofradías se asocian generalmente con el culto a una determinada religión y con comportamientos especiales de sus miembros. En ámbitos como la música también encontramos ejemplos de organizaciones de este tipo, la Cofradía David creada por el compositor Robert Schumann tenía como objetivo dar a conocer sus propuestas estéticas.

En el caso de las producciones independientes de música tradicional consideramos que también se presentan comportamientos de culto a una sonoridad. Los músicos, productores, organizadores de festivales y el público tienen una relación cercana y fraterna donde su compromiso por estos ritmos los hace tener aprecio, respeto y actitud propositiva frente a las acciones necesarias para dar a conocer esta música y para perpetuar los valores relacionados con la tradición.

Las personas que aprecian estos ritmos no son solo nichos especializados de fans, son actores que inciden en la generación, promoción y comercialización de estos ritmos. Es gracias a las actitudes que asume el conjunto de personas comprometidas con esta expresión que se cuenta con una oferta de contenidos sobre las músicas tradicionales.

La producción de cofradía evidencia no solo la militancia de los

actores que participan, sino también las relaciones cercanas entre ellos que los llevan a conseguir el fin que se trazaron, la promoción de las músicas tradicionales bien desde los eventos o desde las producciones de música.

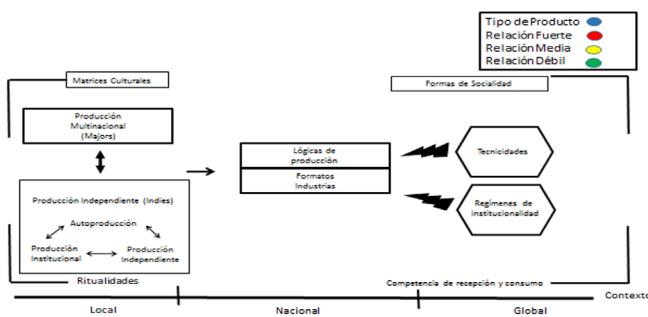
Modelo armado y para armar

El conocimiento que los creadores e instituciones tienen sobre la producción de música independiente puede analizarse desde la reflexión que propone Martín Barbero (2003) sobre las matrices culturales acompañada del modelo que definimos para dar evidenciar las realidades y tensiones que se generan desde los productores con respecto al entorno donde desarrollan su actividad.

Para este autor la relación entre comunicación y cultura puede analizarse a través de matrices culturales que expresan la tensión entre: la industria, los creadores y el consumo. Desde la perspectiva de Barbero entre los tres elementos que acabamos de mencionar intervienen los formatos industriales, las lógicas de producción, las competencias de recepción y consumo y las matrices culturales. En un tercer plano intervienen entre estas categorías las tensiones relacionadas con los regímenes institucionales y las técnicas. Todas estas relaciones se dan en contextos que van de lo local a lo global. Existen productores que solo desarrollan su actividad en un entorno muy cercano y también hay otros cuya producción se genera desde diferentes países aprovechando la presencia en diversos lugares o por las posibilidades que pueden darse ayudados por la virtualidad

Los elementos dispuestos en el modelo se enuncian de forma gráfica para comprender las interacciones entre ellos y luego, se explica cada uno de los componentes.

Imagen 1. Explicación del Modelo



Fuente : elaboración propia

Para entender el gráfico primero debemos partir de los contextos (global, nacional y local) que están en el fundamento de todos los elementos que se incluyen en el modelo. Luego tenemos cuatro ángulos – uno en cada esquina-: los referentes culturales, las formas de socialización, las capacidades de recepción y de consumo y las ritualidades.

Localizamos en el centro las lógicas de producción y los formatos industriales asociados a ellos. Estos aspectos fueron el centro de nuestro análisis. Y por último a la derecha, están las tensiones, formadas por los aspectos técnicos y los régimenes institucionales.

En la parte superior se definen con colores de las relaciones que pueden darse entre los componentes del modelo. Rojo cuando son muy fuertes, amarillo cuando son medias y verde cuando son débiles

Una vez descrito el gráfico, vamos presentar cada uno de los elementos que lo componen.

110

Matrices culturales (MC): Referentes culturales de las personas en relación con las músicas tradicionales y su producción.

- *Papel de las tradiciones:* Valoración de los ritmos tradicionales referida al sentido de identidad y de patrimonio.

- *Papel de los medios masivos:* Presencia y percepción de producciones de música tradicional independiente en la radio, la televisión y la prensa.

- *Papel de los festivales y encuentros:* Prácticas que contribuyen a la producción de música tradicional desde los festivales y los encuentros.

- *Relación con el mercado:* Percepción y relación que se tiene con el mercado de la música.

- *Migraciones:* Producciones musicales que se generan fuera del lugar de origen.

Competencias de recepción y consumo (CR): Prácticas de los consumidores, sus habilidades y percepciones sobre la producción independiente de música tradicional.

- *Forma de acceso a la producción:* Desde la información que tiene el productor se identifica cómo percibe a su público. Analizamos cómo es la forma de acceso, si se hace mediante compra (original-copia), o por la exposición a los medios de comunicación (masivos o alternativos) o desde la presentación en vivo. Si hay mayor fortaleza en el consumo en lo local, la región, el país o en lo internacional.

- *Conocimiento de la música y de los creadores:* Cómo es la denominación que tienen los consumidores de la producción, si hay características específicas del tipo de música que identifiquen los consumidores,

si las personas identifican la autoría y las obras.

Formas de socialidad: Trama de relaciones cotidianas que tejen los hombres al juntarse y en las que andan procesos primarios de interpelación, constitución de sujetos y de las identidades. Sentido de la comunicación con fines y no solo medios, aquí opera la praxis comunicativa. Negociaciones con el poder.

- *Formas de nombrar la música:* Cómo se denomina y qué atributos tiene la denominación para las personas: tradicional, word music, fusión, urbana.

- *Carácter patrimonial e identitario de la música:* Si se identifica un valor patrimonial e identitario en las producciones.

- *Valoración de la innovación o de la conservación:* Capacidad de apreciar los cambios en las tradiciones desde las innovaciones en los ritmos, la instrumentación y las letras o por el contrario preferencia por conservar las tradiciones.

Lógicas de producción (LP): Maneras de llevar a cabo la producción independiente, procesos necesarios para pasar de la escena musical al CD, DVD o el material musical para la descarga.

- *Proceso de producción:* (Creación, grabación, promoción, comercialización) En el proceso de producción se dan prácticas particulares en la producción independiente?

- *Capital para la producción:* Cómo se obtienen los recursos de la producción independiente.

- *Denominación de la producción:* comercial-independiente. Características que identifican los productores de la producción que la hacen comercial o independiente.

Tecnicidades: Instrumento y sedimentación de saberes y constitución de prácticas. Mas que aparatos, diseño de nuevas prácticas, competencia en el lenguaje. Estrategias de los productores de anticiparse y de los consumidores de nuevas y viejas lecturas. Escenario global.

- *Cambios tecnológicos:* Aprovechamiento de los avances tecnológicos para la producción independiente. Recorridos del disco al MP3.

- *Conocimientos sobre producción y TICS:* Aprovechamiento que se hace de los conocimientos de producción y de las TICS en favor de la producción de músicas tradicionales.

- *Formación de los productores:* Si su formación ha sido académica o empírica, si además de música y de sonido tienen conocimiento de otras áreas que contribuye a la producción musical.

Formatos industriales (FI): Cualidades que hacen industrial un bien, entendiendo que el carácter industrial también se define en la pequeña

escala siempre y cuando la producción no sea artesanal.

- *Serialidad*: Capacidad de hacer copias del original, número de copias.

- *Distribución de funciones*: Quién realiza cada una de las tareas necesarias para llevar a cabo una producción musical independiente.

- *Aspectos legales del producto y de la organización*: Acogida o rechazo a los requerimientos que son exigidos para una producción y para una productora según la normatividad que la sociedad exige tanto para el bien como para la organización.

- *Características del producto*: Tipo de soporte, contenido del producto musical, material informativo y gráfico que acompaña la producción.

- *Duración del producto*: Tiempo de validez de la producción para el acceso del público. La duración tiene que ver que con los ciclos de rotación del producto.

112
Ritualidades: Permanente construcción de nexo simbólico, repetición-innovación. Memoria y horizonte abierto, lo que en el intercambio hay de forma y de ritmo. Prácticas sociales. Repetición y operatividad, hay profunda imbricación entre operación y expresión, entre rutinas de trabajo y energías de transformación.

- *Trayectos de lectura*: ligados a condiciones sociales del gusto marcados por niveles, calidades de educación y saberes constituidos en memoria étnica de clase o de género y hábitos familiares de convivencia con cultura letrada.

- *Usos de la producción*: Prácticas que trascienden la escucha pasiva del contenido de la producción. Valoración de la producción por sus características singulares.

- *Performance*: Manera de ejecutar, de presentarse ante el público, de interactuar con el público.

Regímenes de institucionalidad: Posición que tienen las instituciones con respecto a la producción de música independiente, esa posición se refleja en: normatividad, programas y proyectos que pueden beneficiar o afectar las dinámicas de los creadores e instituciones que producen.

- *Discursos institucionales sobre industrias culturales y diversidad cultural*: Posturas institucionales reflejadas en programas, proyectos, normas y discursos de funcionarios o de instituciones.

- *Parámetros de convocatorias, festivales o programas de estímulos*: Pautas que se definen para incluir o excluir la participación de las producciones en los festivales o en las convocatorias para apoyar la producción musical.

Este modelo es una invitación para que creadores e instituciones que producen música independiente puedan ponerlo a funcionar con sus realidades. La información que cada uno agregue a los componentes, las tensiones que evidencie en las relaciones que se generan pueden aportar conocimiento sobre la relación entre la producción y el entorno, sobre las dinámicas entre los discursos institucionales y el sector de música, sobre las interacciones que se presentan entre quienes generan una propuesta musical y quienes la consumen.

Armar el modelo para hacer consciente cómo realizo la producción musical o para investigar las trayectorias de los creadores e instituciones constituye una manera de recrear el conocimiento y de volver operativos los conceptos al servicio de la teoría y de la realidad.

Bibliografía

- Bermúdez, E. (2010). *La música colombiana: pasado y presente. En: A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Museo de Antioquia, Ministerio de Cultura de Colombia, Alcaldía de Medellín, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Bustamante. E. (coord.).(2004). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Gedisa.
- Castro, S. (1998). Geografías poscoloniales y translocalizaciones narrativas de lo latinoamericano. Crítica al colonialismo en tiempos de la globalización. En Follari, R. y Lanz R. (comp.), *Enfoques sobre la posmodernidad en América Latina*. Editorial Sentido.
- Chantepie, Ph. y Le Diberder, A. (2005). *Révolution numérique et industries culturelles*. La Découverte.
- Cruz, M.(2002). Folclore música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Revista Nómada*, 17 [octubre], 219-231.
- Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. Programa de investigación demodernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, 1 [enero diciembre] pp. 56-86.
- Galindo Cáceres, J. (2012). Gestión cultural e Ingeniería en Comunicación Social ¿Qué es gestión cultural y cómo puede incidir la participación ciudadana en la cultura?. *Razón y Palabra*, 80 Agosto-Octubre. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/02_Galindo_M80.pdf
- Hesmonldhalgh, D. (2008). Industries Culturelles et cultural Studies (anglophones). En Glevarec, H., Mace, E. et Maigret, E., *Cultural Studies, Anthologie.. Armand Colin et Institut National de l'Audiovisuel*.
- Islas, O. (2010). Internet 2.0: El territorio digital de los prosumidores. *Revista Estudios Culturales*, 3(5) Enero-Junio <file:///E:/unalman/Downloads/Dialnet-Internet20ElTerritorioDigitalDeLosProsumidores-3739971%20>

(1).pdf

- Jaramillo, L. y Zuleta, L. (2003). *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*. Convenio Andrés Bello.
- Martin Barbero, J. (2012). Yo no fui a buscar los efectos, sino los reconocimientos. En Bonilla, J., Cataño, M. y Zuluaga J., *De las audiencias contemplativas a los productores conectados*. Editorial Eafit.
- Martin Barbero, J. (2003). *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, B. (2000). *Theodor W. Adorno: Teoría Crítica y Cultura de masas*. Editorial Fundamentos.
- Narváez, A. (2008). El concepto de industria cultural. Una aproximación desde la Economía Política. En *Industrias culturales, música e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- OEI (2002). Madrid, 1, junio-septiembre. <http://www.oei.es/pensaribe-roamerica/ric01a02.html>
- Rincón, O. (2012). Hacia la sociedad masiva de expresión. En Bonilla, J., Cataño, M. y Zuluaga J., *De las audiencias contemplativas a los productores conectados*. Editorial Eafit.
- Quintero Restrepo, M. (2011). La música suena con todas sus ganas. Periódico *El Colombiano*, 6, marzo. http://www.elcolombiano.com/bancocognocimiento/L/la_musica_suena_con_todas_sus_ganas/la_musica_suena_con_todas_sus_ganas.asp?Codsección=203
- Tremblay, G. (2011). Desde la teoría de las industrias culturales. Evaluación crítica de la economía de la creatividad. En Bustamante, E. (Ed), *Las industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. Gedisa.
- Tremblay, G. (2008). Industries culturelles, économie créative et société de l'information. *Global Media Journal*, 1(1), 65-68. http://www.gmj.utoronto.ca/0801/inaugural_tremblay.pdf
- Velásquez, S. (2006). *L'industrie du disque indépendant en France: La diversité culturelle à travers une Communications militante. Étude de cas: la musique traditionnelle fracaise*.
- Velásquez, S. (2015). *De los Andes al Caribe. La Diversidad de la Industria de la música en Colombia, Muchas producciones independientes, poca música en el mercado*. Universidad Nacional de Colombia.
- Yúdice, G. (2002). Las Industrias culturales más allá de la lógica puramente económica, el aporte social. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Gedisa.

Capítulo 6

Bendita terquedad. Promoción comunitaria de la música tradicional en dos comunidades de Oaxaca y Veracruz

José de Jesús Esparza Bautista

Mexicano. Doctor en Ciencias de Gobierno y Política por el Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico –ICGDE- de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla –BUAP-, maestro en comunicación estratégica por la BUAP y licenciando en comunicación por la Universidad Iberoamericana Plantel Santa Fe, Ciudad de México. Autor de diversos artículos, ponencias y capítulos de libros relacionados con los temas de comunicación, políticas públicas y promoción cultural comunitaria. Fue profesor investigador de tiempo completo en la facultad de ciencias de la comunicación de la BUAP de 2007 a 2013. Actualmente coordina el colectivo de comunicación social Comunitlán Colectivo, en la ciudad de Puebla y fue coordinador general del Encuentro Nacional de Colectivos Sociales ECOS realizado en San Andrés Cholula, Puebla, en noviembre de 2013. También coordina el colectivo Son Jarocho en Mérida y el grupo de son jarocho Son del Mayab, en la ciudad de Mérida, Yucatán. Colabora con el laboratorio de medicina social del Centro de Investigaciones Regionales Dr. Hideyo Noguchi con sede en Mérida, Yucatán, en el proyecto Fortalecimiento del capital social para la seguridad y soberanía alimentaria en ocho municipios del sur de Yucatán, operado por la Universidad Autónoma de Yucatán y financiado por la fundación Kellogg. Fue oficial del ejército mexicano retirándose del servicio activo en 2006 con el grado de capitán primero con estudios en periodismo.

Correo electrónico. esparzajose@yahoo.com

Presentación

Más allá de ser un mero elemento festivo, la música tradicional de las comunidades indígenas en México es la expresión de la construcción de la realidad colectiva a través de la convivencia. Ya sea en el espacio de la fiesta patronal o de la celebración pagana, la música tradicional es una constante en el relato de la vida de los sujetos en comunidad: nacimiento y muerte, así como todos los eventos importantes que marcan el recorrido existencial del individuo están unidos por un hilo invisible de notas, versos, danzas, ritmos, sentimientos y momentos compartidos.

En este sentido el son jarocho y la música filarmónica mixe, son ejemplos de persistencia y resistencia de ideas, temas e historias construidas en forma colectiva que implican formas de articulación y organización comunitaria en torno a la fiesta, sea cual sea su naturaleza y motivo, como espacio de encuentro y expresión de una comunidad viva.

116

Explorar y profundizar en el proceso de promoción comunitaria de estas músicas tradicionales es una provocación para conocer una realidad diferente a la planteada por la visión gubernamental, la cual pretende definir como patrimonio cultural en riesgo a todo aquello que le suena a comunitario, a indígena, a atrasado, decadente y fuera de su visión de desarrollo, fuera pues de la modernidad y sus fronteras. La propuesta pues, es cambiar el ángulo de observación para identificar un fenómeno comunitario vivo, cambiante, lúdico, vibrante, intenso y lleno de posibilidades para hacer mejor la vida en colectivo (Galindo, 2011).

En este sentido este texto presenta el relato de dos experiencias de promoción comunitaria de la música tradicional que comparten elementos en común en su accionar, pero que en su génesis se encuentra su principal coincidencia: más allá de pretender cumplir con categorías y tareas antropológicas como el rescate, catalogación y promoción del legado cultural representado por la música tradicional, ambas experiencias surgen ante la necesidad comunitaria de la fiesta y su elemento articulador, la música. En ambos casos ante la falta de respuesta institucional, es la comunidad la que decide asumir el esfuerzo de promoción comunitaria de la música tradicional.

En el presente texto se busca rescatar ideas, temas, formas de trabajo y organización comunitaria para la promoción de la música tradicional, identificando como sus rutas principales a la autogestión, la solidaridad y la constancia. Esta última como un elemento sustancial para lograr la permanencia de la música tradicional. Como lo refiere

el maestro Julio Mizzumi Guerrero Kojima, promotor cultural, músico, profesor y jaranero de la cuenca del Papaloapan: esa bendita terquedad que nos hace seguir adelante...a pesar de todo.

Promoción comunitaria de la música tradicional

Según registros de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) México es uno de los países con mayor patrimonio y diversidad cultural y lingüística del mundo (DOF, 2014), aspecto que implica para el gobierno, el desafío de pensar las políticas culturales atendiendo a la diversidad como uno de sus ejes transversales.

A este desafío se suma la reducida inclusión de las comunidades en el diseño de las políticas culturales, dilema sustancial para plantear y replantear el problema de la promoción cultural, en especial de la música tradicional en el ámbito comunitario. Como se puede apreciar, la hechura de políticas culturales (pertinentes) para uno de los países con mayor diversidad cultural en el mundo, ha tenido una respuesta básica, limitada y en ocasiones deficitaria.

Por otro lado contrastan experiencias relevantes de promoción de la música tradicional que, tanto comunidades como promotores culturales independientes desarrollan mediante formas de acción autogestiva en combinación con estrategias de obtención de apoyos institucionales, apropiación del espacio público, gestión ante los diferentes órdenes de gobierno, alianzas con instituciones educativas nacionales e internacionales, sector privado, medios de comunicación y los diferentes grupos de su comunidad, se trata de experiencias que han perdurado a través del tiempo, midiendo sus resultados e impacto comunitario en términos de apropiación y legitimación de la comunidad, probando ser fórmulas relevantes para la promoción de la música tradicional.

Justo es reconocer que también existen experiencias de encuentro entre programas oficiales de apoyo a la cultura y necesidades comunitarias en materia de promoción de la música tradicional, articulación propiciada más por la iniciativa de los gestores y promotores culturales comunitarios, que por la eficiencia de las políticas institucionales.

De la misma manera existen experiencias de tipo independiente, generadas por iniciativa los promotores culturales comunitarios que muchas veces logran resultados superiores a los programas oficiales, sobre todo en los rubros de participación, apropiación y legitimación por parte de la comunidad, lo cual se traduce en la conservación, pro-

moción y difusión del legado musical comunitario.

En este punto es pertinente preguntarnos ¿cómo es que organizaciones, colectivos, promotores y apoyadores comunitarios logran desarrollar experiencias exitosas de promoción de la música tradicional? Al respecto, estudios recientes relacionados con la acción colectiva, organización y capital social, así como con el desempeño y confianza generados desde organizaciones y movimientos sociales (Puga y Luna, 2008), presentan evidencia empírica y científica relacionada con la dinámica que diversos sectores sociales desarrollan en forma independiente, es decir en forma horizontal, autónoma y solidaria (Hudson, 2010), para la solución de problemáticas que por diferentes motivos rebasan la capacidad de respuesta de las instituciones gubernamentales.

Ejemplos de este tipo de experiencias son las asambleas barriales, grupos de colonos, comités obreros (Wyczykier, 2009), mutualistas médicas, grupos de vigilancia ciudadana, cooperativas, escuelas autónomas (Baronet, Mora, Stahler-Sholk, 2011), bancos de tiempo, medios ciudadanos de comunicación alternativa, centros culturales y diversos colectivos sociales que se articulan para encontrar soluciones a necesidades comunitarias (Hudson, 2010, Córdova, Romo y Romero, 2014, Gracia y Hobarth, 2014).

118
En este sentido la promoción comunitaria de la música tradicional, más allá de dedicarse a impartir cursos en las casas de cultura, la realización de eventos cívicos y de entretenimiento o la presentación de cuadros folclóricos, es el espacio en el cual se pueden favorecer procesos sociales relacionados con temas como reducción de la violencia, derechos humanos, prevención y cuidado de la salud, economía social, experimentación artística y educativa, así como formación de públicos. En suma, la importancia de la promoción cultural comunitaria a través de la música tradicional, radica en su capacidad transformadora de la realidad individual y colectiva (González et al, 2015).

En este sentido y como se profundizará más adelante, los casos de estudio desarrollados en comunidades de Veracruz y Oaxaca representan experiencias de promoción comunitaria de la música tradicional, generadas por la iniciativa de sus propios miembros en la búsqueda de solución a las necesidades comunitarias en el tema.

Estas experiencias se desarrollan con diversos grados de autonomía que van desde la autogestión total hasta la colaboración con instancias de gobierno, iniciativa privada y el concurso de apoyos gubernamentales e internacionales, logrando en muchas ocasiones altos

niveles de eficiencia en la materia.

En este sentido, descubrir las claves del trabajo autogestonario de los promotores comunitarios de la música tradicional es el objetivo fundamental del presente texto.

El son jarocho tradicional de la cuenca del Papaloapan y las bandas filarmónicas de la sierra mixe: dos relatos de cultura viva comunitaria

En este apartado se describen los casos que sirvieron de referencia para estudiar el fenómeno de la promoción de la música tradicional, en ambos momentos se trata de proyectos con más de diez años de trabajo que en algún momento han implementado estrategias de auto-gestión y que existen gracias a la participación e inclusión comunitaria, obteniendo resultados relevantes en el ámbito local, nacional e incluso internacional.

A través de la realización de entrevistas abiertas con coordinadores de colectivos y grupos de promoción comunitaria de la música tradicional de Oaxaca y Veracruz y con ayuda del programa de análisis de información cualitativa Atlas T.I. versión 7, se identificaron las principales ideas, temas e historias contenidas en el discurso de los actores comunitarios, en las que se incluyen aprendizajes y estrategias para llevar a cabo la promoción comunitaria de la música tradicional.

Los casos de estudio representan al son jarocho que se interpreta en las comunidades de la cuenca del Papaloapan y algunas comunidades limítrofes entre Veracruz y Oaxaca y se trata del Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental “Jardín Kojima” y Grupo Yacatecuhtli, con sede en Otatitlán, Veracruz y se expresa a través del relato del maestro Julio Mizzumi Guerrero Kojima, fundador y coordinador del proyecto.

Desde el ámbito de las orquestas filarmónicas de las comunidades asentadas en la llamada región mixe, ayuuk ja’ay (mixes) o los ja-más conquistados, como así mismos se hacen llamar la/os miembra/os de este pueblo originario, se profundizará en la experiencia del Centro de capacitación musical y desarrollo de la cultura Mixe; Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, a través del testimonio del maestro Víctor Sabino Martínez, director general del proyecto.

A continuación, se presentan algunos datos generales del contexto y de la historia de estas experiencias relevantes de promoción

comunitaria de la música tradicional.

Centro de capacitación musical y desarrollo de la cultura Mixe; Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca

El Centro de Capacitación Musical y de Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) es una organización ciudadana autónoma dedicada a la formación de músicos tradicionales principalmente de la región mixe en Oaxaca, México.

Tanto su organización como su operación, así como sus planes de estudio son definidas por el colectivo en forma autónoma. Su principal propósito es educar y formar músicos con principios comunitarios y por otra parte, fortalecer valores culturales e identidad histórica de la región Mixe.

En el año de 1977 y con apoyo de programas federales de apoyo a la cultura indígena, autoridades de la región Mixe decidieron la formación de una escuela de música en Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, con la finalidad de mantener un alto nivel de práctica de música tradicional.

120

En sus orígenes, el CECAM impartía cursos para músicos y directores de banda filarmónica, posteriormente, en el periodo de 1983 a 1999 la oferta académica se amplió al ofrecer cursos regulares de acuerdo al calendario escolar de la Secretaría de Educación Pública (SEP) con las especialidades de músicos, formadores y directores de banda filarmónica, para estas fechas el CECAM empezó a recibir estudiantes de todo el estado de Oaxaca.

Entre 1999 y 2001 se formalizó el programa de iniciación musical de tres años, así como el propedéutico al bachillerato musical, también de tres años el cual inició en el año 2001. Destaca el programa Entonadores el cual está dirigido a niños de la comunidad de 8 a 12 años de edad, y que tiene como objetivo iniciar a los niños en los fundamentos y la práctica de algún instrumento musical.

Los egresados del CECAM regresan a fortalecer la cultura música de sus comunidades y muchos otros continúan su formación superior en otras instituciones locales y nacionales. El CECAM cuenta con tres bandas filarmónicas que se presentan en giras locales, nacionales e internacionales y producen grabaciones profesionales. En forma colateral, el CECAM mantiene una colaboración e intercambio continuo con el Bachillerato Integral Comunitario Ayuujk Polivalente BICAP, en virtud

de que las dos organizaciones comparten la visión de educación para promover la cultura originaria con enfoque comunitario.

En materia de autogestión se identifican algunos aspectos relacionados principalmente con la obtención de recursos tales como el cobro de matrícula, la venta de grabaciones, el servicio de reparación de instrumentos musicales, las giras y contrataciones de las orquestas representativas del CECAM, algunos apoyos esporádicos de programas de gobierno tales como los de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas (CDI).

El CECAM cuenta con un albergue para alumnos y profesores foráneos en el cual se desarrollan de actividades agropecuarias para autoconsumo, mantenimiento y aseo de áreas comunes y cocina comunitaria.

Aspectos contextuales

La comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, está ubicada en la llamada región Mixe, sierra norte o sierra Mixe, al noreste del estado de Oaxaca, México. Se tiene registro que es en el año de 1966 cuando emergieron las primeras formas de organización comunitaria en oposición al caciquismo, a partir de ese año la construcción de autogestión comunitaria ha tenido un desarrollo importante en la comunidad, sin embargo, factores económicos y sociales tales como la falta de empleo local y el impacto de los medios de comunicación, sobre todo en jóvenes y niños representan dilemas para la organización comunitaria autogestiva (Vásquez y Gómez, 2006).

Datos obtenidos en la página del Catálogo de localidades de la Secretaría de Desarrollo Social ubican a Santa María Tlahuitoltepec con los siguientes indicadores.

Tabla 1. Indicadores de marginación, rezago y pobreza extrema municipio de Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, México

Indicadores	Año 2010
Población	9,663 habitantes
Grado de marginación municipal	Muy alto
Grado de rezago social municipal	Muy alto
Porcentaje de población en pobreza extrema	48.22

Fuente: elaboración propia con datos del catálogo de localidades de la Secretaría de Desarrollo Social (2015).

Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental “Jardín Kojima” y Grupo Yacatecuhtli, Otatitlán, Veracruz

Se trata de una experiencia comunitaria enfocada principalmente a la conservación, promoción y difusión del son jarocho tradicional de la cuenca del Papaloapan, siendo esta actividad la base para el desarrollo del trabajo de conservación del medio ambiente.

Jardín Kojima surge en el año 2009 como un proyecto dirigido a niños y adultos con un enfoque de conservación cultural y ambiental en la comunidad de Otatitlán, Veracruz. Para el año de 2011 participaban en el proyecto alrededor de 50 familias de la comunidad. Entre los programas que desarrolla el Jardín Kojima se encuentra el de reciclado de plásticos con el cual se impacta en la conservación del ambiente al mismo tiempo en que se solventan algunos gastos del colectivo, el programa de restauración medio ambiental, el cual incluye actividades de jardinería comunitaria, siembra de plantas, compost, tortugario y acuario y el programa de gastronomía local.

122

Desde el punto de vista cultural, Jardín Kojima imparte talleres de son jarocho dirigidos a la población infantil de la comunidad, en los cuales se difunden aspectos como el fandango o huapango (fiesta comunitaria de la región de sur de Veracruz, norte de Oaxaca y oeste de Tabasco, México) así como cursos de canto, zapateado e instrumentos musicales como la jarana y el requinto. Para participar en estos cursos, los alumnos deben recolectar botellas y envases de plástico que posteriormente será reciclado y el dinero obtenido solventará algunos gastos del centro.

En forma paralela se desarrolla la promoción del son jarocho tradicional a través del grupo Yacatecuhtli, el cual se ha dedicado a investigar y preservar sores tradicionales de la región, así como instrumentos, formas de afinación de instrumentos, canto y baile de la tradición local. El trabajo del Jardín Kojima está dirigido principalmente a la población infantil, actualmente el coordinador del proyecto es Julio Mizzumi Guerrero Kojima.

Aspectos contextuales

La comunidad de Otatitlán está ubicada en la llamada región de la cuenca del Papaloapan, al sur del estado de Veracruz, México. En relación al tema de la autogestión en el ámbito local, se identificó un estudio oficial relacionado con la llamada Autogestión para el desarrollo, que aborda la organización comunitaria de las mujeres de Otatitlán

para el desarrollo de actividades productivas (Sedesol, 2006).

Datos obtenidos en la página del catálogo de localidades de la Secretaría de Desarrollo Social ubican a Otatitlán con los siguientes indicadores:

Tabla 2. Indicadores de marginación, rezago y pobreza extrema municipio de Otatitlán, Veracruz

Indicadores	Año 2010
Población	5,250 habitantes
Grado de marginación municipal	Medio
Grado de rezago social municipal	Bajo
Porcentaje de población en pobreza extrema	12.12

Fuente: elaboración propia con datos del catálogo de localidades de la Secretaría de Desarrollo Social (2015).

El relato de la promoción comunitaria de la música tradicional

A continuación se presentan las principales ideas, temas e historias expresadas en el discurso de dos promotores comunitarios de la música tradicional, se trata del maestro Julio Mizzumi Guerrero Kojima, coordinador del Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental “Jardín Kojima” y Grupo Yacatecuhtli, de Otatitlán, Veracruz, así como del maestro Víctor Sabino Martínez Rivera, director del Centro de capacitación musical y desarrollo de la cultura Mixe (CECAM); Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca.

Visión comunitaria de la música tradicional como patrimonio cultural

Para los promotores comunitarios la música tradicional es una actividad viva, explícita e implícita en el modo de acción y organización social de la comunidad, presente en su identidad y vida cotidiana.

En este sentido el proyecto Jardín Kojima surgió por la inquietud de una familia de Otatitlán, Veracruz que asumió la tarea de hacer presente al son jarocho en la vida comunitaria, de tal manera que hoy día el proyecto es referente de promoción y educación musical tradicional,

orientada sobre todo hacia los niños y adolescentes.

Por otra parte, el proyecto del CECAM en Oaxaca surge como un esfuerzo comunitario para preservar la música filarmónica como un servicio que es requerido en forma permanente y solidaria para atender festividades religiosas, colectivas y particulares.

En este sentido, se puede afirmar que tanto promotores como colectivos de promoción de la música tradicional comunitaria satisfacen, desde la ciudadanía y en forma cercana, la necesidad social de recuperar, conservar y difundir el patrimonio cultural comunitario presente en la música tradicional.

La música como forma de vida comunitaria

Como se ha mencionado, la difusión tanto del son jarocho como de la música filarmónica mixe son expresiones de la forma de organización social y construcción colectiva de la realidad, entendiendo a la música como un modo de acción social, situación que convierte a los proyectos comunitarios de promoción musical como interlocutores naturales y legítimos para hacer posible el diálogo desde la multi e interculturalidad, así como para hacer visibles a las culturas comunitarias frente a nuevos públicos.

En este sentido ambas experiencias son emblemáticas: en el caso de jardín Kojima en Veracruz, es a través de festivales, colaboraciones, intercambios, conciertos y giras nacionales del grupo Yacatecuhtli, la forma en que se ha logrado posicionar al proyecto y a la localidad como un referente de la música tradicional de la cuenca del Papaloapan.

Por otro lado, el CECAM ha logrado a través de los años ser reconocido inclusive por la industria de la música comercial, lo cual ha dado como resultado la producción de materiales en colaboración con intérpretes de música popular tales como Natalia Lafourcade, Lila Downs y Susana Harp.

Ambos casos dan cuenta de las posibilidades de la promoción de la música tradicional más allá de las comunidades, pero al mismo tiempo reforzando la identidad y el sentimiento de orgullo local.

Impacto social de la promoción de la música tradicional

La articulación social colectiva que se configura a través del tiempo y el trabajo de los colectivos de promoción musical comunitaria se convierte en una plataforma de educación y comunicación para generar

cambios de actitudes, percepciones y comportamientos en los miembros de la comunidad, sobre todo en jóvenes y niños.

De esta manera en el jardín Kojima la formación musical tiene un enfoque de género e incluyente que busca que la/os niña/os y jóvenes se apropien de la música de son jarocho y la expresen a través de la formación de grupos y su presentación en diferentes escenarios y encuentros. En forma simultánea a la formación musical se imparten talleres de gastronomía local, cuidado de flora y fauna local, ecotécnicas y comercialización de material reciclable.

Este último punto merece un apunte especial ya que es una de las principales formas de financiamiento del centro en la que participa gran parte de la comunidad, especialmente los padres de familia, quienes se dan a tarea junto con la/os niña/os y jóvenes de recolectar, casa por casa, aquel material susceptible de ser comercializado para su reciclaje y de esta manera lograr dos objetivos: contribuir a la cultura del reciclaje en la comunidad y obtener recursos para continuar con el trabajo de promoción de la música tradicional de la cuenca del Papaloapan.

Por otra parte, en el CECAM, la formación de niña/os y jóvenes también observa el enfoque de género y de inclusión comunitaria, expresado a través de la formación de bandas filarmónicas infantiles, juveniles femeniles y mixtas. Si bien la formación musical está orientada a preservar la música tradicional mixe, el CECAM recibe alumnos de diversas comunidades del estado de Oaxaca e inclusive de otros estados del país.

Entre los temas que contribuyen a la formación musical que se imparte en el CECAM, se identifica a la agroecología y la prevención del alcoholismo, sin embargo el tema de fondo es la preservación de la organización comunitaria por el sistema de usos y costumbres, para lo cual se fomentan dos elementos importantes para la socialización y convivencia grupal a través de la música, por un lado la responsabilidad, compromiso y respeto del individuo hacia el colectivo y por otro la participación activa en la vida y decisiones comunitarias, factores valiosos para preservar el tipo de gobierno local.

Esto último obedece a la cercana relación que existe entre la junta de gobierno local, el CECAM y la administración de las bandas filarmónicas que están al servicio comunitario, de tal manera que tanto la preparación y desempeño de las bandas está constantemente evaluado y monitoreado por la comunidad y autoridades, al mismo tiempo que

los apoyos y gestiones para el buen funcionamiento del centro se realizan con prontitud y esmero por parte de la junta de gobierno.

Por lo anterior se puede afirmar que la promoción comunitaria de la música tradicional es considerada como un ente vivo que se expresa en el día a día de la comunidad a través de las formas de convivencia, organización política, así como en el imaginario social compartido y que se pone de manifiesto en momentos y espacios específicos tales como las conmemoraciones comunitarias. En resumen, el patrimonio cultural está vivo y es expresivo a través de los miembros de la comunidad, siendo uno de los casos más claros de esto la relación que existe entre el Centro de capacitación musical y desarrollo de la cultura Mixe (CECAM) y la junta de gobierno por usos y costumbres del municipio de Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca.

El dilema de los apoyos

126

Por su naturaleza comunitaria, espontánea, intuitiva, informal y solidaria existen experiencias de promoción musical comunitaria que no necesariamente se ajustan a los parámetros de evaluación y criterios para el otorgamiento de apoyos institucionales y que en ocasiones tampoco les interesa obtener, sin embargo esta situación origina que existan colectivos y grupos de promoción de la música tradicional que trabajan en situaciones de escasez de recursos materiales, los cuales están en desventaja para desarrollar proyectos factibles de obtener apoyos institucionales, lo cual origina que muchas iniciativas ciudadanas de promoción musical comunitaria tengan un periodo de vida corto.

En el caso tanto de jardín Kojima como del CECAM, fue la solidaridad comunitaria, sumada a la habilidad para la articulación y colaboración horizontal con proyectos hermanos, así como el desarrollo de habilidades para la obtención de recursos, algunos de los factores sustanciales para la supervivencia de ambos proyectos.

Articulación y participación comunitaria para la promoción de la música tradicional

De acuerdo a lo expresado por los promotores comunitarios de la música tradicional, es pertinente desarrollar un diagnóstico, que a manera de un mapa de actores, permita identificar a los agentes, colectivos, apoyadores y centros culturales comunitarios existentes, para contar con un panorama completo de las posibilidades y fortalezas de la promoción musical comunitaria, buscando que este conocimiento se traduzca en acciones colaborativas coordinadas entre colectivos, gru-

pos y agentes culturales, logrando así empoderar las acciones de promoción comunitaria de la música tradicional.

Autonomía comunitaria y promoción de la música tradicional

Ante un escenario multicultural, globalizado, complejo y que cada vez está más influenciado por las lógicas gerenciales y de mercado, los promotores comunitarios de la música tradicional recomiendan trabajar en dos ejes: por un lado, mantener una constante y cercana observación hacia el interior de la comunidad para identificar inquietudes, necesidades y formas de colaboración.

En este sentido la planeación de actividades y contenidos de los colectivos de promoción musical comunitaria se deriva de un proceso de observación de las festividades, ciclos y procesos significativos para la comunidad, así como la detección e identificación de problemáticas comunitarias que pueden ser atendidas a partir de la promoción de la música tradicional.

Por otro lado, está el eje del diálogo, articulación y colaboración con diversos actores tales como el gobierno y la iniciativa privada, de los cuales se pueden obtener recursos y apoyos para la promoción y producción musical, para lograrlo será necesario que los promotores comunitarios de la música tradicional desarrollen habilidades de información, observación, argumentación y diálogo.

En este sentido la experiencia del CECAM es emblemática ya que al mismo tiempo en que ha logrado atender las necesidades comunitarias, así como el desarrollo, actualización y difusión de la música tradicional comunitaria, ha establecido diversos diálogos con instancias del gobierno estatal y federal, con la iniciativa privada y así como con instituciones educativas locales y nacionales, lo que pone de manifiesto las posibilidades que detona desarrollar por parte de los promotores de la música tradicional, habilidades para la articulación, la colaboración y los intercambios informáticos y energéticos en diferentes direcciones, códigos y lenguajes para lograr la sustentabilidad de los proyectos de promoción de la música tradicional comunitaria.

Sin embargo, no hay que perder de vista que muchas experiencias de promoción comunitaria de la música tradicional pueden iniciar sus acciones desde el espacio familiar y con recursos mínimos y a medida en que se desarrolla el proyecto, colectivo o grupo musical y se pueden integrar diversos colaboradores, es posible explorar diversas formas de

obtención de recursos, manteniendo a la solidaridad y apoyo comunitario como un factor determinante para la consolidación del proyecto, elementos que fueron sustanciales para la consolidación del Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental “Jardín Kojima” y Grupo Yacatecuhtli, Otatitlán, Veracruz.

En este sentido, se identifica que es la articulación horizontal y colaborativa con otros artistas, colectivos y proyectos, un elemento fundamental para el desarrollo y consolidación de experiencias de promoción musical comunitaria, siendo las tecnologías de la información y comunicación, los medios privilegiados para lograr esta articulación, tal como lo muestra la experiencia del Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental “Jardín Kojima” y Grupo Yacatecuhtli, Otatitlán, Veracruz.

Educación y promoción de la música tradicional

Una forma de fortalecer y empoderar la acción de los colectivos de promoción de la música tradicional comunitaria es establecer articulación, colaboración y alianzas con las instituciones educativas que operan en la comunidad, de manera tal que la acción coordinada de ambas instancias sea mutuamente complementaria y al mismo tiempo, esta sinergia se traduzca en procesos de fortalecimiento de la cultura y tejido social comunitario.

Profesionalización de los participantes en promoción comunitaria de la música tradicional

La calidad en la preparación y presentación de los colectivos y promotores comunitarios de música tradicional, tanto en el ámbito del son jarocho como de la música filarmónica hecha por las bandas mixes es una variable determinante para asegurar la sostenibilidad de los proyectos, por esta razón se pone especial énfasis en la preparación y calidad tanto de artistas como de los bienes y servicios musicales que se ofrecen a los diferentes públicos, poniendo especial énfasis en la preparación de niños y jóvenes tal es el caso de las experiencias del Centro de Capacitación Musical y desarrollo de la cultura Mixe (CECAM); Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca y del Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental “Jardín Kojima” y Grupo Yacatecuhtli, Otatitlán, quienes son reconocidos por la calidad y profesionalismo que se ha puesto de manifiesto en escenarios nacionales e internacionales, así como en colaboraciones con intérpretes del circuito de música popular comercial.

Inclusión y participación de la comunidad en la promoción de la música tradicional

Las actividades de los promotores y colectivos de música tradicional se presentan como una opción viable para compensar gradualmente el desequilibrio que genera la promoción cultural gubernamental, centralizada, vertical, estandarizada, misma que reduce la creatividad, iniciativa y libertad para que sea la propia comunidad la que determine temas, contenidos, necesidades y acciones de promoción cultural.

Desde este punto de vista, la inclusión y participación directa de la comunidad con los colectivos, grupos y promotores comunitarios de la música tradicional durante la implementación de programas institucionales, puede ayudar a superar los resultados esperados de la acción de gobierno, al mismo tiempo en que se propicia que los recursos destinados sean optimizados.

Autonomía de la música tradicional comunitaria

Factores tales como la autogestión, colaboración, identidad y solidaridad comunitaria son indispensables para llevar a cabo acciones de promoción de la música tradicional, lo cual propicia que tanto promotores como colectivos tengan la autonomía para decidir e iniciar su trabajo sin esperar instrucciones, autorización o recursos oficiales.

En este sentido habrá que tener en cuenta que tanto como los promotores, colectivos y/o grupos de promoción comunitaria de la música tradicional pueden llegar a desarrollar narrativas críticas y complementarias ante las acciones de gobierno que buscan atender o solucionar problemáticas comunitarias. La importancia de esta crítica es visibilizar aquellos aspectos no abordados por las políticas públicas y que representan afectación para los intereses de la comunidad.

En este sentido la promoción comunitaria de la música tradicional se puede constituir como un modelo educativo para la formación integral de los individuos y para favorecer esquemas de convivencia que fortalezcan el tejido social de una forma crítica, creativa y lúdica. Una de las principales características del modelo de educación musical que se desprende de los aprendizajes de los casos de Veracruz y Oaxaca, coincide en el objetivo de replicar la experiencia en otros contextos y comunidades, al mismo tiempo en que son los propios miembros más avanzados del colectivo los que se encargan de instruir y formar a los nuevos integrantes, siendo los maestros, las y los compañera/os del colectivo.

Consolidación de comunidades de promoción de la música tradicional

Es necesario que los colectivos de promoción comunitaria de la música tradicional destinen el tiempo necesario para reflexionar, evaluar y replantear sus acciones, ya que el estar enfocados y enfrascados en actividades inmediatas para lograr la supervivencia del proyecto, puede favorecer que se soslayen aspectos que son estratégicos para que el movimiento musical cultural comunitario continúe, tal como lo relata la experiencia del Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental Jardín Kojima y Grupo Yacatecuhtli, Otatitlán, Veracruz.

Intercambios comunitarios y música tradicional

Una vez consolidados los proyectos de promoción de la música tradicional se podrá pensar en apoyar a proyectos semejantes en comunidades vecinas, así como integrarse y/o configurar redes locales, nacionales e internacionales, tal como acontece en la experiencia del Programa regenerativo de recuperación cultural y ambiental “Jardín Kojima” y Grupo Yacatecuhtli, Otatitlán, Veracruz, proyecto que participa en un amplia red autónoma de grupos y promotores de la música tradicional en el país.

En este sentido la flexibilidad y articulación de los promotores y colectivos de promoción de la música tradicional se ve aumentada por las capacidades de las nuevas tecnologías de información y comunicación, lo cual posibilita la vinculación con otros promotores y colectivos nacionales e internacionales, favoreciendo intercambios y colaboraciones.

Articulación con la comunidad

Existe una constante en ambas experiencias de promoción comunitaria de la música tradicional la cual consiste en el apoyo de la comunidad al proyecto, el cual se materializa de diferentes formas, no solo a través de la participación en las actividades, presentaciones y talleres organizados por los grupos musicales, llegando inclusive al apoyo económico, en especie, con trabajo y mediante la difusión de sus actividades. En específico se resalta la experiencia del Jardín Kojima en donde se ha identificado como una estrategia efectiva para la promoción de la música tradicional, el hacer coincidir festivales y eventos musicales con aquellas fechas y conmemoraciones que son importantes para la comunidad, tales como ferias y fiestas patronales.

Enfoques de la evaluación de la promoción comunitaria de la música tradicional

La promoción comunitaria de la música tradicional toma como referentes para su autoevaluación los logros y aprendizajes generados desde su accionar autogestivo con una lógica comunitaria, basada en valores y creencias originarias compartidas en forma colectiva, cuyos objetivos y metas tienen que ver con aspectos cualitativos, como por ejemplo mantener y fomentar las tradiciones, cuidar las relaciones y los vínculos comunitarios, la convivencia, así como los momentos y espacios en los que la comunidad se conoce y se autoconstruye.

Otro referente para la evaluación de la promoción cultural comunitaria es la expresividad social propiciada por el trabajo de promotores y colectivos de promoción cultural comunitaria, de manera tal que más allá de indicadores cuantitativos, son las evidencias de cambio social real, indicadores clave para evaluar las acciones de promoción cultural comunitaria, tal es el caso de jardín Kojima y su impacto en niños y jóvenes de la comunidad de Otatitlán, en donde antes del inicio del proyecto el son jarocho era un mero relato de tiempos pasados y actualmente es un atractivo importante de para la comunidad.

En este orden de ideas la experiencia del CECAM ofrece una lista extensa de logros tales como la formación de directores de orquesta y músicos solistas que son reconocidos en diversas partes del país y del mundo por su calidad; su capacidad de autorganización y de colaboración con las autoridades elegidas por el sistema de usos y costumbres y finalmente por su capacidad de diálogo multicultural.

En este sentido los proyectos y experiencias de promoción comunitaria de la música tradicional se transforman en espacios de atención a problemas comunitarios tales como cultura para la paz, enfoque de género y de inclusión, reconstrucción de tejido social, prevención del delito y cuya acción comunitaria se enfoca especialmente en la atención de niños y jóvenes.

Una de la metas de los colectivos de promoción comunitaria de la música tradicional es lograr ampliar las posibilidades de desarrollo personal y profesional para las nuevas generaciones, presentándoles nuevas formas de organización y convivencia solidaria, alternativas a la socialización propuesta por el estilo de vida occidental predominante, al mismo tiempo en que los principios y valores de la cultura comunitaria son difundidos a las nuevas generaciones.

Conclusiones

Reflexionar acerca de las ideas, temas, historias e impacto comunitario de la música tradicional, permite identificar que la acción de los promotores comunitarios, colectivos, grupos, activistas y apoyadores se convierte, en sí misma, en una agenda de trabajo autogestivo y diálogo intercultural para los pueblos originarios. Los casos revisados confirman que la promoción comunitaria de la música tradicional se lleva a cabo con, sin o a pesar de las instituciones encargadas de la gestión cultural en nuestro país.

En este sentido, es importante recuperar las formas de organización y apoyo comunitario hacia la música tradicional, ya que como se ha observado en los ejemplos discutidos en este texto, es la apropiación que la comunidad hace de la música tradicional un factor importante para el empoderamiento y la continuidad de aquellos proyectos autónomos de la música tradicional.

132

De la misma manera se identifica que la música tradicional es mutable, dinámica y susceptible de transformarse, actualizarse y sobre todo, con capacidad de diálogo con otras expresiones musicales, así como con actores sociales, económicos, políticos y educativos. Es pertinente identificar y reconocer la capacidad que tiene la música tradicional comunitaria en el fortalecimiento del tejido social, tomando en consideración que las acciones desarrolladas por los grupos de promoción de la música tradicional atienden en forma cercana necesidades, preocupaciones e intereses de la comunidad, están pues, inmersos en la vida comunitaria, a diferencia de la distancia que existe entre las instituciones encargadas de gestionar políticas públicas en materia de cultura.

En este sentido y en virtud de ser México un país de los llamados megadiversos debido a su riqueza cultural y de biodiversidad, se identifica la necesidad para la academia de profundizar en el tema para observar el fenómeno de la música tradicional mexicana y estar en condiciones de contar con un sistema de información, comunicación y articulación para la colaboración entre los diferentes grupos, colectivos, organizaciones, centros educativos e instancias oficiales encargados de gestionar y promover la música tradicional de los pueblos originarios.

Si bien las instituciones en materia de arte y cultura están obligadas a fortalecer y mantener el patrimonio cultural, es necesario reconocer que son las propias comunidades las que han cultivado prácticas, valores y sistemas de creencias siglos antes de la instauración del Esta-

do moderno en México y las que han mantenido vivas las formas tradicionales de hacer fiesta y música, resistiendo, persistiendo, reinventándose y superando el peso de la modernidad, atemperando la burocracia y opacidad en el otorgamiento de apoyos, el bloqueo y menosprecio por parte de funcionarios ineptos o que sienten amenazado su coto de poder ante la fuerza transformadora de la creatividad y criticidad expresada a través de la música tradicional, retos y dilemas ante los cuales la música de los pueblos originarios de México permanece como cultura viva, acaso siendo rebelde, acaso siendo sublime.

Según palabras de Julio Kojima, jaranero de la cuenca del Papaloapan, la promoción comunitaria de la música tradicional, a pesar de todos sus dilemas y retos, es una bendita terquedad.

Fuentes de consulta

Libros

- Baronet, B. Mora, M. y Stahler-Sholk, R. (2011). *Luchas muy otras*. UAM Xochimilco.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 1. Tuskquets.
- Galindo, J. (2011). *Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural*. Homo Sapiens.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Duodécima reimpre-sión, Gedisa.
- Gergen, K. (2007). *Construccionismo Social, aportes para el debate y la práctica*. Universidad de Los Andes.
- González, J. (2003). *Introducción en Cultura(s) y ciber-cultura(as), entre complejidad y comunicación*. UIA.
- González, B. et al (2015). *Formación de públicos en espacios culturales alternativos*. (compilación) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (2002). Paradigmas en competencia en la investiga-ción cualitativa. Compilación de Denman C. y Haro, J.A., *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*, pp. 113-145. Sonora: Colegio de Sonora.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa. Volumen 1: Raciona-lidad de la Acción y racionalización social*. Taurus.
- Mariscal, J. (2007). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultu-ral*. Comp. Universidad de Guadalajara.
- Puga, C. y Luna, M. (2008). *Acción Colectiva y Organización Estudios sobre desempeño asociativo*. Universidad Nacional Autónoma de México-Insti-tuto de Ciencias Sociales.
- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. Mc Millan.

Artículos en revistas

- Córdova, G., Romo, M. y Romero, L. (2014). Acción pública y prácticas autogestivas en colonias sin agua entubada ni saneamiento, en el estado de Chihuahua. *Gestión y Política Pública*, Vol. XXIII, 2, julio-diciembre 2014, pp. 385-420. Centro de Investigación y Docencia Económicas, A.C. (CIDE).
- Dagnino et al en Hevia, Felipe J. (2011). Participación Ciudadana y organizaciones civiles en Brasil. *Revista de Estudios Sociales*, 39, abril, 192.
- Ejea, T. (2008). La política cultural de México en los últimos años, en *Revista Casa del Tiempo*, 5-6 marzo abril, 2-7, Universidad Autónoma de Metropolitana (UAM).
- Ejea, T. (2012). Circuitos culturales y política gubernamental. *Revista Sociológica*, año 27, 75, enero-abril, 197-215. Universidad Autónoma Metropolitana, UAM Azcapotzalco.
- Gracia, M. y Horbath-Corredor.J. (2014). Un recorrido por las experiencias de trabajo asociativo autogestionado en el Sur de México. *Cuadernos de desarrollo rural*, 11(73), 171-190.
- Hevia, F. (2011). Participación ciudadana institucionalizada y organizaciones civiles en Brasil: articulaciones horizontales y verticales en la política de asistencia social. *Revista de Estudios Sociales*, 39, abril, 192.
- Hudson, J. (2010). Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión. *Revista Mexicana de Sociología* 72, núm. 4 octubre-diciembre, 571-597. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales.
- Rodríguez, M. (2011). Participación ciudadana no institucionalizada: protesta y democracia en Argentina. Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*. 40, mayo, 89-103, FLACSO ECUADOR.
- Sánchez, M. (2009). La participación ciudadana en la esfera de lo público. *Espacios Públicos*, vol. 128(25), 85-102, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Vásquez, S. y Gómez, G. (2006). Autogestión Indígena en Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, México. *Revista Ra Ximhai*, enero-abril, año/vol. 2, (1), Universidad Autónoma Indígena de México, 151-169.
- Wyczykier, G. (2009). Sobre procesos de autogestión y recolectivización en la Argentina actual. *Revista Polis*, 24.
- Yúdice, G. (2001). La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, num.197, octubre-diciembre, 639-659.

Leyes, decretos y programas de gobierno

- Comisión Nacional de los Pueblos Indígenas CDI (2014) Programa Especial de los Pueblos Indígenas 2014-2018. México.

Entrevistas

Julio Mizzumi Guerrero, comunicación personal del 10 de diciembre de 2015, Otatitlán, Veracruz, México.

Víctor Sabino Martínez Rivera Martínez, comunicación personal del 13 de diciembre de 2015 en Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, México.

Fuentes electrónicas

Cámara de Diputados (2016). *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/htm/1.htm>, Méxi-co

García, N. (2000). Políticas culturales en tiempo de globalización, en *Revista de estudios sociales*, 5. Universidad de Los Andes. <http://www.redalyc.org/home.oa>.

Secretaría de Desarrollo Social, catálogo de municipios. http://www.2006-2012.sedesol.gob.mx/es/SEDESOL/Catalogo_de_Municipios

135

Sitios de Internet

Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe CECAM (s.f.). <http://www.ceciam.org.mx/>

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) (s.f.). <http://www.gob.mx/cdi>.

La música como objeto de estudio de la Ingeniería en Comunicación Social; un ejercicio básico del interés por los detalles: El Revolver de The Beatles

Edgar Josué García López

136

Mexicano. Doctor en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Autónoma de Saltillo (UadeC). Tiene estudios de grado y posgrado en Educación, Comunicación, Metodologías de Investigación y Metodologías participativas. Investigador, docente y gestor educativo desde 1996 en diversas universidades. Experiencia en diseño curricular e innovación educativa. Consultor en el sector público y privado en estrategias para la Construcción de Cultura de Participación desde el 2000. Analista y gestor para colectivos sociales y para micro y pequeñas empresas. Investigador e Ingeniero Social. Miembro fundador del Grupo Ingeniería en Comunicación Social (GICOM) y de otros seminarios y programas de investigación e intervención. Ha publicado diversos artículos, libros y capítulos de libro sobre sus áreas de interés. Es conferencista y tallerista. También escribe ensayo y poesía. Es Académico e Investigador de tiempo completo en la Universidad del Centro de México (UCEM) en San Luis Potosí desde el 2010. www.gicom.com
Correo electrónico. edgarjosuegl@hotmail.com

El diablo se esconde en los detalles

Anónimo

Hacia el año 2010 comencé a interesarme de lleno en el estudio de la cultura pop, o lo que por ella me gusta comprender, un tema del que ya habrá oportunidad de escribir en otro momento. Uno de sus grandes componentes es la música, y sin duda alguna, dentro de ese gran campo se encuentran los íconos, los personajes que, por su lírica, su sonido, su forma de cantar, de bailar, de hablar, de vestir o de pensar, pasaron a la historia como un ítem que marcó a una o varias generaciones.

Hablar de estos ídolos de la cultura popular desde la academia no ha sido sencillo, abrir el espacio para su análisis y su discusión ha requerido un esfuerzo –pasional hasta cierto punto- de lo que primero Matt Hills, y posteriormente Henry Jenkins, y Héctor Gómez han denominado como acafans, investigadores académicos que, como simpatizantes de un fenómeno cultural específico, se dan a la tarea de construir objetos de estudio –fuera de serie- sobre estos fenómenos socioculturales, tal es el caso de cátedras, seminarios, diplomados, posgrados y diversas publicaciones de temas sobre Star Wars, Back to the Future, The Beatles, Elvis Presley, Madona, Michael Jackson, Nike, Mtv, McDonald's, y otros tantos ejemplos que se pueden encontrar hoy en día fácilmente en internet.

137

En México hemos tenido algunos casos que pasarán a la historia por ser espacios de apertura, donde no había interés, ni confianza en los estudios sobre la música popular, por ejemplo. Temas que según la generalidad de los académicos no podían tomarse en serio como objetos de investigación de las ciencias sociales. En ese sentido lo que el Seminario de Estéticas del Rock y el Grupo de Ingeniería en Comunicación Social de la Música han realizado en la última década quedará como un antecedente de iniciativas similares que tomaron impulso y que de a poco se fueron haciendo de sus propios lugares, cada vez con mayor visibilidad, fuerza e impacto.

1

Aunque en otros momentos he tenido oportunidad de hablar y escribir sobre metodologías o marcos teóricos para el estudio de la música desde la ICS, ahora me he querido enfocar en el ejercicio de construir objetos de estudio en esta materia, mismos que, a diferencia de lo que se cree, no necesariamente estos se deben enfocar en fenómenos

1. En las referencias documentales de este texto se pueden encontrar algunos materiales que se han publicado por el SER y el GICOM Música.

macro socioculturales como la industria de la producción discográfica, por ejemplo. Del otro lado de la moneda también hay preguntas por resolver, en el nivel mezzo y micro, el de la cotidianidad en lo privado, el de la gente, los fans, sus colecciones, sus preferencias, filias, fobias y aspiraciones.

Por otro lado, también está el plano de las cosas, los objetos: como la ropa, los accesorios, las revistas, las tarjetas, los videoclips, los discos; y por supuesto los valores que a estos les atribuye quien los colecciona. Esos detalles que solo los fans conocen, recopilan, analizan y comparten, configurando con ellos diversas comunidades de intereses afines, comunidades estéticas les nombra Jesús Galindo. De esos detalles hablaré al final de este texto, el caso específico del long play Revolver, de The Beatles; y de las curiosidades que lo han hecho uno de los discos más emblemáticos de la historia. Datos que surgieron de una revisión documental guiada por fans del cuarteto, a través de entrevistas y sondeos, ya que para conocer lo que la música les hace a las personas, primero es necesario saber qué música y qué personas, la clave radica en observar los detalles.

Para exponer con claridad la delimitación de este tipo de estudios es necesario contextualizar referentes básicos sobre Ciencias Sociales, interdisciplinariedad e Ingeniería en Comunicación Social, en las siguientes páginas el lector podrá introducirse al tema de una manera general, a través de un recuento de materiales que ya he podido compartir en otras ocasiones. Adelante.

¿Qué ciencias sociales?

El papel que ha jugado la ciencia social y sus científicos en la construcción de la sociedad contemporánea ha estado a debate a lo largo del tiempo, en el imaginario colectivo la figura de los estudiosos de la sociedad suele ser observada con extrema atención y ojos críticos; Bernard Shaw, un escritor irlandés, activista, político y periodista dijo: “aunque soy un sociólogo, no debéis suponer que no he intentado ganarme la vida honestamente”, comentario que ilustra con picardía una opinión popular que se tiene al respecto. Esta crítica al ejercicio del estudiioso de la sociedad suele venir de la ambigüedad con que se hace visible la practicidad de este perfil profesional en la vida cotidiana.

En México pueden identificarse tendencias interpretables como movimientos hacia esa restructuración de las ciencias sociales que con el tiempo, apoyo y consenso suficientes podrían fortalecerse y llegar a bosquejar una situación más promisoria que la actual. Por ahora, de ma-

nera aislada, la inercia ha obligado a muchos investigadores sociales a incorporar visiones antes ajenas a su trabajo, como establecer diálogos y debates transdisciplinarios y posdisciplinarios.

Los científicos sociales, explica Contreras (1996), están entrenados para descifrar y hacer comprensibles los mecanismos mediante los cuales se producen, reproducen y cambian las comunidades, instituciones, organizaciones, grupos, movilizaciones y vida cotidiana de los colectivos. Son profesionistas al servicio de la comunidad, o deberían serlo. Su función principal sería la de intervenir en la resolución de problemas concretos, de elaborar instrumentos de intervención con fines específicos. En cierta forma cuando se habla del sentido práctico de las ciencias sociales, de lo que se habla es de Ingeniería Social (Galindo, 2011).

La condición actual del desarrollo científico se puede atender de dos formas, actuar o seguir la inercia; González (1992) describe ésta última como conformismo, quedarse inmóvil; el pensamiento conservador inicia cuando alguien dice que no hay nada que hacer. Así se refería Fukuyama (1992) al fin de la historia, lo cual es grave. La otra forma es más complicada, transformar la ciencia, implica asumir que el mundo, el destino de todos, no está determinado. Se puede cambiar el mundo, es muy alentador, insiste González (1992), todas las ciencias lo confirman, las verdaderas crisis son aquellas donde un hombre se queda sin qué decir. Si el cambio social comienza en la forma en la que se explica el mundo ¿por qué no cambiar las preguntas?, ¿por qué no romper los límites de una ciencia que parece haber sido superada hace tiempo?

¿Interdisciplina?

García (2006) sostenta que la Interdisciplina supone la integración de diferentes enfoques disciplinarios donde cada uno de los miembros de un equipo de investigación deberá ser experto en su propia disciplina. Entonces para Frega (2007) la Interdisciplinariedad demanda un alto nivel de compromiso y voluntad por parte de quienes deseen elaborar un marco más general y exterior a cada especificidad, la apertura, la responsabilidad y la tolerancia también son requeridas en un proceso en donde cada disciplina, en su contacto con otras, resulta modificada mediante intercambios mutuos e integraciones recíprocas. Ortiz (1998) se pregunta si el panorama que recién se describió ¿será el fin de las fronteras disciplinarias?, la respuesta no es simple.

Hay instituciones flexibles, que han propuesto modelos para integrar el conocimiento, desde la multidisciplinariedad hasta la trans-

disciplinaridad, han diseñado programas curriculares con diálogo entre disciplinas de manera paralela, complementaria, interrelacionada o transversal, cuyo objetivo principal ha sido la unidad de conocimiento, el fomento de actitudes intelectuales y críticas, así como la depuración de conocimientos, la diversificación cultural, la adaptación para vivir en un mundo complejo, y la comprensión de lo social.

La interdisciplina, señala García (2006), empieza en un equipo cuando un miembro de una especialidad es capaz de hacerle preguntas a otro miembro del equipo de otra especialidad que él mismo no se ha formulado; por ello se debe considerar como una sola entidad la investigación interdisciplinaria y no por separado. Este tipo de estudios son una forma trabajar una misma problemática desde distintos ángulos de manera interrelacionada, donde la perspectiva de cada especialista es relevante en cuanto interactúa con la del resto del equipo, señala el autor. El principal objetivo de una investigación interdisciplinaria es el mismo que el de la Ingeniería en Comunicación social en su primera etapa: diagnóstico de la raíz de los problemas, ya fuera para prevenirlos, detenerlos o revertir su deterioro.

140

¿Ingeniería en Comunicación Social?

En ocasiones me vienen a la mente las palabras de Jesús Galindo, cuando señala lo tedioso que suele ser explicar varias veces el mismo concepto, o en este caso explicar cada vez que se hable de ello: ¿qué es la Ingeniería en Comunicación Social? Aunque, por otro lado, también comprendo que eso es y será necesario mientras el programa se esté difundiendo y hasta que el resto de los integrantes del GICOM publiquemos nuestros propios textos al respecto, es decir, esto me seguirá ocurriendo hasta que se publique un libro de mi autoría sobre lo que comprendo, en la teoría y la práctica, de la ICS. Mientras eso ocurre me limitaré a compartir la síntesis que presenté a mediados del 2015 en un Seminario de Estéticas del Rock en la ciudad de León, Guanajuato, en México.

De manera muy general, la Ingeniería en Comunicación Social se puede comprender en dos grandes bloques: primero como un programa metodológico y segundo como un fenómeno social.

Como programa metodológico tiene el objetivo de identificar y analizar situaciones, así como diagnosticar, proponer y promover. Es decir que puede provocar que las cosas se mantengan como están, se modifiquen parcial o completamente. En resumen, que las cosas ocurran o no. La explicación es mucho más compleja, pero se sintetiza señalando

que este proceso se origina en la consolidación de conocimientos científicos, la Comunicología (Galindo, 2005), para ordenar, comprender y alterar conocimientos y acciones de la vida cotidiana. Entendido de una manera más didáctica, hay una metodología de intervención social que consta de tres grandes etapas.

La primera es el diagnóstico, que, por mencionar sólo las más significativas, responde a preguntas como ¿cuál es el estado actual de la situación que se observa? o ¿qué curso se espera que tome dicho fenómeno tras una intervención?; la segunda etapa es la propuesta de soluciones, ésta resulta ser un proceso meticuloso de diseño de alternativas de acción para el objetivo deseado, es decir, si es que posterior al diagnóstico se espera que las cosas se mantengan igual, que cambien parcialmente o que se modifiquen radicalmente, en donde para cada caso el procedimiento es distinto; por último viene una etapa de implementación, que es el momento de acompañamiento del interventor, donde no sólo se trata de poner en acción un plan, sino de observar y evaluar cómo responde una situación a cada operación efectuada; Galindo (2014) denomina a este proceso como Ingeniería en Comunicación Social.

El segundo bloque se refiere a la Ingeniería en Comunicación Social como un fenómeno, como el tejido de lo que acontece en la vida cotidiana en el tiempo y en el espacio. Es comprendida por el GICOM como la concatenación de acciones que realizan las personas diariamente, solas o acompañadas, conscientes, o no tanto, de lo que hacen y de sus consecuencias. Todo eso que ocurre en la sociedad es una ingeniería (presente) y resultado de otras ingenierías (pasadas) porque es planeado y engendrado por los mismos seres humanos a través de sus propias instituciones sociales y sus reglas, sus roles, sus ideas; cada comportamiento es resultado de las relaciones de ayer y ahora; cada forma de ser resulta de la educación, la familia, las creencias religiosas o espirituales y los conocimientos científicos, entre otros; son formas de pensar y hacer que, con moderadas alteraciones, se transmiten de generación en generación, por lo que se constituyen en trayectorias (descripción de conductas pasadas) y tendencias (prescripción de comportamientos futuros).

En otras palabras, en todo proceso de construcción social convergen dos sistemas, los de Información que se refieren al devenir histórico de las personas (el pasado) y los de Comunicación que son los que se encuentran activos (el presente). Se puede decir que los Sistemas de Comunicación son los cambios estructurales, sistémicos y ecológicos de los Sistemas de Información que se encuentran en constante permuta-

ción porque están operando aquí y ahora. Entonces al hablar de Sistemas de Información y Comunicación se presume que la Comunicación, en su sentido más complejo, se encuentra al centro del proceso, por lo que se muestra necesario llamarle no sólo Ingeniería Social, sino Ingeniería en Comunicación Social. En síntesis, como Ingeniería en Comunicación Social el GICOM comprende el fenómeno social que observa y el programa metodológico con el cual lo interviene.

Sobre los motivos de este ejercicio

Para la ICS un objeto de estudio es un objeto de intervención, no hay una configuración teórica que no sirva de base para un proceso práctico, es por ello que siempre que se piensa en observar un fenómeno social, en lo que en realidad se piensa es en las acciones clave que lo determinan, en otras palabras, cuáles son las acciones que hacen que se mantenga como está, cuáles las que lo modifican levemente y cuáles las que lo transforman completamente. Este proceso determina en qué se enfoca el ejercicio de análisis para el posterior proceso de cambio. Por lo tanto, la ICS no pretende dar explicaciones teóricas, conceptuales o hipotéticas, por lo menos no únicamente, es así que hasta el más mínimo detalle cuenta, si un ingeniero decide avocarse a conocer los detalles de un proceso, la historia de un comportamiento o las consecuencias de ciertos actos, es porque sabe que a partir de ahí hay aspectos (aislados o articulados) que resultan vitales para promover modelos de intervención social.

Este el caso del presente ejercicio, dónde la respuesta que se busca conocer es qué le hace la música a la configuración social, aunque en el camino se muestra necesario responder otros cuestionamientos como: ¿Por qué es importante un disco de un artista para sus seguidores?, ¿qué lo hace especial?, ¿qué valores le atribuyen?, ¿qué lo hace un objeto emblemático digno de colección?.

A partir de estas preguntas se constituyó una muestra no probabilística, a conveniencia, con fans de The Beatles, que fueron llegando al estudio a partir de recomendaciones que los propios participantes hacían a sus conocidos, metodología de bola de nieve le llaman. Así fue como cerca de cincuenta informantes aportaron datos, hicieron preguntas, sugirieron textos impresos o sitios web de donde alimentar una base de datos sobre uno de los discos más apreciado por los amantes de la música del cuarteto inglés.

Hallazgos: los números del Revolver²

Gran cantidad de números son los que rodean al disco que por su sonido y experimentación es considerado por muchos como el más emblemático de The Beatles; estos son sólo algunos de los más relevantes:

1966 es el año de la grabación y lanzamiento del álbum | 5 acontecimientos musicales le acompañaron aquél año: The Beach Boys lanzan su álbum Pet Sounds; Frank Zappa y su grupo The Mothers of Invention publican su 1er disco, *Freak Out!*; Bob Dylan triunfa con *Blonde on Blonde*; debuta el trío Rock Cream (conformado por Eric Clapton, Ginger Baker y Jack Bruce) con el álbum *Fresh Cream*; Nancy Sinatra lanza su éxito *These Boots Are Made for Walkin*.

7º disco de estudio del cuarteto | 8 de la mañana del 6 de abril, primera sesión de grabación de Revolver en el Estudio Tres de Abbey Road | 14 temas se incluyeron en su versión inglesa | 7 por cada lado | 18:33 es la duración del lado A | 16:27 el lado B | 35:00 minutos es la duración total del disco.

143

84 a 97 corresponde al número del orden cronológico de las canciones que constituyó al álbum, dentro de un total de 193 que se publicaron en los 13 álbumes de estudio del cuarteto | 5 fueron las canciones que compuso Lennon para el álbum | 6 canciones representó la contribución de McCartney | 3 canciones compuso Harrison | 0 canciones compuso Starr | 11 canciones sin embargo se han atribuido a la dupla Lennon-McCartney reuniendo las que aportó cada uno, lo anterior debido al trabajo que hacían al alimón en letra y música.

1ero en ser grabado, *Tomorrow Never Knows* fue el último tema en el álbum | 1 de las canciones más notables de McCartney en Revolver fue “Eleanor Rigby” | 10 años después, en 1976, fue lanzado como sencillo “Got to Get You into My Life” | 1 canción cantó Starr para este disco: “Yellow Submarine”, 1 de las más populares, pero también 1 de las más descalificadas por la crítica, por considerar que no concuerda con la composición musical del resto del álbum | 3 canciones fueron interpretadas por Harrison, mismas de su autoría | 5 interpretaciones de McCartney | 5 interpretadas por Lennon.

3:03 es la duración de la canción más larga del disco, escrita e interpretada por Lennon, *Tomorrow Never Knows* | 2 canciones son las

2. Una versión de este apartado se publicó en un fanzine (La trampa del Boulevard) en agosto del 2016 en la ciudad de León Guanajuato, México.

más cortas en el disco, And Your Bird Can Sing de Lennon y For No One de McCartney, cada una tiene una duración de 2:02 minutos | 4 Beatles interpretan el lado A del disco, mientras que sólo 3 de ellos el lado B.

25 años tenía John Lennon cuando se lanzó el álbum | 23 era la edad George Harrison | 23 años Paul McCartney | 25 Ringo Starr | 39 años George Martin.

5 de agosto es su lanzamiento en Reino Unido bajo el sello Parlophone | 8 meses después de haber sido lanzado el 6º álbum (Rubber Soul) el 3 de diciembre de 1965 | 6 de abril al 21 de junio es el periodo de grabación del disco en EMI Studios, en Londres.

8 de agosto de 1966 es su lanzamiento en Estados Unidos bajo el sello Capitol Records | 3 de los temas de la versión inglesa (I'm Only Sleeping, And Your Bird Can Sing y "Doctor Robert") fueron incluidos en Yesterday and Today un álbum anterior editado en Estados Unidos | 11 temas constituyeron la versión estadounidense, una vez que se eliminaron los temas incluidos del disco anterior | 28 minutos menos tenía de duración la versión norteamericana.

1 de las 7 grabaciones que el grupo publicó en 1966 para Gran Bretaña | 2 discos Long Play, 1º Revolver y 4 meses después A Collection of Beatles Oldies (álbum recopilatorio) | 2 Extended Play, Yesterday y Nowhere Man | 2 sencillos, Paperback Writer / Rain y Eleanor Rigby / Yellow Submarine | 1 grabación navideña "The Beatles Fourth Christmas Record - Pantomime: Everywhere It's Christmas", editada en flexidisc por la empresa fabricante Lyntone, distribuida sólo a los miembros de su Club Oficial de Fans, con duración de 6:50 minutos, grabada a 1 sola cara.

1ª vez que el cuarteto de Liverpool había lanzado un sencillo doble en el mismo día que el álbum de procedencia de las pistas. Revolver y "Eleanor Rigby/Yellow Submarine" | 2 famosas canciones también lanzadas en 1966 se grabaron durante las sesiones de Revolver, pero ninguna se incluyó en el disco, Rain y Paperback Writer, fueron lanzadas ambas 2 meses después.

1 comentario de Lennon hecho originalmente en marzo de 1966 durante una entrevista con Maureen Cleave para el periódico británico London Evening Standard desataría controversia meses después durante la gira en Estados Unidos, en Reino Unido no produjo ninguna reacción pública | 18 de mayo, Lennon convoca a los Beatles a una reunión en Apple Corps y les dijo: "Tengo algo muy importante para decirles a

todos ustedes. Soy Jesucristo. Estoy de vuelta otra vez" cuando la reunión terminó para almorzar Lennon no volvió a tocar el tema | 5 de agosto, crea controversia la primera plana del New York Times, firmada por Al Benn como director del departamento de noticias de United Press International, al destacar el comentario de Lennon hecho meses atrás: "El Cristianismo se irá. Desaparecerá y se encogerá. No necesito discutir sobre eso, tengo razón y voy a tener razón. Nosotros ahora somos más populares que Jesús, no sé qué se irá primero, si el rock and roll o el cristianismo" | 11 de agosto, a 3 días del lanzamiento de Revolver, en una conferencia realizada en Chicago y para beneficio del disco, así como de la gira por Estados Unidos, John Lennon se ve forzado a pedir disculpas por sus comentarios sobre Jesús.

29 de agosto de 1966, 24 días después del lanzamiento en Gran Bretaña y 21 en Estados Unidos, tocan su último concierto pagado, fue en el Candlestick Park de San Francisco (California), aunque como todos sabemos el último concierto de la banda se realizó el 30 de enero de 1969 en la azotea de Apple Corp.

18 sonidos diferentes se reconocen por lo menos en la grabación del álbum, entre voces, guitarras, efectos especiales (burbujas con pajita en un cubo), órgano Hammond, armonio, pandereta, loops de cinta, palmas; chasquidos de dedos, bajo, clavicordio, maracas, sitar, cencerros y batería entre otros | 7º disco de los 12 de estudio que le produjo George Martin al cuarteto | 19 años tenía Geoff Emerick, ingeniero de sonido y mezclas cuando se produjo el disco | 3 ingenieros de sonido y 2 de mezclas participaron en la producción junto a Emerick, Phil McDonald y Richard Lush en sonido, Peter Vince y Jerry Boys en la mezcla | 25 músicos como mínimo, además del cuarteto, participaron en la producción del álbum, algunos otros invitados no se registraron en los créditos.

2 creativos diseñaron los gráficos del álbum: Klaus Voormann la portada y Robert Whitaker la fotografía de la contraportada | 3 portadas, además de Revolver, diseñó Klaus Voorman para los Beatles: anthology 1, anthology 2 y anthology 3, entre 1995 y 1996 | 1 Grammy ganó Voorman en 1967 a la mejor fotografía de arte en una cubierta de disco por el trabajo de Revolver.

6 es el número en el orden de las canciones que rompe el patrón de vocalista principal en el lado A: 1. Harrison, 2. McCartney, 3. Lennon, 4. Harrison, 5. McCartney, 6. Starr y 7. Lennon | 5 en el orden del lado B: 1. McCartney, 2. Lennon, 3. McCartney, 4. Lennon, 5. Harrison, 6. McCartney y 7. Lennon.

300, 000 copias pedidas por adelantado tenía el álbum en Gran Bretaña | 500, 000 discos vendidos a nivel mundial es la cifra final que se maneja de ese primer lanzamiento, aunque varios expertos estiman que superó los 2 millones | 30 de abril 1987 la tienda de discos H.M.V. también produjo un especial de 3 discos compuestos en un paquete, se incluyeron Help, Rubber Soul y Revolver, así como el The Beatles Monthly Book No 12 publicado en Julio de 1964 | 2500 copias se produjeron de esta edición especial | 2 colecciones más lo incluyeron posteriormente, un paquete de 13 y otro de 15 | 9 del 9 del 2009 fue relanzado el álbum en la edición especial Beatles In Stereo Remasters collection | 30 de abril de 1987 lanzamiento en su versión en CD | 11 de marzo de 1988 se edita por primera vez en Japón, fue una versión en CD bajo la marca Toshiba-EMI.

4 versiones en cinta estuvieron disponibles entre 1966 y 1973, dos eran monoaurales en caja de cartón, otra de 4 pistas estéreo en caja de lujo, las tres en versión de carrete a carrete y una más de 8 pistas estéreo en cartucho de reproducción continua | 1987, relanzamiento del álbum en cinta de cassette que originalmente había sido publicado en septiembre de 1966.

146

4 tomas grabadas el 20 de abril de 1966 se descartaron para Taxman, la mezcla final quedó lista en la toma 12 el día 22 | 15 tomas representó el mayor número de intentos para una canción de este álbum, fue para Eleanor Rigby | 27 de abril al 6 de mayo fue el periodo que tardó la grabación de I'm Only Sleeping | 13 de abril, grababan la única y definitiva toma para Granny Smith, era la 7^a en total para la que finalmente se incluiría en el álbum con el título Love You To | 14 tomas convencieron a Martin para Here, There And Everywhere | 5 tomas el 26 de mayo bastaron para Yellow Submarine, quedando lista en su mezcla final el 1^º de junio | 4 tomas para She Said She Said | 3 tomas se realizaron para Good Day Sunshine, sin embargo la mezcla final se realizó sobre la 1^a | 2 de las 13 tomas que se registraron para And Your Bird Can Sing sirvieron para la mezcla final, fueron la 4 y la 10 | 19 de mayo queda lista la mezcla final de For No One, llevó 14 tomas | 7 tomas se registraron para Dr. Robert, esa última considerada la de respaldo fue sobre la que se hizo la mezcla final | 5 tomas para Laxton's Superb también conocida como I Don't Know, pero fue en la 4^a que se realizó la mezcla final de la que se llamaría definitivamente I Want To Tell You | 18 de mayo, se finaliza la mezcla de Got To Get You Into My Life con las tomas 8 y 9 | 3 tomas para Tomorrow Never Knows, que estuvo a punto de editarse con el nombre "Mark I", aunque la 3^a fue escogida para la mezcla final se conoce una toma 1 que es considerada por los expertos como una de las mejores interpretaciones del cuarteto.

1 cencerro se inicia en la versión mono de Taxman, pero en la versión estéreo se escucha hasta el segundo coro | 1 diferencia entre las 2 versiones de I'm Only Sleeping, la mono y la estéreo, es que presentan los efectos de la guitarra al revés en diferentes lugares de la mezcla final | 1 acorde de la guitarra de apertura en la versión mono de Yellow Submarine falta en la versión estéreo | 2 tomas distintas se utilizaron en la mezcla final de las versiones mono y estéreo de Got To Get You Into My Life, la voz de McCartney durante el fade-out en ambas se escucha diferente | 1 versión rusa de 1995 contiene en un álbum doble Revolver y Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

2010, iTunes da acceso por medio de pago a la producción de los Beatles, Eleanor Rigby fue escuchada o descargada 94 veces el 21 de noviembre, se cree que la cifra incluye no sólo la canción sino el álbum completo | 10 discos considero en el mismo año L'Osservatore Romano, periódico oficial de la Santa Sede, como los mejores de la historia del rock, incluyó Revolver en el número 1.

11 han sido las versiones más populares de Eleanor Rigby mismas que han pasado por diversos géneros musicales como psyco (Vanilla Fudge), salsa (The Latin Dimensions), rhythm and blues (Ray Charles), jazz (Mal Waldron), andina (Quilapayún), thrash metal (Realm), rock industrial (Godhead), heavy metal (O'Connor), metal industrial (Pain), post-hardcore (Thrice), y rock alternativo (Eruca Sativa) | 9 son los covers más conocidos de Got to Get You into My Life, se incluyen artistas como: Cliff Bennett and the Rebel Rousers, Blood, Sweat & Tears, Earth, Wind and Fire y Diana Ross, entre otros.

1er lugar en el Record Retailer, New Musical Express y Melody Maker en Reino Unido de una canción de los Beatles cantada por Ringo Starr, que también lo conseguía en Billboard, Record World y Cash Box en Estados Unidos | 2º lugar en el Billboard Hot 100, por supuesto fue Yellow Submarine.

13 de agosto de 1966 entra al U.K. Album Chart | 7 semanas se mantiene ahí como el número 1 | 34 semanas duró dentro del conteo en los primeros lugares | 50 semanas en total si se considera la edición del álbum en CD desde 1987, colocándose en los lugares 55 por 6 semanas, en 46 por 6 más y 4 en el número 9 el 13 de septiembre de 2009 cuando se relanzó en una edición remasterizada | 1er lugar en Reino Unido en New Musical Express y Melody Maker | 1er lugar en Record World y Cash Box en Estados Unidos | 6 semanas en el número 1 del Billboard.

2006 es el año en que Stereo Review en Estados Unidos lo con-

sidera el número 1 dentro de los 50 mejores discos de la historia | 1er lugar dentro de los 100 mejores discos de la historia para VH1 en 2001 | 6^a posición dentro de los 250 mejores discos de la historia para Rate-yourmusic en Estados Unidos | 3er puesto de los mejores álbumes de todos los tiempos en una votación de Music of the Millennium dirigida en Gran Bretaña por HMV, Channel 4, The Guardian y Classic FM en 1997 | 2º lugar de los mejores álbumes de la historia según los lectores de la Q magazine en 1998 | 1er lugar dentro de los Virgin All Time Top 1,000 Albums | 3er puesto ocupó en 2003 dentro de los mejores 500 mejores álbumes de todos los tiempos para Rolling Stone | 137 es el lugar que ocupa Eleanor Rigby dentro de las 500 mejores canciones de la historia de Rolling Stone.

3 fueron las opciones para nombrar el disco además del que finalmente quedó en la edición: Abracadabra, Magic Circles y Beatles on Safari | 3 son las canciones de Harrison que se incluyeron en el álbum, lo que no había ocurrido antes, se mostraba así su crecimiento como compositor | 1^a vez que se utilizó en una grabación de The Beatles el altavoz Leslie para obtener efectos como el vibrato a partir de la voz, anteriormente se utilizaba el órgano Hammond, esto fue con Tomorrow Never Knows | 1 última vez fue que Capitol alterara un álbum británico de los Beatles para el mercado estadounidense.

Reflexiones finales

El presente texto es un ejercicio de práctica, realizado a mediados de la década pasada para demostrar como la investigación de la música puede abordar diversos objetos de estudio y tomar varias formas metodológicas, si se abordan desde la Ingeniería en Comunicación Social. El lector que ha llegado hasta aquí seguramente encontró algunas ideas sueltas que pueden ser objeto de discusiones más profundas, quizás este es el momento para señalar que esa ha sido la intención específica, la de soltar ideas, echar a andar provocaciones, liberar puntos de vista que promuevan futuros escenarios de diálogo.

Específicamente el objetivo de estas líneas es el de demostrar como el conjunto de datos de diferente escala, macro, mezzo y micro, sobre un fenómeno sociocultural, abonan a un sistema de información que permita diagnosticar problemáticas, diseñar soluciones y ponerlas en marcha para transitar de un estado actual a un estado deseable. En eso consiste esta ingeniería, eso es lo que hacemos los Ingenieros en Comunicación Social.

Por otro lado, me he tomado la libertad de establecer ideas cortas sobre temas más profundos como la interdisciplinariedad, la configu-

ración de las ciencias sociales, la Ingeniería en Comunicación Social, la metodología y los estudios sobre la música, porque he tenido la oportunidad en otros textos de poder profundizar en esos temas, para ello basta revisar la lista de referencias documentales y darse una escapada a los documentos que ahí se encuentran al respecto, tanto del que escribe como de otros miembros del GICOM Música y del Seminario de Estéticas del Rock.

Es verdad también que se pueden hacer otros estudios sobre aspectos concretos de la música, como se dijo anteriormente, desde las propias letras y propuesta del género musical, hasta la vestimenta, la mercadotecnia, la escena musical de determinado punto geográfico, entre otros, las posibilidades son infinitas, de muchos de esos temas ya hay suficiente información, pero de otros aun no tantos como es necesario; en eso consiste este ejercicio, en abrir el panorama de los estudios acartonados y anquilosados, a otros más dinámicos, propositivos, innovadores.

Con todos ello, es posible intuir que la noticia que aquí se presenta no es en particular los datos que rodean al Revolver de los Beatles, que por cierto resultaron muy interesantes; tampoco es el de la música como objeto de estudio, o el interés por retomar el análisis de la cultura popular y su impacto en las sociedades contemporáneas. La noticia es que estos objetos de estudio están siendo abordados por la Ingeniería en Comunicación Social de la Música, lo que los convierte no solo en objetos de investigación para publicar papers, sino en objetos de intervención para incidir en el mundo que nos rodea.

Un objeto de intervención permite delimitar un campo de acción, es decir, acudir de lo general a lo particular, de lo macro a lo micro y de lo complejo a lo simple, para manipular escenarios según sea conveniente para lo que se espera de cada caso. No hay que olvidar que mientras la complejidad se desarrolla a gran escala, permite tener una visión global de cada sistema, la Ingeniería en Comunicación Social es focalizada, lo que le permite actuar quirúrgicamente, exactamente donde se necesita. Pero para ello requiere conocer los sistemas de comunicación y de información que operan en cada caso.

La ICS opera por medio de datos que se organizan en sistemas de información construidos poco a poco a través de diversos casos, experiencias aisladas, espacial y temporalmente, y que son articulados por ejes y vectores que los enganchan mediante comunes denominadores. Dicho de otra forma, un conjunto de casos, revisados en distintos momentos y lugares, se documentan y se sistematizan, de tal forma

que conforme se van sumando más de ellos, es posible visualizar que aspectos se tienen en común y que otros no, a lo largo del tiempo y el espacio.

Por ejemplo, estos datos sobre un disco, Revolver ahora, consultados en la década pasada, ¿mantendrán la misma tendencia ahora?, ¿en otros países será igual?, los seguidores de otros grupos, de otros géneros ¿estarán interesados en saber esos detalles de sus ídolos? Si preguntáramos esto de manera constante, cada determinado periodo y ubicación, podríamos construir cartografías de comportamientos, tendencias y trayectorias, lo que podría significar conocer con mayor y mejor detalle los intereses, los gustos y no preferencias de un sector, pero también de otros, de varios.

Y si cruzáramos esos datos con otros sistemas de información, con otras preguntas, con otros modelos, otros intereses, ¿qué pasaría?, ¿cuánto podríamos conocer de una sociedad si tuviéramos datos en los niveles micro, mezzo y macro?. ¿Qué tal que pudiéramos recopilar y organizar todos esos datos que a muchos no les interesan, pero que para otros son articuladores para acciones estratégicas?. Esa es la clave de esta propuesta teórica-práctica: buscar y sistematizar datos que permitan pensar y construir mundos posibles; eso es lo que hacemos, eso es lo que significa la Ingeniería en Comunicación Social. Ningún dato es irrelevante, si se tiene la capacidad de articularlo con otros para algún fin específico.

150

Referencias

- Contreras, O. (1996). Las ciencias sociales y la vida real. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. II (4), diciembre (pp. 137-149). Universidad de Colima. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600408>
- Frega, A. (2007). *Interdisciplinariedad. Enfoques didácticos para la educación general*. Editorial Bonum.
- Galindo, J. (2005). *Hacia una Comunicología Posible*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Galindo, J. (2011). *Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre Cultura, Cibercultura y Redes Sociales*. Homo Sapiens / Universidad Nacional del Rosario / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Galindo, J. (2014). *Ingeniería en Comunicación Social. Hacia un programa general*. BUAP.
- Galindo, J. (2017). *El jazz en la Ciudad de México. Apuntes desde la Ingeniería en Comunicación Social*. Editorial Razón y Palabra.
- Galindo, J. (editor) (2019). *Ingeniería en Comunicación Social del rock. Apuntes del GICOM Música*. Piedra y Campana Editorial.

- Galindo, J. y González, J. (2013). *#YoSoy132: La Primera Erupción Visible*. Global Talent University Press México.
- García, E. (2012). El lugar de la construcción de cultura de participación en la ingeniería social. Apuntes para reflexionar la práctica. *Alter, Enfoques Críticos*. Año III, 5, Enero-Junio.
- García, E. (2014). *Introducción a la Cultura de Participación. Participación, Currículum y Educación Superior*. Universidad del Centro de México y Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social.
- García, E. (2015). Estudiar y construir la Cultura de Participación desde la interdisciplinariedad y la Ingeniería Social en el marco del quehacer científico en México. *Razón y Palabra*. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N90/Monotematico/05_Garcia_M90.pdf
- García, E. (2015). Notas para comprender la relación entre Participación y Comunicación. O del por qué y cómo construir la cultura de participación en las organizaciones. En Galindo, J. e Islas, O. (Coords.) *Ingeniería en Comunicación Social y Comunicación Estratégica*. Latina.
- García, E. (2016). Ingeniería en Comunicación Social, Cultura de Participación y estéticas del Rock. Lo que la Música le hace a la construcción colectiva. En Gómez, H. *Estéticas del Rock*. Vol. I. UIA León, UCEM, UIA Puebla, Instituto de Cultura de León.
- García, E. (2017). Comunicación, Cultura y Espacio Público. Claves para entender su relación desde la Ingeniería en Comunicación Social. En: Ángel, J. *Cultura y comunicación. Acercamientos críticos, narrativos y analíticos*. Colección Intersecciones. CONACULTA.
- García, E. (2017). Ingeniería en Comunicación Social de la Música y sus públicos: Las Estéticas del Rock en dos generaciones o De lo que los padres e hijos consideran que es el Rock. En Gómez, H. *Estéticas del Rock*. Vol. II. UIA León, UCEM, UIA Puebla, Instituto de Cultura de León.
- García, E. (2018). De la Comunicología a la Comuniconomía de la Música. Un acercamiento a los Estudios Culturales de las Estéticas del Rock desde la Ingeniería en Comunicación Social. En: Gómez, H. *Estéticas del Rock. Después de las culturas del Rock*. Vol. III. UIA León, UCEM, UIA Puebla, Instituto de Cultura de León.
- García, E. (2019). Estudios culturales de la música. De programas narrativos y de estudios culturales de la música popular: los Beatles. En Gómez, H. *Ticket to ride. El cuarteto de Liverpool en los tiempos de la comunicación transmedia*. UIA León.
- García, E. (2020). Rock, Ingeniería En Comunicación Social, Complejidad Y Cultura de Participación: o de cómo abordar los estudios sobre las estéticas, las culturas y los siglos del rock. En Gómez, H. y García, E. (Coords.). Estudios sobre las Estéticas del Rock. (Dossier). *Revista Estudios sobre Culturas Contemporáneas*. Época III, Volumen XXVI, Número VI.
- García, R. (2006). *Sistema Complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.

Ingeniería en Comunicación Social de la Música

UNO

ISBN: 978-9942-42-264-4



9 789942 422644


Razón y Palabra
Sello Editorial


COLECCIÓN
GICOM


GICOM
GRUPO HACIA UNA INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL