

Ingeniería en Comunicación Social de la Música **DOS**

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 y Música DOS

Coordinadores:

Jesús Galindo Cáceres

Edgar Josué García López

Título Original: Ingeniería en Comunicación Social y Música DOS

2023 Jesús Galindo Cáceres y Edgar Josué García

Primera edición en Razón y Palabra Sello Editorial: 2023.

Editora: Carolina Herrera Moreno

Diseño de interiores: Amaia Arribas Urrutia

Diseño de forros: Edgar Josué García López

Fotografía de Antoine J. Bajo licencia libre en Unspalsh

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

ISBN: 978-9942-44-330-4

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

Presentación general

5

Jesús Galindo Cáceres

Capítulo 1

La Ingeniería en Comunicación Social y la Nueva Teoría Estratégica. El caso del Jazz en la Ciudad de México

9

Jesús Galindo Cáceres

Capítulo 2

Ingeniería en Comunicación Social de la familia y la música. Construcción de sistemas de comunicación para vincular jóvenes, familia y música en el espacio público de Tijuana

43

Gerardo León Barrios

Capítulo 3

Jazz en Colima

57

Diana Selene Peña Vélez

Capítulo 4

Percusiones africanas del oeste en occidente: comunicación e Interculturalidad

81

Salvador Arias Olalde

Capítulo 5

El Jazz en Ensenada y la articulación social. Una aproximación desde la Ingeniería en Comunicación Social

107

Astrid Claudette Gutiérrez López

Capítulo 6

Estrategias metodológicas en la realización de un trabajo etnográfico con músicos callejeros en un contexto de gentrificación

125

Pablo Iván Argüello González

Capítulo 7

Ingeniería en Comunicación Social de la música y sus públicos: contenidos básicos para comprender su estudio

161

Edgar Josué García López

Presentación General

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.

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.

Jesús Galindo Cáceres
GICOM Música

Vallejo. CDMX, lunes 31 de mayo de 2021

Capítulo 1

La Ingeniería en Comunicación Social y la Nueva Teoría Estratégica. El caso del Jazz en la Ciudad de México

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

Presentación

A lo largo de casi diez años se ha desarrollado el proyecto de trabajo de Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México. El proyecto se dividió en tres etapas, la última está en desarrollo en este momento. En este camino el proyecto se ha sido afectado por diversas actividades y momentos de reflexión del programa general del Grupo Ingeniería en Comunicación Social, GICOM. El caso de la Nueva Teoría Estratégica ha sido una de las influencias con mayor impacto. El contacto directo colaborativo de Jesús Galindo, líder intelectual del GICOM, y Sandra Massoni y Rafael Alberto Pérez, líderes del movimiento del nuevo pensamiento estratégico, ha sido fundamental para que esa influencia se desarrollara. El proyecto del Jazz en la Ciudad de México es un proyecto de Ingeniería en Comunicación Social, pero parte de su sustento metodológico se debe al maridaje con la NTE y la propuesta emergente del Estrategar. Este texto es un apunte con un énfasis metodológico sobre el proyecto del Jazz, la forma de su presentación incluye los elementos de la NTE y la propuesta del Estrategar como parte del aparato tecnológico de la Ingeniería en Comunicación Social. Este es un texto de metodología de la Ingeniería en Comunicación Social, ejemplificando con el caso del Jazz en la Ciudad de México, la NTE y la propuesta del Estrategar se presentan integradas en los constructos y las operaciones del programa metodológico del GICOM. Queda mucho por desarrollar y articular, de eso no hay duda, lo que se presenta aquí es un momento del desarrollo de un diálogo que inició hace poco más de diez años, que coincide con el tiempo de trabajo en el proyecto del jazz, lo cual hace a este proyecto el más cercano a los temas de la NTE y el Estrategar. El diálogo continúa, veamos un ejemplo de lo que sucede cuando las energías intelectuales de diversas genealogías se tocan, se comunican y colaboran.

Primera Parte. Ingeniería en Comunicación Social, la Comunicación y lo Público. El Jazz en la Ciudad de México

1. La Comunicología y lo público

El programa de trabajo de una Ingeniería en Comunicación Social requiere de un diagnóstico comunicológico de una situación bajo observación. Para esa observación se requiere un marco de pertinencia, es decir, hasta dónde se observa y porqué. Ese marco de pertinencia es lo público, lo que incluye a quiénes serán afectados por lo que suceda. Lo público marca un adentro y un afuera de la pertinencia de observación para el diagnóstico comunicológico. En principio sólo el dentro será pertinente, lo de afuera es contexto, de lo cual pueden existir varios

ámbitos, y algunos pueden entrar o no en el análisis. El punto de referencia para iniciar el diagnóstico es el para quién es pertinente lo que sucede en el proceso de comunicación que será observado, para ser intervenido o acompañado, el dominio del sistema de comunicación con sus respectivos sistemas de información en contacto e interacción.

¿Cuál sería un tejido posible entre los asuntos de la comunicación y lo público desde el punto de vista de la Comunicología? El punto aquí es trazar una base de articulación entre estos temas, para con ello ensayar un esquema de lectura de lo social que permita un programa de acción en Ingeniería en Comunicación Social. En el principio están los conceptos elementales de la comunicación y lo público, en este ejercicio construido a partir de la revisión de sus definiciones etimológicas. -

- 1) Comunicación. Acción, proceso, estado, de poner en común, de intercambiar, de compartir.
- 2) Público. Que es del dominio de todos los miembros de una comunidad o asociación.
- 3) Comunicación de lo público. Acción, proceso, estado, de poner en común, de intercambiar, de compartir, en los límites del dominio social de todos los miembros de una comunidad o asociación.

Lo público y la comunicación son configuraciones que coinciden en sus procesos constitutivos, lo que toca enfatizar es la articulación entre el dominio y el proceso. Es decir, lo público se determina en principio por el dominio, el campo social al que se refiere en un momento dado. Lo público en este sentido se mueve en un gradiente que va de la totalidad de un dominio a una parte significativa de ese dominio. Poner en común, intercambiar o compartir elementos de información, objetos, u otros referentes, como los paquetes genéticos, en el sentido de lo público se refiere en forma directa al dominio correspondiente y la totalidad de sus miembros, o a una parte de ese dominio en un sentido referencial. Ejemplo. Una asociación civil compuesta por mil integrantes tiene procesos de comunicación para poner en común, intercambiar o compartir información que es pertinente para todos los miembros, para su vida como asociación. En este sentido esos elementos de información son públicos en tanto su pertinencia a todos los miembros de la asociación. En forma complementaria esa información no es pública para la ciudad en donde esa asociación opera. El dominio de lo público para la ciudad no es el dominio de lo público para la asociación civil en ese sentido. En un primer momento la totalidad de lo público es la asociación civil, en el segundo la totalidad de lo público es la ciudad, y lo pertinente para la asociación civil no lo es para la ciudad, salvo que también así sea. Es decir, la información de pertinencia pública para

la asociación civil puede no serlo para la ciudad, pero puede también serlo. En un primer caso lo público para la asociación civil no es público para ciudad, y en un segundo caso lo público para la asociación civil también es de pertinencia pública para la ciudad. El proceso de comunicación en el primer caso es de un ámbito particular de lo público, el proceso de comunicación en el segundo caso es de dos ámbitos de lo público, algo particular y algo más allá de lo particular.

¿Puede darse el caso de que algo pertinente para la ciudad no lo sea para la asociación civil? Es decir, que algo con pertinencia de lo público para la ciudad no lo sea para la pertinencia de lo público de la asociación civil. Puede ser, por ejemplo, una ley sobre la movilidad en el espacio público es pertinente para los miembros de la asociación civil como miembros de la ciudad, pero no como miembros de la asociación civil, que no está articulada en forma directa con ese tema, trabaja de manera virtual. Aquí observamos con claridad como los dos ámbitos se traslapan de formas diversas según el dominio en que están configurados. Este es un asunto de pertinencia legal, religiosa, cultural, u otra forma de dominio considerada. La comunicación como asunto por observar procede de acuerdo al dominio de lo público, tanto en su forma de status de comunidad, como de proceso conformador de comunidad. Puede haber procesos de comunicación de lo público en un colectivo social, en una institución particular, en un ámbito regional, municipal, estatal, nacional o más allá de lo nacional.

Miremos por un momento en forma más comunicológica todo este asunto.

- 1) Sistemas de información en operación en un sistema de comunicación pública vigente. Los sistemas de información son las formas prescriptivas del sentido y el comportamiento en una situación dada. Aquí la pregunta es por el dominio de lo público de esa situación dada. En comportamientos particulares una opinión en una situación doméstica tiene cierta pertinencia, en una discusión parlamentaria tiene otra. Ambas opiniones están determinadas por sistemas de información, como la cultura, pero el efecto de su acción es diverso según el ámbito o dominio de su ejecución. Por ejemplo, visiones religiosas o morales. El sistema de información conforma a los miembros de una comunidad de acción y sentido, conforma su configuración de lo público en un aspecto cultural, cuando esa configuración de comunidad, que tiene su pertinencia propia de lo público pasa a afectar otros ámbitos de lo público, al tener contacto con otros sistemas de información, otras visiones religiosas o morales, según el ejemplo, entonces su vector de composición

social es otro, llevando su ámbito de lo público como sector social particular a un ámbito de lo público mayor en el que hay otros sectores.

- 2) Perfil del modelo de sistema de comunicación público vigente. Los diversos sistemas de información pueden convivir en un sistema de comunicación público que los implica a todos como dominio. Esa convivencia puede ser de mutuo respeto entre los diversos ámbitos de lo público particular que están en contacto y en acuerdo de civilidad. Pero también puede ser un sistema de comunicación en conflicto, en tensión, en lucha, en donde uno de los sistemas de información domina a los otros en forma estable o coyuntural, imponiendo su configuración de lo público a los otros sistemas de información. La convivencia entre los diferentes es una dura prueba para los procesos de comunicación en la configuración de lo público como espacio múltiple de diversos públicos particulares.
- 3) Articulación del sistema de comunicación público vigente con los sistemas de comunicación no públicos y los sistemas de información contextuales. Los acuerdos y normas de convivencia en un sistema de comunicación público general, que incluye diversos sistemas de comunicación-información públicos particulares, pueden dar sustentabilidad a mediano y largo plazo a la vida entre diversos. También puede promover el contacto y la mutua afectación, en la que los diferentes adquieren elementos de los otros, al tiempo que colaboran o luchan con ellos. Las configuraciones en este sentido pueden ser tres. En la primera los diversos conviven, pero no se afectan, o se afectan lo mínimo. En la segunda los diversos conviven y se afectan tanto que llegan a parecerse mucho aún en sus diferencias. En la tercera los diversos conviven un ambiente de afectación que lleva a uno de los sistemas de información-comunicación particulares a dominar a los demás, sometiéndolos en forma parcial o total por un tiempo o de manera permanente. En un primer momento sólo los sistemas de información pertinentes al dominio de lo público que se está observando son importantes por explicitar en el análisis. En un segundo momento los sistemas de información del contexto pueden ser relevantes por haber pertenecido al dominio de lo público que se está observando, o poder pertenecer a ese dominio en lo futuro. Todo esto se complejiza en la medida en que otros sistemas de información-comunicación entran en juego en esta matriz de interacciones. Imaginemos por un momento la asamblea general de las naciones unidas.

2. Ingeniería en Comunicación Social, la comunicación y lo público

En síntesis la forma de trabajo de la Ingeniería en Comunicación Social se puede presentar de la siguiente manera. -

- 1) Síntesis de Modelos de operación social históricos. Es decir, la forma en que ha operado en diversos momentos el sistema de comunicación social como un presente determinado por ciertos sistemas de información y su interacción, en diversos presentes dentro de una trayectoria del pasado al presente actual.
- 2) Síntesis de Modelos de operación social vigentes. Es decir, la forma en que opera en el momento presente el sistema de comunicación social de cierta ecología social bajo observación y diagnóstico.
- 3) Síntesis de Modelos de operación social posibles. Es decir, la forma en que pueden operar en momentos presentes futuros el sistema de comunicación social observado y diagnosticado en el presente del presente actual.
- 4) Identificación del Horizonte de construcción de lo social desde la comunicación social. Como Ingeniería en Comunicación Social los procesos de comunicación son el centro del diagnóstico, de la reconstrucción de trayectorias del pasado hacia el presente, y de tendencias del presente hacia el futuro.
- 5) Identificación de las Tecnologías constructivas de lo social desde la Ingeniería en comunicación social. La Ingeniería en Comunicación Social requiere de tecnología social especializada en comunicación, el cómo operante para el tejido y la estabilidad sistémica de los sistemas de comunicación y de información. Como la moral en cierto sentido, o el jazz en otros. Ambas son formas de tecnología social operante.

Aquí el punto clave es cómo se construye lo público, cómo adquieren estabilidad estructural las formas de lo público, cómo se transforman esas formas de lo público. La ingeniería Social es una especialista en ese cómo de la emergencia, la estabilidad y el cambio en las formas sociales. Lo público también es una forma de lo social, algo que se puede observar, se puede diagnosticar, se puede intervenir, se puede modificar o reforzar. Si lo público se constituye como una figura para nombrar y entender el movimiento de ciertos dominios sociales como agrupaciones y comunidades, la Ingeniería en Comunicación percibirá

cómo es que esos dominios están constituidos en el presente, cómo han sido constituidos en el pasado, y cómo pueden ser constituidos en el futuro. Y esta percepción constructiva se ordena y organiza a través de una perspectiva de lo social como figura en movimiento de la comunicación uniendo y separando individuos y grupos en el tiempo y el espacio.

Según el caso bajo observación, se identifica el dominio de lo social, y a partir de ese punto se sintetiza un modelo de operación estructural de ese dominio como sistema de comunicación social, según las formas y maneras en que los diversos sistemas de información que prescriben el comportamiento y su sentido se asocian e interactúan entre sí. Ese modelo de operación social se reconstruye en su genealogía hacia el pasado, buscando ubicar los momentos genéticos de donde surgen los sistemas de información actuantes en el presente, reconfigurando los sistemas de información que han operado en el pasado y han dejado de hacerlo, e identificando los sistemas de información que existen en contexto y aún no operan en el sistema de operación sintetizado, pero podrían hacerlo. Todo ello nos permite percibir lo público, identificar sus operaciones básicas, y posibilitar la decisión de continuar el modelo de operación actual, o su modificación, así como visualizar las operaciones, curso tecnológico, cómo operativo, para reproducir o transformar una forma de ser y estar de lo público en el presente.

3. El Jazz en la Ciudad de México. Una primera aproximación

El jazz en la Ciudad de México ha pasado por varias épocas, algunos autores como Alain Derbez o Roberto Aymes, ubican el fenómeno en los inicios del siglo XX, en otra perspectiva está la legendaria grabación del año 1954, para marcar un antes y un después. Todo ello podría considerarse como una etapa de antecedentes y primeros eventos. El tema toma otra perspectiva cuando hablamos de los primeros ensambles más o menos estables y los primeros lugares en dónde se toca jazz en forma habitual.

- 1) Todo inicia propiamente tal con el tránsito de los cuarenta a los cincuenta, con las Big Band de formato gringo, y los primeros tríos y cuartetos también siguiendo la huella de lo que sucedía en EE.UU. Esa podría ser una primera época de emergencia del jazz en la Ciudad de México, los cuarenta y los cincuenta.
- 2) En la siguiente década la cosa cambió, el rock movió el incipiente movimiento, y fue en el tránsito de los cincuenta a los sesenta que se organiza el primer festival de jazz en la UNAM, en la Ciudad de México, y ahí inicia la segunda etapa. Los festivales de jazz, y la formación de los primeros ensambles relativamente

estables caracterizan a esta segunda etapa como emergente, se puede hablar ya de un movimiento mexicano, no muy extenso, pero presente, que intercambia experiencias con músicos y ensambles extranjeros. Esta situación tiene un cambio en los años setenta, cuando aparecen los primeros lugares en donde se puede expresar el jazz en ensambles pequeños, y por otra parte ya existe radiodifusión especializada en radio universidad de la Ciudad de México. En los setenta se consolidan los proyectos de jazz, siempre siguiendo lo que sucede afuera, sobre todo en EE. UU. Y ahí terminaría esta segunda época de los sesenta y los setenta, caracterizada por la consolidación de los proyectos en ensamble y la aparición de lugares para tocar y escuchar jazz. De entonces viene un lugar que es lo único que sobrevive de aquella época, el Nuevo Orleans, que se localiza enfrente del mercado de las flores en San Ángel, al sur de la ciudad.

- 3) Los ochenta y los noventa son la tercera época, los proyectos proliferan, aparece la primera licenciatura en jazz en la Escuela Superior de Música, que cambiará por completo la escena de la ciudad con otro tipo de músicos, de cultura musical, de proyectos. Inicia la producción de discos compactos, lo que modifica por completo la edición de la música en general y del jazz en particular, así como su difusión. Los festivales de jazz se multiplican por todo el país.
- 4) Todo está listo para la cuarta etapa, el siglo XXI, la más productiva, diversa e intensa época del jazz en la Ciudad de México, en lugares, músicos, proyectos.

El momento actual del jazz en la Ciudad está caracterizado por la articulación de por lo menos tres contextos, el de la vida profesional, el de la vida empresarial, y el de la vida cultural.

- 1) En el primero lo más característico es la educación académica, la mayoría de los músicos de la escena actual del jazz en la ciudad tienen formación universitaria, incluso postgrados, lo que los hace muy distintos de los músicos formados sólo en la calle, en el bar, en el hueso, características básicas de muchos de los músicos de las generaciones anteriores. Además de la experiencia empírica, los músicos académicos anteriores provenían todos en forma exclusiva de la música clásica.
- 2) En la vida empresarial la oferta del jazz en la ciudad es amplia y extensa, los lugares se han multiplicado en diversos tipos, que van desde los clubes de jazz, pasando por los cafés, bares, restaurantes, centros culturales, festivales. El lugar que está al centro es el

antro, el bar que tiene botanas para acompañar las bebidas, y música en vivo para amenizar. El público del antro no es público de jazz, pero se va formando durante la serie de momentos de diversión en dónde lo prioritario no es escuchar música, es beber y pasarla bien. Los proyectos que van colonizando estos lugares son originales, se van alejando del cover, del estándar, de la copia de música extranjera. Y esta combinación entre nuevas generaciones con una nueva propuesta musical y los antros para divertirse en la noche, son el crisol de la nueva cultura del jazz en la ciudad.

- 3) De esta forma la tercera dimensión general del asunto es compleja. Por una parte la cultura del antro y la diversión nocturna, por otra parte la cultura del proyecto original musical que explora nuevas posibilidades de composición y ejecución de la música contemporánea, y a todo esto la ecología cultural de la ciudad y el ciberespacio, que construyen un nuevo tipo de consumidor, de público y de ciudadano.

En este contexto se mueve el mundo del jazz en la ciudad hacia otra configuración de la vida de la música contemporánea. Aparecen los primeros colectivos de jazz que se miran y se sienten protagonistas de un proyecto que no sólo es musical o profesional, es de vida, de cultura y vida. Convivir, construir juntos, tocar y compartir en forma más directa y horizontal la música con el público. Público que se conforma por comunidades estéticas emergentes compuestas por individuos antojadizos e individualistas, que quieren experiencia y diversión en el mismo movimiento. La ciudad emergente de los jóvenes digitales de la generación del milenio como público y nuevos pobladores y vividores de la oferta urbana y ciberespacial, frente a nuevos músicos, mejor formados, con proyectos originales y pretensiones de composición y ejecución novedosas, todo esto arma un maridaje que es inédito en Ciudad de México. De ahí que aparezca como un laboratorio interesante y pertinente de lo que sucede en la ciudad en gran escala, la configuración de un nuevo espacio público, con públicos distintos a las generaciones anteriores, tanto en un sentido de observación de fenómenos urbanos emergentes, como de intervención y catalización del metabolismo del cambio social urbano.

4. Comunicología e Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México

El diagnóstico comunicológico consiste en sintetizar el modelo de operación social actual del asunto, situación, objeto, de observación. En este caso la situación del jazz en la Ciudad de México. Ese modelo de

operación es el perfil del sistema de comunicación social percibido. El modelo general de la Ingeniería en Comunicación Social está construido en algunos parámetros básicos que en forma sintética se pueden frasear como sigue. -

- 1) El centro del análisis es el sistema de comunicación, configuración del presente desde una perspectiva comunicológica.
- 2) Un primer parámetro son los sistemas de información presentes provenientes del pasado en el sistema de comunicación. La presencia del pasado determinando al presente se reconoce en la figura de los sistemas de información.
- 3) Un segundo parámetro son los sistemas de información presentes que no vienen del pasado del sistema de comunicación observado. El contexto de un sistema de comunicación particular está configurado por sistemas de información que no están presentes en su pasado, pero si lo están en su presente, con posibilidades de permanecer en su futuro.
- 4) Los sistemas de información primarios son todo aquello relevante que como matriz constructiva viene del pasado hacia el presente, determinando la configuración del sistema de comunicación.
- 5) El sistema de comunicación es una matriz de interacciones entre diversos sistemas de información, en donde algunos de ellos son centrales y otros menos. Puede darse el caso de que un solo sistema de información esté configurando casi en su totalidad al sistema de comunicación particular. El caso extremo es cuando existen muchos sistemas de información presentes interactuando entre sí, y ninguno es hegemónico sobre los demás.
- 6) La Ingeniería en Comunicación Social diagnostica en el presente la configuración del sistema de comunicación bajo observación, identificando las trayectorias de los sistemas de información que lo componen del pasado hacia el presente y en forma contextual.
- 7) La Ingeniería en Comunicación Social hace un pronóstico de escenarios posibles y probables del sistema de comunicación con la alteración o reproducción de la presencia de los sistemas de información en el futuro.

- 8) La Ingeniería en Comunicación Social de acuerdo a ese diagnóstico y ese pronóstico puede intervenir al sistema de comunicación para modificarlo en sus tendencias, ya sea debilitando o fortaleciendo sistemas de información, o sólo acompañando el movimiento natural del sistema de comunicación en su movimiento del presente hacia el futuro.
- 9) Todo esto será presentado a continuación en un apunte general para el caso del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México.

Todo parte del diagnóstico del sistema de comunicación del Jazz en la Ciudad de México. Lo que supone la identificación de los sistemas de información que lo componen en un movimiento constructivo del pasado hacia el presente. Los principales sistemas de información presentes encontrados en la observación del sistema de comunicación del Jazz en la Ciudad de México, con los músicos al centro, como perfil nuclear de la configuración de lo público (hay otros agentes en juego, como los empresarios, los medios y los gestores culturales), son los siguientes.-

- 1) El jazz en EE. UU. Los músicos y los demás agentes del jazz en México reproducen formas, sistemas, arreglos, genealogías, de la música jazz en los EE. UU. Genealogía del pasado al presente.
- 2) Música contemporánea. En diversos grados aparecen presencias de música del caribe, música mexicana, música culta, tecno y otras formas musicales ajenas a las genealogías tradicionales del jazz de los EE UU. Emergencia.
- 3) Música pop. El rock y la música electrónica. En particular es muy fuerte y presente a la generación básica del jazz en la ciudad, la que va entre los 25 y los 35 años. Con presencia también importante en la generación menor y mayor a ella. Genealogía y Emergencia.
- 4) Perfil profesional y emocional del músico de jazz. Formas de vida, de formación, de interpretación, de estudio, de ensamble, de mercado. Hay un estilo de vida y de cultura en los miembros de la generación básica (30 años), y las otras dos (menos de 30, más de cuarenta). Se sienten distintos, son competentes en sus formas técnicas, muy exigentes con su desempeño, tienen aspiraciones ambiciosas en proyectos personales y grupales. Los grandes forman a los menores en estos diversos patrones, que incluyen la vida personal emocional. Genealogía y Emergencia.

- 5) Generación Básica y proyecto. La generación que ha pasado de los veinte a los treinta años en los últimos diez años, es la generación del milenio. Son distintos a la generación anterior en formación académica, actitud musical, relaciones laborales, proyecto. Con muchos elementos compartidos con las anteriores, son más relajados, mejor formados, más colaborativos. Emergencia.
- 6) Cultura musical mexicana. Referencias al jazz como música elitista, marginal, fuera de lo popular y del mercado musical con mayúsculas. Genealogía.
- 7) Cultura del entrenamiento mexicana. La música jazz como un segmento menor de la música cotidiana del entretenimiento. Genealogía.
- 8) Cultura del jam. Tocar en vivo con diversos componentes de ensambles, a partir de standards. Genealogía.
- 9) Cultura de la improvisación. Frasear de acuerdo a una previsión, y después dejar ir la interpretación por lo que en el momento el solista o el ensamble sienten. Enacción musical. Genealogía.
- 10) Cultura de la vida nocturna mexicana. Dependencia del bar, del antro, del lobby de hotel. El “hueso” como forma básica de vida profesional. Genealogía.
- 11) Cultura de género. El jazz es masculino, salvo las cantantes. Genealogía.
- 12) Los medios de difusión se ocupan poco o nada del jazz. Genealogía.
- 13) Los antros, los restaurantes y los bares, pagan poco, en ocasiones sólo con la cena y unas cervezas. Genealogía.
- 14) Hay muchos festivales, lo cual permite una escena musical más amplia, diversa, y en ocasiones mejor remunerada. Emergencia.
- 15) Hay nuevos empresarios al tiempo que nuevas generaciones de músicos, esto modifica el panorama del jazz en la ciudad. Emergencia.

El sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México estaría conformado en su forma básica con los puntos 1), 4), 6), 7), 9), 10), 11), 13) y 15) de la configuración. Es decir, dependencia del jazz norteamericano, usos y costumbres de músico profesional individual que se va

reproduciendo a partir de las formas de los músicos más experimentados y posicionados, viviendo el status de no ser una forma musical central en la cultura mexicana de la Ciudad de México, percibiéndose distintos por improvisar y dejar a un lado la partitura, dependiendo del hueso y las tocaditas en bares, restaurantes y antros, que están en una nueva configuración en calidad y cantidad, con músicos hombres salvo excepciones. A partir de esta configuración general se pueden marcar algunas diferencias en el movimiento que va de finales del siglo XX a las primeras décadas del siglo XXI.

- 1) No sólo la música norteamericana aparece como patrón. Emergen proyectos y compositores que exploran otras arquitecturas sonoras. El componente tecno y del rock es muy fuerte.
- 2) La formación musical es mayor, músicos con estudios de licenciatura en jazz, incluso postgrados. Aparecen escuelas de música públicas y privadas con especialidades de formación en jazz.
- 3) Búsqueda de espacios alternativos a los tradicionales, para presentar su música. Como el movimiento de JazzMex, o la propuesta del Colectivo Noon. Principios de organización gremial de los jazzistas.
- 4) Aparecen mujeres que no sólo cantan, también tocan y componen.
- 5) Más lugares se interesan por presentar al jazz mexicano como música en vivo para acompañar la comida y la bebida.

Al no ser un género musical protagonistas en la Ciudad, los medios de difusión se ocupan poco de su promoción. Y al mismo tiempo la multiplicación de los lugares y de los proyectos va dando una mayor presencia al movimiento que en otros momentos de la historia de las últimas décadas. La Ciudad tiene más música jazz en vivo que la percibida por la colectividad urbana general. Todos los días, de lunes a domingo hay conciertos de jazz en diversos puntos de la ciudad y de la zona metropolitana conurbada. Desde una perspectiva optimista la Ciudad de México es una ciudad del jazz en este momento de la mitad de la segunda década del siglo XXI.

En tanto que algunas cosas han cambiado en las últimas décadas, como el aumento en el número de proyectos, el aumento del número de músicos en activo, el aumento del número de lugares que ofrecen jazz en vivo, el aumento en la producción de discos y álbumes en formato de CD indie y publicados en plataformas en línea, más egresados de escuelas de música especializadas en jazz, aumento en el número de

festivales e invitaciones a jazzistas extranjeros. Otras configuraciones no han cambiado, como el pago a los músicos en las tocaditas en bares, restaurantes y antros, salvo excepciones. O el aumento del público en tal cantidad y calidad que permitiera una sustentabilidad mayor a los proyectos musicales y empresariales de todo tipo. La organización gremial no avanza del todo, aunque hay sub-comunidades que se van compactando para defensa y desarrollo. Los espacios recreativos no asociados a la bebida y la vida nocturna del relajito no aparecen, eso mantiene al jazz con la connotación de música en vivo para desvelados y parranderos. La gran empresa industrial de la música sigue sin interesarse en el jazz como negocio. El gran público sigue teniendo al jazz fuera de su vida.

La cultura del jazz en la ciudad de México está atada a la vida nocturna y al consumo en bares, antros y restaurantes. Los conciertos de otro tipo son escasos y sólo funcionan en forma gratuita. La cultura del jazz en un sentido interactivo-enactivo no afecta a la cultura urbana de la ciudad. Pero por otra parte se van acumulando condiciones que sólo existen desde hace diez años o menos. La presencia masiva del jazz es una cuenta pendiente y cercana, la formación de públicos es escasa y un asunto central para el crecimiento del movimiento. La organización gremial y empresarial podría ser un elemento detonador del tránsito a otra configuración musical y social-cultural del jazz en la ciudad. Los medios están lejos, el jazz no está en los primeros lugares de su agenda, eso puede cambiar.

Los elementos del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México centrales son el músico, la empresa y la cultura musical. Se detectan cambios en los tres componentes. Los músicos de la generación del milenio tienen otra configuración ideológica y de actitud. Son más creativos, son más productivos, son más solidarios y participativos unos con otros. Ellos pueden ser un factor de cambio en la configuración tradicional del gremio en un sentido musical y social. Los empresarios también son factor de cambio en la medida que se asocien y asuman su papel protagónico para la gestión, promoción y desarrollo del jazz en la ciudad. Existen empresarios particulares y experiencias ya experimentadas en este sentido. Como lo realizado por El Convite, The Jazz Place y Pizza Jazz Café. La cultura del jazz es lo más complicado de la fórmula. El público potencial ya existente no acude a las tocaditas y por lo tanto no apoya el desarrollo de la empresa y el músico. Hay un público juvenil emergente que llena de vez en vez ciertos eventos. El primer público de referencia actual no es popular, está conformado por estratos de la clase media, tiene dinero, sale a comer en la noche, busca pasar un buen rato en un antro. Este público es clave y requiere un trato especial para consolidar su patrón de consumo y audiencia. Como sea el público es un punto clave para aprovechar lo que hoy sucede. Los

medios de difusión son claves en este punto, así como la acción de profesionales especializados en gestión y promoción, que no existen por el momento más que en casos muy puntuales.

La arquitectura de una intervención en el sistema de comunicación actual supondría articular a músicos, empresarios y promotores en un movimiento homogéneo de gestión de la cultura del jazz en la ciudad. Esto supone poner en el centro de la estrategia a los públicos, por tanto, la presencia de los profesionales en la promoción es clave, por el momento el elemento más flojo y menos emergente de todo el panorama. Visibilizar lo que ya existe tendría un gran impacto en la población de la ciudad. De ahí que la promoción y la difusión son operaciones estratégicas para jalar al movimiento hacia otro estatus.

Otros asuntos también podrían formar parte de esta gestión. La articulación de la música popular con el jazz. La evolución y diferenciación del jazz mexicano del jazz norteamericano. La ubicación del jazz en espacios alternos a los de la vida nocturna tradicional. La incorporación de la cultura del jazz a la educación formal, como cultura de colaboración, de interacción, de creación. La profesionalización del medio jazzístico en todos los niveles de producción y puesta en escena. Todo esto supone intervenir los sistemas de información vigentes y articular al sistema de comunicación actual nuevos sistemas de información, al tiempo que el propio sistema de comunicación del jazz se articula a sistemas de comunicación popular más extensos y diversos.

El trabajo de intervención sería múltiple y simultáneo. Hay condiciones para hacerlo de esa manera. Si algún punto es central para una estrategia articuladora general es la de la promoción y la gestión de la cultura del jazz entre públicos más amplios, articulando a esos públicos a formas del mercado y la cultura que en este momento les son ajenas, y articulando el mundo del jazz a la vida social-cultural colectiva los habitantes de la ciudad de México. Partiendo del componente presente más potente, clase media consumidora de vida nocturna, que es el primer referente por reforzar y promover.

5. Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México. Construcción de lo público a través de la comunicación

Retomemos algunos elementos sobre la noción y concepto de lo público en forma sintética, partiendo de nuevo de las figuras etimológicas y de diccionario, buscando su ubicación en el sentido común moviéndose hacia la formalización más técnica conceptual. -

- 1) Como sustantivo. Que pertenece a todos los ciudadanos de un lugar. Espectadores de cualquier acto. El tema del dominio,

el espacio tiempo social en el cual se incluye lo pertinente bajo su nombre. Lo público de la nación y sus ciudadanos, lo público de club y sus miembros. El público de un acontecimiento configura su dominio, los que lo percibieron son el público del acontecimiento, los que lo verán son el público del evento, los que deben percibirlo, efecto de dominio, son el público del asunto.

- 2) Como adjetivo. Que no es privado, en parte o completamente. Algo que es del dominio de todos. Algo conocido por todos. Calificación de pertinencia de asuntos, objetos, referentes, para los integrantes del dominio prescrito. Es asunto público para una nación, la promulgación de leyes en las cámaras legislativas. Es asunto público de un club la decisión de cuánto subirán las cuotas este año.
- 3) Como verbo. Hacer público, publicar, hacer saber a todos. Confiscar para uso público, de todos. Hacer un espectáculo. Publicar para hacer público a una audiencia algún asunto. Publicar para cumplir con el mandato de hacer público a una audiencia que es el público de ese asunto por ley.

Una síntesis del enfoque de comunicación e Ingeniería en Comunicación Social de este tema podría ser como sigue. -

- 1) Como sustantivo. Existe una agenda en la Ciudad de México sobre diversos temas que implican el concepto de lo público en tanto pertinente para todos los ciudadanos. El jazz forma parte de esa agenda en una forma que puede calificarse de secundaria. La Ciudad de México no es una ciudad del Jazz en sentido estricto. El sistema de comunicación de la Ciudad de México no incluye al jazz como un elemento de configuración sustantivo, como sistema de información dominante, hegemónico o emergente.

- En lo que respecta a la música como sistema de información social para la ciudad, el asunto está por explorarse a fondo, todo parece indicar que es más importante de lo que parece. Y de nuevo el jazz no forma parte importante de esa configuración en este momento.

- El jazz tiene su propio público, pequeño, que en número puede ser identificado como la audiencia de Horizonte, la estación de jazz del IMER, y los asistentes a los cerca de cincuenta lugares que ofrecen jazz en conjunto todos los días de la semana, todo el año.

- Este factor de los lugares es clave, el público del jazz no puede considerarse mucho más grande hoy que el de hace una década o más atrás. Y por otra parte la forma como se integra a la agenda del entretenimiento y la cultura es emergente, su presencia está en crecimiento.

- El diagnóstico de la situación es que, comparado el jazz como configuración de lo público hoy respecto a su trayectoria en sus setenta años de vida en la ciudad, quizás sólo la época de las Big Band de los cuarenta y los cincuenta podría compararse con el momento actual, en la dimensión de su presencia social. Pero el jazz entonces era parte de la música popular, hoy no lo es, su presencia tiene una connotación de clase ilustrada. El jazz es una configuración pequeña en el gusto popular en comparación al Reguetón.

- La propuesta de intervención en ese sentido sería que el Jazz no será popular como el Reguetón, no por ahora, pero puede ser más importante de lo que es hoy para cierta clase ilustrada consumidora de la vida nocturna y del espacio cultural del entretenimiento de elite que lo ocupa como asunto público.

2) Como Adjetivo. El jazz como asunto público sólo es pertinente para un grupo con la connotación de clase ilustrada. Para esta clase ocupa un lugar en su agenda en el estrato de la diversión y el entretenimiento.

- En este sentido, la presencia del jazz en esta clase como opción para el entretenimiento es algo posible. Es posible mover de status el sistema de información jazz dentro de la configuración del sistema de información entretenimiento. Es posible hacer del jazz algo más público para esta clase en la cual ya ocupa un lugar.

- En este sentido, también podría hacerse algo para hacer público el jazz en otras clases sociales y acercarlo al gusto popular.

- El jazz como asunto público puede entonces posicionarse más en la clase en la que ya tiene un lugar, y puede hacerse público en las clases en donde no tiene un lugar.

3) Como verbo. Aquí el tema es por completo de acción, de Ingeniería, de estrategia. Las acciones actuales de publicación del jazz en la Ciudad de México están ubicadas en los agentes de la administración cultural oficial, la empresa privada y los

medios de difusión. Todos estos agentes pueden hacer más por publicar al jazz.

- La administración cultural. La presencia del jazz en las agendas de los eventos públicos del sector cultural de la administración pública del gobierno federal, de la ciudad y de las delegaciones, puede ser más intensa y extensa. Esto implica la gestión de algún tipo de agente en este sentido. Ese agente es un profesional de la gestión socio-cultural contratado por los músicos y la empresa de la música. Eso puede suceder. La situación actual no es muy distinta hoy de época anteriores en el sentido de la gestión socio cultural, pero puede cambiar.
- La empresa privada. Está configurada por diversos agentes, de los cuales los lugares en donde se hacen las tocaditas son los principales, los bares, cafés y restaurantes. Pero también está la empresa detrás del fenómeno musical en un sentido industrial y comercial. Todos estos actores que ven al jazz como un negocio lo pueden incrementar publicando más lo que el jazz es y lo que puede hacerte como persona. El asunto aquí es de empresa, de negocio. Por el momento el negocio de la música no está en el jazz, pero la música en vivo en la ciudad tiene una cuota significativa de jazz en este momento, como nunca, y eso es una oportunidad para incrementar el negocio. Y por tanto el volumen del público.
- Los medios de difusión. Ellos también son un tipo de empresa, pero también un factor de mediación. Los que existen a favor del jazz son pocos, y los espacios en medios para el jazz en general son muy pocos. No perciben estas empresas a este tipo de música como algo que favorezca sus finanzas o que interese al público de la música y del entretenimiento en un sentido más popular. Pero sus acciones pueden incrementarse en diversos sentidos a favor de este tipo de música si percibieran al jazz como algo más que sólo un producto mercantil, o como un producto mercantil más allá de lo que perciben hoy día.
- En todos los casos se necesita una matriz de gestión, un modelo de operación social que impacte al actual y se diversifique en opciones alternativas y simultáneas. Eso implica una organización más compleja y compacta del dominio público del jazz más directamente beneficiado con su impulso hacia la cultura y vida de la ciudad, los músicos, los agentes del sector público y privado, los medios comprometidos.

Todo el asunto pasa por una configuración y una intención. La

configuración es que la forma música del jazz tiene elementos componentes de una alta articulación. No hay forma musical actual que tenga más fusiones y relaciones con otras formas musicales. El jazz es articulador, una forma musical cargada de la matriz de comunicación. Por otra parte el proceso y la ejecución del jazz promueven la interacción, la empatía, la creatividad. El jam y la improvisación son parte del sistema de comunicación jazz, y aporta a los músicos y a sus públicos una experiencia que otras formas musicales no alcanzan. La situación del jazz es fluida, actual, enactiva, cualidades propias de la vida contemporánea. Esta configuración de articulación, colaboración, fluidez, dotan al jazz de características que lo potencian como una tecnología social muy altamente calificada para intervenir y modificar a la vida social en sus patrones más rígidos, conservadores, de incomunicación. De aquí nace la intención, entendiendo al jazz como una tecnología social poderosa para reconfiguración social, el tema es cómo esta tecnología se pone en acción en la complicidad y acuerdo de diversos agentes que ya forman parte de ese dominio público del jazz, músicos, empresarios, administradores públicos, medios, gestores socio-culturales, para intervenir la vida social con un efecto de aumento en la articulación, la colaboración, la empatía, la creatividad. El jazz puede promover más ciudadanía que otras tecnologías sociales. Este es el punto de partida, del diagnóstico general sobre las tecnologías sociales que están en juego en la vida de la Ciudad de México, como la religión, la escuela, la familia, el deporte, la música es un muy poderoso recurso para tejer el mundo, y el jazz es entre todos los fenómenos musicales es el más plástico, tiene todo lo que otros géneros tienen y además tiene la matriz de la creatividad y la colaboración situacional, la comunicación en forma lúdica, energética, entusiasta.

Otras formas musicales pueden ser percibidas también como tecnologías sociales, otras prácticas sociales pueden ser percibidas también de esa forma. Aquí el asunto es que el jazz en la Ciudad de México está reuniendo una masa crítica con una generación de creadores, intérpretes y ejecutantes, que tienen elementos de configuración en su matriz pública cargados de solidaridad, colaboración, complejidad, articulación, emergencia. Esta circunstancia coincide con una nueva generación de empresarios con cualidades similares, y algunos agentes de los otros sectores convergentes con estos impulsos de creación social. Todo ello presenta al movimiento actual del jazz en la Ciudad de México como una oportunidad de cambio en la vida social urbana. Hasta aquí se presentó un pequeño apunte sobre lo que esta escena muestra y las posibilidades que se presentan a partir de ella. El jazz nos puede hacer mejores personas, el jazz nos hace mejores personas, el jazz puede hacer mejores personas. Un ámbito del dominio público puede impactar a otros ámbitos hasta generar con acciones de publicación, nuevos públicos, nuevos dominios de lo público, más interactivos, colaborativos,

empáticos, creativos, alegres. El jazz es una matriz tecnológica de comunicación cargada de posibilidades civilizatorias.

Ahora veamos el proceso de trabajo con un énfasis mayor en la perspectiva estratégica. Todo lo presentado hasta aquí adquirirá una mayor claridad en tanto se vayan presentando los elementos metodológicos de la Ingeniería en Comunicación Social bajo la figura de lo estratégico. El proyecto de trabajo del Jazz en la Ciudad de México sería impensable sin esta perspectiva.

Segunda parte. La Nueva Teoría Estratégica y la Ingeniería en Comunicación Social. Acompañar, Intervenir y/o Estrategar. El jazz en la Ciudad de México

6. Ingeniería y Nueva Teoría de la Estrategia

En la Ingeniería en Comunicación Social el punto de acción posterior al diagnóstico es la síntesis del modelo de operación social. Esa síntesis puede ser construida por un experto procesando información, que después puede actuar de forma técnica sobre el dominio público por afectar. En esa actuación las tecnologías de información que gestionan el cambio o la reproducción son intervenidas por ese experto en forma ecosistémica, o son enactivadas por ese experto entre los actores sociales del dominio diagnosticado. El momento de acción del experto es distinto si sólo actúa ecosistémicamente, en forma de promotor de la enacción, o si desde el principio, desde el diagnóstico trabaja en forma enactiva. En las tres estrategias de acción aparecen diversas formas del estrategar, de menos a más sociales y participativas. Las tres opciones se desarrollan bajo la misma lógica de Ingeniería en Comunicación Social, pero la estrategia es distinta. ¿Cómo es esto? A continuación, un apunte que ensaya la identificación de las diferencias. -

- 1) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social sólo Ecosistémica. Aquí todo el trabajo del ingeniero depende de su capacidad de observar, registrar lo observado, sistematizar, analizar, sintetizar un diagnóstico, y a partir de ello armar un plan de acción en donde las operaciones de ingeniería del cambio o la reproducción son seleccionadas y aplicadas por el ingeniero bajo una perspectiva de observación del efecto causado, evaluando la ejecución y el resultado para volver o seguir intentando un efecto deseado. El ingeniero actúa bajo la figura de un sujeto que estudia un caso, diagnostica lo que está pasando, infiere las causas de la situación, y selecciona los elementos de articulación social que pueden ser afectados por

su acción, obteniendo como efecto un cambio o la reproducción de la situación. Aquí la estrategia es por completo externa al sistema social bajo observación y acción, el ingeniero estudia, actúa y evalúa por su cuenta, conduce las operaciones que afectarán al sistema según una intención de intervenir e impactar.

- Ejemplo. El ingeniero diagnostica lo que sucede en el caso del jazz en la Ciudad de México. A partir de ello reconoce que el asunto principal de la situación actual es el público, dado que hay proyectos, músicos, y lugares, en buen número. Sintetiza como solución al problema de la poca presencia del jazz en el sentido común de la población la gestión del posicionamiento del fenómeno en un público primario y uno secundario. El primario es el sector social que ya acude a los antros en este momento, pero podría acudir en mayor número y en más ocasiones. En este punto se trata de que le llegue más información a ese primer tipo de público mediante la difusión y la publicidad por diversos medios, al tiempo que se gestiona una capacitación a los antros para que el perfil del público base obtenido por una encuesta se articule más con la oferta del jazz en la ciudad. Por otra parte, también hay una campaña, que en principio parte del servicio de redes sociales, para convocar a otros públicos. Se completa la campaña con radio y televisión. Esa campaña se mide en resultados de exposición y asistencia a los antros y eventos jazzísticos. En un segundo curso de acciones se fomenta la formación de especialistas en gestión socio-cultural para fungir como mediadores entre los músicos y los otros agentes. Se trata de que cada grupo o proyecto tenga un mediador para promover su trabajo. A mediano plazo se evalúa y se ajusta el programa. En todas estas operaciones el ingeniero está actuando sobre la situación desde afuera hacia adentro. Es una forma ortodoxa de operar de la mercadotecnia como Ingeniería en Comunicación Social. El proyecto se le vende a las asociaciones y empresas de jazz ya existentes, tanto de músicos como de antros, también medios y aparato público.

- 2) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Mixta. En esta línea estratégica el ingeniero interactúa con las competencias estratégicas de los actores involucrados en el dominio correspondiente al sistema de comunicación bajo observación. En un primer momento el ingeniero procede con una intención y perspectiva similar a la estrategia número uno. La diferencia aparece cuando se mueve del diagnóstico hacia la síntesis de acciones de intervención. El modelo de operación social es sintetizado de forma similar a la línea estratégica uno, con una

gran diferencia, la participación de los actores sociales en la lectura y diagnóstico. Es decir, el ingeniero sintetiza el modelo de operación social, pero al mismo tiempo problematiza junto con los actores sociales. En este doble movimiento va presentando el modelo de operación social y las líneas de acción que de él derivan según su visión experta, pero lo hace como una línea discursiva más entre otras, en el diálogo con los actores sociales. Se trata de explicitar hasta donde es posible el modelo de operación social que los actores mismos portan y explicitan en forma comunicometodológica. Ese modelo, que tendrá variantes según las condiciones subjetivas de los actores, se toma como el objeto a intervenir en los diálogos entre ingeniero y actores. El ingeniero busca afectar al modelo de operación social comunicometodológico, el de los actores, con el modelo de operación social del ingeniero, el comuniconómico. A partir de ahí lo que sucede en el segundo gran momento de operación de Ingeniería en Comunicación Social depende en la mayor parte de lo que los actores sociales mismo pretendan y visualicen. El ingeniero sólo ensaya enriquecer lo que los actores perciben y pretenden.

- Ejemplo. En caso del jazz en la Ciudad de México, el ingeniero inicia con una exploración para construir una cartografía del espacio del jazz en la ciudad. En esa cartografía se ubican los actores, las acciones y los objetos de la acción. Este trabajo etnográfico de observación y registro se complementa con entrevistas, el diagnóstico de la situación se culmina con la síntesis del modelo de operación social. En tanto la interacción con los actores va de menos a más, hasta construir patrones de relación amistosa y profesional. El ingeniero va interviniendo la visión de la situación de los actores con la visión que el método le proporciona. El diálogo entre actores e ingeniero va moviendo el escenario y la acción de manera tal que el ingeniero afecta ciertas formas de percibir y de actuar. Los actores sociales van siendo afectados poco a poco por la presencia del ingeniero, el movimiento natural se altera en ciertos puntos, los actores sociales directos del jazz en la ciudad tienen la iniciativa y la perspectiva, sólo tocada en ciertos puntos y ciertos momentos por el ingeniero.

- 3) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Autogestiva. El estrategar es una condición que emerge de la necesidad de interacción con el medio. En un sentido individual aparece cuando la información sobre el medio y su complejidad organizada se asocian con la acción y la relación interactiva con ese medio. En este escenario el ingeniero es parte de ese medio con el cual

los actores sociales interactúan. El ingeniero se asume como un catalizador de organización y relación interactiva entre el medio y los actores sociales de un dominio específico de lo social. El asunto adquiere su dimensión más compleja cuando el sistema de comunicación pasa de un nivel de organización e interacción a otro, mejorando su configuración de energía y de eficiencia interactiva, al tiempo que sus competencias de modificación de esa interacción y del desarrollo mismo del medio en el cual se desarrolla. Eso sucede sin la intervención del ingeniero, pero también puede suceder con la intervención del ingeniero. En este caso no hay configuración ecosistémica de intervención buscando un movimiento del sistema según la voluntad y la inteligencia del agente de la ingeniería. Lo que sucede es que el ingeniero se pone al servicio del sistema para empoderarlo en su capacidad de estratagar, de generar por sí mismo una percepción distinta superior, y un movimiento de interacción y desarrollo con el medio de orden ecológico superior. El conocimiento y la acción del ingeniero sólo se aplican para empoderar al sistema de comunicación en sus competencias de estratagar. Esto lo logra ayudando a mejorar o por lo menos recuperar la memoria y la imaginación creativa. Esto se realiza en un ambiente de interacción constructiva, del cual existe alguna matriz que puede enriquecerse, explicitarse, promoverse, la matriz de comunicación constructiva, como competencia cognitiva estructural social. El ingeniero detecta esa matriz, y a partir de ella promueve la gestión de la memoria y la imaginación interactivas. De ese proceso emerge un sistema de comunicación enriquecido a partir de sí mismo y en la relación cognitiva más intensa con el medio, y aparece la figura del estratagar, el sistema sabe qué hacer, o lo supone, actúa, y toda la configuración ecológica de la cual forma parte se complejiza y reordena.

- Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México el ingeniero se mueve en principio como un agente de percepción especial sobre las interacciones y sobre la percepción y la memoria interactivas de los diversos actores sociales, como los músicos, los empresarios, los mediadores, los administradores públicos. Entre ellos existe una matriz de comunicación que une al sistema de comunicación social. Al conocer esta matriz el ingeniero procede a fomentarla, enriquecerla, intensificarla. El sistema de comunicación construido en forma histórica por los diversos actores entra en una etapa reflexiva reconstructiva. Los propios actores van percibiendo de lo que son capaces, van recordando en grupos y en colectivos lo que les antecede y les puede ayudar a mejor operar en el presente, también opera un dispositivo

de búsqueda de nueva información y de nuevos patrones de interacción. De esta matriz operativa surgen competencias del estrategar que estaban disminuidas o genéticamente subdesarrolladas. El propio sistema de comunicación se mueve en su matriz de interacciones enriquecida y percibe, conversa y reconfigura el escenario y la guía dramática de sus acciones. El ingeniero sólo ayudó a que eso sucediera, no es portador ni ejecutor de otra acción diversa a empoderar la matriz y la capacidad de comunicación. Los diversos actores poco a poco van conversando más, interactuando más, y construyendo mundos posibles. Surgen niveles de organización inéditos, proyectos comunes. Acontecen eventos inéditos como el día del jazz, colectivos independientes en la forma de pequeñas empresas, asociaciones productoras entre músicos y empresarios para festivales, edición de discos, de libros. Los medios más curiosos promueven a músicos y empresarios, el público se entera y simpatiza con el movimiento. Toda la ecología del jazz se enriquece.

7. El programa Metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social, las Estrategias de Comunicación, y el Estrategar

El programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social parte en general de un diagnóstico, para después actuar en consecuencia para reforzar o modificar el modelo de operación social del sistema de comunicación bajo observación y acción para el cambio. La metodología del diagnóstico es una si el ingeniero social interviene en el sistema de comunicación desde fuera del sistema, y es otra si lo hace desde dentro. En ambas figuras la estrategia de acción es distinta, las tecnologías de comunicación social operan al máximo en la segunda, en la primera sólo lo harán hasta la fase de intervención en un segundo momento. En el proyecto del jazz en la Ciudad de México se aplicaron los tres casos de Ingeniería en Comunicación Social presentados en el punto anterior. El mayor rendimiento se ha dado en la estrategia mixta, la primera estrategia requiere de más tiempo y recursos y está en movimiento, y la tercera es difícil de evaluar, toca operar y esperar. Veamos con un poco más de detalle las operaciones tecnológicas de las tres estrategias.

- 1) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social sólo Ecosistémica. El programa metodológico de esta primera estrategia es simple, diagnosticar tensiones y sintetizar desarrollos posibles de esas tensiones. Para ello supone primero la figura del diagnóstico, la cual se centra en dos configuraciones técnicas, la etnografía y la cartografía historiográfica. Digamos que en sentido general se trabaja sobre una cartografía etnográfica, que después se

reconstruye en su trayectoria historiográfica, y que se construye en un tercer momento como prospectiva. Este proceso se basa en la figura de los tres presentes, el presente del presente, el presente del pasado y el presente del futuro. La unidad de trabajo es la acción, las cartografías son construidas en principio como un mapa de acciones de los actores del dominio en observación, que se realizan en algún momento con cierta duración, en cierto lugar. A partir de esta construcción se identifican las acciones que transcurren en el tiempo sin contratiempo, y aquellas que si tienen algún problema en su reproducción, esto se proyecta hacia el futuro. En este punto el diagnóstico se convierte en prospectiva. El ingeniero de acuerdo a un marco de referencia de lo deseable y pertinente para el sistema de comunicación, la figura de los tres presentes decide cuáles cursos de acción serán reforzados, cuáles serán debilitados, y cuales sólo serán acompañados, los sistemas de información en juego. Todo esto lo hace el ingeniero por su cuenta como un sujeto casi único de la acción de la Ingeniería en Comunicación Social en juego.

- Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México. El ingeniero identifica los sistemas de información del jazz, tomando como base a los actores básicos del dominio, los músicos, los empresarios, los administradores públicos, los mediadores, los públicos. Al identificar los marcos de acción presentes fundamentales, queda hecho el primer momento del diagnóstico. En un segundo momento se configuran las trayectorias y las tendencias de esos marcos de acción prescritos como sistemas de información, el movimiento del pasado hacia el presente, y del presente hacia el futuro. Los presentes de los tres momentos son construidos, los sistemas de comunicación correspondientes. De ahí se identifica los marcos de acción sustantivos para promover al sistema de comunicación en cierto sentido hacia el futuro. El público es la base, y la interacción entre músicos y empresarios es la llave del futuro. Se identifica un actor especial para articular a todo el sistema de comunicación en forma más eficiente, un mediador que tiene funciones de gestor del fenómeno socio cultural del jazz en la ciudad. El centro de la estrategia hacia el futuro es doble, por una parte el mejor aprovechamiento de los medios de difusión- comunicación a la mano, y por otro la formación y la incorporación de un profesional de la mediación especializado en la escena del jazz, articulador de músicos, empresarios, medios tradicionales y nuevos medios, y públicos.

- 2) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Mixta. Además de las operaciones técnicas anteriores, de la estrategia general uno, aquí se agrega la interacción del ingeniero con los actores

sociales. El ingeniero sintetiza un modelo de operación social, la figura del sistema de comunicación de los tres presentes, y reconoce los modelos de operación social que acontecen en la percepción y el imaginario de los diversos actores. Cuando el proceso pasa de diagnóstico a síntesis de mundos posibles, la acción del ingeniero se combina e integra a las acciones de los actores del dominio. El ingeniero trata de filtrar en esos diversos mundos perceptivos de los actores el modelo de trabajo que él ha sintetizado. Esta interacción es el corazón de esta segunda estrategia. En la medida que el programa de acción de ingeniero se va combinando con los programas de acción de los actores, esta segunda estrategia es exitosa.

- Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México, el ingeniero identifica el modelo de operación social, el paquete de sistemas de información básico que configura la vida del jazz en la ciudad. En ese punto diagnostica que hace falta mayor articulación entre los diversos actores, y un agente especializado puede ser la solución. Inicia entonces la difusión de esta idea, en conversaciones de todo tipo con los diversos actores particulares. Fomenta hasta donde le es posible el fortalecimiento de la comunicación horizontal entre los diversos actores básicos del dominio, para tener un mayor impacto en el público, que el punto central del diagnóstico. Con más público la vida social cultural económica del dominio crece, se enriquece, progresa. La fase central de esta estrategia son las diversas conversaciones en donde la semilla de la comunicación horizontal y la necesidad de mediadores especializados, o del desarrollo especializado de la mediación, se va integrando a lo que piensan, perciben e imaginan los músicos, los empresarios y los otros agentes de dominio.

- 3) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Autogestiva. Aquí el ingeniero no tiene un proyecto de trabajo metodológico como sujeto que actúa sobre un objeto, sino un proyecto metodológico en donde el ingeniero actúa como un sujeto interactuando con diversos sujetos, en donde lo importante es la interacción promovida entre los otros sujetos, los miembros del dominio que se está atendiendo. La operación técnica básica es toda de interacción, el ingeniero interactúa con los actores del sistema de comunicación, para promover la interacción entre ellos. Un modelo metodológico general de gestión para la autogestión. De la interacción entre los actores emergen las diversas opciones constructivas, a partir de su empoderamiento como sujetos de información y comunicación. Es decir, el ingeniero es un gestor de cultura de información y de cultura

de comunicación. Logrado su objetivo, que es el incremento, la intensidad, el mayor metabolismo, de estas culturas en los sujetos del dominio, el ingeniero habrá realizado con éxito la tercera estrategia. En un sentido sintético el ingeniero es un gestor del estrategar en los actores sociales del dominio que está atendiendo.

-Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México. El ingeniero en un primer momento tiene una participación como observador en el medio del jazz. Adquiere una personalidad de participante, se construye como un interlocutor legítimo de la comunidad de comunicación del jazz en la Ciudad de México. La construcción de su presencia bajo la figura de gestor socio-cultural o del comunicador especializado puede ser útil para esta situación. A partir de ahí se verifica el segundo momento de la estrategia, interactuar con los actores del dominio, los involucrados en el jazz en la Ciudad de México, músicos, empresarios, administradores de la cultura, periodistas, y con ello ir profundizando en las diversas problemáticas que ellos perciben e imaginan. En ese movimiento va promoviendo la interacción entre ellos. Esta segunda fase de la estrategia tiene una duración indefinida. El logro de la estrategia supone ir aportando elementos de redefinición y poder en la cultura de información y la cultura de comunicación de los actores del dominio, en el sentido de fomentar las competencias del estrategar que están presentes. En un tercer momento el ingeniero es un actor más de la situación, conversando, interactuando, para promover y apoyar proyectos y escenarios de mayor riqueza constructiva.

Como puede apreciarse las figuras técnicas de la estrategia de comunicación en las tres configuraciones son distintas y complementarias. El gradiente se mueve desde una acción ecosistémica hasta una gestión de interacción intrasistémica. Cada estrategia tiene la necesidad de recursos tecnológicos para operar. El catálogo de recursos de tecnologías de comunicación va de tecnologías de comunicación información, a tecnologías de comunicación interacción, pasando por tecnologías de comunicación gestión.

8. El caso del Jazz en la Ciudad de México. Actores, interacciones, comunicar y estrategar. Comunicación y Estrategia en la gestión del cambio social

Todo el proceso de acción en Ingeniería en Comunicación Social en el caso del jazz en la Ciudad de México inicia con los actores, los músicos, los empresarios, los administradores públicos, los públicos, los mediadores, los educadores. La Ingeniería en Comunicación Social

pone al centro de su proceso metodológico a la acción, una acción que es ejecutada por un actor, que la realiza en algún momento con cierta duración, en algún lugar. Todo inicia con la acción. La matriz etnográfica que inicia todo proceso de ingeniería se enfoca en las acciones, entendiendo que son ellas las que construyen o transforman la vida social. Si esas acciones se llevan a cabo de la misma forma y con el mismo efecto una y otra vez durante un largo tiempo, la ingeniería se pregunta por qué, qué es lo que está pasando para que algo así tenga una continuidad tal. Y si sucede lo contrario, que las acciones cambian, se modifican en cortos plazos, la ingeniería también se pregunta qué está pasando.

El mundo social se mueve por las acciones de sus actores, si no cambian, algo las está blindando, si cambian pronto es que son muy susceptibles al contacto con lo extraño. La acción que se mantiene en ejecución y sentido de la misma forma está siendo protegida por algo, con alguna coartada presente o proveniente del pasado, y eso es relevante. Y si cambia en el corto plazo es posible pensar que mantenerla no es relevante para la configuración sistémica, o que el sistema no supo protegerla si era importante. Este es el tema básico de la ingeniería social observar en el tiempo cómo se realizan las acciones para evaluar su consistencia o volatilidad, y aprovechar lo detectado para intervenir o acompañar. Y es por ello que el primer producto de la observación metodológica es la matriz etnográfica de acciones, actores, lugares, momentos, sentidos.

De esta forma la pregunta por la matriz etnográfica del jazz en la Ciudad de México lo primero que atiende es al reconocimiento de las acciones y los actores que le dan consistencia energética y formal al dominio observado, al sistema de comunicación correspondiente. En este sentido las acciones que están al centro están asociadas a la música, al hacer música, a tocar música de jazz. Por ello los músicos están al centro, en forma relacional está el público que le da sustentabilidad a la vida de la acción musical de los músicos, en forma básica los lugares en donde esto sucede, los escenarios y los tiempos de contacto entre músicos y públicos, y en forma estratégica fundamental las mediaciones que permiten la articulación entre músicos, lugares y públicos. Es importante la figura de los empresarios, los públicos, los privados y los sociales. Ellos son los que proveen los escenarios para el encuentro entre músicos y público, y reciben a cambio prestigio administrativo, en el caso de los sectores culturales subsidiados de la administración pública, o dinero y ganancia económica, en el caso de los dueños de bares, restaurantes y antros. Estos son los tres actores centrales de la ecuación del jazz en la Ciudad de México, músicos, públicos, y empresarios. En forma complementaria estratégica aparecen los otros actores, como los medios de difusión, la industria de la música, las escuelas de música, y otros actores de orden complementario técnico, como los ingenieros

de sonido, los iluminadores, meseros, y así diciendo. La cantidad de empleos que el sistema de comunicación social del jazz puede proveer es grande, y podría ser más grande aún. Todo depende de ese triángulo inicial de músicos, empresarios y públicos. Construir la matriz de acciones que los liga es la primera tarea de la Ingeniería en Comunicación Social, la etnografía permite una percepción general de la situación para el diagnóstico y para la acción de intervención.

En el primer tipo de estrategia, la ecosistémica, el diagnóstico muestra que la relación entre estos tres actores principales tiene problemas. Los músicos tienen mala imagen de los empresarios, los empresarios no se interesan en particular por este tipo de música, los públicos tampoco están interesados. El resultado es que el corazón del asunto, la música, tiene problemas de sustentabilidad material, los músicos batallan para bien vivir del jazz. En el momento presente del presente existen muchos proyectos y músicos articulados, en particular un grupo de más de cincuenta músicos de la generación de alrededor de treinta años. Ellos están conectados en una forma que es inédita en las generaciones anteriores, y constituyen el centro de los actores musicales de la escena actual. Este es un fenómeno en sí mismo digno de ser estudiado, han llenado de oferta musical de gran calidad al alrededor de cincuenta lugares que ofrecen música jazz a lo largo de la semana-mes. Los lugares han ido abriendo sus puertas al jazz en parte por la presión de la buena oferta musical, pero sobre todo por la respuesta del público consumidor de vida nocturna que acepta esta oferta de buen grado. La situación es desigual, no pasan de diez los lugares que ofrecen varios conciertos a la semana, los que están en el centro de la articulación músicos-públicos. Y de esos diez sólo a menos de cinco les interesa en particular promover al jazz además de su oferta alcohólica y gastronómica. Así que por el lado de los empresarios hay mucho por trabajar. Por parte de los músicos se puede aprovechar esta unión generacional inédita en número y calidad. El escenario de intervención queda así, se requiere mayor y mejor articulación entre empresarios de bares, restaurantes y antros y los músicos.

Lo que el ingeniero detecta es que esa articulación básica se puede lograr por una doble configuración, que los actores directos busquen nuevas y mejores formas de asociación, y/o que aparezca un nuevo actor que tenga la función especializada de fomentar esa articulación. En este punto aparece la formación de ese perfil profesional, el cual puede salir de las escuelas de jazz, o de escuelas de comunicación o de gestión sociocultural. La estrategia del primer tipo tiene este resultado como propuesta puntual, sumada a la del mejor aprovechamiento de los viejos y los nuevos medios de comunicación-difusión.

En el segundo tipo de estrategia la interacción entre el punto de

vista del ingeniero como experto, con su programa metodológico y de acción, se articula con el punto de vista de los actores, con su programa de vida y de desarrollo dentro del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México. Aquí la acción vuelve a estar en el centro, pero ahora no sólo como objeto de observación, o como recurso de intervención, sino como situación de interacción situacional. Hecho el diagnóstico el ingeniero busca presentar su lectura y propuesta a los actores básicos del dominio, los músicos y los empresarios, quedan relegados los públicos, que se configuran en este sentido en el objeto de la acción interactiva entre ingeniero-músicos-empresarios, aunque también puede haber formas de acción-interacción que involucren a los públicos. De este diálogo surgirán opciones de desarrollo a partir de los diagnósticos particulares de grupos y subgrupos de actores, en contacto y relación con el ingeniero y su discurso. El ingeniero no tiene dominio de la situación como en la primera estrategia general, sólo un dominio particular, el de su prestigio y empatía con los actores básicos. El resultado de esta segunda estrategia es una serie de propuestas que pueden coincidir en forma parcial con las de los diversos actores. El ingeniero busca que su lectura pase a formar parte de la visión de la situación por parte de los actores. De esta forma el ingeniero refuerza todo aquello que desde su punto de vista apunta hacia una mejor y mayor comunicación horizontal entre los actores músicos-empresarios, promoviendo su lectura profesional especializada y alimentándose de la lectura de ellos. El resultado parece presentar un impacto no definitivo por parte de la lectura del ingeniero en los actores básicos, pero si el curso de su presencia y un curso de articulación con las visiones locales de la situación.

La tercera forma general estratégica está por completo cargada de interacción situacional, los únicos diagnósticos sobre el futuro del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México que operan son los realizados por los actores básicos, el ingeniero sólo es un gestor de cultura de información y de comunicación. Se trata entonces de que el ingeniero realice un buen diagnóstico de la matriz de interacción entre los actores. Aquí se quedan incluidos los públicos y todos los otros actores complementarios. El asunto aquí es que la acción no es un objeto como en diagnóstico de la primera estrategia general, es el elemento básico de todo el proceso en un sentido energético. Se promueve la acción interactiva para que de ella surjan mejores diagnósticos por parte de los actores. En la medida que la interacción aumenta en calidad y situación reflexiva, aparecerán proyectos, propuestas, que involucran a más actores en forma participativa. Aquí se trataría de que además de asuntos elementales a la percepción de los actores básicos, como honorarios, trato profesional, perfil laboral y asuntos similares, también aparecieran todo tipo de asuntos y temas del contexto de la vida urbana de la Ciudad de México. Esto en una matriz de vínculos y compromisos entre todos los actores básicos promueve un escenario en donde suce-

den más cosas y los actores sienten, perciben y entienden más cosas. El perfil último de este proceso de comunicación es la formación de una comunidad que tenga un potente componente del estrategar en forma colectiva. Competencias para percibir, reaccionar, actuar, imaginar, prever, actualizar, explorar, construir, en forma colectiva, enriqueciendo de esta forma a la vida urbana toda, a la calidad de vida urbana de la Ciudad de México.

En todas estas estrategias generales hay un implícito de referencia general que las implica a las tres, el jazz es una tecnología de comunicación social en sí misma muy poderosa. Todos los que entran en contacto con ella se ven llevados a otro nivel de relación con la vida. El jazz con sus componentes de promoción de la interacción, la empatía, la creatividad interactiva situacional, conforma un cómo vivir que se tra-

duce en un cómo mejor vivir. El jazz es una tecnología de comunicación social, de ahí que puede servir como instrumento para la transformación social de la vida urbana en la Ciudad de México.

Bibliografía

- Acot, P. (1979). *Introducción a la ecología*. Editorial Nueva Imagen.
- Aguado, Juan Miguel (2003). *Comunicación y cognición*. Comunicación Social.
- Anverre, Ari et al. (1982). *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Fondo de Cultura Económica.
- Aymes, R. (2009). *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*. LUZAM.
- Bauman, Z. (2008). *Comunidad*. Siglo XXI editores.
- Bianchi, F. y Pitacco, P. (2012). *101 Microlecciones de jazz*. Editorial Océano.
- Blackmore, S. (2000). *La máquina de los memes*. Paidós.
- Boden, M. (1994). *La mente creativa*. Editorial Gedisa.
- Brea, J. (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Editorial CENDEAC.
- Bryant, J. y Zillmann, Z. (compiladores) (1996). *Los efectos de los medios de comunicación*. Paidós.
- Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. Editorial Sexto Piso.
- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva*. Gedisa.
- Cho, A. (2010) *The jazz process. Collaboration, innovation, and agility*. Pearson Education.
- De toro, M. (coordinador) (1967). *Pequeño Larousse ilustrado*. Larousse.
- De la calle, L. y Rubio, L. (2010). *Clasemedieros. Pobre no más, desarrollado aún no*. Centro de Investigación para el desarrollo.
- Derbez, A. (2001). *El jazz en México. Datos para esta historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Dumazedier, J. (1964). *Hacia una civilización del ocio*. Estela.

- Eco, U. (1978). *Tratado de semiótica general*. Nueva imagen-Lumen.
- Elias, N. (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Ferrer, E. (1974). *Comunicación y opinión pública*. La comunicación cambia o modifica el semblante del mundo. B. Costa-AMIC editor.
- Galindo Cáceres J. (2006). *Cibercultura. Un mundo emergente y una nueva mirada*. CNCA- Instituto mexicano de la cultura.
- 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. (coordinador) (2011). *Comunicología posible. Hacia una ciencia de la comunicación*. Universidad Intercontinental.
- Galindo Cáceres J. e Islas, O. (coordinadores) (2015). *Ingeniería en comunicación social y comunicación estratégica*. Cuadernos artesanos de comunicación 75, Latina.
- Gardner, H. (1993). *Arte, mente y cerebro*. Paidós.
- Gardner, H. (2001). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura Económica.
- Gómez de Silva, G. (1988). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Colegio de México-FCE.
- González Llaca, E. (1977). *La opinión pública*. UNAM.
- Gioia, Ted (2002). *Historia del jazz*. Fondo de Cultura Económica.
- Golubov, N. (2015). *El circuito de los signos. Una introducción a los estudios culturales*. Bonilla Artigas Editores-UNAM-CISEN.
- Gómez, H. (2016). *Estéticas del rock*. Promoción de la cultura y de la educación superior del Bajío A.C., Universidad Iberoamericana León.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili.
- Houd, O., et al. (2003). *Diccionario de ciencias cognitivas*. Amorrortu editores.
- Jones, L. (2013). *Black Music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Caja Negra Editorial.
- Leadbeater, Ch. (2010). *Cloud culture. The future of global cultural relations*. Counterpoint.
- Levitin, D. (2014). *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. RBA libros.
- Macías, N. y Cardona, D. (2007). *Comunicometodología*, UIC.
- Malacara, A. (2016). *Atlas del jazz en México*. Taller de creación literaria y Star/Pro diseño y producción.
- Malacara, A. (2012). *Sub Versión de los hechos. 200 Bandas de Jazz*. CNCA-Delegación Atzacapotzalco-Music Frontiers-El Convite- Musitec.

- Malacara, A. (2005). *Catálogo casi razonado del jazz en México*. Angelito.
- Marsalis, W. (2012). *Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida*. Espasa Libros.
- Martel, F. (2010). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.
- Maslow, A. (1990). *La personalidad creadora*. Kairos.
- Massoni, S. (2007). *Estrategias. Los desafíos de la comunicación en un mundo fluido*. Homo Sapiens Ediciones.
- Massoni, S. (2011). *Comunicación estratégica. Comunicación para la innovación*. Homo Sapiens Ediciones.
- Maturana, H. (1997). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Dolmen.
- Mazzola, G. y Cherlin, P. (2009.) *Flow, gesture, and spaces in free jazz. Towards a Theory of Collaboration*. Springer-Verlag.
- Mcdonald, D. (1969). *La industria de la cultura*. Alberto Corazón.
- Miege, B., Pajon, P. y Salaün, J. (1986). *L'industrialisation de l'audiovisuel*, Res Babel.
- Molina y Vedia, S. (1978). *Manual de opinión pública*. UNAM.
- Monzón, C. (1996). *Opinión pública, comunicación y política. La formación del espacio público*. Tecnos.
- Moodie, C. y Studdert, G. (1975). *Opiniones, públicos y grupos de presión*. Fondo de Cultura Económica.
- Olvera, A. (2008). *Ciudadanía y democracia*. IFE.
- Pakman, M. (compilador) (1997). *Construcciones de la experiencia humana (dos volúmenes)*. Gedisa.
- Alberto, Pérez, R. (2008). *Estrategias de comunicación*. Ariel Comunicación.
- Alberto, Pérez, R. (2012). *Pensar la estrategia*. La Crujía.
- Alberto, Pérez, R. y Masson, S. (2009). *Hacia una teoría general de la estrategia. El cambio de paradigma en el comportamiento humano, la sociedad y las instituciones*. Ariel Comunicación.
- Rivadeneira Prada, R. (1976). *La opinión pública*. Trillas.
- 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.
- Sampedro Blanco, V. (2000). *Opinión pública y democracia deliberativa*. ISTMO.
- Sfez, L. (1995). *Crítica de la comunicación*. Amorrortu.
- Smith, A. (compilador) (1976). *Comunicación y cultura (3 volúmenes)*. Nueva Visión.
- Tonnies, F. (1979). *Comunidad y asociación*. Península.
- Varela, F. (1990). *Conocer*. Gedisa.
- Wagensber G, J. (1994). *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Capítulo 2

Ingeniería en Comunicación Social de la familia y la música. Construcción de sistemas de comunicación para vincular jóvenes, familia y música en el espacio público de Tijuana

Gerardo León Barrios

Mexicano. Doctor en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario CEICH-UNAM/UAdC, en la línea Ingeniería en Comunicación Social; maestro en Comunicación por el ITESO; licenciado en Comunicación por la Universidad Iberoamericana Tijuana. Profesor-investigador en la UABC desde 1998, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Tijuana. Miembro del Cuerpo Académico en Comunicación, Sociedad e Interacción. Investigador asociado e investigador titular en diversos proyectos en el área comercial y académica. Ha publicado dos libros de su autoría y uno como coordinador, así como artículos y capítulos en revistas nacionales e internacionales en el área de comunicación social. Miembro de GICOM (Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social).
Correo electrónico. - yayo_leon@yahoo.com

A modo de introducción

Una de las características de mundo contemporáneo tiene que ver con las trayectorias histórico-sociales de la vida cotidiana que permanecen frente a otras que cambian. Lo nuevo y lo viejo conviven, esto hace particularmente un escenario de incertidumbre y de contrastes. Las diversas dimensiones de la vida cotidiana tienen el reto aprender a tener mejores elementos para mejor convivir, o ponemos de acuerdo para ello. Los espacios concretos de la vida social como la familia están en el centro de nuestra vida social del siglo XXI. Y ésta en el vórtice de la reproducción de la vida social desde la vida privada, con todo lo que ello implica en sus complicaciones, problemas y redefiniciones. Las formas de vida familiar tradicional son el lugar social desde dónde podemos comprender el sentido de la incertidumbre, y ver los espacios de posibilidad de construir otras formas de configuración social. La comunicación aparece como dimensión de lo social desde el cual no sólo se puede conocer y comprender a los sujetos y sus relaciones, sino un elemento para intervenir y mejorar las formas de relacionarnos. La vida familiar y los jóvenes son objeto de esta propuesta de la Ingeniería en Comunicación Social, asociado a las prácticas comunicológicas de interacción donde la familia lleva a cabo programas narrativos dominantes de convivencia entre padres e hijos jóvenes desde una visión adulta. Pocos son los espacios sociales en donde los hijos jóvenes se articulan a un programa de vida familiar que no sea marcado por la diferencia generacional, que es más una construcción social que espacio de posibilidades. La familia forma sujetos sociales reproduciendo el esquema padres adultos hijos jóvenes bajo figuras de dominación. La vida familiar sigue su curso en este esquema, y todas, o casi todas las prácticas socioculturales tienen esta característica de relación poco dialógica. La música y los gustos musicales son un patrón de vida social que marca claramente estas diferencias generacionales en el espacio social familiar, por lo que sus manifestaciones y eventos de tipo público son diseñados bajo este esquema generacional, ya sea por sus fines mercadológicos, por un lado, pero también por la reproducción del viejo esquema de los gustos y las prácticas de adultos que conducen la vida familiar frente a los gustos y prácticas de jóvenes que se van ajustando al Programa Narrativo Familiar. De ahí la necesidad de repensar y mirar desde la Ingeniería en Comunicación Social otras formas de relación familiar donde la música sea un articulador, tanto en el gusto y apreciación en sus manifestaciones de tipo público.

Familia, conflicto generacional y programas narrativos. Pasado y presente como sistemas de información y sistemas de comunicación

El conflicto generacional, como noción de la psicología clínica que aborda el asunto de un problema familiar como un problema creado por la diferencia de edad entre padres e hijos sólo desde la perspectiva intrapersonal, nos obliga a pensar que la distancia social que se crea por la diferencia de generación entre los miembros del grupo familiar es una construcción sociocultural y comunicacional, que obedece al diseño de un programa narrativo dominante apoyado por varios sistemas de información, como el de la familia tradicional, las industrias culturales, las prácticas culturales religiosas, las actividades y roles cotidianos, la escuela, entre otros. Si pensamos que los hijos adolescentes se encuentran en el proceso de su configuración subjetiva tan trascendente como la primera etapa de socialización (los primeros cinco años de vida), donde incorporan un universo simbólico complejo que modela su visión de la vida y el mundo, fundamentalmente dibujado en el espacio de vida familiar, nos mueve a pensar que la formación de individuos y sus competencias para su relación con sus padres y con sus pares puede intervenir con otros referentes y experiencias que los haga mejores sujetos sociales para una vida en comunidad más constructiva.

45

La vida adolescente aparece como sorpresa y como problema en los sistemas familiares por la construcción social de padres, con sus visiones y valoraciones de la vida de adultos. El sistema de información padres de familia frente al sistema de información emergente de los hijos jóvenes tiene pocos elementos de colaboración constructiva. A los padres de hijos adolescentes se les hace difícil resolver el conflicto sin posibilidades, y no se generan relaciones a partir de una configuración dialógica que forme vínculos, la figura de relación entre sistemas de información de información es dominante.

El sujeto adolescente se encuentra en una etapa de vida donde la familia no es necesariamente el eje de su cosmovisión, pero crea y recrea su mundo social con elementos de su espacio de formación como individuo. La vida familiar presenta, en buena medida, elementos de desarticulación en tanto el adolescente busca espacios de interacción menos autoritarias o jerárquicas, como lo es la familia, y va experimentando un tránsito de su espacio privado familiar al espacio público y amical, en donde éste le hace más sentido por su relación de par. El espacio extrafamiliar ha hecho que el adolescente se desarticule de la vida social familiar por la configuración jerárquica generacional que los padres ponen en práctica, lo que construye una relación de conflicto de

poca asociación, interacción y sentido que va haciendo que va erosionando la convivencia familiar.

Entendemos a los sistemas de información como el conjunto elementos que contienen datos, y que configurados a manera de información, código, estructura, representan una visión específica del mundo que instaure reglas y formas de particulares de acción en el entorno, en donde hay otros sistemas de información, unos con mayor capacidad de dominar el entorno que otros, esto es, en su forma de hacer valer y hacer prevalecer esa particular visión del entorno. La familia es un sistema de información en relación con otros, como con los sistemas de información extrafamiliar, y los sistemas de información intrafamiliar. Por su capacidad prescriptiva, la familia es un sistema de información dominación que, regularmente, mantiene la hegemonía haciendo que predominen más los sistemas de reglas y de operaciones de la vida de sus individuos en el conjunto de hechos y acciones específicas.

Al referirnos a los sistemas de comunicación, estamos hablando de procesos de sistemas de información de carácter dialógico. Los sistemas son capaces de entrar en contacto con otros sistemas de información, por los que la capacidad dominante de algunos se ve afectada por interacciones y formas de colaboración entre los individuos y sus sistemas de información. Las prescripciones que establecen las reglas y formas de orden de los sistemas de información son alteradas, transformadas, evolucionadas ante la conciencia de necesidad de cambio. Los sistemas de información, por tanto, pueden pasar a un nivel de configuración en donde la valoración del mundo se afecta para favorecer la comunicación. Así, podemos decir que existe un sistema de comunicación. La familia, al reproducir socioculturalmente a la sociedad, ejecuta elementos de un programa narrativo dominante, parte de lo que debe ser la familia como modelo social, y sus procesos de socialización son puestos en prácticas con elementos tradicionales, como la jerarquía, la autoridad y los roles que tienen como fundamento la diferencia generacional. Los hijos pertenecen a gustos y prácticas que no son de la generación de los padres, donde los gustos y las prácticas fueron diferentes. El pasado como sistema de información dominación frente al presente, un sistema de información con posibilidades de emergencia de sistemas de comunicación. La ejecución del programa narrativo dominante está mediado por el programa narrativo pragmático, la vida social familiar se realiza bajo circunstancia de contingencia, con poca creatividad que permite pocas o nulas actividades de vida familiar donde el sistema de información de los hijos esté en el centro, o en la figura de colaboración con el sistema de información padres. De ahí que todas las actividades que se realizan en la familia son establecidas por los padres y los hijos construyen sus propios espacios. Las actividades en común son una mediación del programa narrativo dominante. En este patrón se va

definiendo y construyendo el gusto musical y las actividades asociadas a ello. Los hijos definen sus gustos musicales y sus prácticas en el espacio extrafamiliar, a partir de sus sistemas de información, no el de los padres. La música, como gusto, así como sus prácticas aparecen como un sistema de información dominación que instaura gusto y tipos de prácticas. El sistema de información musical de los padres es un factor de configuración de conflicto y distancia social, la inminente separación generacional de gustos y prácticas musicales de los padres y de gustos y prácticas musicales de los hijos.

Ingeniería en Comunicación Social de la música en familias de clase media. Comunicología y configuración cibercultural familiar.

Esta propuesta de Ingeniería en Comunicación Social de la música se encuentra asociado al tema de la familia estudiando un caso empírico diagnosticado en Playas de Tijuana, B.C. entre 2013 y 2014. La configuración comunicológica de la familia parte del principio de que todo grupo social familiar ha desarrollado formas de vida familiar desde un punto de vista de la comunicológico, entendiendo a la comunicación como la dimensión que hace posible lo social.

El primer resultado está construido a partir de las unidades básicas de investigación-observación con los elementos de las dimensiones comunicológicas y las configuraciones sistémicas de las formas de vida familiar, que es lo que hace un Programa Narrativo Familiar, esto es un análisis de cómo en un tipo de familia y sus actores ejecutaron acciones con objetos sociales y de comunicación definidos por el fin sistémico familiar o la función de vida familiar para sostenimiento del sistema social, según las categorías de *difusión, expresión, interacción y estructuración*. La descripción hace visibles en qué dimensión se desarrollaron actividades, situaciones y prácticas de vida familiar, y si es alguno o algunos tipos de Sistemas de Información o si es alguno o algunos tipos de Sistemas de Comunicación. El esquema analítico de las dimensiones es la base para el segundo nivel de análisis, el comunicológico-cibercultural.

En el análisis comunicológico-cibercultural se representan sistémicamente la vida social familiar en un sentido que ya podemos nombrar comunicológico. De ello se ha sintetizado un paquete de 5 modelos básicos en el caso familias de Playas de Tijuana, o *Modelos comunicológicos familiares*. El modelo 1, que es una Familia con un Sistema de Información de Dominación (F-SID); el modelo 2, modelo Comunicológico de Familia con un Sistema de Información de colaboración (F-SIC);

modelo 3, familia con un Sistema de Información de dominación y un Sistema de Comunicación emergente (F-SIDySC); modelo 4, constituido por una familia con un Sistema de Información de Colaboración y un Sistema de Comunicación emergente (F-SICySC); finalmente, el modelo 5 que sintetiza a una familia con un Sistema de Información de Colaboración y con un Sistema de Comunicación de Colaboración (F-SICySCC).

En el estudio de caso de familias de clase media del suburbio Playas de Tijuana, los modelos más comunes son el 1 (F-SIC) y el 2 (F-SIC), el 3 (F-SIDySC) en menor medida. El modelo 4 (F-SICySC) y 5 (F-SICySCC) son apenas visibles, lo cual nos dice que desde el punto de vista comunicológico los Sistema de Información Dominación prevalecen frente a Sistemas de Información de colaboración que generen Sistemas de Información Comunicación con rasgos de colaboración, pero aparecen.

Con este diagnóstico comunicológico observamos desde la configuración cibercultural características de comunicación más favorecidas o menos desarrolladas en la vida social familiar, el origen de muchos conflictos que no favorecen el desarrollo de una familia con niveles de bienestar importantes desde sus interacciones y comportamientos, que se manifiestan en acciones de tipo Contacto, Interacción, Conexión, Vínculo o Enacción en diferentes niveles y combinaciones. Esto no permite explicar cómo una forma de vida familiar (Programa Narrativo Pragmático Familiar) se ha desarrollado con prácticas o dinámicas de comunicación que construyen o no vida social constructiva y colaborativa, según las formas de relación que más practican o han practicado sus actores sociales. En el caso del diagnóstico en Playas de Tijuana, tenemos tres modelos de configuración cibercultural siguientes:

Tipo 1. Familia con una configuración cibercultural de *interacción* (FCC-I). Vida familiar con configuración de comunicación y sus operaciones ciberculturales más desarrolladas en el nivel de la *interacción*.

Tipo 2. Familia con una configuración cibercultural de *interacción* y elementos de *conexión* (FCC-IC). Tipo de familia donde el Programa Narrativo Pragmático ha tenido mayor trabajo de convenios y acuerdos para favorecer un estado de relación familiar con más empatía y conciliación.

Tipo 3. Familia con una configuración cibercultural de *interacción* con elementos de *conexión* y *vínculo* (FCC-ICV). Vida familiar que tiene elementos de *vínculo*, y que en su configuración cibercultural ha llegado a un grado de compromiso y responsabilidad alto.

En el programa narrativo familiar de este caso, los elementos de

conexión y vínculo son menos favorecidos, que es donde se genera y refuerza el conflicto generacional. La erosión en la relación padres e hijos dados que los sistemas de información entran escasamente en colaboración. De ahí el llamado conflicto generacional en las formas de vida familiar. La música, en su práctica de escuchar y compartir, es un sistema de información está en el centro de la desarticulación. El sistema de información música emerge en el sistema familiar desde el marco de la separación que crea la diferencia generacional. La conexión y el vínculo a través y con la música no son elementos de la configuración comunicológica de la familia. Si se sigue el Programa Narrativo Dominante, que son los casos de la mayor parte de las familias del caso Playas de Tijuana, la práctica de formar un gusto y de escuchar como música es parte del sistema de información dominación, esto es, lo padres incorporan a la música desde sus parámetros y experiencias, desde la trayectoria del pasado y la visión adulta, desde la perspectiva de una generación. Por otro lado, el hijo adolescente va formando gusto y relación con la música fuera de sistema familia, sino con su mundo externo. Sus elementos de conexión y vínculo dentro de la familia no toman sentido, y si lo tienen en el espacio extra familiar. La construcción de un sistema de comunicación con acciones y emociones positivas es escasa, o existe en muy pocos niveles de interacción. Y aun así a veces no se encuentran. Por ello creemos pertinente aprender a construirlas bajo la base de sistemas de comunicación de colaboración donde la emocionalidad es base de la construcción de vida social familiar con mejores niveles de bienestar subjetivo en prácticas de compartir y degustar música como comunimétodo que genera condiciones para construir bienestar familiar y contribuir al bienestar general, en colaboración con los demás sistemas de información y comunicación.

Música y convivencia privada y pública como tecnologías sociales para desarrollar vida familiar vincular

La construcción de sistemas de comunicación familiar con niveles altos de vínculo tiene como base el conocimiento científico de la comunicología e Ingeniería en Comunicación Social de la música en su práctica de escuchar y compartir colectivamente, desde donde se propone intervenir las formas de vida familiar en sus tres tipos de operación (instaurar elementos de cambio, acompañar y dar sustento a los ya en desarrollo y/o ajustar elementos sistémicos para pasar de un estado a otro), como una tecnología social tiene un gran poder para suscitar emociones de colaboración y vida social constructiva que educan para la ciudadanía (Bisquerra, 2011). Los espacios sociales familiares de sistemas de información que se han separado o han no han tenido contacto o relación con el fin de generar bienestar personal y social se pueden redireccionar en sus tendencias hacia trayectorias posibles.

La vida social familiar no puede negar que el sistema de información padres se desarrolla bajo un poder sobre el sistema de información hijos, por lo que el desarrollo de estas competencias de colaboración a través de situaciones en donde se comparte y escucha música, ya sea en espacios públicos o en el ámbito doméstico, produce efectos emocionales y vinculares en la familia con efectos en la distancia generacional que desarticula el sistema familiar, el llamado “espacio familiar” es un terreno social con altas posibilidades de ser intervenido desde la Ingeniería en Comunicación favoreciendo escenarios posibles de cambios, comportamientos y formas de interacción social en diferentes estadios y trayectorias de lo social comunicológico en la familia.

En el diagnóstico ha identificado tendencias y trayectorias y propone diseñar estrategias de posibles acciones que implican tecnologías sociales y comunimétodos (Galindo, 2011). La tecnología social la consideramos como el elemento que media entre el diseño del concepto ingenieril y la actividad que llevará a realización del diseño en el sentido práctico. Desde el punto de vista de la Ingeniería en Comunicación Social, vemos a la combinación fiesta, convivencia y música como tecnologías sociales eficaces para generar vida social que trae efectos enactivos que mejoran la calidad de las relaciones familiares. Y vemos a los comunimétodos como la matriz etnometodológica de la vida social familiar en la vida cotidiana como las microacciones que suscitan los espacios y momentos de escuchar, compartir e interactuar a través de la música en espacios públicos y privados. La vida social familiar tiene espacios limitados de vida social, la participación de grupo en el ambiente social público está centrada bajo sistemas de información consumo y religión en sociedad mexicana contemporánea. De acuerdo a la hipótesis de desarrollo de esta propuesta, la activación de la convivencia de padres a hijos adolescentes en actividades musicales públicas crea formas de relación conexión y vínculo, en tanto se comparten sentidos y significados superando la construcción social de actividades y eventos de tipo público que segmentan por generaciones. El sistema familiar tiene capacidad de adaptarse a los cambios y situaciones. La familia funciona con niveles de sustentabilidad, esto es, sin conflicto, cuando se crean espacios de conexión y vínculo donde sus actores entran en un nivel compromiso de convivencia y colaboración como miembros del sistema, recreando y subvirtiendo los patrones de comportamiento prescritos por el Programa Narrativo Dominante y la relación entre sistemas de información colaborativos. En este sentido, la participación y convivencia los miembros de un grupo familiar en eventos de música de sin la mediación de la diferencia generacional en el gusto y sus prácticas, puede llevar a la configuración de vida familiar en el tipo comuniconómico 4 y 5 (León, 2015). En el *Tipo comuniconómico de Familia Alterna Emergente*, se sintetiza en un desarrollo de vida familiar emergente, el cual sigue algunos patrones del Programa Narrativo Dominante, pero

cambia y se reconfigura en el desarrollo del Programa Narrativo Pragmático según transformaciones de la vida social, comunicológicamente constituida por un Sistema de Información de Colaboración y un Sistema de Comunicación Emergente, que tiene elementos de colaboración con otros Sistemas de Información, y su configuración cibercultural es de Interacción con elementos de Conexión y de Vínculo. En este caso, la música, tanto el gusto como sus prácticas, son un elemento articulador que no depende del Programa Narrativo Dominante, los padres escuchan, pero sobre todo, participan de actividades y eventos de música con espacios alternativos de convivencia (Haley, 2008) a los que prescribe el modelo tradicional. Las actividades compartidas construyen interacciones de conexión y vínculos en donde padres e hijos se asocian por algo que da sentido en grupo, en común.

El nivel más desarrollado, *Tipo comuniconómico de Familia Alterno Posible*, que está sintetizado en una vida familiar que se realiza cercano al Programa Narrativo Dominante, que se construye en los cambios y transformaciones de la vida social que favorecen al Programa Narrativo Pragmático, comunicológicamente constituida por un Sistema de Información de Colaboración y con un Sistema de Comunicación de Colaboración, hay colaboración con otros Sistemas de Información, su configuración cibercultural es de Interacción con elementos de Conexión y de Vínculo. Este modelo es el más deseable en cuanto a la construcción de vida familiar con niveles altos de conflicto generacional, en tanto que la relación de los sistemas de información son de colaboración intra y extra familiar, no se depende de la prescripción del Programa Narrativo Dominante, sino que la recreación pragmática es alta y fundamenta. En este caso, la convivencia a través del gusto y las prácticas musicales son un dinamizador de las configuraciones de conexión y vínculo. El acuerdo de comunidad familiar es claro y vigente, se comparte el sentido de la participación en eventos y espacios de convivencia con la música de manera consensada.

Apunte final. Música y sistema de comunicación familiar. Ocio, oferta musical y gentrificación

Los estudios y aplicaciones de la noción de gentrificación aluden a otras formas de habitar las ciudades. La discusión centrada en la habitabilidad de los espacios de los centros de las ciudades y grandes urbes recientemente contempla otros elementos relacionados con las reapropiaciones de espacios.

Otras lecturas y análisis de la gentrificación están incorporando el valor de estos espacios a partir de la oferta cultural que detonan la construcción de los procesos de gentrificación. Este proceso está inte-

grando en sus aplicaciones urbanísticas los asuntos de usos del tiempo libre y el ocio de los actores ahí habitan y los que asisten al nuevo escenario urbano. La oferta cultural como activador de dinámicas y procesos de renovación en el espacio público tienen posibilidades de abrir no sólo opciones de económico, sino también de reconfiguración de la vida social urbana, y donde las prácticas de vida familiar se ajustan bien a nuevo modelo de vida pública.

El nuevo espacio social urbano y su nuevo “capital cultural” es un articulador del nuevo espacio urbano como sistema de información con posibilidades constructivas para configurar sistemas de comunicación. La vida social contemporánea y sus formas de vida social familiar con Programas Narrativos Pragmáticos requieren de activadores emocionales de orden colectivo y público en los procesos de gentrificación como son actividades y eventos musicales sin segmentaciones generacionales. La vida social pública segrega por categorías y niveles de consumo. La construcción de un sistema de comunicación del espacio público en el que se comparte la vida pública y acceso y disfrute de música incentiva procesos de articulación social que desactivan la individualidad y las distancias generacionales. La familia debe puede reajustar su Programa Narrativo Dominante e incorporar al espacio urbano compartido situaciones que posibiliten sistemas de comunicación de vida social colectiva en espacios o procesos de gentrificación.

Las expresiones artísticas, como la música compartida y disfrutada en público generan efectos de renovación y reforzamiento de tejido social y de otras formas de ciudadanías. El espacio gentrificable recupera la noción de sujetos colectivos, sin embargo es poco lo que se reconoce a los sistemas de vida familiar que potencia la recuperación y resignificación de la nueva cultura urbana, por un lado, y por el otro, la se reconoce poco la importancia de espacios públicos con oferta cultural musical como tecnología social de alto valor social por sus efectos de construcción de vida social colectiva y ciudadana. El lugar de cultura, y en particular de eventos musicales, son activadores de la gentrificación, pero también son nuevas formas de configuración de comunicación social. La incorporación del sistema familia como otro actor de este proceso da posibilidades de vinculación en dos sentidos (Smith, 2012), introyecta reajustes al su Programa Narrativo Pragmático en relaciones padres e hijos debilitando la distancia generacional por gustos y preferencia musicales, y proyecta alternativas de construcción de sujetos colectivos por la experiencia de compartir y disfrutar música entre familia, entro otros participantes y con los creadores musicales; todo ello como un gran sistema de comunicación que transforma el tejido social urbanos.

La familia es un sistema social en un continuo proceso de equilibrio y cambio, un equilibrio entre lo tradicional y lo moderno, y cambio entre lo heredado y lo emergente. Así también sucede con los sistemas de información y sistemas de comunicación de las ecologías ambientes sociales en el que se desenvuelven. Las posibilidades de cambio en actividades asociadas a la música y eventos de convivencia públicos son una posibilidad de modificar límites, y trascender los sistemas jerárquicos, las diferencias generacionales, las distancias individuales de consumo así como roles y reglas con el propósito de redefinirla convivencia como grupo complejo y sus los vínculos familiares.

Bibliografía

- Abalos, C. (2013). *El taller, un dispositivo para el encuentro y la reflexión*, La Crujía.
- Agier, M. (2011). *Antropologia da cidade*, Terceiro Nome.
- Alberto, Pérez, R. (2005) *Estrategias de comunicación*, Ariel.
- Alvarado, I.; Cuenca, A. y Gómez, T. (2010). La nueva Tijuana"; en *El Universal*, Martes 13 de julio de 2010, p-22.
- Barajas, M. y Méndez, E. (1993). "Consideraciones generales sobre población, desarrollo y medio ambiente, el caso de Tijuana, Baja California", en *Estudios Fronterizos*, No. 29, UABC.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica.
- Beck-gernsheim, E. (2003). *La reinención de la familia. En busca de nuevas formas de convivencia*; Paidós.
- Bertalanffy, L. (1976) *Teoría general de los sistemas*, Fondo de Cultura Económica.
- Bisquerra, R. (2011). Educación emocional. Propuestas para educadores y familias, Desclée de Brower.
- Buxarráis, M y Zeledón, M (2007). *Las familias y la educación en valores. Retos y perspectivas actuales*, Editorial Claret.
- Cicalese, Claudia (2010). *Comunicación comunitaria. Apuntes para abordar las dimensiones de la construcción colectiva*, La Crujía.
- De la calle, L.; Rubio, L. (2010). *Clasemediero. Pobre no más, desarrollado aún no*; Centro de Investigación para el desarrollo.
- Del freso, M. (2011). *Retos para la intervención social con familias en el siglo XXI. Consumo, ocio, cultura, tecnología e hijos*. Editorial Trotta, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Estrada, L. (2010). *El ciclo vital de la familia*, De Bolsillo.
- Galindo Cáceres, J. (2006). *Cibercultura. Un mundo emergente y una nueva mirada*, CNCA- Instituto mexiquense de la cultura.
- Galindo Cáceres, J. (2007). *Comunicología y Epistemología. El tiempo y las dimensiones sistémicas de la información y la comunicación*. En Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época II, Vol. XIII, Número 26, Di-

ciembre 2007, Universidad de Colima.

Galindo Cáceres, J. (coordinador) (2008). *Comunicación, Ciencia e Historia. Fuentes científicas históricas hacia una Comunicología Posible*, McGraw Hill.

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. (2012). *Ingeniería en Comunicación Social y Deporte*, Instituto de Altos Estudios en Deporte, Cultura y Sociedad.

Galindo Cáceres, J. (2012) "Exploración de la historia de los conceptos de clase social y estrato social"; en López Romo, Heriberto (2012). *Ilustración de los Niveles Socioeconómicos en México*, Instituto de Investigaciones Sociales.

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. (coordinador) (2015). *Ingeniería en Comunicación Social y Familia*. Cuadernos Artesanos de Comunicación 79, Latina.

Galindo Cáceres, J. e Islas, O. (coordinadores) (2015). *Ingeniería en Comunicación Social y Comunicación Estratégica*. Cuadernos Artesanos de Comunicación 75, Latina.

Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus.

Haley, J. (2008) *Terapia para resolver problemas. Nuevas estrategias para una terapia familiar eficaz*. Amorrortu.

López romo, H. et.al. (2012). *Ilustración de las familias en México. Con base en la tipología desarrollada por El Instituto de Investigaciones Sociales*; Instituto de Investigaciones Sociales.

Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales: Lineamientos para una teoría general*, Universidad Iberoamericana Santa Fe, Antrhopos y Pontificia Universidad Javeriana.

Macías, N. y Cardona, D. (2007). *Comunicometodología*, UIC.

Marc, E. y Picard, D. (1992). *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación*, Paidós.

Martín Serrano, M. (1994). *La producción social de comunicación*, Alianza Universidad.

Massoni, S. (2007). *Estrategias. Los desafíos de la comunicación en un mundo fluido*, Homo Sapiens Ediciones.

Morán, M. y Benedicto, J. (2000). *Jóvenes y ciudadanos*. Instituto de la juventud.

Smith, N. (2012). *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, Traficantes de Sueños.

Sunkel, G. (2006). *El papel de la familia en la protección social en América Latina*, CEPAL.

Tuirán, R. (1999). “Estructura familiar trayectorias de vida en México”, en Gómez, C. (Comp.), *Procesos sociales, población y familia*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

Valenzuela, J. y Salles, V. (1998): *Vida familiar y cultura contemporánea*, CONACULTA.

Wortman, A. (Coord). (2003). *Pensar las clases medias*. La cruzja.

Capítulo 3

Jazz en Colima

Diana Selene Peña Vélez

Gestora y promotora cultura, productora de radio, gestora y organizadora del Festival Internacional de Jazz de Colima. Trabaja en Radio Universidad de Colima. Productora y locutora del programa de radio “Vibración Azul” desde hace veinte años. Egresada de la licenciatura en comunicación de la Universidad de Colima, maestra en gestión y promoción cultural por la Universidad Autónoma de Coahuila. Gestora y miembro de la Red Nacional de Gestores y promotores del jazz en México, “Radio Jazz”. Autora del libro “Memoria del Festival Internacional ColimaJazz, niveles de gestión: aciertos y errores en sus cinco ediciones” (2019). Vive en Comala, Colima.

Correo electrónico. - dianapevelz@gmail.com

Antecedentes generales del jazz en Colima

El jazz es un género musical que ha trascendido fronteras, por su propia naturaleza, al crearse, gestarse y/o nutrirse de la multiculturalidad que vivía la ciudad de Nueva Orleans (Estados Unidos) a mediados del siglo XIX. ¿Cómo se expandió? ¿Cómo fue que viajó por el mundo? Cuando cada emigrante terminó su viaje por Estados Unidos y regresó, o quizá, cuando alguien más observaba, atento, dispuesto a comprender lo que escuchaba, lo que vivía y que después compartió con los otros, sus otros, su propia comunidad —como lo menciona Luc Delannoy (2001)—: “los músicos viajaban libremente entre Veracruz, Yucatán, La Habana, Puerto Rico y Venezuela, dejando a su paso las huellas de su folclor, mientras se empapaban de lo que iban conociendo” (p. 46).

Con este breve contexto de lo ocurrido en Nueva Orleans, se pretende llegar a Colima, una ciudad pequeña, de aproximadamente 711,235 habitantes, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). A Colima llegaron los músicos Bindu Gross y Beatriz Torres, el 9 de marzo de 1985, cuando la población ascendía a 346,293 personas. Era una urbe en crecimiento. Así que esta pareja llegó por invitación a un evento político, donde también se encontraba la entonces gobernadora, Griselda Álvarez Ponce de León. Al terminar su presentación, la prensa local quedó gratamente sorprendida, e inmediatamente preguntaron: “¿de dónde son ustedes?”. A lo que se adelantó quien fuera el rector de la Universidad de Colima, el licenciado Humberto Silva Ochoa, quien respondió: “son de la Universidad” (Malacara, 2016, p. 88). Y, con esa afirmación, inició la historia de la promoción y difusión del jazz en la pequeña ciudad del occidente de México.

Bindu Gross es un saxofonista estadounidense, afroamericano; y Beatriz Torres Salazar fue una compositora y pianista mexicana. Se conocieron en Nueva Orleans, a finales de la década de los setenta, porque allí vivía la abuelita de ella; y justo en ese entonces el saxofonista tenía una banda de free jazz, la cual ofreció un concierto en la universidad, al que asistió la maestra Beatriz. Era la primera vez que la pianista escuchaba que una banda interpretara composiciones propias; quedó atrapada por esa música y, con esa curiosidad, siguió asistiendo a los ensayos de la banda de Bindu Gross. Él no conocía gran cosa de la historia del Ragtime o de la Familia Tío (específicamente, de Lorenzo Tío Jr.), mexicanos con gran ascendencia de su linaje criollo. Después se casaron y se toparon con el racismo estadounidense, porque hasta ese momento no habían sido conscientes de ser una pareja formada por una mujer mexicana y un hombre afroamericano. Por recomendación de un amigo, decidieron radicar en México (figura 1), donde no existían problemas de colores en la piel, o quizá no tan marcados.

Esta fotografía (figura 1) pertenece al acervo personal de la familia Gross Torres, la cual fue nombrada como “Un momento inolvidable” en el Facebook personal de la maestra Beatriz Torres: ella al piano, y, con el saxofón, el maestro Bindu Gross; ambos ofrecían un concierto en el barrio de Tepito, en el D. F. (ahora Ciudad de México), en la Casa de Cultura “Enrique Ramírez y Ramírez”, misma que fue capturada en el año de 1984.

Los Gross-Torres llegaron primero al entonces Distrito Federal (ahora Ciudad de México), donde impartieron clases en la Escuela Superior de Música; después se trasladaron a Tepoztlán (Morelos), y, por último, a la ciudad de Colima. Antes de su llegada a esta localidad tropical, en la ciudad existían algunos grupos versátiles que interpretaban la música de Benny Goodman,

Figura 1. “Un momento inolvidable” (1984).



Fuente: obtenida del archivo de la familia Gross Torres.

Glenn Miller o Dave Brubeck, como la Orquesta del Colorado Naranjo (y que, por cierto, lo sigue haciendo después de más de seis décadas). Interpretan diversos géneros musicales: vals, bolero, foxtrot, mambo, jazz, de todo.

Los primeros años de la familia Gross Torres fueron, prácticamente, como se dice de manera coloquial, de “picar piedra”; siempre acompañados por sus cuatro hijos: Inanayoga, Dulce Ema, Turiya y Bindu (figura 2). Tocaban en algunos restaurantes de la ciudad, pero también daban clases en la Universidad de Colima: Bindu, de saxofón, y Beatriz, de piano, obviamente. Se enfocaban en narrar la historia de la música, entre pieza y pieza que tocaban, porque descubrieron que había poco conocimiento acerca del jazz en la ciudad. Interpretaban ragtime de: Scott Joplin, Duke Ellington, Erick Dolphy, Charlie Parker, Charles Mingus, Don Cherry, Alice Coltrane, e infinidad de compositores, hasta de Albert Ayler.

Cuando los enviaban a realizar conciertos a los pueblos de los alrededores, interpretaban música de Manuel M. Ponce, de Carlos Chávez y de Silvestre Revueltas; pero no sólo se limitaban a tocar sus instrumentos, pues la maestra Beatriz —con su formación de conservatorio— tenía más herramientas para expresarse en público y narraba fragmentos de historias de las personas que fueron construyendo su propia identidad, a través de la música.

Encontraron un campo abierto de posibilidades, de gente sorprendida con esa música que tocaban, tan extraña para sus oídos, para su cotidianidad. Por ejemplo, cuando los maestros interpretaban a Charlie Parker, la gente aplaudía emocionada y, algunos curiosos, preguntaban: “¿qué clase de música es ésta?”. A lo que respondían: “Algunas gentes le llaman jazz, pero nosotros la consideramos la música clásica del siglo XX” (Malacara, 2016, p. 88).

Figura 2. La pianista Beatriz Torres Salazar, con sus cuatro hijos: Jnanayoga, Dulce Ema, Turriya y Bindu, quienes se criaron en la ciudad de Colima.



Fuente: acervo personal de la familia Gross Torres.

El tiempo de dar clases en la Universidad de Colima terminó pronto o, quizá, realmente no alcanzó a germinarse, por lo tanto, no sucedió como lo había visualizado la pareja Gross Torres. No obstante, decidieron quedarse en Colima y tocar en restaurantes, dar clases particulares y, 15 años después, el 3 de enero del año 2000, abrieron el café Uno, dos, tres, ubicado en la zona centro de la ciudad de Colima, en la calle Corregidora 123 (figura 3). Fue un espacio donde se dedicaron a organizar e impartir conferencias, clases magistrales, ciclos de cine, conciertos, ensayos abiertos; es decir, eran múltiples actividades durante la semana para difundir el jazz y formar público en la ciudad de Colima.

Figura 3. La familia Gross Torres en el café Uno, dos tres, ubicado en Corregidora 123, en la zona centro de la Ciudad de Colima.



Fuente: acervo personal de la familia Gross Torres.

Para promover los eventos, realizaban sus propios volantes “a mano”, los cuales reproducían a través de fotocopias; igualmente, los repartían de mano en mano al terminar sus presentaciones en los restaurantes, al asistir al mercado o, simplemente, mientras caminaban por el centro de la ciudad de Colima: los entregaban a cuanta persona consideraban podría interesarle (figura 4).

El diseño de los carteles dependía de la actividad, de los músicos que se presentarían y de la fecha. Algunas veces, eran realizados con ayuda de una computadora y, en otras, de manera manual.

Los colocaban de forma estratégica en las cabinas de teléfonos públicos, en postes de la luz, en locales comerciales de la zona centro de la ciudad, y, claro, en el propio café Uno, dos, tres.

El Uno, dos, tres tuvo gran aceptación desde que abrió sus puertas. Era un lugar adelantado a su tiempo, con un menú de comida orgánica, preparada al momento. Tenía, como regla a seguir, el ejemplo de los legendarios clubes de jazz de Nueva York: una vez iniciada la música en vivo, no se daba servicio de alimentación, porque era vital enfocar la atención en los músicos que se presentaban en ese momento (figura 5). Otro punto importante era el cover que manejaban: si había música en vivo, se cobraba una cantidad específica de dinero, además del consumo (el cual era libre, podría ser incluso sólo una taza de café). Fueron pioneros con este ejercicio democrático y digno para los músicos, según argumentaban. El café Uno, dos, tres cerró sus puertas en el año 2010.

Figura 4. Ejemplo de uno de los volantes de difusión denominado “La hora del piano”, de la maestra Beatriz Torres, en el café Uno, dos, tres.



Fuente: archivo personal.

Figura 5. Personal y amigos del café Uno, dos, tres (2005).



Fuente: acervo personal de la familia Gross Torres.

Radio universitaria

Creación de la Dirección General de Producción en Medios de Comunicación Social

La radio universitaria tiene como antecedente la creación de la Dirección General de Producción en Medios de Comunicación Social, en la Universidad de Colima, el 17 de septiembre de 1986, bajo el liderazgo del ingeniero José Levy Vázquez. El objetivo de esta dirección radicó en transmitir una imagen positiva de la Máxima Casa de Estudios a la sociedad colimense, al compartir los conocimientos y la información generada por el quehacer de los universitarios, a través de medios de comunicación masiva con gran penetración; en este caso, y a pesar del nombre de la dependencia recién nacida, era exclusivamente en la radio comercial.

Durante quince años el trabajo fue constante y variado en la radio universitaria: editando en carretes abiertos, grabando con casetes y utilizando discos de acetato para musicalizar los productos; se experimentaron diversos formatos, duraciones y temáticas, contando siempre

con la participación de estudiantes y profesores, particularmente de la Facultad de Letras y Comunicación. Se llegó a tener presencia hasta en nueve radiodifusoras, logrando cubrir parte de los vecinos estados de Jalisco y Michoacán.

Con el tiempo, fueron mejorando las condiciones de equipamiento, tecnología, planta laboral e instalaciones de la dirección. Fue, entonces —el 28 de noviembre de 2000— cuando la gestión del rector en turno, Carlos Salazar Silva, logró que la Secretaría de Comunicaciones y Transportes otorgara a la Universidad de Colima el permiso para instalar y operar una estación de radiodifusión sonora en el 94.9 de Frecuencia Modulada. Así, se convirtió el 2001 en un año de planeación, organización, gestión y capacitación para consolidar un proyecto, y lograr que el 01 de abril se iniciaran las transmisiones de prueba, con 3,000 watts de potencia radiada aparente y un indicativo de llamada denominado XHUDC.

Finalmente, el 01 de junio de 2002, el presidente de México de aquel entonces, Vicente Fox Quezada, inauguró las transmisiones durante el enlace de la cadena nacional que transmitía el programa radiofónico “Fox contigo”. De esta manera surgió Universo 94.9, con el eslogan: “Todas las voces, todos los oídos”: un espacio a otra oferta cultural, académica, científica y musical a través del cuadrante, en la ciudad de Colima.

El jazz en la programación de Universo 94.9

Dentro de las primeras propuestas de la carta programática de Universo 94.9, el jazz tendría espacio dos días: el martes, de 16:05 a 17:00, bajo la etiqueta de jazz clásico; y los sábados, a la misma hora, pero con el nombre de jazz contemporáneo (figura 6). Durante los primeros cinco años, su horario fue intermitente: podía escucharse a las 17:00 horas, con el nombre de Fusiones, o a las 13:35 horas, de lunes a viernes; pero también podían desaparecer de la programación, de acuerdo a las producciones especiales que fueran surgiendo en la programación habitual del equipo de producción de Universo 94.9.

Los primeros treinta discos de jazz que tuvo la radio universitaria, en su fonoteca, fueron de Duke Ellington, Tourist St. German, Louis Armstrong, Acid Jazz, Tequila Latin Jazz Tlaxcaltecatl Band, Jamie Cullum, Alejandro Campos, Benny Goodman y colecciones de conciertos y grupos respaldados por la emisora mundial de Holanda, Radio Nederland.

El 9 de enero de 2003 se transmitió por Universo 94.9 la producción Azul Blues Mandarina Jazz, realizada por Alejandro Ponce, Angelberto (Pibe) Arcega y Diana Peña. Fue una emisión radiofónica que logró

44 programas que se transmitieron durante los miércoles, a las 19:30 horas. En 2004, se logró la retransmisión en domingo. El programa se diseñó con la idea de acercar el jazz y el blues a la audiencia de Colima, a través de cuatro puertas o secciones: Arráncate los pelos, una programación ágil y prendida para mover el cuerpo y el alma, producida por Pibe Arcega; Así fue, una puerta al pasado, a la historia de las voces del jazz y del blues, producida por Diana Peña; El alebrije, una puerta a la psicodelia, realizada por Alejandro Ponce, y La alacena, la cuarta y última puerta, para hablar sobre alguna efeméride, álbum, dato curioso y/o presentar las primeras entrevistas realizadas a músicos locales (anexo 1).

Figura 6. Ejemplo de carta programática de Universo 94.9; presentada, en 2001, por el equipo humano de la estación.

INICIAL

Horario	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
6:55-7:00	Him	No	Y	En	Tra	Da	S
7:00-7:20	NO	TI	RADIO	NEDER	LAND	EN EL	MUSICA MEXICANA
7:20-7:30	A G	EN	DA	UNIV.	DE C.	SURCO	
7:30-8:00	W	O	RLD	MU	SIC	MUSICA MEXICANA	MUSICA MEXICANA
8:00-8:25	W	O	RLD	MU	SIC	MUSICA MEXICANA	MUSICA MEXICANA
8:25-8:30	HOY	EN	LA	HIS	TO	RI	A
8:30-9:30	PLA	Z A	P U	BLI	CA	DE TIN	DE TIN
9:30-10:00	Baladas	Boleros	Baladas	Boleros	RITMOS	MA-	MA-
10:00-10:30	DESDE CASA	Bole Ros	DESDE CASA	Bole Ros	LATI NOS	RIN	RIN
10:30-11:00						ARTURUS	Radlocinema o Canto nuevo y trova
11:00-11:05	CAP	SU	LA	U	NI	SOUND	Pinguica
11:05-12:00	NEW AGE	JAZZ	BLUES	REGGAE	ROCK EN ESPAÑOL	TRACKS	SALSIPUEDES
12:00-12:30	LA BUTACA	LABERINTO DE VOCES	HIBRIDOS	FRECUENCIA	GENEROS	PLANETA	OLDIES
12:30-13:00	CHENCHI Y SUIGO	ENLATADO	SONICOS	SALUDABLE	VOCES	MUSICA	ó Rebelde G-O
13:00-14:00	GRANDES CLASICOS	GRANDES CLASICOS	GRANDES CLASICOS	GRANDES CLASICOS	GRANDES CLASICOS	GRANDES CLASICOS	GRANDES CLASICOS

Fuente: acervo histórico de la radiodifusora.

El 4 de junio de 2004 inició Boleros, grandes bandas y algo más, producción del ingeniero José Levy Vázquez, director y fundador de la Radio Universitaria. En este espacio se presentan, hasta la fecha, las big bands de músicos como Paul Whiteman, Glen Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Juan García Esquivel o Artie Shaw. Se transmite a las 13:00 horas, dentro del espacio dedicado al jazz, en el 94.9.

El 4 de febrero de 2005 fue estrenada la producción Vibración Azul, con la modalidad en vivo, los viernes a las 19:30 horas; en la conducción estaban Diana Peña y Angelberto (Pibe) Arcega. Cuatro años después, la producción y conducción quedó a cargo de quien esto escribe, porque

Pibe tuvo que trasladarse a la ciudad de Guadalajara, para dedicarse al estudio de la música. La producción de una hora se dedicó a presentar la historia de los álbumes, de los compositores, intérpretes y músicos, de las diferentes épocas donde se generó el jazz y el blues tanto en Estados Unidos, como en México y en Colima. En febrero de 2006, Vibración Azul inició con retransmisión en domingo, a las 21:00 horas.

En octubre de 2005 se realizó el “Primer Encuentro de Radiodifusores de Jazz en México”, dentro del JazzFest internacional de Xalapa (Veracruz); en el cual se invitó a la producción de Vibración Azul para charlar acerca de su experiencia en la difusión del jazz, a través de la radio universitaria (figura 7).

Figura 7. Fotografía tomada durante el “Primer encuentro de radio jazz”, realizado en 2005, en Xalapa (Veracruz). Ahí se encontraban los productores de Azul Blues Mandarina Jazz y Vibración Azul, representando el papel de difusión, realizado desde la Universidad de Colima. Fuente: acervo personal de los productores.



La radio universitaria siguió difundiendo el jazz con diferentes acciones, como la realizada en 2006, al transmitir el concierto de la flautista Elena Durán y el contrabajista Roberto Aymes, dentro del espacio de Fusiones Blues y Jazz, a las 13:00 horas. También, para el cuarto aniversario de la radio, el 01 de junio de 2006, se realizó el concierto especial de la cantante Betsy Pecanins, conocida también como la “Reina del blues de México”. Presentó su álbum Blues en el alma en el Teatro Universitario “Coronel Pedro Torres Ortiz”.

Por su parte, la productora de Vibración Azul realizó la presentación del concierto de Vico Díaz en el Foro Universitario “Pablo Silva García”, el 7 de noviembre de 2007: una producción respaldada por Uni-

verso 94.9. Para este concierto se contó con un sencillo plan de medios que incluía un spot de radio para difundirse por la radio universitaria y por las radiodifusoras comerciales de convenio con la Universidad de Colima; también, se incluía una marca en off, para colocar en el espacio de Fusiones Blues y Jazz, promocionando el concierto; por último, la difusión de un boletín de prensa que llegó a los principales medios de comunicación de la ciudad de Colima. Gracias a la ejecución y seguimiento de este sencillo plan publicitario, el concierto tuvo una excelente respuesta, bajo el nombre de “Vico Díaz desde Boston, Estados Unidos”, en el que presentó su primer álbum como solista, Danzón para mi padre. La capacidad del Foro Universitario “Pablo Silva García” es de 245 butacas, mismo que se vio superado, al tener que sentar a las personas en los pasillos laterales.

El ciclo de charlas de géneros musicales: Con ton y son

El festival tiene -como claro antecedente de formación de público- el Ciclo de charlas de géneros musicales: con ton y son, que surgió en 2007, gracias a la realización de una encuesta- diagnóstico sobre el conocimiento general que tenían los estudiantes que efectuaban el servicio social (universitario y constitucional) en la radio universitaria. Como resultado, fue detectada la necesidad que expresaban los jóvenes por obtener mayor conocimiento acerca de los géneros musicales que programaban para las barras musicales que eran transmitidas por la frecuencia modulada del 94.9.

El área de Capacitación y Adhesión Estudiantil organizó una primera etapa a la que denominó “Curso de géneros musicales”; éste fue desarrollado durante siete días: del 12 al 17 de marzo de 2007, de lunes a viernes, de 16:00 a 20:00 horas, y el sábado, de 09:00 a 13:00 horas. El curso fue impartido por los siguientes productores de la radio: César García, Angelberto Arcega, Román Cobián, Ernesto Cortés, así como por varios músicos invitados: José Luis Larios, Isolda Rendón y Pedro Palacios. La distribución de los géneros fue de la siguiente manera: rock, por César García; blues y jazz, Angelberto Arcega; new age, Román Cobián; boleros, José Luis Larios; trova, Ernesto Cortés, y la música latina y mexicana, por Isolda Rendón y Pedro Palacios.

Al curso asistieron 23 estudiantes, pero sólo once lograron terminarlo, debido a sus tiempos de escuela y tareas. Les gustó la dinámica de los expositores, al compartir la información, la cual consideraron como interesante. Únicamente, sugirieron que el contenido del curso fuera distribuido por semana, porque adujeron que ello sería recibir mucha información en poco tiempo. Gracias a esta evaluación, la Dirección General de Radio Universitaria decidió impartir el taller a todo público.

En 2008, al curso se le designó como Ciclo de charlas de géneros musicales: con ton y son. Al ser abierto a todo público, se mudó de las instalaciones de la Dirección General de Radio Universitaria a la Archivo Histórico del Municipio de Colima (AHMC). La programación quedó de la siguiente forma: el 11 de abril se realizó la charla sobre música clásica, con Patricia González; el 6 de junio, la de blues y jazz, con Pibe Arcega; el 20 de junio, la de rock, a cargo de Arturo Andrade, Herman García y Eduardo Urzúa; la charla sobre metal la impartieron César García y Miguel Martínez, el 4 de julio. La dinámica fue distribuida en dos partes: la primera, destinada a una charla amena para exponer datos relevantes de cada género; la segunda, consistía en la muestra del género, a través de una presentación en vivo de un grupo local representativo.

En 2009, se llevó a cabo la tercera edición del Ciclo de charlas de géneros musicales: con ton y son, del 28 de agosto al 25 de septiembre. Para esta tercera edición, la dinámica se mantuvo igual, en dos partes; la primera, también, fue para charlar sobre el género; y la segunda, consistió en la presentación de una película o documental que ilustró el diálogo previo. La primera charla fue acerca del género metal, con Miguel Martínez y César García, conductores de la producción Magma, metal en flujo. La segunda fue sobre la música electrónica, con Oscar Segura, conductor del programa Onda Ele. La tercera fue con el cantautor colimense René Hernández, para dialogar sobre boleros. La cuarta se enfocó en blues y jazz, con Diana Peña y Pibe Arcega, conductores del programa Vibración Azul. La quinta y última charla la impartió Isolda Rendón, docente de la Escuela de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA), para hablar acerca de los sones en la música mexicana.

Para 2010, se realizó la cuarta y última edición del ciclo, con ocho charlas, para exponer igual número de géneros musicales y celebrar, también, ocho años de Universo 94.9. En esta ocasión, se mantuvo la dinámica de la segunda edición del ciclo, que consistió en una charla sobre el género, así como la presentación en vivo de un grupo local. En esta ocasión, el ciclo se desarrolló en el Foro Universitario “Pablo Silva García”.

Primera charla: 29 de abril, con el tema: “Taller de afinación, melómanos a través del ejemplo”, impartida por la músico y productora de radio Patricia González. La presentación musical estuvo a cargo de Davide Nicolini y Coral Divas, de Agustina Murguía Nieves. Asistieron 162 personas, de las cuales fueron encuestados 14.

Segunda charla: 6 de mayo, dedicada a los boleros, con la exposición y música a cargo del cantautor René Hernández. Asistieron 34 personas; de éstas, fueron encuestadas 27.

Tercera charla: 13 de mayo, con el tema: “Blues... raíces de la música contemporánea”, impartida por el productor de radio y músico Pibe Arcega. La presentación musical estuvo a cargo del grupo Ledbely. Asistieron 51 personas; de las cuales fueron encuestadas 33.

Cuarta charla: 20 de mayo, con el tema: “Rock, hijo natural del blues”, impartida por Arturo Andrade y Eduardo Urzúa, con la presentación musical del grupo Prosaico. Asistieron 33 personas; de las cuales fueron encuestadas 20.

Quinta charla: 27 de mayo, con el tema: “Hijo fuerte del blues, música clásica y jazz: metal”, impartida por los productores de radio César García y Miguel Martínez y la presentación musical del grupo Procaos. Asistieron 104 personas; de entre éstas, se encuestaron a 46.

Sexta charla: 3 de junio, con el tema: “Poesía de la Revolución Mexicana: corridos”. Asistieron 30 personas; de las cuales fueron encuestadas 19.

Séptima charla: 10 de junio, con el tema: “Delicia ancestral que se produce en la actualidad: las chilenas”, impartida por la docente universitaria Isolda Rendón. La presentación musical fue a cargo del grupo Hoja Santa. Asistieron 79 personas y, de entre ellas, fueron encuestadas 48.

Octava charla: 17 de junio, con el tema: “Improvisación, libertad y amor a la vida: jazz en México”, impartida por los productores de radio Angelberto “Pibe” Arcega y Diana Peña. La presentación musical estuvo a cargo del grupo Ledbely. Asistieron 22 personas; de las cuales fueron encuestadas 13.

Finalmente, gracias a la evaluación, la Dirección General de Radio Universitaria obtuvo los siguientes datos: los asistentes encuestados evaluaron, con 8.42, la difusión del evento. La coordinación durante el desarrollo, con 9. Las condiciones del foro, 9.21. El contenido del tema, 9.13. El lenguaje lo consideraron claro y adecuado, con 9.48. La presentación musical, con 9.41. El control del tiempo, 8.78 y, finalmente, la duración del evento, con 8.87.

La charla y presentación musical que fue mejor evaluada fue, precisamente, la dedicada al jazz, con el tema “Improvisación, libertad y amor a la vida: jazz en México”. Sin embargo, al no contar con la asistencia esperada, la Dirección General de Radio Universitaria, decidió terminar con la etapa de producción del Ciclo de charlas de géneros musicales: con ton y son.

Veinticinco años de producción radiofónica universitaria

En 2011, la Dirección General de la Radio Universitaria logró la primera emisión del Festival Internacional Colimaljazz -para celebrar 25 años de producción radiofónica universitaria- tomado en cuenta la creación de la Dirección General de Producción en Medios de Comunicación Social.

Gracias a los convenios de colaboración, obtenidos por la producción de Vibración Azul, se logró un vínculo directo con la Fundación Tónica, de la ciudad de Guadalajara (Jalisco) -coordinada por Sara Valenzuela y Gil Cervantes- para presentar al Ensemble Tónica, con músicos originarios de las ciudades de Xalapa, Ciudad Juárez, Guadalajara, Distrito Federal (ahora Ciudad de México), Colima; así como de Buenos Aires, Argentina, bajo la dirección del trompetista, compositor y educador estadounidense Brian Lynch. También, se contó con el respaldo de Producciones Revoltosas, del compositor y guitarrista Tom Kessler, para presentar su octeto TK8, con integrantes de Nueva Zelanda, Canadá, Cuba, Argentina, Chile y México (capítulo 2).

69

También, en 2011, se propuso una mejora para el espacio de jazz, al nombrarlo como Sesiones del blues y del jazz, con la conducción y acompañamiento en vivo del músico y productor de radio Pibe Arcega. Ese espacio era de una hora, durante toda la semana (de lunes a viernes), a las 14:00 horas, con retransmisión a las 00:00 horas; y, durante el fin de semana, sólo programación musical sin conducción en vivo, a las 14:00 horas. Sin embargo, después de seis años al aire -de formación de público a través de este programa- el espacio terminó sus emisiones, en 2017.

Durante casi siete meses, de 2017 a 2018, la radio universitaria eliminó el espacio de Sesiones del blues y del jazz, de lunes a viernes, dejando sólo el fin de semana, durante el lapso de 00:00 a 05:00 horas para su difusión. Una programación realizada sin la participación de ningún especialista; fue un espacio en el que se programaron discos completos sin una producción clara o una línea específica para la audiencia.

También, en 2018, la producción enfocada a difundir el blues y el jazz local, nacional e internacional, Vibración Azul, terminó sus transmisiones el 13 de agosto, después de permanecer 13 años al aire. No obstante, el 20 de agosto del mismo año, inició transmisiones el Espacio de jazz de Universo 94.9, a las 13:00 horas; con la modalidad en vivo y el acompañamiento de Diana Peña. Era un espacio solicitado para promover el Festival Internacional Colimaljazz 2018.

En 2020 Vibración azul regresó nuevamente al aire, de lunes a viernes a las 21:00 horas, con retransmisión a las 03:00 horas. A partir de 2021 se transmite a las 14:00 horas de lunes a viernes, con retransmisión a las 00:00 horas, con una propuesta temática por día. Actualmente la producción está ligada al podcast europeo Esfera Jazz.

Músicos locales

En la década de los cincuentas surgió, en Colima, la “Orquesta del Colorado Naranja”; una orquesta versátil, enfocada a promover la música de moda, con géneros diversos: vals, blues, tango, foxtrot, mambo, chachachá, swing, charleston y boleros, la cual era dirigida por el señor Horacio “Colorado” Naranja Garibay.

En 1987, surgió el “Grupo Instrumental de la Universidad de Colima” -bajo la dirección del maestro José Luis Ortiz- quienes interpretaban temas diversos (algunos, de películas): El hombre del brazo de oro, Take five, La chica de Ipanema, bossa nova, pop y rock instrumental; sus integrantes eran jóvenes, así como también egresados de la Escuela de Música del Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA), de la Universidad de Colima.

En 1998 surgió el Grupo de Jazz de la Universidad de Colima, integrado por Jorge Romo Lomelí en el saxofón, Brian Aguirre en la guitarra (después ingresó Flavio Meneses en la guitarra), César Torres y Rafael Ramírez en la batería, Nacho Ortiz y Oscar Lorenzo en el bajo, Roberto Carriera en los teclados. La agrupación se desintegró en el año 2000.

En 1999, surgió la banda Ledbely (dedicada al blues), creada por alumnos de los maestros Bindu Gross y Beatriz Torres; entre otros: Cristian Sevilla, Saúl Cobián, Raúl Arias, Pibe Arcega y Francisco Salinas. Poco tiempo después, empezaron a explorar con la interpretación de estándares de jazz. Posteriormente, la banda se desintegró. Sin embargo, en febrero de 2005, se reunieron de nuevo para presentar el concierto “Ledbely y sus amigos” (figura 8), con respaldo promocional de la Dirección General de Radio Universitaria, cuyo concierto fue ofrecido en el Foro Universitario “Pablo Silva García”.

El jazz, en Colima, ha tenido varios rostros identificativos dentro del género; por ejemplo: los hermanos Gutiérrez: Edson y Ricardo, enfocados al electro funk, con grupos como Skunk Funk y Djang Project, al Acid jazz con Djang Jazz Trío; promovieron el jazz manouche, con Mancho trío. En cada una de estas alineaciones se presentaron varios músicos, como: José Luis Pérez, Cristian Sevilla, Rubén Coronado y Víctor

Baroccio. Todos ellos fueron elementos fundamentales para gestionar espacios y pagos dignos en restaurantes (principalmente, los que se encuentran ubicados al norte de la ciudad de Colima).

Figura 8. Imágenes del concierto de “Ledbely y sus amigos”, realizado en febrero de 2005, en el Foro Universitario “Pablo Silva García”.



Fuente: acervo de la Hemeroteca (boletines de la Universidad de Colima).

Asimismo, hubo músicos dedicados al estudio del jazz, quienes se presentaban en formato distintos: dúo, trío, quinteto, ensambles largos; también bajo sus propios nombres, tales como: Saúl Cobián, Flavio Menezes, Raúl Arias y Pibe Arcega. Siempre, con el respaldo de la sección rítmica, integrada por: Miguel Ángel de la Mora, Pedro Palacios, José Luis Pérez, Saúl Cobián, Ricardo Gutiérrez y Cristian Sevilla.

La maestra Beatriz Torres se dedicó, durante cinco años, a tocar como solista; interpretaba temas clásicos mexicanos de autores variados, como: Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Agustín Lara, Consuelo Velázquez y estándares de early jazz y del pianista Keith Jarrett; todo

esto, dentro de “La hora del piano”, en el restaurante “Colima de mis amores” (ubicado en el Jardín de la Corregidora).

Cabe mencionar, también, que han existido diferentes grupos bajo el liderazgo del saxofonista Bindu Gross; uno de ellos fue Rubato, con Nelson Navarro, Claudia Moreno, Luis Barragán, Genie del Carmen, Alejandro Flores Cervantes, Leopoldo Morett y Samuel Castillo Sepúlveda; quienes se dedicaron, principalmente, a tocar estándares de jazz, soul, funk, bossa nova y fusión.

También, se creó en 2008 el grupo E-Flat, bajo el liderazgo del saxofonista José Gilberto Orozco, con el contrabajista Miguel Ángel de la Mora (“El pájaro”); el guitarrista Raúl Arias y Fidel Cortés en las percusiones. Interpretaban estándares de jazz y boleros. Cabe mencionar que el grupo aún existe como tal; sin embargo, no se encuentran activos musicalmente.

Otro grupo, Aftereight, fundado en 2009 que fue liderado por el pianista Rogelio Adrián Domínguez Mora, con el bajista Maccimo Corpiache y Pedro Palacios; quienes tocaban, primordialmente, jazz fusión. Chromatic Arrieros era otro grupo, con el armonicista Pibe Arcega, el contrabajista Miguel Ángel de la Mora (“El pájaro”) y el baterista José Luis Pérez. Ellos interpretaban swing, estándares de jazz, desarrollados mayoritariamente en free jazz. Felipe Ávalos dirige desde 2013 The Colima Jazz Collective, en el que participan: Francisco Ricardo (en el trombón), Jorge Olmedo (saxofón alto), José Gilberto Orozco (saxofón tenor), Esteban Martínez (saxofón barítono), Miguel Díaz (trompeta), Miguel Ángel de la Mora (contrabajo) y José Luis Pérez (batería). Su estilo se enfoca, básicamente, en la interpretación de estándares de jazz.

Trane Páramo o Pibe Arcega 4MX se fundó en 2014, con Kamál González (jarana), Vico Díaz (en la leona), Emerson Magaña (guitarra) y Pibe Arcega (armónica), quienes presentaba composiciones originales de los cuatro integrantes.

Logs Quartet se formó en enero de 2016. Está integrado por Cristian López (guitarra), José Gilberto (saxofón tenor y soprano), Cristian Sevilla (contrabajo) y Ricardo Guzmán (batería); con músicos invitados, como las vocalistas Tere Grimaldo y María Ocampo. El estilo que crean es el de fusión, eminentemente.

Público local

El público ha sido vital para el desarrollo de la música. Durante los primeros cinco años del café Uno, dos, tres se lograron eventos especiales con muy buena respuesta de la sociedad colimense; sobre todo, acudían estudiantes de licenciaturas de Comunicación Social, Filosofía, Letras y Periodismo, Psicología, y público en general.

A lo largo de la realización del ciclo de charlas de géneros musicales, asistieron personas interesadas en conocer la historia de la música, así como alumnos que acudieron por curiosidad o para cubrir con su materia de Actividades Culturales (programa que tiene la Universidad de Colima, desde 1985). Sin embargo, la mayoría de estos estudiantes quedaron gratamente sorprendidos al conocer “otro tipo de oferta musical”. Sin duda, los estudiantes o los llamados también “amigos del arte”, han sido parte fundamental en las últimas emisiones del festival; porque no sólo asisten como meros espectadores, sino que se integran y conviven en cada una de las actividades propuestas dentro del programa: ya sea el ciclo de cine, talleres, conferencias magistrales, jazzibus, intervenciones musicales, conciertos formales y/o jam sessions.

73

Antes de gestionar y realizar el Festival Internacional Colimal Jazz se efectuaron conciertos aislados, dedicados al jazz; porque existía la necesidad de darle espacio a grupos de la región y/o a músicos internacionales que visitaban la ciudad de Guadalajara (Jalisco). El primero de ellos fue en noviembre de 2007, con el contrabajista Vico Díaz; este concierto fue promovido así: “Desde Boston, Estados Unidos, llega a Colima: Vico Díaz trío”. Este evento tuvo gran respuesta de la gente: estudiantes, docentes, profesionistas diversos y público en general, quienes vieron y escucharon a un Vico recién llegado de la Berklee College of Music (la universidad privada de música más grande del mundo), con su primer álbum *Suite for my Passion*. Las 245 butacas no fueron suficientes y muchas de las personas tuvieron que sentarse en los pasillos.

El 8 de diciembre de 2009 se realizó el concierto “Jazz New York” en el Teatro Hidalgo, una coproducción con Difusión Cultural de la Universidad de Colima. En este evento participó un trío: el contrabajista austriaco Hans Glawischning, el baterista mexicano Giovanni Figueroa y el guitarrista mexicano-estadounidense Tom Kessler (figura 9). El concierto tuvo gran respuesta del público y hubo buenos comentarios; entre ellos, la solicitud a los organizadores para realizar más eventos de ese tipo.

Figura 9. Cartel del concierto “Jazz New York”, organizado en el Teatro Hidalgo el 8 de diciembre de 2009.



En las primeras tres ediciones del festival se cobró sólo una cuota de recuperación por cada concierto, por lo que hubo una gran afluencia del público en general (incluso, en familia). La única forma de sostener los honorarios de los músicos invitados y de la logística total del festival era por medio de esa cuota de recuperación (capítulo 2).

A pesar de que el público —en la ciudad de Colima— a veces, es difícil de convencer para asistir a algún evento, fue muy receptivo para acudir a las actividades del festival; incluso, exigentes, al solicitar una explicación del motivo por el cual no se llevó a cabo el festival durante dos años seguidos, en 2014 y 2015.

El público que ha asistido al festival, por lo general, ha sido en distintas modalidades sociales de acompañamiento: con amigos, en grupos familiares, con el amor en turno o el de toda la vida, con los compañeros/as del trabajo, con los colegas músicos, con los abuelos o los hijos o los empresarios. Todos, en algún momento, han presenciado y gozado del jazz.

Festival de jazz en Colima

Diagnóstico

El Festival Internacional Colimal Jazz inició su gestación en 2005, cuando la ponente de este trabajo inició sus estudios del Diplomado en Gestión Cultural, impartido por el CONACULTA. Mediante la realización de algunos apuntes y cruzando información, se avizoraba la pertinencia

del diseño y realización de una fiesta para el jazz en la ciudad de Colima; sin embargo, aún no se contaba con las herramientas profesionales, ni el equipo humano para llevarlo a cabo.

Se efectuaron algunos sondeos informales a los propios músicos locales, quienes constituían uno de los principales público-meta para el festival (al menos así se consideraba en ese momento). Una de las preguntas fundamentales a considerar fue: ¿qué les parecía la idea de un festival de jazz en Colima? A lo que la mayoría de los encuestados respondía con incredulidad: decían que “eso jamás lo verían sus ojos”, y menos en Colima, por ser una ciudad pequeña; y, argumentaban, que al público no le gustaba ese género y mucho menos a las autoridades institucionales. Realmente lo veían como un caso perdido, una acción lejana y poco probable de realizarse; sobre todo, porque la Escuela de Música de la Universidad de Colima estaba enfocada a la música clásica, no al jazz (en donde, la mayoría, había estudiado música en el bachillerato o en la licenciatura).

Ese tiempo de espera fue dedicado a observar al público que asistía a los conciertos, a los eventos especiales de blues y jazz en la ciudad de Colima. La respuesta de la gente era positiva; incluso, pedían más eventos de ese tipo. Sin embargo, la constante queja de los músicos locales era que realmente no tenían un espacio formal para presentarse, sólo podían hacerlo en restaurantes, cafés, bares: lugares donde la mayoría de la gente no ponía atención o preferían que la música estuviera en formato ambiente, no para escucharla.

Tomando en cuenta lo expuesto por Marisa de León (2005), al hablar sobre la producción de espectáculos escénicos:

No se puede afirmar que exista una metodología única para llevar a cabo proyectos artísticos y culturales, (...) porque cada profesional establece su método de trabajo a partir de su formación, experiencia, personalidad, habilidades, conceptos, valores, ética, lógica, intuición, así como el uso de técnicas, herramientas e instrumentos disponibles en su contexto de acción (p. 20).

Fue así como, seis años después, en el mes de enero de 2011 (a un año de haber iniciado mis estudios en la Maestría en Promoción y Desarrollo cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila) surgió la planeación del Festival. Una fiesta del jazz para la audiencia de Universo 94.9, radio de la Universidad de Colima, para los músicos locales, para la comunidad universitaria y, en general, para la sociedad colimense.

Era importante dignificar el papel del músico, en general, así como el del jazzista, en lo particular; y llevarlo a un escenario formal: al

teatro, ya fuera el “Hidalgo” de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado, o el Universitario “Coronel Pedro Torres Ortiz”, de la Universidad de Colima.

Otro de los puntos importantes radicaba en mostrar al público, a los públicos, que el jazz en nuestro país tiene historia y voces propias, con historias muy particulares; se trataba de hablar de la identidad cultural del jazz en México y de quienes, con su labor profesional, van dejando testimonio del desarrollo y permanencia de este género en diferentes estados de la República, ya sea a través de la radio, la prensa y, por supuesto, de las investigaciones académicas.

Teniendo como referencia la advertencia, nuevamente, de Marisa de León (2005):

...en ocasiones, se olvida que habrá un público que consumirá ese producto artístico, lo cual exige conocer al destinatario, reflexionar y analizar las necesidades culturales y gustos artísticos del público, ese “monstruo de mil cabezas” que decide y elige sobre las múltiples opciones de la oferta cultural existente (p. 25).

Igualmente, existía una claridad al respecto: habría que hacer alianzas, no sólo de la Universidad de Colima con la Secretaría de Cultura, sino también con fundaciones, productoras o asociaciones nacionales enfocadas a promover el jazz. Y, claro, con los comerciantes, proveedores, restaurantes y hoteles locales, para buscar patrocinios.

Otro aspecto importante consistía cuidar el resto de los espacios, los lugares donde se desarrollaría cada una de las actividades. Asimismo, era importante demostrar que a pesar de que el jazz es un género que tiene como principal bandera u objetivo la improvisación, también se estudia, y lo hace en los principales y más prestigiados conservatorios en el mundo. Por lo tanto, las clases magistrales, clínicas, charlas o talleres debían efectuarse en la Escuela de Música del Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA): un territorio, principalmente, para la comunidad rusa que radica en la ciudad.

Se trataba de brindar –en primer lugar– información, tal como lo describe Luis Jesús Galindo Cáceres (2006):

Se requiere voluntad, disposición, apertura, valor, audacia, corazón. La información existe, la tenemos en exceso, concentrada en ciertos lugares, desperdiciada, desconectada del imaginario social. Necesitamos llevarla a todas partes, ejercitar las facultades de la difusión, de la divulgación; y construir nuevos sistemas de comunicación, de creación

de la vida, de configuración de lo alterno. Un mundo desaparecerá, pero muchos otros emergerán (pp. 64-65).

Había que llevar ahora el jazz a la calle, a la cotidianidad de los espacios públicos, donde tocara a la gente que consideraba que esa música no era para ellos, que se trataba sólo de un género netamente intelectual; y, de esta forma, al llevarlo “a todas partes” romper paradigmas, al recordar parte de la esencia del jazz, el que fue generado precisamente en la calle, con la gente.

La formación de públicos, de nuevos públicos para el jazz, era vital para que el movimiento siguiera creciendo; para ello, tendríamos que ir a los jardines de niños, primarias, secundarias e, incluso, bachilleratos, para llevar intervenciones musicales en sus espacios escolares, crear el factor sorpresa y también el lúdico.

Mostrar el jazz a través de otras manifestaciones artísticas —como el cine y las artes visuales (pintura, grabados, fotografía)— era fundamental. Con la visión a futuro de que cada expresión artística tuviera una voz dentro de la fiesta del jazz.

Como la propia historia del jazz lo narra, en la década de 1930 —también en Colima— era importante el planeamiento de las llamadas jam sessions dentro del festival. La formación del público debía de continuar después de terminado el concierto formal en el teatro. Por lo que hubo la necesidad de crear un ambiente propicio para “romper el hielo”, para desmitificar a los músicos expuestos en el escenario y llevarlos, entonces, a donde pudieran charlar cara a cara con los músicos locales; y no sólo eso, sino comunicarse a través de la música, al interpretar un tema e improvisar libremente, juntos: músicos de rock, jazz, bossa nova, pop, o cualquier otro tipo de género musical, con el único objetivo de que el lenguaje musical siguiera nutriéndose y creciendo.

Gestión, diseño y estrategia

Entonces, la gestión inició en 2011, desde la radio universitaria: Universo 94.9, que —como dependencia institucional— lleva el nombre de Dirección General de Radio Universitaria. De esta forma, el primer paso consistió en generar el proyecto, presentarlo ante la rectoría; y, una vez aprobado, negociar la forma de trabajo con algunas de las dependencias universitarias, así como acudir a la Secretaría de Cultura del gobierno de Colima para dialogar un posible convenio de colaboración. Después, se buscaron las alianzas con posibles patrocinadores locales y/o nacionales.

A la par, se efectuaron las gestiones necesarias con los músicos invitados, tanto el protocolo como la logística que implicaba traerlos: carta-invitación, honorarios, traslados, hospedaje y viáticos; así como también el diseño y creación de imagen del festival. Se trataba de un evento que, en principio, pretendía respaldar la promoción de la radio universitaria con la sociedad colimense.

Marisa de León (2006) nos muestra que es importante dividir el proyecto artístico en las etapas del proceso; una de ellas es, precisamente, la gestión:

...Se entiende la gestión cultural como el conjunto de herramientas y metodologías empleadas en el diseño, producción, administración y evaluación de proyectos, equipamientos, programas o cualquier tipo de intervención que dentro del ámbito de la cultura creativa se realiza en un territorio determinado con la finalidad de crear públicos, generar riqueza cultural o potenciar su desarrollo cultural en general... (Ben, p. 26, citado por de León, 2006).

También, se tenía claro que se homenajearía a los maestros Bindu Gross y Beatriz Torres dentro del Festival de Jazz. En virtud de ser el primer festival, se dedicaría a la trayectoria del saxofonista; y el segundo año, para la pianista. Así, cada año se buscaría rendir homenaje a la trayectoria de un músico local. El tercer año se dedicaría al contrabajista colimense Miguel Ángel de la Mora ("El pájaro"), músico que acompañó —en la década de los ochenta— a la pianista Oliva Revueltas.

Bibliografía

- Buendía, J. M. (2013). *Organización de reuniones: Convenciones, Congresos, Seminarios*. Trillas.
- Delannoy, L. (2001). ¡Caliente! Una historia del jazz latino. Fondo de Cultura Económica.
- De León, M. (2005). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. CONACULTA.
- Día Internacional del Jazz (s.f.). Recuperado el 22 de agosto de 2018, de <http://www.un.org/es/events/jazzday/background.shtml>
- Díaz, B. (2004). *Prometeo. Fuego para el propio conocimiento*. Número 4.
- Falassi, A. (1997). "Festival". En A. G. Thomas (Ed.) *Folklore, an encyclopaedia of beliefs, customs, tales, music, and art* (Vol. 2, pp. 439-440). ABC-CLIO.
- Faulkner, R. y Becker, H. (2011). *El jazz en acción*. (1a. edición). Siglo Veintiuno.
- Fleitman, J. (1997). *Eventos y exposiciones: una organización exitosa* (4a. Edición). McGraw Hill.

- Galindo, L. (2006). *Cibercultura. Un mundo emergente y una nueva mirada*. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/0B0-ypgJezw6yZDdhcz-FSN0ZSMTg/2017>.
- García, M. (2013). *Los eventos como herramientas de comunicación. Su efectividad como transmisores de los mensajes organizacionales. Estudio de caso: Eventos de la Fundación Fórum Ambiental*. (Trabajo fin de Máster). Universitat Pompeu Fabra.
- Garnet, E. y Marcelli, A. (2006). *Lecturas del Sistema Nacional de Capacitación de Promotores Culturales*.
- Giménez, G. (1994). Apuntes para una teoría de la región y de la identidad regional, en: *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, 6(18).
- Giménez, G. (1996). *Territorio y cultura*. En: *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, 2(4).
- Giménez, G. (1997). *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. En: *Revista Frontera Norte*, 9(18), 7-29.
- Giménez, G. (2000). *Decadencia y auge de las identidades*. En: Valenzuela, J. M. (Coord.). *El Colegio de la Frontera Norte*. Plaza y Valdés.
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*, (Vol. 2). CONACULTA.
- Gómez, R. (2013). *Cómo hacer un plan de medios. Todas las variables y herramientas*. Recuperado de <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/1340/2018>.
- INEGI (s.f). *Número de habitantes*. Recuperado de <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/col/poblacion/>
- Kotler, N. y Kotler, P. (2001). *Estrategias y marketing de museos*. Ariel.
- Mac Gregor, J. A. (2002). *Identidad y globalización. Identidad: esa pertenencia que se crea y que no se destruye... sólo se transforma*. *Revista Artelugio de la Universidad Autónoma de Querétaro*, 11, 1-9. Recuperado de <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf11/articulo7.2018>
- Malacara, A. (2016). *El Atlas del jazz en México*. Edit. Taller de Creación Literaria.
- Mextrópolis (2018). *Concurso*. Recuperado de <https://www.arquine.com/resultados-del-concurso-arquine-no-18-pabellon-mextropoli/2018>.
- Mokwa, M. P., Dawson, W. M. y Prieve, E. A. (1980). *Marketing The Arts*, New York, Praeger Publishers.
- Moreno, M. G. (2011). *Promoción y producción de eventos y festivales artísticos. Planeación estratégica de festivales y eventos artísticos*. Recuperado de *Unidad_II.pdf*
- Olmos, H. A. (2004). *Cultura: el sentido del desarrollo*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura /CONACULTA Vol. 2.
- Panzer, E. (2001). *Elaboración y diseño de proyectos culturales*. Recuperado de *Lecturas del Sistema Nacional de Capacitación de Promotores Culturales*. CONACULTA. México_2018.
- Peláez, S. (2011). *Difusión y evaluación del impacto en los eventos y festivales artísticos*. Recuperado de *Cuadro_para_la_Evaluación_de_Campañas_de_Difusión_2018*.

- Puig, T. (2005). *Se acabó la diversión. Ideas y gestión que marcan la cultura que crea y sostiene ciudadanía*. El libro que más quiero.
- Recaman, M. A. (2010). *Investigación de mercados. Herramienta que facilita la toma de decisiones en el proceso de administración de la mercadotecnia*. Recuperado de [Investigacion_de_mercados_1_sesion_2_1_2018](#).
- Recaman, M. A. (2010). *Mercadotecnia de la cultura*. Recuperado de [Mercadotecnia_de_la_cultura_sesion_1_1_2018](#).
- Richero, A. (2012). *Planeación y ejecución de eventos presenciales y en línea*. Trillas.
- Sánchez, A. y Chaves, P. (2014). *Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo*. CONACULTA.
- Secretaría de Cultura del Gobierno de Colima (2013). Hubo concierto de piano con Beatriz Torres y sus alumnos. Recuperado de <http://culturacolima.gob.mx/hubo-concierto-de-piano-con-beatriz-torres-y-sus-alumnos/2018>.
- Torres, C. (2012). Festival Colima jazz 2012. Recuperado de <http://carlos-torres-pinturas.blogspot.com/2012/06/festival-colima-jazz-2012.2018>.
- Universo 94.9. (2018). Historia. Recuperado de <https://universoradio.ucol.mx/index.php/nuestra-historia/2018>.
- Szabó, J. Z. (2010). La investigación acerca de los festivales. 2015. <http://www.gestioncultural.org/boletin/files/bgc19-JZSzabo.pdf>

Capítulo 4

Percusiones africanas del oeste en occidente: comunicación e interculturalidad

Salvador Arias Olalde

Músico especialista en percusiones africanas. Ha desarrollado su oficio a lo largo de varias décadas, tanto en México como en Europa. Egresado de la licenciatura en comunicación de la Universidad Iberoamericana en la ciudad de Puebla. Estudió Ciencias sociales en The University of Central Lancashire-UCLan. Maestro de inglés formado en Inglaterra. Ha colaborado con diversos proyectos de música afrolatina. Escritor de reseñas de discos de jazz. Autor del libro “Percusiones Africanas del Oeste en occidente: Comunicación e Interculturalidad” (2008). Autor del álbum de música afrolatina “Salvador Arias Live Aus Berlin” (2018). Ha desarrollado por más d diez años talleres de percusión en diversos contextos, para niños y adolescentes, para músicos especializados. Vive en Tehuacán, Puebla.
Página electrónica- www.chabongo.com

Introducción

El presente trabajo trata primordialmente sobre el dinamismo de las percusiones africanas del oeste, que se desenvuelven en un medio de tolerancia enmarcada por el diálogo y el respeto multicultural. El producto final desemboca en la propuesta de un taller basado en la propuesta de la Dra. Lilian Friedberg – *Hooked on Drums*- para que se lleve a cabo en la UIA Puebla. Así nuestra pregunta de investigación es la siguiente: ¿Cuál sería una manera viable y exitosa de llevar a cabo un taller de PAO en la UIA Puebla?

Una manera viable y exitosa de llevar a cabo un taller de PAO en Puebla en pleno siglo XXI sería con base en el programa *Hooked on Drums* de la Dra. Lilian Friedberg. Las intuiciones que lo motivaron fueron las siguientes que se exponen a continuación aprovechando claramente la concepción del ser humano en la UIA. Vale decir que no existe todavía, una investigación a fondo del tema que nos atañe; Por ello, el presente trabajo está estructurado de tal forma que se revisen, primeramente, en el marco histórico referencial, algunas ideas sobre Guinea como cuna y semillero del Djembe.

En otro apartado revisaremos al tambor curativo, o Djembe por sí mismo; seguido de los principales exponentes, los grandes maestros guardianes de una tradición milenaria. También una parte trata sobre la música como expresión fundamental del ser humano, donde se recapitula algunas ideas importantes sobre el hombre y la música. En el segundo capítulo se hace referencia a la Filosofía Educativa de la UIA Puebla, una institución respaldada con casi 500 años de tradición educativa, como lugar propicio para el resultado final: La viabilidad de un taller de PAO en la UIA Puebla en pleno siglo XXI. En el tercer capítulo diseccionamos la base teórica de este taller. Es el “Insight” por el cual se decide traer un programa similar en México: Me refiero al programa *Hooked on drums* de la Dra. Lilian Friedberg, visto sobre todo desde una perspectiva de Estudios Culturales, Comunicación e Interculturalidad.

El sentido para realizar la presente investigación se da primordialmente por coincidir con la forma que es ofrecido el programa. La visión del programa y la seriedad con la que lo maneja la Dra. Friedberg son detonadores de intentar “importar” el programa a nuestro país. La presentación de esta investigación se da por un lado, con la convicción de que es importante conocer un poco como se desarrolla la música en África del Oeste, como una manifestación de gran peso, que salvaguarda celosamente las tradiciones – aunque después de los ochentas vivieron un boom al exterior- y su propagación por el mundo.

Este trabajo, también, surge del interés personal por la interpretación de ritmos de África del Oeste y afrocubanos, en una búsqueda de proyecto de vida, personal, profesional y académica, encontrando una alternativa para un tipo de expresión, y un primer acercamiento siempre es bueno para abordar desde una visión holística e integral el tema de la música y los seres humanos.

Existe la esperanza por reivindicar una propuesta que no cuenta con una investigación a fondo y tenga un vínculo directo con las ciencias sociales, ya que existe una carencia de alternativas lúdicas, creativas, accesibles y esperanzadoras para humanizar el entorno, en este caso vía un taller de percusiones. Un taller concebido como un espacio y tiempo adecuado para su práctica, que pueda ser promovido como una actividad divertida, y a la vez sumamente benéfica para apoyar a cualquier ser humano de cualquier contexto.

Si se logra realizar a cabalidad, sería algo coherente con la filosofía que promueve la institución educativa jesuita, y por el ser humano, no como cliente, no como socio, no como capital, sino como ser humano con toda su complejidad. La energía que se mueve en la práctica de las PAO es real, genera vínculos con el otro, la manifestación tangible de emociones y sentimientos, y también el espacio de juego y diversión, nos convoca, junto al Tambor curativo, a una experiencia enriquecedora, y hablar de una tropicalización de esto que ya se lleva a cabo en Berlín y Chicago, a nuestra tierra con toda su carga genealógica y hereditaria para llevarla acabo de la mejor manera posible.

Ahora bien, diversos sectores quizás tengan explicaciones antropológicas, psicológicas y sociales; pero la colectivización de las actividades de personas pertenecientes al antiguo imperio mande, como semillero o cuna del Djembe, vía la música de percusión, es un fenómeno que podría ayudar a acercar el entendimiento para quienes estemos interesados en lo que los estudiosos denominan “la cuna de la especie humana”.

La idea de un taller musical, que desembocaría en la conclusión de este trabajo abarca una práctica socialmente compartida; la forma nueva sería la integral. Mediante un “simple” taller de las PAO, se podría abarcar un uso y apropiación social musical que beneficie sin exclusión a cualquier tipo de gente de cualquier edad. Uno de los errores, a mi particular punto de vista, es el afán seleccionador, excluyente y elitista que se pueda tener en cuanto a la práctica de las artes; siempre hay una disección y una conformación grupal especial, y ramificación detallada en grupos; la apuesta práctica de éste taller, sustentado en ésta aproximación a las Percusiones Africanas del Oeste, abarca una necesidad imperiosa de comunicación del hombre, de manera alternativa; si las

palabras a veces no logran su cometido, quizá el arte, vía la música en éste caso, si lo logre.

La música como constructora de entornos humanizadores, mediante el beneficio real y directo de la mayor gente posible, es una utopía en la que interesados en el tema puedan trabajar más a fondo; Sirva de advertencia que éste trabajo es una simple aproximación a un proyecto ambicioso e idealista.

Proyecto *Hooked on drums*: Una mirada desde los estudios culturales y la interculturalidad

El proyecto surge del interés particular de la Dra. Lilian Friedberg y Jim Banks en proporcionar alta calidad en instrucción de Percusiones Africanas del Oeste. Es un programa que tiene como fin el enseñar integralmente las PAO a jóvenes marginados que habitan la periferia de Chicago y que son denominados por el sistema educativo estadounidense como niños problema o marginales; entre sus objetivos están el de explorar la música tradicional, el legado Africano, mientras sus mentes se moldean en un complejo idioma musical.

La Dra. Friedberg mediante *Hooked on drums* o “enganchado en los tambores”, está profundamente comprometida en usar la música africana como un vehículo para desarrollar la creatividad, curiosidad, disciplina, seguridad en sí mismo, a jóvenes de distintos antecedentes étnicos. Podemos constatar el éxito en su página de Internet y los videos que emanan de ahí; inclusive la cadena de televisión FOX realizó en 1996 en Minneapolis, Minnesota, una cápsula sobre el trabajo que han estado realizando.

Ahora bien, abordaremos a éste proyecto desde la mirada de los estudios culturales y la interculturalidad; una pregunta que nos haríamos sería la siguiente.

¿Cómo y por qué un programa de la talla de *hooked on drums* surge desde un contexto donde una norteamericana autoexiliada en Alemania- con antecedentes Indígenas- estudia intensamente una manifestación artística milenaria como las Percusiones de los Malinke y la traslada a su contexto en Chicago para proveer ella misma no sólo instrucción musical sino algo que va más allá de esto a niños y jóvenes marginados?

Primero que nada, debemos acercarnos a los estudios culturales y comunicación como una herramienta para poder comprender mejor el fenómeno de las PAO; Los estudios culturales se han visto como una

afrenta a lo que estudian los antropólogos puristas. “Existe un sentimiento palpable-aunque en cierto modo reaccionario- entre los antropólogos de que el intenso desarrollo de los estudios culturales ha usurpado la noción antropológica de cultura” (Stanton, 1998:511)

En el tema que nos atañe (PAO y *hooked on drums*) los estudios culturales pueden llenar este vacío que impregna a cada ciencia social para poder descifrar o contrastar cualquier fenómeno que implique un diálogo intercultural en pos de una mejor comprensión. La interdisciplinariedad converge en dos flujos: por un lado en la clarificación de las ideas y por el otro en una confusión hacia el camino que realmente se quiera llegar. Uno de los problemas es caer en el etnocentrismo occidental, imaginando que todas las respuestas están ahí, y que se deberían seguir los patrones de vida que no tienen cabida con la realidad sustentada en la apropiación de otros valores. “Con el fin del colonialismo en la mayor parte del mundo, la disciplina de la antropología se ha visto forzada a reconsiderar su propia posición en relación al conjunto de proyecto colonial” (Stanton, 1998: 504)

Existe un documental circulando en nuestro país, realizado por jóvenes que pertenecen al ensamble de percusiones africanas del oeste, Bakan; éste muestra la vida en las comunidades de Kouroussa, Baro y Kato –aldeas Malinke de Guinea- donde ellos sin ser antropólogos o sociólogos hacen un trabajo de campo documentando las actividades en esas villas y como se relacionan en su vida cotidiana; así pues: “La antropología pasó a ser vista en cierto sentido como sierva del colonialismo o del imperialismo o de ambos” (Stanton, 1998. 525)

Los estudios de Malinowsky y la MO (mass observation) destacan la crítica al antropólogo de salón, mientras que los demás se aventuraban y tenían que tener por fuerza un espíritu de documentar las cosas de raíz, inclusive de hablar el idioma donde realizaba la investigación y no simplemente cartearse con otros individuos que habitaran ahí.

En el diálogo de la comunicación intercultural y los estudios culturales y comunicación, nos vemos inmersos en procesos de readaptación a costumbres heredadas por siglos en una tradición que va de la modernidad a la posmodernidad, es decir, la definición del hombre posmoderno y la búsqueda de sentido existencial y de forma de vida no se ve reducida a opciones impuestas desde afuera, sino que desde dentro del contexto y la sociedad donde nos haya tocado vivir, existen alternativas para poder decidir qué camino elegir y sobre todo dónde mirar.

A propósito de esto: “Hoggart reproduce una cita del crítico social y literario norteamericano Ludwig Lewisohn: “Los hombres de nuestra época de realismo crítico, espoleados por la estupidez y la tiranía de

masa, han protestado contra la gente común hasta el extremo de haber perdido toda visión y conocimiento directo de ella” (Stanton, 1998:515). Existe intrínsecamente, una crítica mordaz al desentendimiento de los unos con los otros; la soberbia y la creencia que todo lo que surge de occidente es mejor y superior, al parecer se ha agotado desde hace tiempo y hace que las personas volteen a ver a otros continentes, a otras formas de vida, a otras prácticas cotidianas de manifestaciones artísticas, todas enmarcadas en un diálogo intercultural necesario para los tiempos que vivimos; Quizá a la antropología se le heredaron atributos no suficientes para comprender toda la complejidad del ser humano; pero si hurgamos en el pasado en una forma paradójicamente progresista, podríamos encontrar una real conexión con el otro, distante pero símil en muchas situaciones.

Lo estudios culturales y comunicación han visto su consolidación con el centro de estudios culturales en Birmingham, Inglaterra. Al explorar la dicotomía entre el consumo masivo de música y la del arte independiente, David Hesmondhalgh en el libro Estudios Culturales y comunicación, en el apartado de Repensar la música popular después del rock y el soul propone las siguientes vertientes.

Masa Comercio Artificialidad Grandes compañías discográficas	Comunidad Creatividad/arte Autenticidad Pequeños sellos independientes
---	---

Las PAO se encuentran en los puntos de la columna derecha, por diversas razones entre las cuales se destacan, la comunidad y la colectivización de actividades, la creatividad en los arreglos de las melodías y ritmos específicos, la autenticidad en algo que ha perdurado cientos de años y los pequeños sellos independientes que graban los cd’s en su lugar de origen, para su distribución entre estos distribuidores se destacan rythmtraders.com y Okedjembe.com.

Ahora bien, Hesmondhalgh dice: “La idea de la música folk se basa en las premisas clave de que no hay ni debería haber ninguna distancia entre los intérpretes y la audiencia y de que la música expresa espontáneamente la naturaleza de la vida, el trabajo y los sentimientos de la comunidad” (Hesmondhalgh,1998:300),

Las PAO encarnadas en el programa *Hooked on drums*, no remiten a grandes audiencias ni a una sobre masificación, en parte por lo ya explicado de su propio movimiento autárquico musical, sino que en

su naturaleza los ritmos manifiestan de forma habitual las razones de existir y saberse iguales pero diferentes a pesar de cualquier intento de yugo colonial.

Inclusive la gran mayoría, me atrevo a decir, de los interesados en las PAO, por lo menos en la superficie y en Latinoamérica, dictan códigos de conducta, de vestimenta, de habla, de comportamiento, de actitud contestataria, ligada con actitudes de izquierda en el espectro político, vinculado a movimientos altermundistas como el EZLN, o las protestas estudiantiles en Chile, o movimientos de obreros, ya que muchos de los participantes también, por generaciones, por herencia pues, sus padres, tíos o hermanos, se vieron envueltos en movimientos sociales de alguna u otra forma; es decir, este creciente movimiento de las PAO lleva intrínsecamente una posición de rebeldía ante un mundo duro e injusto, aunque en la práctica también, se tengan de fondo ideas consumistas y capitalistas como cualquier otro discurso de movimiento musical.

En este punto sobre la comercialización Hesmondhalgh apunta: Para Frith, la realidad es que los momentos de grandes avances artísticos, como los momentos de expresión de la comunidad, son escasos y fugaces, debido a la función continuada del rock como espectáculo y al hecho de que su producción se basa en una compleja división del trabajo más que en el tipo de creatividad individual que se suele asociar al arte (Hesmondhalgh, 1998:301)

Efectivamente, si hay alguna forma de desmarcarse de lo ya establecido, como conciertos masivos de rock en estadios y plazas que puedan abarcar a miles de personas, existe un cierto aire de sentimiento de *underground* en las PAO, como en los hoyos *funky* de los 60's; ya que existen manifestaciones, como las Percusiones Africanas, que paradójicamente han tenido grandes avances artísticos milenarios que corresponden a imperios del siglo XIII, y que también gracias al proceso de globalización muchas personas de todo el orbe se interesan en su práctica, en acercarse a una cultura diferente a la propia. Es innegable que este proceso de globalización, no nada más mercantil, ayuda a acercarse a dos culturas que hace algunos años ni siquiera había el mínimo interés por acercarse, y debido en parte a lo ya explicado anteriormente, el Boom de las PAO después de los 80's, se abren al mundo dándose a conocer con todas sus implicaciones buenas y malas.

En un apartado sumamente interesante, llamado Artificialidad frente a autenticidad Hesmondhalgh dice: "Los músicos pueden creer que hay algo comunitario que les une a su audiencia, pero Frith indica, por el contrario, que "ser un músico de rock" implica distanciarse de los

orígenes de clase”, y que la ideología natural del músico es la del hedonismo y la bohemia” (Hesmondhalgh, 1998: 301.)

Aquí ciertamente, se plantea una crítica demoledora hacia el sentido de dirección existencial del músico; por una parte, creo que principalmente en el rock, si existe esa tendencia natural al hedonismo, al placer por el placer aunque esto lleve a la autodestrucción. (e.g. el grupo británico babyshambles y su vocalista Pete Doherty con sus problemas de heroína, y la anti diva Amy Winehouse con su éxito “*They make me wanna go to rehab*” dice todo...) quizá una ilusión y un espejismo, pues se ven envueltos en grandes adicciones; Así pues, las PAO no son la excepción y en la misión que más adelante veremos de *Hooked on Drums*, idealmente ofrecen lo contrario, estar envueltos en dinámicas sanas, desde cualquier punto de vista, mental, espiritual y físico.

Cabe anotar, que las generalizaciones siempre son peligrosas y aventuradas, así que no se puede ni debe catalogar tendencias musicales con base en etiquetas preestablecidas. Existe a partir de los ochentas un interés genuino por estudiar las ligas entre música y comunidad, entre los polos que no convergen, o parecen no hacerlo: la audiencia y el artista; cuando se hace verdaderamente al público partícipe de una verdadera interacción, como en un taller de *hooked on Drums*, la dinámica cambia y se registran otros fenómenos, no solamente es un espectáculo de minorías para entretener a la mayoría blanca y elitista, sino que de fondo conciben rasgos culturales añejos que le dan otro significado cabalmente a éste fenómeno de las PAO. “La noción de subcultura, en particular, fue crucial para la comprensión sociológica implícita del rock de la cultura juvenil. La inversión de energía y pasiones en el consumo cultural por parte de grupos de jóvenes pertenecientes (normalmente) a la clase obrera servía como modelo para la idea que la música podía forjar o reforzar comunidades” (Hesmondhalgh, 1998: 303)

Claramente es difícil entrar a los menesteres de forjamiento de comunidades porque para empezar se tendría que hacer una exhaustiva búsqueda holística del término comunidad. Aún así parece que con la práctica de las PAO a pesar de su carácter a veces elitista y excluyente fuera de su contexto original, se pueden forjar, reforzar, hacer mejores comunidades, por pequeñas que sean, con un fin común: estar mejor; así pues, la formación integral del individuo vista en un espacio de redescubrimiento del ocio, de la salud y de la práctica disciplinaria de manifestaciones culturales artísticas de culturas ajenas al contexto desmoralizador y arrasador de tiempos postmodernos y pro capitalistas a ultranza, dan una pequeña alternativa, pero lo más importante de su vocación es buscar genuinamente el bienestar de los demás a través también de un bienestar personal en un proceso lógico de retroalimentación.

Uno de los objetivos de Straw es subrayar la importancia de los vínculos entre fronteras regionales y nacionales, en parte para contrarrestar las simplificaciones que ocurren cuando los críticos hablan de una música nacional. Cada cultura musical, da a entender Straw, está compuesta de escenas, y tienen sus propias “lógicas”. Procedimientos para validar la música vieja y nueva, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género, distintos ritmos de obsolescencia y procesos de canonización (Hesmondhalgh, 1998:306)

La música como fenómeno de constante evolución y también de incertidumbre de las “escenas” musicales como espacio y tiempo específicos son propios de una cultura musical, como el rock, el jazz, o el soul. Las PAO tienden lógicamente por un lado a ser puristas, también a ser grandilocuentes por ser pioneras y sobrevivir a muchos años dejando a un lado los momentos fugaces en boga que dicten las leyes de consumo de una época marcada por un frenesí tecnológico. Ahora bien, la música nacional de los negros guineanos, los identifica, los enmarca en un cuadro identitario, a pesar que existe una gran competencia entre ellos por ser reconocidos primero, dentro de su propio ambiente y luego en el exterior.

La música de las PAO no sólo es una cultura musical, sino que es una música que define a la cultura; es decir, en otros tipos de música, no se tiene el contacto tan estrecho con las actividades cotidianas que reflejan a un pueblo milenario y sabio que no quiere dejar que muera la tradición para que como dicen los grandes maestros, África no pierda su alma.

... Su artículo (Straw) es una réplica bienvenida a la etnomusicología (el estudio antropológico de la música) y otras formas de análisis (como las influidas por la tesis del “ imperialismo cultural”) que con demasiada frecuencia han supuesto que una cultura musical está simplemente contenida dentro de los límites de un país, una región o una ciudad (Hesmondhalgh,1998:308)

Las fronteras se abren, los modelos económicos se liberan, aparece la globalización, si por un lado criticada por muchos, también conlleva procesos benéficos; globalizar la solidaridad quizás, compartiendo maneras distintas de concebir al mundo que nos rodea y poder entendernos mejor como seres humanos con claras y notorias diferencias culturales, pero con la unidad común de ser mejores. La suposición que una cultura musical está contenida nada más dentro de los límites de un país, se ve desechada por procesos rápidos, cambiantes; la denominada *world music*, o música del mundo es un vivo y claro ejemplo de rescatar

tradiciones que no deben ser perdidas, sino comprendidas y por qué no, aceptadas.

Ahora bien, al parecer también hay implícitamente una crítica mordaz al desentendimiento de los unos con los otros; la soberbia y la creencia de que todo lo que surge de occidente es mejor y superior, al parecer se ha agotado desde hace tiempo y hace que personas volteen a ver a otros continentes, a otras formas de vida, a otras prácticas cotidianas de manifestaciones artísticas, todas enmarcadas en un diálogo intercultural necesario para los tiempos que vivimos.

A pesar de que esta música (PAO) resulte ajena a diversos sectores de la sociedad, que inclusive puedan estar interesados en la música como tal, no se puede negar que las nuevas tecnologías como el Internet y portales como youtube.com, y páginas como myspace.com, aceleran la difusión de lo que hace algunos años era muy difícil de conseguir: Imágenes de audio y video de música de las PAO: Un ejemplo de esto sería el documental multipremiado “Djembefola” del director francés Laurent Chevallier, que trata sobre el regreso del gran máster Mamady Keita a su villa natal de, Balandugu después de 26 años, la cual es una gran historia para cualquiera y especialmente relevante para los percussionistas interesados en las PAO.

La difusión de ésta música también se vio beneficiada como ya lo habíamos escrito por el Boom de los sellos independientes, World circuit, Putumayo, Discos Corazón, que han sido responsables en gran parte por difundir esta música. Ahora bien, al parecer, si una de las estrategias de sellos independientes y compañías discográficas, y el gran apoyo de Internet hace que se pueda difundir la música de las PAO, paradójicamente el mismo movimiento tiene tintes excluyentes y frena a sí mismo su evolución fuera de su contexto original, por la competencia y envidias; ya que algunas veces en la superficie, la hermandad y unión de los interesados en éste tipo de música, también se pueden ver contrastadas con la reproducción de sistemas de valores de la música pop occidental, cosa que como ley no hablada del movimiento, sería una crítica furiosa a lo que supuestamente se busca contrarrestar; no existe un afán idealizador del movimiento, también como muchas cosas tienen sus lados débiles y haciendo autocrítica se puede mejorar.

Lilian Friedberg y Hooked on drums: Descripción

La Dra. Lilian Friedberg, Nacida en Wisconsin, autoexiliada en Europa en los ochentas, ha estado viviendo y enseñando en Minnesota desde 1992 hasta 1999, ha enseñado a jóvenes y adultos por todo el medio

Oeste Estadounidense. Es bilingüe, y cuenta con un Doctorado por la Universidad de Illinois y una maestría por la Universidad de Chicago.

There is a long history of drumming in my family, but I didn't know that in 1985 when I first encountered the Djembe drum while living in Germany on the shore of the Baltic Sea. Years later- after two trips to Guinea, West Africa and years of intensive study with some of the top-name professionals in my field- I learned of the Native American women's drum traditions of my Great Grandmother, and *Ojibwe* from Minnesota who died in 1993 at the age of 107. After nearly a decade of self-imposed exile in Europe and Africa, I returned to the Midwest and learned that the town I was born in, Sheboygan, meant, in the Ojibwe language "to drum and to transmit."¹

Mientras vivía en Europa en los ochentas, la doctora Friedberg fue una de las primeras estudiantes no africanas del virtuoso Percusionista malinke Famoudou Konate. Ha realizado cuatro viajes a Guinea, (África del Oeste) para aprehender la tradición auténtica del tambor Djembe participando en tradicionales festivales de los Malinke.

91

El programa "*Hooked on Drums*" es un programa desarrollado por la Dra. Friedberg, con el fin de enseñar a jóvenes marginados que habitan la periferia de Chicago y que son denominados por el sistema educativo estadounidense, como niños problema o marginales; En Chicago, *Hooked on Drums* ha estado ofreciendo clases de Percusión Africana para jóvenes desde primaria hasta preparatoria, unidos con las escuelas públicas de Chicago. Los grupos de jóvenes que la Dra. Friedberg ha dirigido y entrenado, han actuado en muchos escenarios en muchos lugares importantes de la ciudad.

También, basándose en *hooked on drums*, la Dra. Friedberg Ha formado un ensamble profesional de jóvenes llamado *Nankama* (en malinke significa nacido para), donde los mejores y más experimentados participantes son los protagonistas. Nankama ha dado múltiples actuaciones por todo el medio oeste desde 1995 hasta 1999. Las ganancias que los chicos obtienen, demuestran cómo las artes pueden proveer una salida a desventajas económicas.

1 Existe una larga historia de percusión en mi familia, pero no lo sabía en 1985 cuando por primera vez encontré el tambor Djembe mientras vivía en Alemania en la costa del mar Báltico. Años después, después de dos viajes a Guinea, África del Oeste, y años de estudio intensivo con algunos de los profesionales de primer nombre en mi campo aprendí de las tradiciones del tambor de mujeres indio / americanas de mi Bisabuela, una Ojibwe de Minnesota que se murió en 1993 a los 107 años. Después de casi una década de exilio auto impuesto en Europa y África, regresé al medio oeste y aprendí que el pueblo donde nací, Sheboygan, significaba—en el lenguaje Ojibwe--- "tocar el tambor y transmitir (La traducción es nuestra).

Ahora bien, la propuesta de la doctora, se asemeja mucho al producto final del proyecto FANKABA mencionado en el próximo capítulo, aunque el contexto sociocultural, político e histórico del vecino país del norte sea diferente, los videos en su página, y las anécdotas que cuenta, son verdaderamente esperanzadoras para que se pueda llevar a cabo en un espacio y tiempo diferente a este, como lo es, nuestro bello y complejo país: México.

La inspiración sobre la forma en que enseña integralmente los tambores de los malinke a personas que no han tenido un contacto con África hacen que se pueda innovar al no solamente proveer un taller de percusiones africanas con el fin único de ganar dinero, sino el de realmente beneficiar a un grupo humano, en este caso a los niños, en un contexto de pluralidad intercultural, diálogo y respeto. Para sintetizar el trabajo de la Doctora Friedberg, tomemos en cuenta la forma o manera en que ella misma define al Djembe: “Bellow, screeches, cries and screams. It whispers and it sings. The penetrating depth of its bass and the piercing clarity of its slaps are testimony to the richness of its tale. It is the drum with infinite range, the drum with a thousand faces, each exuding its own unique tenor”²

Dentro de su programa, en su página web, la doctora Friedberg hace énfasis en los beneficios de estudiar las percusiones africanas. Como conocer el legado cultural y musical africano, aprender estructura musical y poliritmia, lógica y matemática, lenguas extranjeras, leer y escribir, respeto hacia otras manifestaciones culturales y artísticas. En una parte medular del trabajo de la Dra., el cual me parece contradictorio en cierto sentido, quizá no lo explica lo suficientemente bien dice:

The Djembe does not speak by reproducing sounds which correspond to the words of any given language. Instead, it tells its tale in abstract terms that might mean different things to different people. The secret to its seemingly endless spectrum rests, on the surface at least, in the tautness and thickness (relative to the drum body) of the goatskin covering its head. An experience Djembe drummer can coax enough sound from the drum to make it seem like an exchange between several drums is taking place, when in fact is one drums is speaking.³

2 “Brama, chilla, llora y grita. Se secretea y canta. La profundidad penetrante de su bajo y la claridad de sus slaps son testimonio de la riqueza de su cuento. Es el tambor con un rango infinito, el tambor con mil caras, cada una exudando su tenor propio y único” (La traducción es nuestra).

3 El Djembe no habla reproduciendo sonidos que correspondan a palabras de ningún lenguaje. En su lugar, cuenta su historia en términos abstractos que pueden significar diferentes cosas a diferentes personas. El secreto para lo que al parecer es su espectro infinito, en la superficie al menos, es la tensión y grosor (relativo al cuerpo del tambor) de la piel de chivo que cubre su cabeza. Un experimentado percusionista puede sacar suficiente sonido del tambor para parecerlo ver como un intercambio entre diversos tambores está teniendo lugar, cuando de hecho es solamente un tambor hablando (La traducción es nuestra).

Entonces, el Djembe habla o no, al parecer primero dice que no luego que sí, que en la superficie; este es un gran tema de debate entre los conocedores; lleva una carga de símbolos de magia u otra como producto musical en el cual yace un profundo misterio e interrogante alrededor de este; Si se comunican con expresiones silábicas del bambara que sólo entienden algunos guineanos y quizá algún extranjero que se haya criado con ellos, o es abstracción y lenguaje musical.

Este tema da para mucho, los grandes maestros, quizá detectan que posible alumno no africano, pueda ser iniciado para convertirse djembefola, que como ya lo describimos anteriormente, el título no se lo da uno mismo, o se compra en una escuela, o se gana estudiando 5, 6 o 7 años, sino que la gente se lo da, en clara referencia comunal y colectividad de toma de decisiones; es decir, verdadera y real democracia para algunos, autoritarismo para otros. No debemos de olvidar, que Guinea sigue bajo mandato militar, y éste penetra todas las actividades rutinarias de los habitantes del continente cuna de la especie humana.

En otro extracto reflexiona: I see in the drum a teacher and tool that can help us to trace our human roots back to a single source: The Earth, Our Great Mother. The drum can re-introduce us to a long-lost sense of being part of the human comm.-unity. In my instruction and performances, I try to help people along on this path of discovery by staying true to the tradition and teaching not only technique, but also lineage and heritage as I know it to have been passed down to me through teachers like Famoudou Konaté and in the spirit of my own ancestors. I am concerned with hand-to hand, heart-to –heart and human-to-human transmission of information concerning the Djembe drum traditions of the Malinke people ⁴.

La forma que hace especial a éste programa, es que no solamente se enseña técnica como en la mayoría de los casos se hace sino que hay algo más allá, esa transmisión de información de acuerdo a un estilo de vida específico y sobre todo al respeto de una tradición milenaria que regresa con más fuerza en el siglo XXI para tomar por sorpresa a personas con actitudes racistas y elitistas que niegan cualquier intento por acercarse a culturas diferentes. Al parecer también, ésta es la forma integral de enseñar el Djembe; una de los fundamentos, de enseñarlo bien es integralmente; no se requiere de gran capital, con unas simples

4 Veo en el tambor un maestro y herramienta que nos puede ayudar a rastrear nuestras raíces humanas de regreso a una sola fuente: La tierra, nuestra gran madre. El tambor puede reintroducirnos hacia un largo sentido de pérdida de ser parte de la comunidad humana. En mi instrucción y actuaciones, trato de ayudar a la gente en este camino de descubrimiento manteniéndome fiel a la tradición y no solamente enseñando técnica, pero también linaje y herencia como se me ha pasado a mi vía maestros como Famoudou Konaté y en el espíritu de mis propios ancestros. Me preocupa la transmisión de información mano a mano, corazón a corazón, concierne a las tradiciones malinke del tambor Djembe (La traducción es nuestra).

latas de atún, y botellas de agua a medio llenar, o cápsulas de *huevoitos kínder con arena*, piedritas, o arroz, o frijol se pueden crear instrumentos y enseñar como marca la tradición, para después repropiarlo y sacar algo nuevo, algo que cada ser humano pueda crear, una experiencia mística y simbólica que nos ayudará a conectarnos mejor con la naturaleza y sobre todo con los seres humanos, porque sí, nos hemos dejado de tratar como seres humanos, nos vemos como objeto, como ganancia, como cliente, como socio, no como personas con defectos y virtudes; el tambor, la música puede unirnos, la música, el tener algo en común, que al parecer está escondido o perdido, el sentimiento de sabernos todos uno, con nuestras individualidades y diferencias pero como todo un uno; grande, enorme, misterioso: La vida misma.

La Dra. hace una apología en cuanto al Djembe: *Music has been there every step of the way, as guidepost, vehicle, teacher and friend. I didn't discover my instrument, the djembe drum from Guinea, West Africa, until the worst was already behind me. But it was African drumming that sustained me through the rest of the journey to become what I am today, and showed me that music inspires, instills discipline and develops the mental, spiritual and intellectual stamina and skills to overcome unbeatable odds.*⁵

La Dra. y el desarrollo del programa *Hooked on drums* mantiene la esperanzadora idea de poder llegar a un público juvenil e infantil por el hecho de que la recepción de los infantes y jóvenes a la música de Percusiones Africanas del Oeste es mucho mejor en todos los sentidos, es decir: Los niños son los mejores estudiantes, porque aprenden más rápido que la mayoría de los adultos, son capaces de comprender complejas poliritmias de una mejor manera, progresan más velozmente que los adultos, llegando a tener muy buen nivel. La Dra. Friedberg comenta en su página que lo más emocionantes de trabajar con niños es que sus oídos están bien abiertos y que absorben la música como esponjas.

La Dra. Friedberg, sabe que el poder creativo de la música y el poder cuidar a individuos van a cambiar la vida de cualquier niño para bien. Este conocimiento ha sido el motor que le ha impulsado por 13 años de profundo compromiso en proveer instrucción de Percusión Africana del Oeste de alta calidad a jóvenes de cualquier circunstancia social y étnica, pero especialmente a la minoría marginada, que a menudo no pueden pagarlo, pero son los más necesitados.

5 La música, ha estado ahí cada paso del camino, como guía, vehículo, maestro y amigo; No descubrí mi instrumento, el Djembe, de Guinea, África del oeste, hasta que lo peor estaba atrás de mí: Pero fue la percusión africana, que me sostuvo por el resto de la jornada, para llegar a ser lo que hoy soy, y me mostró que la música inspira, inculca la disciplina, y desarrolla la mente, el espíritu, para poder hacer frente a cuestiones imbatibles. (La traducción es nuestra).

El programa de *hooked on drums* es altamente profesional y musicalmente demandante, además que proveen oportunidades económicas y culturales, así como motivación para jóvenes urbanos y demás interesados en el acercamiento a éstas manifestaciones no occidentales. Como ya ha sido señalado anteriormente, inevitablemente la globalización traza rasgos y define actitudes como personas que aparentemente son muy ajenas a una cultura, se puedan ver atraídas para conocer una mínima parte de tradiciones milenarias, resignificarlas, reapropiarlas y darles una nueva mirada en otro contexto completamente diferente. Es así como el programa *Hooked on Drums* ha tenido un gran auge en los lugares donde se ha presentado, y también surge la posibilidad de basarse en él para poder lograr exitosamente dentro del marco de una verdadera comunicación intercultural una aceptación y un lazo fraterno entre culturas y cosmovisiones distintas.

Hooked on Drums: Ejemplo de comunicación intercultural

Es importante enmarcar el fenómeno de un programa visionario e innovador de alta instrucción de percusiones africanas del oeste, en un fenómeno conceptual desde la comunicación intercultural. Primero tendríamos que revisar qué es la comunicación intercultural y desde ahí partir para confrontar y contrastar al programa *Hooked on Drums*.

95

“Lo que caracteriza, la mayoría de las veces a la comunicación intercultural es el desconocimiento que se tiene sobre la otra cultura. A medida que vas relacionándote con personas de distintas culturas vas tomando conciencia de la propia ignorancia” (Comunicación Intercultural. Miquel Rodrigo Alsina. p 64)

Los prejuicios y estereotipos son un verdadero lastre porque afectan decisivamente a la experiencia de acercarse a otras culturas, y no solamente eso, sino adentrarse verdaderamente a la opción válida de querer conocer manifestaciones de otras culturas, que nos ayudarán a abrir nuestras perspectivas sobre nosotros mismos y los demás. Si se está siempre relacionado a un contexto específico, el natural, el original, no se pueden abordar diferentes concepciones del mundo porque no se tiene la oportunidad de contrastar y encontrarse con otras culturas.

Es posible que con algunas culturas haya una mayor cantidad de manifestaciones culturales que podamos considerar semejantes con otras culturas. Siempre situándonos a un nivel superficial de la manifestación cultural se trata de una graduación mayor o menor proximidad. Por supuesto, no nos referiremos a una proximidad de tipo geográfico sino de afinidad cultural, que en determinadas situaciones puede darse entre culturas muy distantes geográficamente (Alsina, 1999. p 65)

Podemos tener una participación activa en el proceso de acercamiento con distintas culturas y orientar la posibilidad del vínculo con ellas de forma tal que se respeten y se difundan elementos necesarios para el entendimiento y aproximación de otras formas de ver y sentir el mundo, esto a partir de la búsqueda de conocimiento de fondo que respalde con solidez dicho vínculo.

“Como puede apreciarse la comunicación intercultural se sitúa en el delicado equilibrio entre lo universal y lo particular, entre lo común y lo diferente. De hecho, la comunicación intercultural nos impele a aprender a convivir con la paradoja que todos somos iguales y todos somos distintos” (Alsina.1999:65)

Esta paradoja es vital para comprender procesos que para algunos puedan resultar extraños, como el interés de jóvenes mexicanos en estudiar en su contexto de origen, las percusiones africanas del oeste; es decir, parte del proceso de globalización y la aldea global es que no necesariamente apela al sentido económico neoliberal, sino también al traslado de información y de personas de un lugar a otro para, por lo menos de alguna manera, insertarse en culturas milenarias; Si, por un lado una gran parte de la juventud posmoderna voltea sin cesar a comportamientos consumistas e ideológicos de los Estados Unidos de América, la contraparte voltea a otro continente, ya que posiblemente se vean atraídos en reproducir símbolos y significados dando apertura a un verdadero diálogo intercultural entre dos naciones.

Miquel Alsina apunta: “...pero al mismo tiempo esta persona va a ser un elemento constitutivo de esta cultura e inevitablemente va a ayudar a su transmisión, su conservación y su transformación. Puede parecer contradictorio, pero téngase en cuenta que una cultura es dinámica y cambiante. Por ello algunas de sus manifestaciones se conservan, otras cambian y otras desaparecen” (Alsina, 1999: 67)

Quizás si no se hubiera muerto en 1984 el presidente Sekou Touré, quien mantuvo el control político de Guinea y sobre todo la búsqueda para arraigar una identidad nacional, la expansión de las PAO se hubiera retardado, porque por diversas razones como la ya antes mencionada, el control de las artes era férreo; el debate entre ellos mismos sobre si su propia cultura se pudiera ver malinterpretada, maltratada como ha pasado en muchos lados, también conlleva la frustración de los grandes maestros, al ver corrompido el fundamento mismo de un estilo y forma comunal de vivir así como la práctica mal hecha de ritmos milenarios que inequívocamente significan algo más profundo y místico para ellos que para cualquier extranjero. Pero a pesar de esto la dinámica que ofrecen las nuevas tecnologías de la información como la inquietud e interés genuino de empezar intentar a comprender una cultura no sólo

ajena a la nuestra sino con muchísima inestabilidad social, conlleva a compartir información que es básica y necesaria para su intento de comprensión a cabalidad.

Ahora bien: ¿Qué y Cuáles son los elementos necesarios para una eficaz comunicación intercultural?

En el caso de *hooked on drums*, no se podría explicar el éxito sin una base fundamental: El vasto conocimiento de la Dra. Friedberg de la cultura del otrora imperio mande; sus 4 viajes hacia el corazón de la tierra del Djembe, más su continuo acercamiento a los grandes maestros que conocen perfectamente la tradición, hacen posible una mejor comunicación intercultural hacia los aprendices, sean éstos de cualquier antecedente cultural, aunque también afortunadamente ella confirma el hecho que los verdaderos y grandes maestros se encuentran en África y que ella simplemente trata de enseñar integralmente de mejor manera.

Es sumamente importante no dejar atrás el eslabón que es la eficacia en la comunicación intercultural, en este caso un programa dedicado a la transmisión no sólo de información sino de legado cultural, de herencia y linaje, que hace la Dra. Friedberg, tiene una gran aceptación donde se presentan porque va mucho más allá de exhibir a un grupo de niños tocando tambores, sino que presenta a personas con talento musical que irónicamente el sistema educativo escolar de Estados Unidos de Norteamérica los cataloga como niños “problema”.

El gran carisma, la genuina atención, la propia pasión y empeño que prodiga la Dra. Friedberg son esenciales para juzgar el éxito o no de este programa: es más, la evaluación de los padres con sus hijos es de asombro porque sus hijos realmente progresan mucho en el transcurrir de las sesiones semanales.

Algo sumamente importante es destacar el esfuerzo de acercarse a la propia cultura, la de uno, mientras se acerca a otras; inclusive podría parecer contradictorio, pero no lo es: “La comunicación intercultural no sólo supone comunicarse con otras culturas sino también hacer el esfuerzo de repensar la propia cultura” (Alsina.1999: 78)

A través de la inmersión en otra cultura, se puede uno replantear la propia. No solamente con el proceso de negación de la otra cultura, ni la del abierto rechazo a la propia, sino reflexionar el propio lugar donde se está parado, de dónde viene uno, y hacia donde se proyecta. Quizá es una vuelta a lo primario más no primitivo, una vuelta a la tercera raíz en México, con toda la complejidad que abarca esta tierra, es importante

estudiarnos a nosotros mismos, y una vía aceptable sería desde la apropiación de la cultura africana formando una diada afro-mexicana.

Fankaba: su viabilidad en Puebla

Es importante rastrear de manera general algunas de las características propias del movimiento de las PAO en México para poder así, sustentar mejor la propuesta original de Fankaba: El movimiento de las PAO en México, data de los años ochenta; debido al fuerte control de las artes, y su exportación en Guinea, la muerte de Sékou Touré permitió al mundo conocerlas de mayor y mejor manera; Guillaume Poudget en 1987 fue de las primeras personas en México que detonaron un intercambio cultural con Guinea.; según un artículo publicado en REFORMA, (Castellanos, Laura. Marca Djembe el ritmo. Reforma. Sábado 29 de enero del 2005.) en la sección de Cultura, escrito por Laura Castellanos, Poudget, fundó el primer grupo de percusión africana en México, Tibwa, e instauró el reinado capitalino del tambor africano en el año de 1992.

98

En el 2005, fecha de éste artículo se aseguraba que existían en México 40 grupos de percusión, aunque a la fecha han surgido más por supuesto, teniendo focos principales, Cuernavaca, Distrito Federal, Puebla, Xalapa, Playa del Carmen, y San José de los Cabos; “ En Guinea, hay músicos profesionales como los *griots* (juglares), que tocan para personajes importantes a cambio de dinero o comida, pero también un campesino puede ser músico y tocar para animar a la gente mientras trabaja la tierra”, refiere Podget en dicho artículo.

El Djembe, vive una gran popularidad internacional a finales de los 80 hasta la fecha en parte debido a la muerte de Sékou Touré, que dio paso a una apertura cultural. Esta apertura cultural, es la que no ha dejado de lado a América Latina, el movimiento empieza a tomar fuerza y aceptación de parte de muchos jóvenes. El denominado *healing drum* o tambor curativo hace que muchas personas, visiten África del Oeste, en estancias de 2, 3 o 6 meses, para aprender como es debido las PAO; Ahora bien, por otro lado, ha existido una deformación en cuanto a su interpretación debido a la escasa información proveniente de fuentes fidedignas, y se desvirtuado una manifestación cultural como mera expresión de espectáculo neo hippie, inmerso en una profunda pretensión de querer ser alguien quien no se es.; es decir, el apropiar elementos de una cultura lejana, es válido completamente, no por el simple proceso de globalización o consumo cultural , sino como un afán de reconocerse iguales pero diferentes, en una búsqueda identitaria y existencial de saberse parte de un uno a pesar de las diferencias notoria, y no en querer ser a fuerza africanos o guineanos y llevar estilos de vida que no corresponden a la realidad.

Uno de los primeros grupos de gran trascendencia por la escuela que están dejando en México, se llamó BANDERLUX, y sus dos vertientes, WARABARI y BANDIKORO; Muchos de sus integrantes viajaron a África, y fue Darío Abdalá, no uno de los primeros, sino el primer mexicano en viajar a estudiar a Guinea. Hay que recordar también, que muchas personas, de nacionalidad japonesa, israelí, francesa, alemana, italiana, escandinava, holandesa, brasileña, argentina, mexicana, estadounidense, canadiense, viajan principalmente en los meses de enero, para estudiar con los maestros y traer información a sus respectivos países de origen.

Existen percusionistas que debido a su nivel elevado, pueden llegar a acompañar a maestros en sus diferentes presentaciones alrededor del mundo; Existen diversos grupos como Toubala Kono y Bakán, con un muy buen nivel en la interpretación de los ritmos y las danzas correspondientes a éstos.

En Puebla el movimiento empezó principalmente con Marabout, y su escisión desembocó en Danko Foli, “los de la 5”, y la “Segua”. De ahí el movimiento en Puebla se destaca por uno de sus exponentes principales Pablo Ruíz Flores, quien fue a Guinea a estudiar 6 meses, siendo el primer Poblano en ir a estudiar las PAO en su contexto original. Uno de los primeros acercamientos que tuve a una experiencia artística con percusionistas de alto nivel fue gracias a un músico Alemán, Alfred Mehnert y su programa *Kids on drums*.

Mehnert es un músico percusionista alemán y filósofo, alumno de Jürgen Habermas; el inventó un programa llamado *Kids on drums*, donde enseña ritmos afrocubanos a niños de distintas edades. La forma de presentarlo es original porque se viste muy colorido, con pelucas, pantalones holgados, y lo hace de forma muy llamativa y muy profesional. Su método consiste primordialmente en la repetición de palabras acorde al número de golpes para formar una base rítmica de algún ritmo afrocubano de la forma más simple y básica para después desarrollarla en algo más complejo: La polirritmia. También la filosofía que hay detrás de *kids on drums* es muy interesante pues, como dice en su página web “la música activa la cultura” y “cultura es integración”. Mehnert es sin duda alguna uno de los percusionistas más solicitados de Europa, con una carrera de más de 20 años. (www.kidsondrums.com)

Ahora bien, Influenciados en gran medida por el programa de la Dra. Friedberg – *Hooked on drums*- y también en menor medida en *Kids on drums* se concibe desde la teoría, un taller integral de percusiones de África del oeste en la Universidad Iberoamericana Puebla ¿Nuestra herramienta teórica? La comunicación intercultural.

Un taller, debe de ser concebido como un espacio integral, donde se ponga en práctica la teoría de los conocimientos o habilidades que se quieran realizar; es decir la dicotomía “aprender-haciendo” es clave para no sumergirse simplemente en la teoría de lo que supone se deba de hacer, sino en el imaginario de que en un taller es posible, aprender las dos. No un seminario, no clases donde el facilitador sea el único miembro omnipotente del conocimiento, sino en un espacio de redescubrimiento de uno mismo, formando parte del otro también siempre y cuando se haga de forma colectiva.

Una de las precursoras, desde 1991, de la operación de los talleres artísticos en la UIA Puebla, Cecilia Macías en su tesis de maestría a propósito de éstos apunta: En estos espacios no se pretende formar a profesionales o artistas, sino hacer que el alumno se de cuenta de que puede interpretar cosas ajenas a su entorno cotidiano y que pueda observar la realidad de manera diferente. A través de la actividad artística es posible que el alumno se vuelva entonces sensible no sólo frente a a sí mismo, sino frente a los otros, al mundo, a la sociedad que lo rodea, igualmente se sensibiliza ante la creación de los otros, ante la obra de arte en general

100

Es indudable destacar el esfuerzo que se ha hecho por conseguir espacios, diversificación de actividades artísticas, oferta para el alumno de la propia institución y de público externo. Más no significa que no se puedan mejorar muchas cuestiones. En mi corta e inusual experiencia como alumno del taller de percusiones, invitado especial a las presentaciones, suplente voluntario o involuntario se dieron diversos factores que me hicieron reflexionar sobre algunas cuestiones personales y por supuesto colectivas para impulsar el taller benéficamente.

Estoy de acuerdo que no es el propósito de crear artistas o profesionales, dentro de los talleres artísticos, aunque no por esto se tenga que dejar de lado las cuestiones básicas informativas sobre el trabajo que se realiza. Para realizar una actividad artística es básico el conocer información fidedigna sobre lo que se va a realizar, (en el caso del taller de percusión) quienes lo realizan, por qué, que significado místico y simbólico tiene, por ejemplo, el estar sentado frente a un tambor que representa algo sagrado para muchas culturas ancestrales y que no es una cuestión vana y superficial. Partiendo del respeto mutuo intercultural se pugna por un entendimiento y acercamiento a culturas milenarias, y no como un producto “saca stress” y de dominio de emociones.

Como dice la Dra. Friedberg “Don’t beat the drum” but “drum the beat”; es decir no solo es golpear por golpear, como en los famosos “drum circles” difundidos por los “Money makers” en afán de desvirtuar realmente una actividad seria y artística. Surge una inquietud de do-

cumentar y proponer un taller dirigido a cualquier ser humano, sin exclusión, de fomentar un Taller de Percusiones Africanas del Oeste para ampliar la conciencia, mejorar habilidades psicomotoras, y desarrollar una mejora física, psicológica y corporal.

Una vez derribados los prejuicios, el racismo muchas veces no asumiendo, el etnocentrismo entre otros, podemos tener una mejor apertura para presentar exitosamente proyectos como el que surge en éste trabajo para poder ofrecerlos a grupos vulnerables; ciertamente es una labor ardua y difícil, pero creo que si se lleva a cabo podría beneficiar realmente a la comunidad; en este caso concebida desde un espacio específico como la Universidad. Fankaba es una palabra malinke que significa fuerza. Espiritual, mental y física. El propósito de FANKABA es suministrar oportunidades educativas, constructivas y recreativas basadas en la forma artística de los tambores de los malinke de África del Oeste, ofreciendo instrucción profesional, liderazgo, dirección artística entre otras cosas.

Incesantemente los pequeños en Guinea- uno de los países más pobres del mundo- escuchan los ritmos provenientes de las tribus Soussou y Mande. La forma en que se enseña música es diferente que la occidental. No es mediante notas, sino que desde pequeños virtualmente para cualquier ocasión se ven expuestos a diversos ritmos que generalmente, en la forma tradicional, empiezan con un canto. Es así como los jóvenes de los barrios se organizan y forman sus ensambles y compiten.

101

Ahora bien, también este proyecto surge del gran significado que tienen las PAO para mí, pues son parte- si no primaria- sí fundamental de mi vida: Me considero un aprendiz lírico de éstas desde hace aproximadamente ocho años; entre más indago sobre el tema, practico, veo, escucho, más me doy cuenta de lo poco que conozco sobre éstas, y de los cientos de personas que tienen un conocimiento más profundo que yo.

También de forma individual, personalmente las Percusiones Africanas del Oeste, me han ayudado a ampliar y desarrollar mi propia conciencia como ser humano capaz de interactuar de forma artística y humana con el otro, me aportan seguridad, confianza, serenidad, apertura multicultural, tolerancia, respeto por el semejante, fuerza, reconocimiento social, vías para expresar emociones guardadas o contenidas, contacto con la naturaleza, viajar, han también potencializado mi capacidad de improvisación en la acción musical y en diferentes circunstancias cotidianas, me da disciplina, aprovechar de manera benéfica el tiempo libre, a jugar, a divertirme, a descubrir un estilo de vida, entre muchas otras.

Las Percusiones Africanas del Oeste , llevadas a cabo integralmente pueden beneficiar de sobremanera a grupos de ciegos por ejemplo, o a niños con dificultades para sumar y restar;; es decir, desde una visión holística, la práctica Integral de las PAO en cualquier contexto, puede ayudar muchísimo a aliviar algunos de los problemas físicos y mentales que nos atañen a los seres humanos: la apuesta es decidida y con poco riesgo, es decir es un ganar , ganar con la práctica, repito, Integral de éstas; al referirme a integral quiero decir que se tendría que poner el acento en el ser humano, en sus necesidades, cualidades, habilidades y debilidades, para poder hacer el bien al mayor número de gente posible; es relativamente barato, con botes de basura de plástico y aluminio , botellas con agua y arena que actúen como güiros, y si alguien tiene fe en el proyecto, se podría aportar dinero para comprar instrumentos. Como ya habíamos comentado, existe un taller de percusiones en la UIA Puebla, lo cierto es que no se da de forma integral, sino de una forma clásica, instrucción, un poco de técnica, algunos ritmos y una presentación que pudiera estar mejor.

Así pues, con la infraestructura que existe en la universidad, en la Coordinación de Participación Universitaria (7 tumbadoras, un güiro, un cajón peruano, un par de bongós) se podría ir haciendo un taller de mejor manera. Es preciso mencionar que un taller de Percusiones Africanas del Oeste en la UIA Puebla es viable; por todo lo anterior escrito como fundamento, además del creciente interés de jóvenes hacia ésta práctica milenaria. Un taller concebido desde el espacio universitario, debiera también, abrirse para buscar grupos desfavorecidos e invitarlos a ser partícipes de éstos talleres, inclusive constituir un ensamble emblemático de la UIA Puebla para poder representarla en diferentes eventos dentro y fuera del Estado. Ser un verdadero espacio forjador de comunidades mediante el respeto y la tolerancia a otras culturas.

Sirva este trabajo, como un primer acercamiento a una cuestión poco estudiada pero que no por eso carente de importancia, sino que debido a que su práctica es relativamente nueva en nuestro país, la investigación realizada fija posturas más antropológicas o sociales.

¿Cómo y por qué sería viable un taller de PAO en la UIA Puebla? El vínculo de la comunicación y la cultura es algo que nos atañe a todos los interesados en las propuestas concretas en la definición última y existencial del ser humano; ser por , para y con los demás, en una apuesta enfática a rescatar valores solidarios para con el otro; en el entendido que se quiera buscar el beneficio real de los demás surge una inquietud que emana desde la multidisciplinariedad; Al no ser experto en temas de sociología, psicología social, antropología, etnomusicología, la comunicación puede ser una vía tangible en redituar en su labor, junto con la educación, revolucionaria para imprimir con un sello verdadero

y leal al servicio del hombre como cabalidad y finalidad de sentido de vida: Una opción ambiciosa y generadora de bienestar, busca que se interesen otras personas expertas en otras ramas para poder realizar un taller integral que por supuesto pueda constituir una experiencia enriquecedora y vivencial de bienestar comunitario y personal.

Ahora bien, Fankaba, proyecto emanado de Chicago Djembe Project y *Hooked on drums*, ofrecería talleres intensivos de percusión para estudiantes principiantes que buscan instrucción auténtica y profesional. Un breve ejemplo de lo que se daría en el taller sería lo siguiente:

En varias semanas de intenso estudio, se trabajarían composiciones tradicionales completas de la etnia malinke basada en Guinea, África del Oeste, Por ejemplo:

Historia y propósito del ritmo en la cultura Africana
Patrones de Acompañamiento de Dun Dunes y Djembe.
Patrones de Solo para cada ritmo.
Técnica y habilidades de las manos.

103

Las sesiones serían de 3 días por semana. Ubicada en grupos, niños de 5 a 12 años. Y aparte clases para jóvenes y adultos. Habría dos tipos de taller. Uno durante el semestre donde se tenga una convocatoria abierta hacia grupos vulnerables, o buscar la gestión mediante la universidad para poder hacer a éstos grupos partícipes. El espacio sería en la caseta atrás de las canchas de tenis de la UIA Puebla y en épocas de calor al aire libre atrás del lago. En primer lugar se promovería el taller con actuaciones en vivo de ensambles de música de percusiones africanas del oeste.

Las primeras sesiones, serían sobre la historia del instrumento y el conocimiento de éste. De donde vienen los ritmos, en que situaciones se tocan en su contexto original, y un breve repaso sobre el instrumento en sí. Luego en cada sesión, se calentaría durante 15 minutos con ejercicios que flexibilicen y calienten los músculos. Luego se escucharían los ritmos en una grabación para darse cuenta del “swing” propio de cada uno. Se enseñaría en canto tradicional del ritmo que se esté aprendiendo. Esto consumiría alrededor de 15 minutos. Los 30, restantes de la sesión, se enfocarían en diseccionar las partes de cada uno de los tambores base. Kénkeni, Sangban y Dun dún. Para proseguir con los acompañamientos, tres de preferencia, del Djembe. En otra sesión, se enseñaría la “intro” y el llamado para la danza.

Es importante señalar que sería ideal después de conformar los grupos, invitar a los titulares del programa *Hooked on Drums*, gestionado desde instituciones culturales del estado o desde la propia univer-

sidad, para visitar nuestro país para que impartan algunas sesiones del taller. Una vez consolidado el taller, con un grupo nutrido y dedicado, se podrían invitar a los grandes maestros de percusión de África del Oeste para compartir sus enseñanzas.

Así pues, una opción ambiciosa y generadora de bienestar, busca que se interesen otras personas expertas en otras ramas para poder realizar un taller integral que por supuesto pueda tener una experiencia enriquecedora y vivencial de bienestar comunitario y personal. La posibilidad de llevar a cabo un taller de PAO en la UIA Puebla en pleno siglo XXI, se da por una parte por poner en práctica una actividad de reciente conocimiento en nuestro país pero con una enorme tradición histórica. Un taller debe ser concebido como un espacio donde confluye la teoría y la práctica para de mejor manera ir forjando comunidad. La difusión y la trasmisión de información fidedigna, sin lugar a dudas, sería muy benéfico para atraer a los interesados en acudir al taller. Si se propone a las instancias correspondientes es muy probable que su aceptación sea buena, y se pueda mejorar en mucho el taller ya existente, que como ya comentamos, no se da en los términos integrales y no está inspirado en el programa de *Hooked on drums*.

Por consiguiente, en el marco de la interculturalidad, el respeto a tradiciones milenarias y su consecuente apropiación, un taller de PAO en la UIA Puebla, cumpliría cabalmente sus objetivos si tomamos las recomendaciones arriba mencionadas.

Bibliografía

- Alsina, R. (1999). *Comunicación Intercultural. ¿Qué es la comunicación intercultural?* Anthropos.
- Arnaut, K. (1998). *African Dance in Time: Kinaesthetic Praxis and the Constructing of a Community*. Cultural Dynamics, 10(1), 53-82. <https://doi.org/10.1177/092137409801000104>
- Blanc, S. (1997). *African percussion: the djemb*. Sher music.
- Castellanos, L. (2005, 29 de enero) Marca Djembe el ritmo. Reforma, pp. 3-6.
- Charry, E. (2002). A guide to Djembe. Percussive Notes, 40(5), 47-52. <https://echarry.web.wesleyan.edu/jembearticle/article.html>
- Chávez, G. (2001). *El análisis argumentativo del discurso musical (AADM): Una propuesta para pensar la cultura y comunicación*. ITESO.
- Curran J.; Morley, D. y Walkerdine, V. (Comp.) (1998). *Estudios Culturales y comunicación*. Paidós.
- Friedberg, L (s/f). *The Chicago Djembe Project*. Recuperado de www.chidjembe.com

- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- Goerg, O. (2006). Chieftainships between Past and Present: From City to Suburb and Back in Colonial Conakry, 1890s-1950s. *Africa Today*, 52(4), 3–27. <https://doi.org/10.1353/at.2007.0010>
- Johnson, R. W. (1970). *Sekou Touré and the Guinean Revolution*. *African Affairs*, 69(274), 273-282.
- Kaba, L. (1977). Guinean Politics: A Critical Historical Overview. *The Journal of Modern African Studies*, 15(1), 25-45. <https://doi.org/10.1017/S0022278X00014464>
- Kapuscinski, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Anagrama
- Keita, K. (2003). *A Life for the Djembe-Traditional Rhythms of the Malinke*. (Instructional Book/CD). Tam Tam Mandingue.
- Klabunde, M. (2003). *The mande blacksmith and globalization*. Stanton.
- Konate, F. y Ott, T. (2000). *Rhythms and Songs from Guinea*. Lugert.
- Levy-Bruhl L. (1985). *Alma primitiva*, Sarpe.
- Tiken Jah fakoly. Music. Disponible para escuchar en www.myspace.com/tikenjah
- Varela, B. (2008, 3 de febrero) *¿Qué ocurre en África?* Reforma.

Capítulo 5

El Jazz en Ensenada y la articulación social. Una aproximación desde la Ingeniería en Comunicación Social

Astrid Claudette Gutiérrez López

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California. Ha trabajado en diversos proyectos universitarios, de difusión cultural, artística y científica, principalmente en el área creativa, de coordinación, administración y gestión. Se ha desempeñado en el área de producción audiovisual, con especial interés en el cine documental y la radio, ámbitos en los que ha colaborado como editora, guionista, narradora y locutora. Ha trabajado en el área de relaciones públicas, diseño de campañas publicitarias, como copywriter y community manager, tanto en la iniciativa privada como en el ámbito universitario. Es cantante y ha participado en diversos proyectos musicales. Actualmente, se dedica a su formación como investigadora al terminar la Maestría en Opinión Pública y Marketing Político en el Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico de la BUAP, en la línea de Investigación de Ingeniería en Comunicación Social de los Colectivos y Movimientos Sociales. Trabaja en la actualidad en la Universidad Autónoma de México en la Ciudad de México. Está iniciando sus estudios de doctorado.

Correo electrónico. - astrid.gutierrezl@gmail.com

Introducción

Para aproximarnos a una idea de articulación social promovida por el Jazz y sus actores, planteamos ver a la articulación como comunicación misma, presupuesto tomado desde la Ingeniería en Comunicación Social que la sitúa como elemento necesario para poner en común diversidades. Esta diversidad cultural es una característica con fuerte presencia en ciudades del noroeste del país como Ensenada, ubicada en uno de los contextos fronterizos y de gran hibridación cultural. De esta manera, se presume, el Jazz ha impactado en procesos artísticos y escenarios culturales de la región, pero es gracias a sus músicos –los artistas del Jazz– que este género ha sido parte importante de la historia de Baja California en las últimas décadas, teniendo presencia en centros culturales, teatros, foros; y siendo hogar de festivales internacionales en donde el jazz en vivo es un espectáculo frecuentemente concurrido y un género identitario para la cultura ensenadense.

108

En este texto damos cuenta de la plataforma que proporciona la Ingeniería en Comunicación Social como perspectiva constructiva de la comunicación y como herramienta metodológica para determinar qué elementos permiten articulación en la vida social. La relación entre la articulación social y el Jazz pretende ser un aporte reflexivo a los trabajos realizados por Grupo Ingeniería en Comunicación Social de la música para desmenuzar, qué factores sociales y culturales se hallan presentes en la vida social de Ensenada que han permitido el desarrollo del Jazz como un género musical articulador para la ciudad.

Hablar de Jazz es evocar una serie de emociones y experiencias que se desencadenan al momento en que los músicos ejecutan sus piezas musicales. Este género, aunque comúnmente se le ha asociado con la alta cultura, surge como respuesta creativa a la desigualdad social; como resultado de la diversidad cultural; y como combinación entre la cultura africana y europea asentada en Norteamérica. Es un género musical derivado de procesos migratorios que se dieron al sur de los Estados Unidos, que ha sido considerado como un asunto de minorías. Un siglo después, fue un asunto de espectáculo y de entretenimiento –de masas– y en décadas posteriores transitaría de música popular a la “alta cultura”, a tal grado que incluso en la actualidad sería imposible concebirlo de otra manera. Esta transformación, para Fisherman en Ochoa (2010), ha implicado cambios estéticos y cambios en la manera en la que la situamos al género en la cultura, pasando incluso a representar a minorías intelectuales, considerándose como música de élite.

En el ámbito académico, por ejemplo, se observó que en las últimas décadas del siglo XX el jazz se le considera más del lado de la música “erudita”. Según plantea Ochoa (2010), esto se debe a su carácter improvisatorio y a que, el jazz no utiliza partituras sino más permite que las piezas sean creadas en el instante haciendo que la división compositor e intérprete desaparezca y se convierta en una sola persona. Para este autor, esto ha permitido pensar en la obra (artística) como algo cambiante, siempre nuevo y diferente, para lo cual será necesario un elevado nivel y conocimiento técnico del compositor/intérprete y la capacidad de utilizar su instrumento para plasmar sus ideas musicales en la improvisación. Por eso el jazz es considerado como música compleja y “pura”, esto último dado el género ha tendido a hacerse instrumental. Para muchos, si bien ha logrado grandes transformaciones, el jazz sigue siendo aquella plastilina sonora que permite romper con cualquier figura institucional como un acto de rebeldía dedicado a la creación una pieza única en un tiempo y espacio irrepetible.

Joachim Berendt, sostiene la tesis de que el jazz es la aportación más universal de Estados Unidos a la cultura. Este género musical ha ido cambiando a través del tiempo y en ese proceso se han desarrollado muchas historias respaldadas en el pasado y sus orígenes. En México, se ha visto configurado a partir de un crisol de diversidades, el mosaico del que emanan infinidad de colores con multiplicidad de variaciones. Una cosa se mezcla con la otra constantemente por lo que el desarrollo de la música —y en este caso específico del jazz— no será el mismo en la frontera norte que en la frontera sur o que en la región centro. Al hablar del Jazz, se cuentan por sí solos los procesos culturales de una ciudad, región o incluso de un país, mismos que han impregnado a los músicos del jazz y sus producciones y han permitido su permanencia en espacios públicos de un género musical que, a su vez, ha impactado la vida de diversos actores sociales.

Para Alain Derbez (2001), el artista de jazz lleva consigo una labor articuladora, o como apuntara en su libro *El Jazz en México*: “Para un comunicador, sensibilizador, catalizador como es un artista del jazz, quien para hacer su música inserta su voz individual en un conjunto de voces colectivas, es prioritario preguntarse sobre el papel que juegan los jazzistas en su entorno social.

Sobre la Articulación y la Ingeniería en Comunicación Social

Según la Real Academia Española, la articulación se define como la “unión entre dos piezas rígidas que permite el movimiento relativo entre ellas”. Para Bartolomé (1980), en la articulación social, la conectividad social no implica necesariamente homogeneización y en “el seno

del mismo antagonismo puede residir la conjunción”. Siguiendo a este autor, para que algo esté articulado no es necesario que sea homogéneo. En los apuntes de la Nueva Teoría Estratégica, la articulación social también aparece como un elemento clave. La NTE se interesa por tender puentes, “pasando de ser una ciencia de conflicto a una ciencia de la articulación con una perspectiva orientada a la cooperación y al consenso, en un contexto de una sociedad fragmentada en sus reglas y valores” (Alberto Pérez, Massoni, 2012, p.114). Para alcanzar estos objetivos la NTE se plantea que más allá de ser seres racionales, somos seres relacionales. Es decir, partimos de esas relaciones orientándose a la negociación, la cooperación y al consenso, más que al conflicto como la planteaba la Teoría Estratégica tradicional. Para la NTE la articulación social es una vía mucho mejor que el conflicto en materia de estrategia social y plantea que al situarnos en esa propuesta lograremos establecer metas más precisas y adecuadas para el fortalecimiento del tejido social en sociedades muy complejas.

110 Para la Comunicología y la Ingeniería en Comunicación Social — base teórico-metodológica propuesta para este trabajo— el estudio de la articulación es fundamental ya que la articulación es vista como comunicación misma. La Comunicología, como propuesta científica sobre la Comunicación Social nos permite describir todo lo relacionado con figuras de simbiosis, semiosis, intercambio, interacción y complejidad. Observa todo fenómeno social desde una perspectiva sistémica constructivista, en donde es posible incluir todo tipo de conocimiento sobre la comunicación y todo tipo de conocimiento de lo social construyendo con ellas “todo el aparato potencial científico de percepción del mundo” (Galindo, 2014, 20). La Comunicología en este sentido, permite observar y construir visiones estructuradas de las expresiones de la vida social. En este sentido la Comunicología se definiría como:

Estudio de la composición y la organización de la complejidad social en particular y la complejidad cosmológica en general, desde la perspectiva constructiva-analítica de los sistemas de información y comunicación que las configuran. (Galindo, 2003)

A partir de este trabajo se consolidan las bases hacia una Ingeniería en Comunicación Social cuya se centra en las figuras de Sistemas de Información (SI) y Sistemas de Comunicación (SC), como objetos de observación en el diagnóstico. Un sistema de información siguiendo a Galindo:

“es cualquier configuración de determinación del comportamiento, la acción o el sentido, es lo que en otros ámbitos se denomina código o rasgos culturales. (...) Estos sistemas de información no son casuales, en buena medida son trayectorias estables que se reproducen de ge-

neración en generación. Como por ejemplo la moral, las creencias, pero también nuestras formas de actuar, nuestras formas discursivas, nuestros rituales, nuestros usos y costumbres en general. Algunos sistemas de información son más centrales que otros, por ejemplo la moral y las creencias, y desde ahí se ordenan todos los demás. (Galindo, 2015, p. 21).

Galindo establece que la razón por la que los Sistemas de Información se reproducen o dejan de reproducirse es gracias a los Sistemas de Comunicación que es donde el presente se verifica, el momento en que los diversos sistemas de información pertenecientes a una ecología social determinada se relacionan entre sí y con las situaciones concretas. El sujeto cognitivo pone en acción los sistemas de información que lo han construido, pero las situaciones y la influencia de otros sistemas de información lo pueden llevar a modificar o transformar los sistemas de información heredados y reproducidos en la vida cotidiana. (Galindo, 2015, p. 21)

Para Galindo (2015), los cambios pueden darse cuando una costumbre o un sistema de información no es vigilado y no se ha garantizado que se repita. En este sentido, es necesaria la observación constante del comportamiento que permita dar mantenimiento a dichos sistemas de información ya que, si el olvido o la influencia de sistemas de información ajenos se presentan, las probabilidades de producir un cambio se harán presentes.

Estos cambios se lograrán gracias a las *Dimensiones Centrales* de los Sistemas de Comunicación: *interacción y difusión*:

- En la «difusión» los sistemas de información se relacionan en un solo sentido fundamental, un sistema actúa sobre el otro y lo pone en su forma.
- En la «interacción» los sistemas de información se afectan mutuamente, variando con ello sus mutuas formas mediante ese tipo de acción.
- Tanto «difusión» como «interacción» configuran tipos de sistemas de comunicación, según la relación entre sistemas de información.

Para la Comunicología y la Ingeniería en Comunicación Social, las dinámicas de cambio son fundamentales. Esto permite establecer trayectorias y tendencias de los sistemas de información en el marco de los sistemas de comunicación. Estas dos tendencias son «dominación» y «colaboración».

- Dominación: Cuando un sistema de información busca poner en su forma a otro sistema de información, la tendencia elemental

que aparece expresada es la de un sistema de comunicación difusión-dominación.

- Colaboración: Cuando dos sistemas de información buscan alterar sus mutuas formas en coordinación, para beneficio de ambos, entonces tenemos una tendencia elemental expresada en la forma de un sistema de comunicación interacción-colaboración.

Entre la difusión y la interacción hay un juego de gradiente de dominación a colaboración, que se especifica según la situación particular que se esté observando. (Galindo, 2015)

Para este trabajo se plantea realizar dos de las tres operaciones básicas planteadas por la Ingeniería en comunicación social, sentando un antecedente para realizar la percepción del cambio y la prospectiva en un segundo trabajo:

- Primera. Percepción del tiempo social. Del movimiento de los sistemas de información.
- Segunda. Percepción del espacio social. De la configuración y articulación entre los sistemas de información.
- Tercera. Percepción del cambio y la prospectiva de los sistemas de información y los sistemas de comunicación.

Lo que proporciona la Ingeniería en Comunicación Social es una perspectiva constructiva de la comunicación, que permite determinar qué elementos permiten articulación en la vida social. Tiene una trama teórico-metodológica que se relaciona multidisciplinaria y transdisciplinariamente y busca intervenir en la vida social dentro de un programa metodológico básico de diagnóstico situacional y diseño de intervención. Galindo (2015), menciona que, según las tendencias, procesos y configuraciones observadas, la Ingeniería en Comunicación Social puede actuar en el sentido de acentuar alguna de ellas o en el sentido de reducirlas o mantenerlas.

La primera parte del trabajo de la ingeniería en Comunicación social se realiza del presente hacia el pasado, buscando identificar las configuraciones de los sistemas de información y comunicación que le anteceden. Así, es posible observar trayectorias y señalar los elementos que aparecen y desaparecen y que indican tendencias de colaboración o dominación. El segundo momento del trabajo que ejecuta el ingeniero, es la realización de una hipótesis basándose en lo que se observó en la trayectoria con el fin de identificar qué del presente, que estuvo en el pasado, se presentará también el futuro y en qué forma.

Los Sistemas de Información y los Sistemas de Comunicación del Jazz

A continuación se presenta una revisión esquemática del curso del Jazz en la historia con el fin de identificar los Sistemas de información y comunicación presentes. Es importante especificar que a partir de este momento me referiré a los Sistemas de Información como “SI”, a los Sistemas de Comunicación como “SC” y a Música como “M”. En distintos momentos utilizaré la combinación “SIM” para referirme al Sistema de información Música o “SCM” Sistema de Comunicación Música.

Periodo de esclavitud en Estados unidos (principios del siglo XIX)

El mapa de la historia del jazz comprende poco más de 150 años. Sus inicios se remontan a mediados del siglo XIX cuando la cultura africana se encuentra con la europea en Estados Unidos, un país que —como lo expresa Amoruso (2008)— “desde su nacimiento se convirtió en un importante comprador de esclavos con el objeto de saciar la necesidad de mano de obra que tenían las plantaciones agrícolas”. Para ellos la música se volvió fundamental. Servía para sobrellevar la situación laboral, social y política que vivían. La música permitía una fuerte articulación entre la comunidad de esclavos negros que cantaban en comunidad para sobrellevar las jornadas laborales. Las raíces del Jazz fueron estos Sistemas de Información provenientes de la música africana que “son poderosamente rítmicas y sincopadas (en muchos casos los esclavos encadenados debían trabajar al unísono rítmico, y estas canciones marcaban el movimiento)” (Amoruso, 2008).

- Sistema de Información Música Africana (SIM): Funcional. Ej. canciones de las madres para educar a sus hijos, de los guerreros para promover valentía, las canciones de los trabajadores para volver soportables sus tareas, etc.

Mediados del siglo XIX (Guerra civil)

Con el despliegue hacia las zonas urbanas de los esclavos, se fueron adquiriendo más herramientas musicales que nutrieron el sonido del jazz de aquella época. Así, lo que entendemos ahora por jazz fue una combinación de elementos que se fueron adquiriendo, nuevos sonidos, nuevas texturas, formas, sentidos que —influenciados por fuertes procesos sociales que se vivían en Estados Unidos y el mundo— llegaron a diversificarse en los subgéneros que hoy conocemos como el Dixieland, swing, bebop, hot, hard-bop, free, latin, fusion, modal, cool, acid, entre otros.

La Guerra Civil de estados unidos llevaría a los campesinos las zonas urbanas y con ello traería la oportunidad de emplearse en el entretenimiento y el espectáculo. Y es ahí cuando se da el boom en Nuevo Orleans, permitiendo a los afroamericanos emplearse y de alguna manera dignificar su trabajo a través de la música.

- SI Campo/Ciudad: Nueva Orelans un lugar flexible y multicultural: Franceses y españoles.
- SIM Europea: Música “culto” europea, de élite. El arte el sentido de la perfección.
- Se añaden instrumentos al SIM Africana/ SIM Europea
- SI Entretenimiento: industria del entretenimiento (juego clandestino y prostitución que le brindaron cobijo a las nuevas bandas).
- SC interacción-colaboración entre ambos paradigmas manteniendo elementos de una y de otra cultura.

SIM Jazz New Orleans (SIM Africana/Europea+SI Campo/ciudad + SI Entretenimiento)

Setenta años después, durante la Segunda Guerra Mundial, el jazz fue modificando sus estructuras, estrategias y adaptándose a cada situación social, económica y política a la que se enfrentaba. Los Sistemas de Comunicación del tipo Colaboración-Interacción permitían la implicación de unos Sistemas de Información (SI) con otros, desembocando así la evolución en la configuración del Jazz mismo.

Un parte fundamental del jazz fue la incursión de una práctica que consolidó el espíritu y la naturaleza del jazz: la improvisación. Con las llamadas *Jam Sessions* se abrían bares en donde estas formas de tocar jugaron un importante papel en la evolución del Jazz. En el momento del *jam* importa la conexión, la articulación entre los músicos, entre las sensaciones, los ritmos, confluyendo en un espacio-tiempo único e irrepetible. Como menciona Amoruso (2008): “Este nuevo estilo se presentó como revolucionario en una época de por sí convulsiona-da (...) Había nuevas cosas para decir después de la guerra y el jazz aprendió a decirlas”. En el siguiente cuadro vemos cómo el Sistema de información Música del Jazz Estadounidense se configuró a partir del Sistema de información Música del Jazz que surgió en Nueva Orleans, compuesto a su vez por la articulación de los Sistemas de

Jazz de Chicago: Jazmen reuniones privadas en casas.

- **SIM Jazz Chicago: SIM Jazz New Orleans + SI Entretenimiento Jazzmen**

Emigración de jazzistas a Europa, surgimiento de Hot clubes y surgimiento de jazzistas europeos. Incursión de jazzistas blancos el jazz deja de considerarse marginal.

- **SIM Jazz Europeo= SIM Estadounidense (SIM New Orelans + SIM chicago) + SI Europeo**

Información Música de África, Europa, Campo Ciudad y Entretenimiento en espacios abiertos en adición con una transformación que se dió en Chicago cuando la variación en el Sistema de información Entretenimiento pasó de ser abierto a ser exclusivo de los clubes privados en casas, en donde los Jazzmen se reunían. Todo esto se suma al Sistema de Comunicación Música improvisación en el que los Sistemas de Comunicación convergen en el sentido Colaboración-interacción permitiendo así una evolución metabólica constante de los sistemas de información que se irían añadiendo en los años siguientes hasta llegar a nuestros días.

El artista del jazz siempre encontró el camino para expresar y ser un reflejo de su realidad social y política. El género musical hacia al músico y el músico al género y entre los músicos se hacían. Con una capacidad camaleónica acompañaba —siempre resistente— acompañaba el camino que fue forjando la vida de los estadounidenses hasta hacer llegar al mundo a través de los procesos de migración y los medios de comunicación, de la herencia pura de una ejecución musical que se sabía de los cánones establecidos para la música europea.

- SIM Jazz Estadounidense [(SIM Jazz New Orleans (SIM Africana/Europea + SI Campo/ciudad + SI Entretenimiento abierto)) + (SIM Jazz Chicago (SIM Africana/Europea + SI Campo/ciudad + SI Entretenimiento jazzmen)) + SCM Improvisación]= SC colaboración-interacción.

A pesar de las críticas que enfrentaron los músicos Hobsbawm en Amoroso, menciona que: “el jazz es importante en la historia del arte contemporáneo porque aportó una forma de crear arte que era distinta de la vanguardia de la alta cultura”. Aunque había posturas que mantienen la idea de que esa no era música seria sino más bien una “barbarie estilizada” (Adorno en Amoroso, 2008), convención cultural que como veremos cambió con el tiempo. En el contexto de la segunda guerra mundial por ejemplo, “los músicos se veían forzados a alistarse en el ejército, en Europa eran perseguidos por los nacionalsocialistas que lo definían como música decadente”. Para 1945, y dadas las circunstancias en las que se encontraba Estados Unidos los músicos del jazz emigran a Europa y llega a manos de los blancos que se encargaron de erradicar la imagen del jazz como un género marginal.

En el Jazz cuentan la historia de distintas épocas y distintas manos y culturas que se apropiaron del género. No era música culta europea, no era música africana, quizás al principio lo era más que ahora, lo cierto es que gracias a su característica improvisatoria se ha transformado en un mundo de posibilidades que no son ni una cosa ni la otra pero su genética sigue presente, de alguna manera, en alguna memoria.

El jazz, como se mencionó anteriormente, nace como la expresión genuina de una clase oprimida que exigía la libertad: los estadounidenses negros. La revolución planteada por el be-bop, fue tanto un manifiesto musical como político: los jazzistas eran hombres marginales, tristes, vagabundos, proletarios, borrachos o drogadictos, que formaban una masa que se oponía a la ideología dominante. La gente que vivía para la música no se interesaba comúnmente de la política, pero el caso de los músicos negros, que sufrían la brutal y omnipresente discriminación racial, las cosas eran diferentes.

El Jazz en México y el papel del Jazzista

Derbez (2001), narra de manera muy ilustrativa el desarrollo del Jazz en México en su libro *Jazz en México: Datos para su historia* y nos invita a reflexionar sobre la función del Jazz en los procesos culturales vividos en nuestro de cara diversas situaciones sociales y políticas presentes en por lo menos los últimos 100 años, así como su consolidación a mediados del siglo XX como un género que ya se empezaba a hacer visible en la radio y en las revistas de la época. También, enfatiza que existe una historia que es necesario documentar y contar: la de la influencia misma de la música mexicana y latina en la creación del Jazz. Nos dice que existen algunos indicios de que los metales presentes en la música latinoamericana y mexicana influenciaron el jazz de Nueva Orleans en el siglo XIX, época temprana del jazz. Incluso habla de músicos mexicanos que radicaban en nueva Orleans que fueron personajes importantes en la escena como lo fue Lorenzo Tio Hazeur —un clarinetista mexicano hijo de inmigrantes norteamericanos perseguidos por la sombra de la discriminación racial— radicado en Tampico, que había ido a Nueva Orleans en 1885 para asistir a la exposición algodonera de ese año y cuyo estilo clásico influyó tanto que se considera como el introductor del clarinete en el jazz. En el siguiente esquema vemos la composición de los sistemas de información que configuraron al Jazz Estadounidense, se observa cómo se añade el elemento Sistema de información Música Mexicana y latinoamericana a la composición del Jazz Estadounidense propuesto por Derbez.

- SIM Jazz Estadounidense [(SIM Jazz New Orleans (SIM Africana/Europea + SI Campo/ciudad + SI Entretenimiento abierto)) + (SIM Jazz Chicago (SIM Africana/Europea + SI Campo/ciudad + SI Entretenimiento jazzmen)) + SIM Mexicana + SIM Latinoamerica + SCM Improvisación]= SC colaboración-interacción.

Si bien la presencia de los artistas del jazz y sus producciones se multiplicaron a finales del siglo XX, deja en manifiesto que en su mayoría los jazzistas se mantenían fieles al modelo de jazz estadounidense. En generaciones posteriores el sonido se fue definiendo bajo la influencia de sonidos de otras partes de América, “Europa, de la música académica, de la improvisación libre y colectiva. [...] Algunos otros quisieron indagar en lo autóctono, lo folclórico, lo nacional desde el mestizaje”. Los Sistemas de información Música del Jazz Mexicano crecen y se adhieren a la composición original presentada anteriormente.

- SIM Jazz Mexicano [(SIM Estadounidense (SIM Jazz New Orleans (SIM Africana/Europea + SI Campo/ciudad + SI Entretenimiento abierto)) + (SIM Jazz Chicago (SIM Africana/Europea + SI Campo/ciudad + SI Entretenimiento jazzmen))) + SIM Mexicana + SIM Latinoamerica + SIM Folclórica + SCM Improvisación]= **SC Interacción-Colaboración.**

Pero más allá de los datos históricos precisos sobre su surgimiento en México y del recuento de las múltiples bandas representativas en el país, Derbez (2001), evidencia la importancia del papel del artista del Jazz como promotor y comunicador de emociones en comunión con “el papel del jazz como sensibilizador de la propia conciencia: el jazz ante, frente, con, contra el poder.” Para Ajay Heble en Derbez (2001), “el Jazz seguirá sirviendo para fines culturales y políticos y [...] el estudio de su historia de la teoría, y la práctica, puede revalorizar nuestra comprensión de la función social del arte, del papel de la cultura.

Para algunos estudiosos del tema es importante tener presente que la figura del artista del jazz está en comunicación con su entorno, en su comunidad, en su sociedad, en su historia. El artista del Jazz se convierte entonces en articulador social. Esta articulación se da en primera instancia a partir de la ejecución del Jazz en donde se articula en un *Sistema de Comunicación Interacción-Colaboración* en donde el *Sistema de información* de los diferentes artistas se suma con el contexto social, la audiencia, en adición con el *Sistema de información Música Jazz* disponible y lo combina en un momento y espacio determinada a partir de la improvisación.

Como se ha enfatizado, el desarrollo del Jazz en México ha sido en gran parte gracias a promotores y músicos que han hecho llegar a las audiencias, ejecutando el jazz, escribiendo sobre el jazz, con una intención de visibilización pero sobre, todo de fomentar su existencia como uno de los géneros musicales más importantes de México y del mundo, en diferentes contextos, estratos, géneros y espacios sociales.

En su momento, la escena del Jazz se encontraba centralizada y otras regiones luchaban por visibilizar este movimiento en diversas re-

giones del país como Cancún, Tampico, Monterrey, en México, Tijuana, entre otros que deciden buscar sus propios caminos en su búsqueda de la promoción y consolidación del jazz. Es decir, los sistemas de información que determinaban una configuración centralización del Jazz en México y los Sistemas de información del Jazz de provincia mantenían un Sistema de Comunicación del tipo Difusión-Dominación por lo que tuvieron que centrarse en establecer y fomentar el desarrollo del jazz desde sus localidades. Según Galindo (2015):

En el siglo XXI el movimiento del jazz en México vive su mejor momento histórico, concentrado en los mismos lugares, pero con extensiones a otros más, crece el número de festivales y clubes de jazz, al tiempo que adquiere una cualidad de consumo hípster que lo hace atractivo a diversos grupos sociales de consumo cultural urbano. Aparecen escuelas de jazz a nivel licenciatura, públicas y privadas, aparece una generación extensa de músicos jóvenes que tocan jazz como oficio especializado. El nivel de la música y el contacto global por viajes, becas e internet vuelve al jazz mexicano algo de buena calidad y nicho de fusiones y exploraciones musicales de frontera. El público del jazz crece poco a poco, tiene una connotación hípster y juvenil.

Con todo esto, la música de periferia buscaba sobrevivir desde sus propias localidades en contextos sociales tan diversos y específicos. Así surgieron muchas bandas representativas del jazz en provincia y, entre ellas en el año de 1983, surge una de las más influyentes de Baja California: Ensenada Jazz.

Hablar de Ensenada Jazz es también contar parte de la historia de la música de la región que ha sido fundamental para el desarrollo de músicos locales y su trascendencia internacional. El director y fundador es el pianista Ernesto Rosas, quien ha expresado cuál fue el elevado costo de ser músico de jazz en provincia y quien, aún con ello, decidiera desarrollar su proyecto en el norte del país en contraposición con la veta de centralización. Ha fundado espacios como el Festival Internacional de Jazz de la UABC; y participando en diversos escenarios de México, Estados Unidos y diversos lugares de Europa. Un artista de Jazz como Ernesto Rosas ha impactado a través de su profesión como músico en la sociedad ensenadense apoyando al movimiento orquestal bajacaliforniano, y su figura niveles institucionales ha sido condecorada por la UABC e incluso por el propio Ayuntamiento de Ensenada, gracias a sus contribuciones.

Pero en definitiva Ernesto Rosas no ha caminado solo, en su proyecto Ensenada Jazz han transitado más de 30 músicos a lo largo de 34 años, nutriendo el sonido de la agrupación y ellos a su vez nutriéndose de ella, ya que es un importante semillero del desarrollo musical y ja-

zzístico en ensenada. Gracias al constante cambio en la alineación que sufrió al principio, el sonido de Ensenada Jazz fue logrando diversos estilos hasta tener uno propio.

Esta agrupación ha sido figura importante a nivel regional, gracias a esto el jazz es uno de los géneros fundamentales en la vida de la ciudad de Ensenada. Así se toca en los foros, centros culturales, en los teatros y en la enorme cantidad de festivales no solo de jazz sino gastronómicos y enológicos de la región. Ensenada Jazz no solo lleva a Ensenada en el nombre sino que también en algunas producciones discográficas como son: Kiliwas, pacífico y Faro, inspirándose además en el sonido de las ballenas con el álbum “el leviatán”.

Configuración social de Ensenada y Baja California

Para la Ingeniería en Comunicación Social lo más importante es la labor de identificar los sistemas de información prescritos en Ensenada, una ciudad joven ubicada en el Municipio de Ensenada. Forma parte de la península de Baja California que, a su vez, ubicamos en la zona Noroeste del país. Galindo (1994) en su libro *Cultura Mexicana en los ochenta. Apuntes de metodología y análisis* explica las características de esta zona:

- Zona de importancia nacional en la producción agrícola, ganadera y pesquera. La industria, las maquiladoras, el comercio es una actividad intensa en toda la región y el turismo es central en la zona fronteriza.
- Base histórico cultura de religión católica. Emergencia de nuevas iglesias en toda la región, protestantes, testigos de Jehová. La religiosidad se atenúa en la zona fronteriza, más liberal, se acentúa en las zonas rurales, más tradicionales.
- La vida cultural institucional en escala colectiva la promueven las universidades y los gobiernos estatales. En forma civil el movimiento es menor y de efecto micro social.
- La cultura popular tiene fuertes referentes rurales de tipo ranchero, Tijuana y otras ciudades fronterizas viven la emergencia de una nueva configuración cultural urbana, por migración y contacto con Estados Unidos.
- Cultura de información heterogénea, presencia de los medios masivos en toda la región, incluyendo los de Estados Unidos.
- Composición urbana de ciudades nuevas, las más antiguas datan del siglo XIX. Crecimiento de la densidad y la extensión de las ciudades en las últimas dos décadas. Problemas urbanos por la migración, vivienda, servicios, trabajo salvo en las

- zonas de maquiladoras en la frontera. Ciudades criollas de cultura ranchera, presencia indígena segregada.
- Zona lejana del centro del país, se define por oposición a él. La identidad regional es fuerte, con rasgos de orgullo y confianza en sí mismos. Relación con los otros por autonomía relativa en el pasado y migración constante en el presente.

Específicamente, Baja California, es un estado complejo por el flujo constante de inmigrantes. Su configuración social misma está dotada de diversidad cultural. Lo que para algunos ha provisto de iguales oportunidades para quienes han llegado, asiáticos, europeos, sudamericanos, norteamericanos en incluso mexicanos de diversas partes del país. Sin embargo, y a pesar de la gran oportunidad que representa el crisol de diversidad que es Baja California, investigadores como Garduño (2016), mencionan que ha sido un lugar de constante crisis y conflicto entre los que llegan pero también entre quienes ya estaban ahí:

120 Por sus características fisiográficas, la región norte de México -donde se encuentra ubicada esta península- fue considerada como la frontera entre mesoamérica y aridoamérica. Así mismo, por las características nomádicas de sus primeros pobladores frente al carácter sedentario y urbano de los grupos mesoamericanos, esta región fue calificada como el lindero entre la barbarie y la civilización. Durante la época misional, Baja California fue considerada la frontera de la gentilidad, de la actividad misional y, más tarde, la frontera con Alta California. Más aún, a partir de 1848, Baja California pasó a ser el límite entre México y Estados Unidos y, a lo largo del siglo XX, hay quienes la llamaron la frontera entre el Primer y el Tercer Mundo, entre Angloamérica y Latinoamérica.

Esta circunstancia ha hecho que la península, que además es vecina del país más rico de América, sea un espacio de múltiples historicidades. Pero aún dentro de la misma frontera las diferencias entre las grandes regiones son importantes. Las costumbres adoptadas por los habitantes de Baja California con la cultura norteamericana son fuertes, pero también, se mezclan con los propios rasgos culturales de los inmigrantes y el constante flujo de diversidad cultural que han hecho de estas zonas con un metabolismo social peculiar y en constante movimiento. Las corrientes migratorias que han construido la población bajacaliforniana de acuerdo con Garduño (2016) son:

- Colonias inglesas, españolas, rusas, alemanas, orientales, mediorientales y estadounidenses.

- Después de la gran depresión, inmigrantes mexicanos deportados de los Estados Unidos
- Proceso de mexicanización en donde un gran número de mexicanos provenientes de zonas de la república movilizados.
- Reforma Agraria que promueve que los espacios bajacalifornianos fueran apropiados por campesinos mexicanos.
- Inmigrantes estadounidenses retirados que formaron confortables colonias frente al mar que alternan y contrastan con los humildes campamentos de pescadores nacionales.

En medio de esta vorágine cultural se ubica Ensenada, uno de los puertos más importantes del país en el que principalmente se asentaron colonias rusas, chinos, norteamericanos, convergiendo con grupos étnicos, así como un sin fin de diversidad de inmigrantes de diversos estados de la república; motivo de la mexicanización, la reforma agraria y posteriormente la consolidación de la producción agroexportadora en los años ochenta. Ensenada es uno de los municipios más antiguos de Baja California (1882) y el municipio más grande del mundo en extensión territorial. Las actividades económicas que destacan son: el turismo, la pesca, la agricultura y la industria. Por ser una ciudad pequeña comparada con Tijuana o Mexicali es reconocida por la calidez y amabilidad de su gente, “por su gran desarrollo agrícola y las oportunidades de empleo, en los puertos de turismo y de carga, hacen de Ensenada una ciudad más atractiva para los migrantes que llegan con la esperanza de encontrar un empleo estable y mejor remunerado” (Martínez, 2009).

121

La identidad de la ciudad de Ensenada se ha fundado en los últimos años en su vocación científica, gastronómica, vitivinícola y también en la industria creativa. Ha sido reconocida como la primer ciudad mexicana en entrar a la Red UNESCO de Ciudades Creativas en el rubro Gastronómico y ha sido declarada por el ayuntamiento local como Ciudad del Conocimiento. Resulta necesario identificar en este sentido los personajes y las obras que contribuyen para generar tejido social, documentarlas y generar conocimiento sobre los aspectos que articulan a una ciudad tan diversa.

Reflexiones finales

Una figura etérea se forma cuando aparece la palabra jazz en la cabeza. Se hace difícil explicar qué hace sentir o qué emociones despierta, pero despierta muchas, eso es innegable. Un género tan complejo, preciso, difuso y a la vez tan concreto. Wynton Marsalis en su libro *“Jazz. Como la música puede cambiar tu vida”*, menciona que el Jazz se fundamenta tanto en la creatividad individual tanto como en la de los demás y que por tanto puede enriquecer todos los aspectos de nuestra

vida, desde los más íntimos hasta los generales. Teóricos como Galindo (2016), dan cuenta del poder articulador que el Jazz posee: “la forma música del Jazz tiene elementos componentes de una alta articulación. No hay forma musical actual que tenga más fusiones y relaciones con otras formas musicales. El Jazz es articulador. Por otra parte el proceso y la ejecución del Jazz promueven la interacción, la empatía, la creatividad.” La Ingeniería en comunicación social según apunta Galindo (2015), puede percibir al jazz como tecnología social que le hace algo a la gente, “sintetizando así en consecuencia estratégicas en el sentido de reforzar, modificar, acompañar.

De acuerdo a la revisión literaria, y después de haber determinado los sistemas de información prescritos tanto en la configuración del jazz, jazz en México y los sistemas de información presentes en la ecología de la ciudad de Ensenada, proponemos en un futuro trabajo buscar, a partir de la Ingeniería en Comunicación Social cómo se tensiona la vida social en Ensenada para generar articulación y cómo está configurando el sistema de comunicación en el presente. Podemos decir que el Jazz en la ciudad de Ensenada ha formado parte importante en el escenario cultural y recreativo, teniendo en común con los orígenes del jazz la configuración multicultural que parece necesaria para que el género se desarrolle. Lo que sigue es indagar a profundidad en el papel actores y los proyectos musicales que, además de haber sido partícipes del desarrollo de este género musical, han intervenido en la vida social de la ciudad permitiendo la unión de la diversidad que aquí se concentra a partir de la visibilización del jazz como un asunto público y concerniente a la ciudad de Ensenada. Figuras como la de Ensenada Jazz y personajes como Ernesto Rosas dan cuenta de una labor por hacer pública una necesidad de preservar la tradición del jazz que desde hace décadas se celebra en distintos espacios y forma parte de la identidad artística y cultural de la ciudad de Ensenada.

Para generar un diagnóstico como lo propone la ingeniería en comunicación social es necesario observar los fenómenos urbanos y ver en qué sentido se siguen manteniendo el sistema de información/comunicación Jazz en Ensenada y en qué sentido se preservará su existencia como articulador de diversidades, “en su papel de intervención y catalización del metabolismo del cambio social urbano” (Galindo, 2015).

Bibliografía

Amoruso, N. (2008). *Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz*. A parte Rei, 5, enero. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/amoruso55.pdf>.

- Bartolomé, L. (1980). *Sobre el concepto de articulación social*. Desarrollo Económico, 18 (78).
- Derbez, A. (2001). *El Jazz en México. Datos para esta historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Garduño, E. (2016) *La frontera norte de México: Campo de desplazamiento, interacción y disputa*. Frontera norte, 28(55), enero-julio. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722016000100006
- Martínez Ramírez, M. (2009) *La situación migratoria en Ensenada*. Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana, 17 (33).
- Galindo, J. (2012). *Comunicología e Ingeniería en Comunicación Social del conflicto y la articulación. Apuntes para un programa de trabajo en Comuniconomía de la Comunicación estratégica*. Intersticios Sociales, 3. El Colegio de Jalisco.
- 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. (1994). *Cultura Mexicana en los Ochenta. Apuntes de metodología y análisis*. Universidad de Colima.
- Galindo, J. (2014) *Ingeniería en Comunicación Social. Hacia un Programa General*. Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Galindo, J. (coordinador) (2011) *Comunicología Posible. Hacia una ciencia de la comunicación*. Universidad Intercontinental.
- Ochoa, J (2010). Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas. El Artista 7. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Capítulo 6

Estrategias metodológicas en la realización de un trabajo etnográfico con músicos callejeros en un contexto de gentrificación

Pablo Iván Argüello González

Antropólogo egresado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Realizó una tesis sobre el connotado jazzista mexicano Tino Contreras. Profesor en la misma institución (en el departamento de Etnología) del Proyecto de Investigación Formativa (PIF) en Etnomusicología. Doctor en Antropología Social en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-CDMX). En este centro académico, hizo una investigación a nivel Maestría sobre apropiación de espacios públicos por músicos callejeros en el Centro Histórico de la Ciudad de México, de donde se desprende, a la par de la tesis escrita, un documental de etnografía visual titulado "La libertad de sonar". A su vez, ha trabajado como Coordinador del Catálogo de Jazz de la Fonoteca Nacional de México donde ha tenido la oportunidad de realizar varias investigaciones vinculadas con la escena jazzística mexicana. Cursó estudios musicales en la Escuela Libre de Música y el propedéutico en la Escuela Superior de Música (INBA). Sus intereses se concentran en las líneas de investigación que circundan alrededor de la Etnomusicología, estudios de Patrimonio Material e Inmaterial (rescate, preservación y salvaguarda), Antropología Urbana (procesos de gentrificación, apropiación de espacios públicos, performance), Migraciones, Antropología Visual y Paisajes Sonoros (Soundscapes). Correo electrónico. - antropologojazz@hotmail.com

Introducción

La complejidad de agrupar en una sola categoría al sector variopinto de músicos que tocan actualmente en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México, es una tarea que implica redefinir la concepción de un actor social inserto en las transformaciones histórico-sociales globales. El músico callejero, situado recurrentemente como un individuo que realiza una práctica sonora en los espacios de esparcimiento y de tránsito, es un personaje *folclorizado* que recorre desde hace decenas o cientos de años los entornos centrales y periféricos de diferentes ciudades alrededor del mundo. Con el paso del tiempo y como producto de los cambios estructurales -en términos económicos, políticos e ideológicos- en las diversas urbes, especialmente las que ocurren en sus centros históricos desde finales del siglo XX con los trabajos de ‘revitalización’ de espacios públicos, su presencia se ha ido transformando.

126

Uno de los puntos medulares del trabajo de investigación del cual se desprende este artículo (Argüello, 2017)¹ fue mostrar que no necesariamente los procesos de gentrificación² en el CHCM propician una homogeneización de los espacios públicos. El ‘desbordamiento’ de prácticas heterogéneas que se suscita alrededor de la ‘turistificación’ (Hiernaux y González, 2015) en diferentes zonas, así como la resistencia de los sectores minoritarios contra su desplazamiento en forma terminante debido a la *hiperreglamentación* que ocurre en términos normativos, han impedido que este proceso ocurra de manera uniforme. En este contexto, mi preocupación se centró en conocer los mecanismos de apropiación que los músicos callejeros del CHCM han mostrado para oponerse a ser desplazados como consecuencia de los procesos de re-*mozamiento* urbano e *higienización social*. Así, una de mis primeras conjeturas señalaba que el proceso de gentrificación (Glass, 2010) estaba sucediendo con sus respectivas particularidades en el Centro Histórico y repercutía en la apropiación de espacios públicos por parte de mú-

1 El trabajo de investigación al que hago alusión es la tesis de Maestría que realicé (entre los años 2015-2017)

en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-CDMX) bajo la dirección de la Dra. Claudia Carolina Zamorano Villarreal. Este trabajo puede ser consultado en el repositorio institucional y lleva por título: “*Habitamos la ciudad por instantes*. Músicos callejeros en un contexto de gentrificación: apropiaciones y conflictos en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México”. de espacios Públicos del Centro Histórico. Gentrificación y desplazamiento de músicos callejeros.

2 En el ensayo clásico sobre los estudios de gentrificación: “Aspects of Change” (1964), la socióloga Ruth Glass menciona que una de las propiedades principales para que ocurra un proceso con estas características es que se suscite un desplazamiento habitacional de sectores de bajos recursos y estos sean sustituidos por otros de mayores ingresos. Véase: Glass, Ruth (2010) [1964]. “Aspects of Change”, en Brown-Saracino, Japonica (edit.), *The Gentrification Debates*, Routledge/Taylor & Francis, Nueva York, pp. 19-30.

sicos callejeros. En torno a este planteamiento, es necesario precisar que aunque el CHCM desde hace decenios es un punto neurálgico de programas de rescate e inversión de capitales provenientes del sector gubernamental, empresarial e inmobiliario. Desde el año 2000 y hasta la fecha hay un especial interés por parte de los gobiernos de izquierda y agentes con un poder político y económico sustancial, de controlar el posicionamiento de actividades que engloban prácticas variadas, tanto en los espacios públicos como semipúblicos; entre ellas destacan las comerciales y turísticas.

A pesar de que existen estudios que abordan, desde diferentes miradas, a los músicos callejeros como actores preponderantes en diversas regiones y ciudades del mundo (Arjona, 2011; Domínguez, 2010; Moore, 1974; Picún, 2014, 2013, 2007; Prato, 1984), es poca la producción bibliográfica (Herschmann y Sanmartín, 2014; Nofre y Díaz, 2009) que analiza el papel de los músicos callejeros (o de la música en general) en el desarrollo, producción y culminación del proceso de gentrificación. El objetivo de la investigación que realicé fue analizar cómo un proceso con estas características repercute en la apropiación de espacios públicos por parte de este sector minoritario y, con ello, examiné qué tipos de conflictos se generan en torno a su práctica. Para ello, los métodos y técnicas con los cuales abordé el trabajo de campo y la sistematización de lo recabado, fueron cruciales para obtener y analizar información inédita e invaluable.

En este texto expongo un recorrido general del contexto etnográfico en el cual trabajé durante cuatro meses en diferentes zonas del CHCM. Este panorama me permite abordar lo que ocurre en torno al denominado proceso de gentrificación y sus especificidades en un contexto latinoamericano. Después, reflexiono sobre algunas técnicas de investigación y herramientas metodológicas que utilicé y configuré durante el trabajo de campo. Esto con la finalidad de mostrar un marco general sobre la injerencia de los músicos callejeros en lo que catalogo como *epicentros de la revitalización* en el Centro Histórico. Enseguida, recapitulo la estrategia metodológica que nombré *musicoteo* que me ayudó a construir (a la par de otras herramientas y a través de la observación en campo y la posterior sistematización de la información) una tipología de músicos callejeros; a saber: a) *músicos en situación de vulnerabilidad social*, como el caso de los músicos indígenas (niños y adultos), personas de la tercera edad o músicos que tienen alguna discapacidad psicomotora y(o) intelectual; b) *músicos* a los que se les ha asignado (principalmente por parte del gobierno) un *valor patrimonial* en este espacio, como los organilleros, los mariachis y los concheros; c) *músicos que poseen una formación musical profesional y (o) semi-profesional* que pudieran haber adquirido sus estudios en clases particulares, instituciones y(o) comenzar o tornarse autodidactas en algún momento.

Así, es importante que los lectores sepan de antemano que este último tipo de músico *-de formación musical profesional y(o) semi-profesional-* son los principales copartícipes del trabajo de investigación realizado. Esto se debe principalmente a que con ellos establecí una mayor interlocución y presencié mayores conflictos en la apropiación de espacios públicos debido a su capacidad de agencia y capital cultural. Por último, ahondo sobre las implicaciones que tuvo para el trabajo etnográfico y la posterior codificación de la información recabada recurrir a algunas técnicas de Antropología Visual que me incitaron a realizar -a la par del documento escrito- un documental de tipo etnográfico.

En todos los tópicos descritos destaco la importancia que tienen los métodos y las diversas técnicas que se adquieren, construyen y se ponen en práctica en las distintas fases del trabajo de campo de una investigación —en este caso antropológica— para obtener información valiosa para los objetivos planteados, las hipótesis y para las preguntas generales y particulares planteadas. A su vez, en este artículo subrayo la importancia que tiene la imaginación y la capacidad del etnógrafo para construir herramientas que le sean útiles a la hora de enfrentarse con la volatilidad de experiencias que suceden en contextos socioculturales complejos; como en el caso del escenario pluricultural y multiforme del Centro Histórico de la Ciudad de México.

128

Contexto etnográfico: densificación urbana en zonas con valor patrimonial

En el entendido de que paulatinamente el espacio público en varias zonas del Centro Histórico —algunas veces de manera discreta y otras en forma intensiva— es objeto de una privatización, fue que me encontré con una serie de políticas públicas y programas que disfrazan la ‘conquista’ de los espacios bajo pseudónimos como: ‘revitalización’, ‘recuperación’, ‘saneamiento’, ‘rescate’, ‘reordenamiento’, ‘reactivación’ (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2014, 2013, 2010; Fideicomiso del Centro Histórico, 2014). En este escenario, cientos de espacios que deberían servir para fines colectivos han sido cooptados mediante diferentes mecanismos de apropiación; desde los instrumentales hasta los simbólicos, pasando por los de despojo. Así, en el CHCM el crecimiento de la densificación urbana se ha intensificado debido a la construcción y regeneración de emplazamientos habitacionales en donde se advierte la presencia de residentes de clase media -y también agentes con un poder adquisitivo alto- viviendo en enclaves del sector popular en donde hay *vecindades*³ y otro tipo de viviendas. Esto a la par del crecimen-

3 La *vecindad* es una unidad habitacional de vivienda de tipo multifamiliar que se caracteriza por ser de precio accesible para sectores de clase baja.

to exponencial de actividades de consumo de empresas nacionales y transnacionales -las cuales han desplazado a comercios del sector popular- que compiten en el mercado con la venta de productos de *fayuca* (provenientes sobre todo China). Razones suficientes para considerar al CHCM como un espacio morfológicamente heterogéneo:

El espacio interno del Centro Histórico de la Ciudad de México es morfológica y funcionalmente heterogéneo, pues reúne diferentes funciones urbanas: habitacional, comercial y de servicios, administrativa, recreativa y de esparcimiento, simbólica, política, y de encuentro entre sectores y grupos de edad, estratos socioeconómicos, y expresiones culturales distintas. Es heterogéneo también en cuanto a tamaño y forma de lotes, usos y precios del suelo y tipos de construcciones. En él se observan distintas formas de vivienda multifamiliar (vecindades antiguas, conjuntos habitacionales, vivienda unifamiliar) y una diversidad de espacios en los que se pueden distinguir procesos de renovación, deterioro, restauración o rehabilitación. (Monterrubio, 2011: 40)

El escenario donde realicé mi trabajo de campo se sitúa precisamente en lo que he denominado como ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM. Este territorio queda situado en la denominada “Zona de Monumentos Históricos”, el cual tiene una extensión total de 9.1 km cuadrados. En el interior de esta zona se encuentran los designados Perímetro ‘A’ (con una extensión de 3.2 km cuadrados) y el perímetro ‘B’ (que abarca 5.9 km cuadrados). Tengo que subrayar que a pesar de que trabajé en los denominados corredores “peatonales” y “culturales” en diversos lugares del Perímetro ‘A,’ también dediqué una buena parte del trabajo etnográfico en algunos “corredores turísticos” del perímetro ‘B,’ específicamente en la Plaza Garibaldi.

De manera esquemática, el conjunto de todos estos lugares tiene una distribución territorial que sigue una lógica de recuperación y(o) creación de infraestructura y espacios públicos, establecida en lo que el Gobierno de la Ciudad de México (GCDMX) llama “zonas de actuación” (Véase figura 1), a saber:

- a) *Madero y sector financiero*
- b) *Catedral-Moneda*
- c) *Regina*
- d) *Antigua Merced*
- e) *San Ildefonso-Loreto*
- f) *Santo Domingo*
- g) *Garibaldi-Lagunilla-República de Cuba*
- h) *Alameda-San Hipólito y sur de la Alameda*
- i) *San Juan-Ciudadela* (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 16-22).

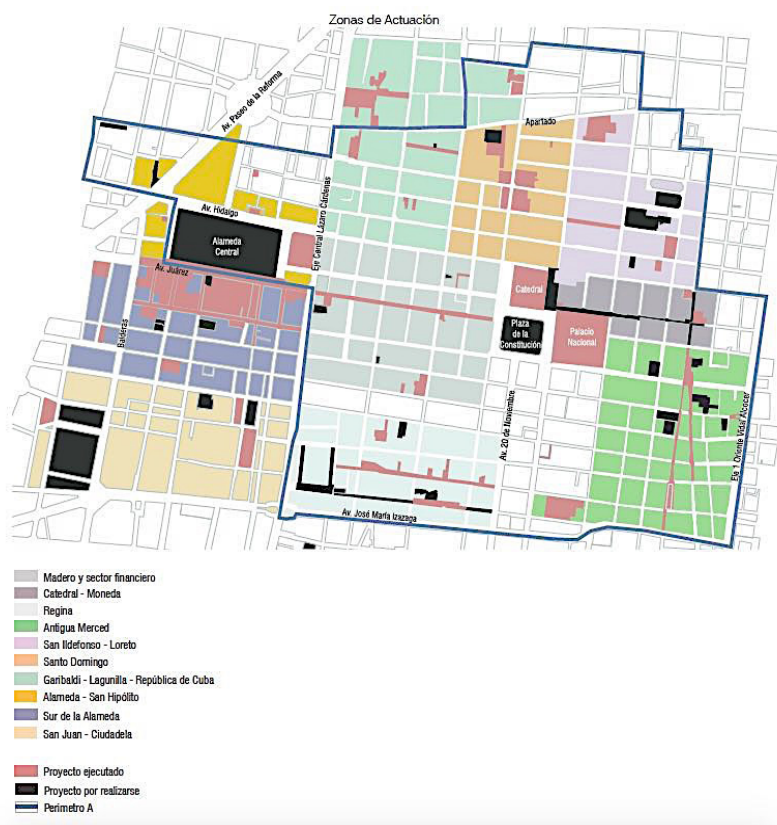
Ahora bien, en torno a esta distribución territorial, mi trabajo de campo se concentró en lugares donde encontré la mayor cantidad de músicos callejeros y en donde observé diversos conflictos; la mayoría de ellos ocurridos derivado de la apropiación y uso del espacio público por parte de estos agentes:

1. *Calles peatonales y semipeatonales*: Madero, 16 de septiembre, Regina, San Jerónimo, Moneda, Callejón Condesa, Filomeno Mata, Gante y Motolinia.
2. *Calles no peatonalizadas*: Av. Juárez, Isabel la Católica, 20 de Noviembre, 5 de Febrero, Tacuba, 5 de Mayo, República de Guatemala.
3. *Plazas y parques públicos*: Alameda Central, Zócalo, Plaza Licenciado Primo de Verdad (metro Pino Suárez), Palacio de Bellas Artes, Garibaldi.

En suma, una de las características esenciales de este territorio delimitado por esta cartografía perimetral, es que concentra una gran cantidad de bienes y espacios (públicos y privados) con valor patrimonial. De ahí que fuera declarado como Patrimonio Cultural de Humanidad por la UNESCO en el año de 1987,⁴ contexto que ha coadyuvado a la creación de fideicomisos, patronatos y autoridades creadas *ex profeso*, que tienen injerencia en la instauración de políticas públicas que intentan mitigar y contener la incidencia de poderes fácticos y redes clientelares (los cuales se erigen como depositarios de un capital político sustancial). A la par se registra una incidencia de empresas y empresarios (nacionales y transnacionales) que se adueñaron de zonas estratégicas para la inversión de capitales. En consecuencia, el ambiente en este entorno tiene la particularidad de percibirse y materializarse como un escenario en constante disputa.

4 Véase: Patrimonio Mundial de México Unesco (2010), "Centro Histórico de la Ciudad de México", <https://www.patrimoniomundial.com.mx/centro-historico-de-la-ciudad-de-mexico-2/>, (consultado el 12 de diciembre de 2017).

Figura 1. Zonas de Actuación de Rescate de los Perímetros A y B.



Fuente: Plan de Manejo del Centro Histórico 2011-2016

El proceso de gentrificación: un modelo para armar en el Centro Histórico

En el CHCM, el proceso de revitalización se ha desplegado paulatinamente a través de diversos programas gubernamentales. En la actualidad el denominado *Plan Integral Manejo del Centro Histórico*, cuyo año de partida fue el 2011, tiene una especial connotación. Al estar enfocado en el rescate, mantenimiento, gestión y creación de infraestructura y espacio público, ha generado un proceso de revitalización continuo y se han incentivado *nichos de gentrificación*. Es decir, por intermediación de este programa y los subproductos que contiene, han ocurrido expulsiones directas de clases bajas y grupos minoritarios. Este proceso presenta síntomas particulares en los espacios públicos como consecuencia de la normatividad de tipo *hiperreglamentaria* y de la exacerbación de prácticas socioculturales y comerciales que se despliegan en los 'epicentros de la revitalización'. De ahí la trascendencia de analizar el pro-

ceso de gentrificación como preámbulo a lo que ocurre con el caso de los músicos callejeros, situados en el marco actual de políticas públicas, en un contexto de *cero tolerancia* (Davis, 2007); fruto de los distintos *modelos de rescate*, que se vienen promoviendo desde hace décadas.

Para profundizar más adelante sobre la relación entre los músicos callejeros y el espacio público ‘revitalizado’, es necesario aclarar qué entiendo por ‘gentrificación’.⁵ Cuando me refiero a este neologismo, lo hago para señalar los cambios estructurales y simbólicos que surgen en ciudades de todo el mundo como resultado de las políticas económicas neoliberales que incentivan la inyección de capitales provenientes del sector privado y gubernamental, con el fin de remozar, reconstruir y(o) reutilizar zonas deterioradas o en abandono y, de esta manera, atraer a sectores más privilegiados de la sociedad para que habiten, visiten e inviertan en estos espacios. Dicho escenario ha coadyuvado a una elevación drástica en la plusvalía de la zona intervenida. A pesar de que este proceso se observaba de forma drástica, en un primer momento, en ciudades del primer mundo, actualmente la gentrificación se ha vuelto global y se ha entrelazado con los procesos de globalización. Así, la gentrificación ya no se limita a las metrópolis del primer mundo (Less, Slater y Wyly, 2008: XVII).

Desde el plano histórico, los estudios de gentrificación se pueden dividir en dos grandes bloques: 1) *estudios de gentrificación clásica* que, en su mayoría, se ciñen a las hipótesis del desplazamiento forzoso de sectores de bajos ingresos por otros de mayor poder adquisitivo. Estos estudios aunque son fundamentales para entender las características y los momentos históricos de la génesis de los procesos de gentrificación, en la actualidad, suelen ser vistos como depositarios de una imagen estática que no abarca otros factores (como los culturales por ejemplo) en el entorno donde se producen este tipo de investigaciones; 2) *estudios críticos sobre los procesos de gentrificación* que analizan el desenvolvimiento de este proceso más allá de la esfera del desplazamiento. En ellos, se encuentran estudios que examinan las diferentes orbitas donde la gentrificación repercute, inclusive las simbólicas y, de tal forma, las incidencias en los cambios socioculturales y la heterogeneidad de las transformaciones en el espacio público, suelen ser consideradas como una parte importante en esta clase de indagaciones... “[Tom] Slater [profundiza sobre la modalidad] simbólica y hace un llamado para que las investigaciones críticas pongan atención a este fenómeno, con la finalidad de desenmascarar las estrategias mediante las cuales se consigue movilizar a los menos favorecidos” (Hernández, 2015: 257).

5 Es importante recalcar que la socióloga Ruth Glass fue la primera en utilizar el término ‘gentrification’, en el ensayo “London: Aspects of Change”, publicado en el año de 1964.

En la actualidad, aunque se observan una serie de transformaciones que aparentan un proceso de gentrificación, las cuales han ocurrido en distintos puntos del Centro Histórico de la Ciudad de México; no obstante, una de las hipótesis más recientes que problematizan sobre este proceso, sobre todo en contextos latinoamericanos, es que se está suscitando un proceso de *gentrificación sin expulsión* (Sabatini, Sarella y Vázquez, 2009), en el cual, se observa una heterogeneidad de prácticas sociales que rompen con el modelo clásico de gentrificación de tipo homogéneo.

Aproximación a los interlocutores⁶

En este entorno *revitalizado* descrito en párrafos anteriores, la manera en la que establecí contacto con mis interlocutores en campo fue a través de un músico callejero de nombre Verónica (Véase Anexo) que lleva tocando más de diez años en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Al poco tiempo de conocerla, ella me puso en contacto con otros músicos callejeros y fue así como establecí *rapport* con varios músicos que trabajan en el centro. A su vez, durante el trabajo etnográfico tuve la oportunidad de integrarme por medio de mi investigación al Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro (CMUCH), el cual fue crucial para conocer a músicos que han trabajado en diferentes temporalidades en los espacios públicos.

La importancia de haberme integrado a este grupo, fue que éste se formó en un episodio que marcó un hito durante mi trabajo etnográfico —el cual resultó crucial porque fue el detonante que me convenció de enfocar gran parte de mi análisis en la producción de conflictos en los espacios públicos revitalizados del CHCM—. Este suceso ocurrió cuando un grupo de policías/granaderos (aproximadamente 20) intentaron desplazar de manera violenta (a finales de noviembre de 2016) a un grupo de música clásica integrado por cuatro mujeres violonchelistas. Dicho acontecimiento detonó, en los días subsecuentes, en la apertura de mesas de diálogo entre un nutrido grupo de músicos callejeros que se reunieron en el Parque Alameda convocados por redes sociales y otros medios electrónicos. En esa reunión —a la cual asistieron músicos del Centro Histórico y de otras partes de la Ciudad de México, músicos ambulantes del transporte público, teatreros, mimos e incluso un cineasta— se llegó al acuerdo de tomar acciones concretas para responder ante los atropellos sistemáticos de la autoridad en los últimos años.

Todo ello coadyuvó a la postre, en que se tomara como eje de acción el eco de lo que ocurrió en distintos medios de comunicación,

6 Para preservar el anonimato de los interlocutores en campo todos los nombres (entre individuos y grupos musicales) fueron cambiados con *nombres clave*.

desde los convencionales (radio, televisión y prensa escrita) y distintos medios digitales, que compartieron y tomaron como referente el video que un transeúnte grabó con su teléfono celular sobre este acto de violencia, en donde se observa a un grupo de peatones tratando de evitar que se llevaran a las violonchelistas; lo cual generó pequeños conatos de violencia entre policías, ciudadanos y músicos. En el mismo video, se escucha a una de las violonchelistas lanzar una serie de acusaciones de manera efusiva a los policías en donde les recrimina su manera de proceder que vulneraba su integridad física y psicológica.

A raíz de este incidente, y por intermediación de Patricia Mercado, Secretaria de Gobierno del Distrito Federal (SGDF), se abrió un canal de diálogo entre tres miembros de este cuarteto de cuerdas con funcionarios de la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP). Después de que ocurrió la primera mesa de negociación, los diversos músicos involucrados conformaron el Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos de Centro (referido en párrafos anteriores); grupo con el cual me involucré de manera activa.

Estrategias metodológicas: el *musiconteo*

Como lo señalé previamente, parte del trabajo metodológico que realicé consistió en hacer un conteo de músicos callejeros que nombré *musiconteo*. Esta herramienta la diseñé antes de comenzar con el trabajo de campo, a partir del ‘policonteo’, herramienta de análisis utilizada por Claudia Zamorano Villarreal (2015) para observar la presencia policial en el CHCM. Mi propósito con esta herramienta era conocer de modo aproximado cuántos músicos tocan en el Centro Histórico, qué características tenían en términos de estrato social y qué tipo de música interpretaban. Sin embargo, conforme fui avanzando en el trabajo etnográfico, enriquecí el ‘musiconteo’ de acuerdo a otras particularidades que inferí que valía la pena registrar en relación con los objetivos de la investigación. En forma esquemática, la simbología de este conteo se compone de los siguientes rubros:

1. Lugar/hora
2. Recurrencia en un espacio determinado (fijo, semifijo, ambulante).
3. Sexo.
4. Edad aproximada.
5. Género musical.
6. Instrumento.
7. Características fenotípicas y de indumentaria.

El registro lo realicé en forma periódica durante los meses de

septiembre a diciembre de 2016, en mis visitas de campo. Este conteo me permitía observar la permanencia, cómo se comportan en la calle, cuáles son sus rutinas y rituales, los casos extraordinarios, las novedades, entre otros aspectos. Al inicio del ejercicio, mientras realizaba el registro, me acercaba a los músicos y les platicaba a grandes rasgos sobre mi proyecto de investigación y fue así que logré contactar a una buena parte de los interlocutores de campo. Siempre llevaba un guión (Véase Anexo) que elaboré en el anteproyecto de investigación, el cual iba modificando conforme avanzaba en la etnografía en función de las preguntas que infería que sobraban o faltaban a la hora de entrevistar a mis interlocutores. En una segunda fase del trabajo de campo, realicé sobre todo observación sin interlocución, pues contactaba a mis entrevistados principales a través del CMUCH.

El único lugar donde omití hacer el ‘musicconteo’ fue en la Plaza de Garibaldi -ubicada dentro del perímetro ‘B’- debido a que la mayoría de los músicos que tocan ahí son mariachis y están casi de manera permanente en los mismos espacios. En cambio, en los otros sitios donde realicé trabajo de campo dentro del perímetro ‘A’, fue necesario recurrir casi todos los días al conteo.⁷ Este se debe a la fluctuación e intermitencia de los músicos que tocan de manera irregular porque se desplazan hacia varios lugares del centro y de la Ciudad de México (Centro Histórico de Coyoacán, colonias Roma y Condesa, transporte público, entre otros lugares). El *musicconteo* me fue de gran ayuda para conocer a varios músicos dispersos dentro del perímetro ‘A’ y ‘B’. Es necesario subrayar que en el perímetro ‘A’ fue donde concentré gran parte del trabajo en campo. Esto se debe a que en varias calles y *corredores peatonales* de ese territorio encontré una gran cantidad de músicos callejeros tocando y, también, presencié varios conflictos por el uso del espacio público por parte de este sector. En el perímetro contiguo denominado ‘B’, también llevé a cabo entrevistas en la Plaza Garibaldi. No obstante, tal como lo mencioné en líneas anteriores, descarté realizar éste cálculo de músicos por la gran cantidad que existen, sobre todo mariachis -tradicionales y modernos- que forman parte de un gremio denominado “Unión Mexicana de Mariachis de Plaza de Garibaldi”, que funge como un sindicato independiente.

Aunado al ‘musicconteo’ elaboré un mapa de apoyo (Véase figura 2) que contiene el perímetro ‘A’ y algunas secciones del ‘B’ donde pude realizar trabajo etnográfico (Tepito, Granaditas, Garibaldi y la Merced). La línea morada en la figura 2 marca los límites del perímetro ‘A’, cuya importancia radica en que ahí se ha concentrado la mayor inversión durante la primera etapa de la *revitalización*. En ese territorio realicé

7 El trabajo de campo que realicé tuvo una duración de 4 meses entre los meses de septiembre a diciembre de 2016.

la parte más intensa de mi trabajo etnogrstigmatización social hacia el , jazz-bossanova-rock en inglés. Además de marcar a los músicos existentes bajo los criterios arriba señalados, registré las zonas donde había *botargueros*⁸ (y otros tipos de trabajadores emergentes), vendedores ambulantes y sexoservidoras.

El mapa permite ver el repliegue de los vendedores ambulantes hacia los límites del perímetro 'A', especialmente hacia el oriente. La zona de sexoservicio está centrada en las colindancias de La Merced, al suroriente. Los 'botargueros', así como los magos, estatuas vivientes, comediantes, promotores de comercio y 'tarjeteros',⁹ se ubican principalmente en las calles peatonales de Francisco I. Madero, Donceles y Moneda. Finalmente, combinados entre estos grupos y cientos de transeúntes de la mayor diversidad posible (nacionalidad, profesión, sector socioeconómico), registré la mayor concentración de músicos callejeros; con esta cantidad construí una tipología: a) *músicos en situación de vulnerabilidad social*, b) *músicos con valor patrimonial asignado*, c) *músicos de formación profesional y(o) semi-profesional*-¹⁰. Todos ellos se ubicaban siguientes lugares (marcados con una línea anaranjada como lugares revitalizados):

- 1.- *Calles peatonales y semipeatonales*: Madero, 16 de Septiembre, Regina, Callejón Condesa, Filomeno Mata, Gante, Motolinia y Moneda.
- 2.- *Calles no peatonalizadas*: Av. Juárez, Isabel La Católica, 20 de Noviembre, 5 de Febrero, Tacuba, 5 de Mayo, República de Guatemala.

8 Las denominadas *botargas* son sujetos disfrazados del algún personaje/superhéroe de historietas cómicas o películas infantiles, que cobran una cuota fija por tomarse fotos y videos con los transeúntes.

9 Los 'tarjeteros' son principalmente jóvenes entre los 18 a 30 años de edad que se encuentran repartiendo tarjetas a los transeúntes con información sobre los lugares en donde suelen trabajar. Es característico de su actitud que aborden a los posibles clientes en forma efusiva.

10 La tipología que diseñé consta de las siguientes categorías: a) *músico en situación de vulnerabilidad social*: se trata principalmente de indígenas y minusválidos que suelen ser estigmatizados e invisibilizados por los transeúntes, músicos con *formación profesional o semiprofesional* y diversos agentes. Aunque este tipo de músicos no están exentos de sufrir algún tipo de persecución, suelen ser tolerados por las autoridades locales. No se les concibe como artistas, sino como mendicantes; b) *músico con un valor patrimonial asignado*: al igual que ocurre con los objetos -materiales e inmateriales- en términos patrimoniales, los músicos callejeros pueden pasar por un proceso de construcción de arraigo e identidad que los dota con un *valor patrimonial* en el entorno espacial. Por ello suelen estar posicionados como parte de un elemento inherente al espacio y a la identidad social e histórica del Centro Histórico. Destacan, entre ellos, los organilleros, mariachis y concheros; c) *músico con una formación musical profesional o semi-profesional*: esta clase de músico ocupa la mayor parte de los 'epicentros de la revitalización'. Son los que tienen mayores fricciones con la autoridad y con otros actores sociales. Su capacidad de agencia les permite pasar del ámbito público al *privado* y viceversa. Suelen ser vistos como artistas y no como mendicantes. La mayoría de estos músicos tomaron clases ya sea en alguna institución académica o en clases particulares. Sin embargo, muchos de ellos pueden optar por una formación autodidacta en algún momento de su trayectoria artística.

2.- *Plazas y parques públicos*: Alameda Central, Zócalo, Plaza Licenciado Primo de Verdad (metro Pino Suárez), Palacio de Bellas Artes, Garibaldi.

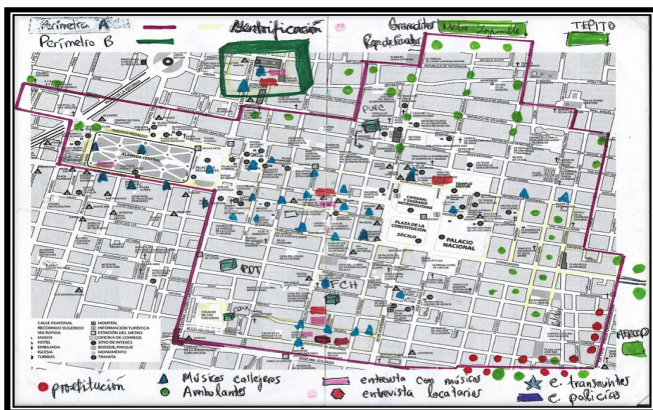
El punto en común de estos tres lugares es el de haber sido intervenidos por los diferentes programas de *revitalización* del Centro Histórico puestos en marcha desde el año 2000, los cuales se han intensificado desde el año 2010. Por otra parte, en el *inter* de la sistematización de lo recabado en campo elaboré dos mapas (Véanse figuras 3 y 4) con ayuda del Laboratorio de Sistemas de Información Geográfica del CIESAS (AntropoSIG) para darle una mayor “limpieza” al mapa que construí en campo.

Entre los músicos callejeros –llegué a contar 179 en total– encontré una amplia variedad de géneros musicales e instrumentación, engarzados en composiciones originales e interpretaciones. Estos géneros musicales provienen de entornos culturales diversos. Lo que deja entrever que hay una heterogeneidad de estilos musicales a pesar de los procesos de contención de prácticas artísticas en los espacios públicos revitalizados. Los géneros musicales registrados en campo constan de música clásica, barroca, ópera, contemporánea (atonal, minimalista, improvisación libre), tradicional regional y popular mexicana (son jarocho, danzón, mariachi, ranchera, tambora, huapango, *prehispánica*, romántica, bolero, merengue, rock –urbano-, ska, rap, etno-rock) rock-progresivo, metal-, jazz, blues, rap, reggae, tango, balcánica, celta, andina, trova, son cubano, trova chilena, bachata, reggaeton, salsa, flamenco, hindú, electrónica- trip hop, noise- *world music*, *spoken word*, *performance/silence*.

El total de músicos callejeros que entrevisté fueron 22 (Véase Anexo). Otro cosa que me permitió observar el *musicconteo* y el mapa de apoyo, fue percatarme que la zona horaria preferente para realizar actividades musicales en el CHCM oscila entre las once de la mañana y las diez de la noche aproximadamente. Sin embargo, durante el trabajo etnográfico encontré músicos tocando a las ocho de la mañana y a veces me topaba con músicos a la una de la madrugada, sobre todo en las inmediaciones del Zócalo y en la Calle Francisco I. Madero. Asimismo con ayuda de estas herramientas pude llevar un registro de cuántos músicos tocan de manera regular en los epicentros de la revitalización del CHCM. En consecuencia, de los 179 contabilizados y al término de los cuatro meses de trabajo de campo, identifiqué un promedio de 27

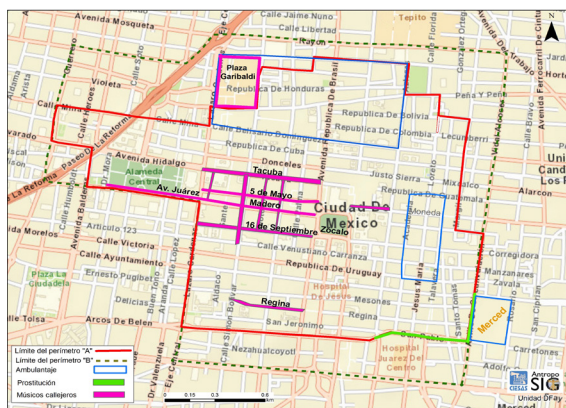
músicos que tocan en forma regular.¹¹ Una cifra muy baja considerando las dimensiones del territorio.

Figura 2. Mapa de apoyo realizado *in situ* para el ‘musiconteo’.



Fuente: elaboración propia a partir de mapa del Plan de Rescate Integral del Centro Histórico

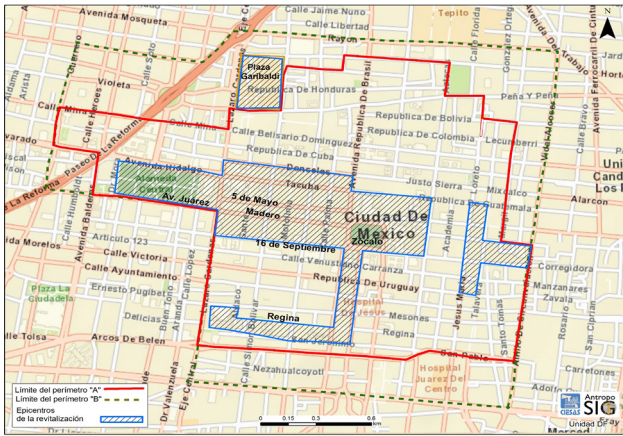
Figura 3. Mapa realizado después del trabajo de campo. Zonas de ambulante, prostitución y de músicos callejeros.



Fuente: elaboración propia con apoyo de AntropoSIG.

11 Para sacar este promedio me basé en el *musicónteo* que realicé en forma periódica en los cuatro meses que duró mi trabajo de campo; en el cual cotejé las cifras resultantes sobre la cantidad de músicos que registraba casi diariamente. Al respecto, el día que contabilicé la mayor cantidad de músicos fue de 46 y el menor de 7. Así, basándome en un conteo promedio de 100 días, la cifra más consistente -62 días en total- fue de 27 músicos callejeros que tocan regularmente.

Figura 4. Mapa realizado después del trabajo de campo. Epicentros de la revitalización del Centro Histórico.



Fuente: elaboración propia con apoyo de AntropoSIG.

A pesar de la gran cantidad de músicos callejeros que hay en el perímetro 'A' del Centro Histórico, como ya lo mencioné, observé que son relativamente pocos los que tocan en forma regular en el mismo lugar. Al principio, pensaba que esto correspondía a la diversificación de los músicos en diferentes contextos geográficos y a la manera en la que se desenvuelven como 'trabajadores multiactivos' (Guadarrama, 2014). Sin embargo, después de haber realizado el conteo en forma periódica, de generar un vínculo con varios músicos y de la estancia en campo, pude percatarme que esta inestabilidad corresponde a los procesos de gentrificación que dejan entrever una suerte de desplazamiento silencioso de los músicos por parte de las autoridades; desplazamiento similar al fenómeno de "desvanecimiento" que Vicente Moctezuma (2016) observa con los vendedores ambulantes de la Merced.

Antes de comenzar con el trabajo de campo, creía que en CHCM me iba a encontrar con una suerte de control de las prácticas musicales o ‘domesticación del ruido’ (Martí, 2013), derivado de la homogenización de prácticas socioculturales y ‘asepsia social’ (Hernández, 2015), inducida, sobre todo, por los procesos de revitalización. Sin embargo, resultó más bien que son los propios procesos que homogenizan la infraestructura urbana de los espacios públicos, los que permiten que los músicos callejeros resalten, tanto por su complejidad como por su heterogeneidad a pesar de los procesos de remozamiento urbano e ‘higienización social’ (Giglia, 2015). Lo que significa que esta ‘domesticación del ruido’ es dúctil y está determinada no sólo por la música, sino por la afluencia constante de individuos y la diversidad de actividades comerciales que suceden prácticamente todos los días.

Registros de Antropología Visual como detonadores de la memoria y de construcción de datos etnográficos

La importancia de realizar registros audiovisuales durante el trabajo etnográfico, radica en que esta herramienta me sirvió como un vehículo para aprehender información que de otra manera hubiera sido difícil poder recordar e inclusive conservar. Aunque el diario de campo sigue siendo una de las herramientas nodales de la disciplina antropológica, en la actualidad, puede complementarse con otro tipo de técnicas. Tal es el caso de la imagen fija y(o) en movimiento, la cual puede ser captada con cámaras analógicas o digitales. Asimismo, otro auxiliar que puede ayudar como “activador de la memoria” es la consulta de archivos fotográficos que pueden resultar útiles para reconstruir contextos, problemáticas, fenómenos o acontecimientos del pasado; ya sea con los interlocutores y sus archivos personales o en centros de documentación (como bibliotecas, hemerotecas, entre otros espacios). De forma reciente el avance de la tecnología coadyuva a que los etnógrafos realicen registros audiovisuales a la par de hacer entrevistas de voz o anotaciones escritas. En mi caso, el hecho de haber utilizado una cámara digital fue un catalizador de la memoria que me permitió cotejar información redactada *in situ* para, posteriormente, plasmarlo en el diario de campo con mayor profundidad.

En mi trabajo etnográfico realicé, en específico, varios registros audiovisuales con el Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro (CMUCH) —conformado por alrededor de una treintena de músicos— en algunas asambleas internas y juntas que tuvieron con funcionarios de la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP). Otra de las estrategias clave que conjunté con otras técnicas de investigación (entrevistas, diario de campo, notas de campo, fotografías, conteos, mapas, entre otros) fue hacer registros audiovisuales de contenido documental con diversos músicos callejeros (y otros agentes). Es decir, tenía el propósito firme de complejizar la investigación escrita con un documento de etnografía visual. Para ello, me valí de recorridos etnográficos *in situ*, con diversos músicos que tocan y, con otros que fueron desplazados del Centro Histórico. En ese sentido, atravesé una experiencia de *etnografía filmica* que trabajé a profundidad en un documental que se encuentra en una fase de post-producción en el laboratorio de Antropología Visual del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM titulado “La libertad de Sonar”.

Esta ‘complejización’ se adhiere a mi investigación con un triple propósito: 1) recopilar *datos audiovisuales* (Ardevól, 1998) para conjuntar testimonios que pudieran dialogar con las preguntas y objetivos de la investigación; 2) que los documentos grabados en video (mediante

imagen fija o en movimiento) -secundados en este caso por recorridos etnográficos con los sujetos de estudio (músicos callejeros)- funcionaron como un catalizador de la memoria y como productores de conocimiento de la cultura (Ardevól, 1998: 217) al igual que ocurre con la fotografía como imagen suspendida (Zamorano, 2004; Robles, 2012). El registro audiovisual me permitió recabar información referente a las transformaciones en el entorno urbano que, de otro modo, hubiera sido casi imposible extraer; 3) que la narrativa audiovisual fílmica, de contenido autorreferencial y representativa de un grupo determinado, sirve como “herramienta estratégica de difusión y vehículo de análisis, al menos en dos sentidos complementarios, tomar partido y compartir el discurso” (Robles, 2012: 149), aunado a un profundo sentido analítico y crítico dentro de esta experiencia de participación, sistematizando la información audiovisual.

Asimismo, tomé una gran cantidad de fotografías (muy cerca del millar) cuyo archivo nombré *Ruta Visual*,¹² del cual hice una selección/edición de 185 fotografías. Esta *ruta visual* fue una herramienta imprescindible que me ayudó para “activar la memoria” sobre los lugares que recorría. A su vez, tal como lo referí anteriormente, hice un diario de campo que redactaba sobre todo en las noches, cotejándolo con las fotografías y algunas grabaciones audiovisuales. Un ejemplo de cómo fue que me ayudó para mi trabajo de codificación de la información esta *ruta*, son los registros que hice en torno a los espacios públicos revitalizados. En torno a los cuales realicé alguna grabación fílmica para observar las especificidades de los espacios públicos en proceso de gentrificación. Destaco el caso de un lugar conocido como la Plaza de la Concepción, ubicada muy cerca del Eje Central y a un costado de la Plaza Garibaldi (Véase figura 5). Este lugar integra en un mismo territorio, las huellas de un proceso de gentrificación en marcha y a personas de un estrato social bajo, habitando y dominando sus cuatro puntos cardinales. Dicha plaza resulta emblemática en el caso de los músicos callejeros, ya que Verónica (una de mis interlocutoras) me comentó durante trabajo de campo, que en el año 2011 por intermediación de un grupo de músicos callejeros que conformaron un pequeño colectivo, el director del Fideicomiso del Centro Histórico que en aquel entonces era Inti Muñoz,¹³ diputados locales y otros poderes fácticos, les propusieron a los músicos replegarse hacia ese sitio en lugar de quedarse en la calle Francisco I. Madero (la cual representa uno de los lugares más disputados por los

12 Véase: <https://www.flickr.com/photos/26807321@N05/albums/72157672663753740>

13 El actual jefe de gobierno de la Ciudad de México, Miguel Ángel Mancera Espinosa, decidió remover del cargo a Inti Muñoz y algunos miembros de su equipo de trabajo en el año 2015, debido a la fallida remodelación del monumento histórico conocido como *El Caballito*, el cual se encuentra en la explanada del Museo Nacional de Arte (MUNAL). Véase: Arturo Páramo (2015) “Sale Inti Muñoz del Fideicomiso del Centro”, en *Periódico Excelsior*, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/07/25/1036562>, (consultado el 15 de diciembre de 2017).

músicos y vendedores ambulantes) ya que, según estas autoridades: *los músicos callejeros eran tan buenos serían capaces de “revitalizar” cualquier espacio aunque éste representara un peligro para su integridad física* (Verónica, comunicación personal, 27 de agosto de 2016).

En la Plaza de la Concepción actualmente se pueden observar las fronteras y descomposiciones de los discursos políticos que se fragmentan cuando se observa a indigentes, niños de la calle y personas en situación de extrema pobreza, utilizando los espacios remozados como hogares improvisados o como sitios de transición para realizar otras actividades, como drogarse, bañarse desnudos en la vía pública o vender artículos de ‘fayuca’. Este sitio, al cual retorné en varias ocasiones durante el trabajo de campo, ubicado en la calle de Belisario Domínguez, cruzando el Eje Central en dirección al Zócalo, tiene como uno de sus focos centrales una pequeña capilla de estilo barroco que data del siglo XVII. Sorprende el hundimiento que tiene en su parte izquierda que aparenta un posible colapso a corto plazo. Asimismo, la capilla se encuentra tapiada y tiene una intervención estilo mural en grafiti, que parece tener una relación directa con el programa de intervención en ‘muros ciegos’ del Centro Histórico.¹⁴ El simple hecho de que se le conociera a este lugar como *Plaza de los Pordioseros*, tiene una significación de peso sobre lo que ocurre prácticamente todos los días, a pesar de las intervenciones recientes (hasta cierto punto constantes), de revitalización en el espacio público y en las fachadas de las construcciones que la rodean.

Este tipo de ‘rescate’ es el que se lleva a cabo actualmente en diferentes partes del Centro Histórico. Un rescate o revitalización con señales de *gentrificación* que dibuja inequidades y exacerba las desigualdades; sobre todo en lo concerniente al *habitar* en el espacio público. Estos pueden distinguirse en el posicionamiento de un restaurante y(o) cafetería de una empresa transnacional; cambio del alumbrado público; tapiado con murales artísticos de edificios o monumentos deteriorados; embellecimiento de los *espacios de socialización*, entre muchas cosas más. Todos estos cambios, como lo indique anteriormente, tienen síntomas que son perceptibles mediante el análisis etnográfico y, en el caso de mi aproximación a través de registros audiovisuales, me permitió construir datos que fueron cruciales en la construcción de mi objeto de estudio y del posterior análisis de la información.

14 [Los] murales efímeros pintados en “muros ciegos” de diversos edificios dan un sentido diferente a espacios remanentes abandonados de la arquitectura; la transición de los proyectos provocan un sentido de realidad cambiante en el espacio urbano. Véase: Gaceta Oficial del Distrito Federal 2011 *Plan de Manejo del Centro Histórico 2011-2016*, Corporación Mexicana de Impresión, México, p. 56.

Figura 5. Plaza de la Concepción: un 'rescate' que acentúa las divergencias.



Fotografía: Pablo Iván Argüello González 02/09/2016

Conclusiones

En diversos espacios académicos —sobre todo cuando se trata de presentar resultados de trabajos de investigación originales—, la poca atención en torno a cómo los estudiantes e investigadores generan, construyen o se auxilian de técnicas y metodologías para la realización del trabajo etnográfico, demuestra que existe una desmesura en poner el acento en la operación de conceptos teóricos y traducirlos —en la *praxis* y en el papel— casi siempre en un primer plano. Esta situación obliga a los investigadores sociales, sobre todo los que se encuentran en una fase incipiente de trabajo etnográfico o redacción, en pasar de largo la manera en la que utilizaron métodos (la mayoría de ellos sistemáticos) y diversas técnicas para recuperar información que se utilizó o, también, datos que se almacenaron y(o) se desecharon porque no resultaron importantes para los objetivos trazados. Sin embargo, es necesario recalcar que *la información que no se utiliza o que no se obtuvo también es importante plasmarla en el trabajo final*. Esto en el sentido de conocer la experiencia subjetiva del etnógrafo y de enterarnos por qué no resultó trascendente para el investigador codificar esa información en la tesis o, también, qué situaciones determinaron que los datos no se pudieran obtener (obviamente tomando en consideración que no toda la información con estas características puede ser escrita en el trabajo final). Así, es imprescindible que los etnógrafos expliquen cómo se introdujeron a campo; qué motivos los impulsaron a poner énfasis en ciertos fenómenos; qué ocurría en los espacios en los que se desplazaban (en términos territoriales, simbólicos y culturales); cómo fue que se *reapropiaron* de técnicas de investigación (como el diario de campo, fotografía, grabación visual o sonora, guión de entrevistas, etcétera); cuáles fueron los métodos con los que trabajaron diariamente y qué

características se transformaron y cuáles permanecieron; qué conflictos se generaron en el proceso del trabajo etnográfico con los interlocutores y por qué algunos informantes decidieron no entablar comunicación con el etnógrafo y, en cambio, otros sí aceptaron. Todo esto con la finalidad de robustecer el entramado de la metodología en un *continuum* (y socializar el resultado que deriva de ella) para construir canales de diálogo con diversas disciplinas (incluida la antropológica) y así conocer los métodos utilizados o alguna herramienta reinventada —o creada *exprofeso*— para contribuir en la construcción de conocimiento. Es importante remarcar la valía de esta información, ya que por más simple que esta sea, puede resultarle útil a otro científico social; sobre todo a los etnógrafos que se encuentran en el momento decisivo de *intervenir* (Mier, 2009) y captar la regularidad e intermitencia de los espacios densos, ajenos y complejos, de cualquier grupo social:

La intervención del antropólogo —el conocimiento antropológico no puede darse sino en la *intervención*— no es, en muchos rasgos, distinta de otras tentativas de intervención [...] En todos los casos es la génesis de un acontecimiento. La lógica de la intervención estará dictada por las condiciones, el sentido y la cauda de este acontecimiento que no es otro que el de la inscripción de una regularidad inaudita, en un entorno denso, donde los hábitos parecían referirse unos a otros, consolidar recíprocamente su sentido, adquirir la fuerza de lo evidente, de la naturalidad. (p.19) [cursivas mías]

En el caso del instrumento que construí antes de salir a campo que decidí nombrar *musicconteo*, es imperante comentar que en muchas ocasiones llegué a pensar que no tenía propósito hacer un registro diario de los tópicos basados en la observación y que solamente bastaba con un par de semanas para llenar cada una de las categorías de análisis previamente estipuladas con ayuda del mapa. Sin embargo, conforme avanzó el tiempo me fui dando cuenta que la disciplina de hacer anotaciones casi-diarias (durante los cuatro meses que duró la etnografía) en este conteo, me ayudó a captar la periodicidad de los ciclos que se cumplen en procesos que los músicos han construido paulatinamente —sobre todo, en un contexto tan asediado y conflictivo como el caso de los espacios públicos revitalizados de diferentes zonas de los perímetros A y B—, y dentro de los cuales, la permanencia de ellos en el territorio sólo puede ser aprehendida mediante un ejercicio de observación y anotación sistemática. Por ese motivo, considero que el *musicconteo* fue crucial para conocer varias rutinas y rituales de músicos que se desplazan de manera ambulante o de algunos otros que permanecen en espacios fijos del CHCM. Todo esto me permitió tener una mayor profundidad a la hora de sistematizar la información que de otra manera hubiera sido difícil cotejar. Aunque, también, es importante mencionar que hubo algunos tópicos que decidí desechar porque no terminaban de satisfacer

los objetivos trazados y el análisis sobre lo observado en campo. Una de estas categorías que en el intersticio del trabajo etnográfico tomé la decisión de no continuar desarrollando, fue realizar interpretaciones en el *musicoteo* sobre la calidad musical de los músicos callejeros. La razón de esta anulación se debe, no a una carencia metodológica, inclusive epistémica, sino a que no lograba empalmar esta categoría de análisis con mi investigación sin caer en prejuicios entre música (y músicos) de *alta cultura* en contraposición con músicos de *baja cultura*. De manera similar, esta situación la experimentó en un trabajo de campo en África, el antropólogo y etnomusicólogo John Blacking (2006), cuando notó que muchas de las preconcepciones que tenía sobre la calidad o complejidad de la música de los Venda recaían en una noción prejuiciosa basada en su experiencia como músico formado en una tradición etnocéntrica:

Fueron los Venda de Sudáfrica los primeros que echaron abajo algunos de mis prejuicios. Ellos me introdujeron en un nuevo mundo de experiencia musical y una comprensión más profunda de *mi propia* música. [Esto se debe a que] yo me había formado para comprender la música como un sistema de ordenación del sonido el cual algunos europeos dotados de excepcional talento musical habían ido inventando y desarrollando un conjunto acumulativo de reglas y una variedad cada vez mayor de patrones aceptables de sonido. (p. 24)

En este tenor, la (re)construcción conceptual —empírica, vivencial y documental— del músico callejero a través del uso de métodos y diversas técnicas, me ha permitido entender los riesgos que implica caer en las generalizaciones; sobre todo, como lo he referido con anterioridad, porque es recurrente encontrar la definición de este tipo de agente solamente desde el punto de vista *etic* (punto de vista del investigador), lo que no permite desentrañar diferentes interpretaciones que puedan enriquecer aún más una definición abierta. A la vez, con ayuda de estas herramientas se puede llegar a la conclusión de que la noción de músico callejero se encuentra en límites porosos que oscilan en una esfera de ‘legitimación social’, como señala Picún, (2014), pero también, en los márgenes entre la ilegalidad, informalidad, estigmatización y marginación. Lo que les genera conflictos y(o) aprobaciones entre los diversos actores sociales del entorno. Es decir, el músico callejero en el CHCM, se mantiene en un continuum de *liminalidad* (Turner, 1988) que lo diferencia de otros actores sociales que hacen uso del espacio público en un contexto de revitalización y posible gentrificación. He ahí la importancia que tiene la metodología para la construcción de un conocimiento objetivo, el cual vaya acorde con los intereses de las premisas planteadas por el científico social:

El método lo podemos entender como la manera de proceder con orden y objetivo, en un camino en el que se establecen los axiomas, las

secuencias de pasos y las condiciones necesarias para repetir u obtener resultados determinados. *La metodología* es el conjunto de normas, técnicas y elementos que, en concordancia con las premisas, el investigador o cualquier otro debe aplicar para que, partiendo de los mismos principios, pueda llegar a resultados semejantes. (Ruvalcaba, 2008:100) [cursivas mías]

Por otra parte, la relevancia que tuvo hacer uso de referentes de *etnografía audiovisual* como herramienta metodológica, fue una vía que me auxilió en el momento de codificar información durante la estancia en campo y en el trabajo de escritorio. Es decir, las imágenes audiovisuales (en movimiento y[o] estáticas), me permitieron profundizar en el complejo entramado de captar signos socioculturales y desmenuzar sus implicaciones dentro del caudal de prácticas en las que orbitan (Mendizábal, 2009: s/p). Lo cual deja entrever la potencialidad que tienen la imagen y el sonido como instrumentos de comunicación en términos de generación de conocimiento y de aprehensión de datos etnográficos.

Figura 6. Saxofonista en las inmediaciones de la catedral metropolitana del CHCM. Fragmento del documental *La libertad de Sonar*.



Fotografía: Pablo Iván Argüello González 27/11/2016

Bibliografía

- Ardevól, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53(2), 217-240.
- Arjona Gaytán, A. (2011). Los músicos del no lugar: de boteadores y amenzadores urbanos, una etnomusicología para lo cotidiano y lo próximo, en *Antropología Boletín Oficial del INAH*, (91), 163-167.
- Argüello González, P. (2017). *Habítamos la ciudad por instantes. Músicos*

callejeros en un contexto de gentrificación: apropiaciones y conflictos en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México, (Tesis de Maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Unidad Ciudad de México).

Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial.

Fideicomiso del Centro Histórico (2014). *Manual Ciudadano para el Cuidado del Centro Histórico*, Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México.

Herschmann, M. y Sanmartín, C. (2014). Entre a ampliação da inclusão e/ou da gentrificação: presença expressiva das rodas no espaço público. En M. Herschmann & C. Sanmartín Fernandes (Eds.), *Música nas ruas do Rio de Janeiro* (pp. 123-160). Intercom.

Hiernaux, D. y González, C. (2015). "La patrimonialización y turistificación de los centros históricos de ciudades medias. El caso de Querétaro", en *Topofilia Segunda Época. Revista de Arquitectura, urbanismo y territorios* (Vol. V., Núm. 1), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 426-442.

Gaceta Oficial Del Distrito Federal (2014). *Programa Integral de Movilidad 2013-2018*, Corporación Mexicana de Impresión/Órgano de Difusión del Gobierno de la Ciudad de México.

Gaceta Oficial Del Distrito Federal (2013). *Programa Delegacional del Desarrollo en Cuauhtémoc 2013-2015*, Corporación Mexicana de Impresión.

Gaceta Oficial Del Distrito Federal (2011). *Plan de Manejo del Centro Histórico 2011-2016*, Corporación Mexicana de Impresión.

Giglia, A. (2015). *Apropiación del espacio, renovación urbana y derecho a la presencia: el caso de la Alameda Central en la ciudad de México*, en M. Camarena Campo y M.A. Portal (Eds.), *Controversias sobre el Espacio Público en la Ciudad de México* (pp. 21-44). Juan Pablos Editor, pp. 21-44.

Glass, Ruth (2010) [1964]. Aspects of Change. En J. Brown-Saracino (Ed.), *The Gentrification Debates* (pp. 19-30). Routledge/Taylor & Francis.

Guadarrama, R. (2014). *Configuraciones de empleo y trayectorias laborales en el trabajo artístico. El caso de los músicos de concierto en México*. En R. Guadarrama, A. Hualde y S. López (Eds.), *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados* (pp. 257-291). Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma Metropolitana.

Martí, J. (2002). Las músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión, en *Trans: Revista Transcultural de Música*.

Mendizábal, I. (2017). El video como instrumento de investigación social: la antropología visual como metodología, en *Razón y Palabra*, 21, 601-629.

Nofre, J. y Díaz, M. (2009). Ocio nocturno, gentrificación y distinción social en el centro histórico de Sarajevo. *Anales de Geografía*, 29(1), 91-110.

Mier, R. (2002) El acto antropológico: la intervención como extrañeza, *Tramas*, (18), 13-50.

Moctezuma, Vicente (2016). El desplazamiento de lo posible: experiencia popular y gentrificación en el Centro Histórico de la Ciudad de Mé-

- xico, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 54, 83-102.
- Monterrubio, A. (2011). Políticas habitacionales y residencialidad en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, 24, 37-58.
- Moore, M. (1974). The street musicians of San Francisco, en *Music Educators Journal*, 61(4), 42-45.
- Picún, O. (2014). *Legitimación de social de las prácticas de los músicos callejeros: una mirada a la construcción de los vínculos de reciprocidad*, Perro Andaluz.
- Picún, O. (2013). Mendigo, vendedor, delincuente o músico, en *Quaderns-e*, (18), 81-95.
- Picún, O. (2007). *Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la Ciudad de México*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa.
- Prato, P. (1984). Music in the streets: the example of Washington Square Park in New York City, en *Popular Music*, 4, 151-163.
- Robles, J. (2012). El lugar de la Antropología audiovisual: metodología participativa y espacios profesionales. *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*, 44(16), 147-162.
- Ruvalcaba, J. (2008). *Elaboración de un proyecto de investigación. En Ética, compromiso y metodología: el fundamento de las ciencias sociales* (pp. 83-113). Publicaciones de la Casa Chata-CIESAS.
- Turner, V. (1988). Liminalidad y communitas. En *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (pp. 101-136). Altea/Taurus/Alfagua
- Zamorano Villarreal, C. (2015). Gentrificación, inseguridad y eficacia de fronteras urbanas en el centro Histórico de la Ciudad de México. En C. Alba Vega & P. Labazée (Eds.), *Metropolización, transformaciones mercantiles y gobernanza en los países emergentes. Las grandes ciudades en las mutaciones del comercio mundial* (pp. 301-330). El Colegio de México.
- Zamorano Villarreal, C. (2004). Ayudar a la memoria. El uso de planos históricos y de fotografías aéreas en la etnografía de la vivienda urbana. *Cuicuilco*, 11(30), 1-24.

Figuras

Figura 1. Zonas de Actuación de Rescate de los Perímetros A y B.

Figura 2. Mapa de apoyo realizado *in situ* para el ‘musicoteo’.

Figura 3. Mapa realizado después del trabajo de campo. Zonas de ambulante, prostitución y de músicos callejeros.

Figura 4. Mapa realizado después del trabajo de campo. Epicentros de la revitalización del Centro Histórico.

Figura 5. Plaza de la Concepción: un ‘rescate’ que acentúa las divergen-
cias.

Figura 6. Saxofonista en las inmediaciones de la catedral metropolitana
del CHCM.

Anexos
Entrevistas
I.- Músicos callejeros

Nombre y fecha de entrevista	Actividad Musical/ Instrumento	Edad	Sexo	Otras actividades	Lugar donde ejerce actividad
Verónica 27/08/2016	Músico de formación profesional	38	Femenino	Maestra de primaria	Av. 5 de Mayo, Av. Juárez, Catedral Metropolitana; Moneda, Francisco I. Madero, 16 de Septiembre
Roberto Sax 15/10/2016	Músico de formación semiprofesional	65	Masculino	Dibujante	Moneda, República de Guatemala; Regina, Catedral Metropolitana
José 25/09/2016	Músico de formación semiprofesional	28	Masculino	Músico por contratación en eventos privados	Calle 16 de Septiembre
Don Silverio 24/09/2016	Músico de formación profesional	84	Masculino	Laudero; maestro en clases particulares músico por contratación en eventos privados	Plaza Garibaldi
Alejandro 23/11/2016	Músico de formación semi-profesional	48	Masculino	Artesano; músico por contratación en eventos privados	Av. 5 de Mayo
Fabián 02/09/2016	Músico de formación semi-profesional	45	Masculino	Trabajador outsourcing	Callejón de Gante, Av. 5 de Mayo

Francisco 02/09/2016	Músico de formación semi-profesional	40	Masculino	Funcionario público	Callejón de Gante, Av. 5 de Mayo
Alfonso 10/10/2016	Músico de formación profesional	28	Masculino	Trabajador <i>outsourcing</i> ; músico por contratación en eventos privados	Filomeno Mata
David 23/10/2016	Músico de formación profesional	30	Masculino	(Ex)Militar; músico por contratación en eventos privados	16 de Septiembre
Fabiola 05/12/2016	Músico de formación profesional	24	Femenino	Estudiante; músico por contratación en eventos privados	16 de septiembre
Carlos 27/11/2016	Músico de formación profesional	49	Masculino	Trabajador <i>outsourcing</i>	Regina, Calle 16 de Septiembre
Aarón 09/10/2016	Músico de formación profesional	28	Masculino	Maestro en clases particulares; músico por contratación en eventos privados	Callejón Condesa
Flor 09/11/2016	Músico de formación profesional	29	Femenino	Músico por contratación en eventos privados	Av. Juárez, Francisco I. Madero, 20 de Noviembre, Callejón Condesa
Miguel 15/11/2016	Músico de formación profesional	59	Masculino	Músico por contratación en eventos privados	Francisco I. Madero, Av. Juárez, Filomeno Mata, Centro Histórico de Coyoacán, Transporte Colectivo Metro
Toño 09/09/2016	Músico de formación semi-profesional	30	Masculino	Músico por contratación en eventos privados	Callejón Gante
Diego 08/12/2016	Músico de formación profesional	32	Masculino	Músico por contratación en eventos privados y profesor en clases particulares	Portal de Mercaderes
Luz 04/10/2016	Músico de formación profesional	23	Femenino	Ayudante en negocio familiar	Calle 16 de septiembre, Av. 5 de Mayo
Claudia 15/12/2016	Músico de formación profesional	20	Femenino	Estudiante de licenciatura	Av. 5 de Mayo

Delia 15/12/2016	Músico de formación profesional	26	Femenino	Estudiante de licenciatura	Av. 5 de Mayo
Néstor 03/09/2016	Músico de formación semi-profesional	62	Masculino	Vendedor de películas en tianguis	Calle 5 de Febrero
Óscar 23/09/2016	Músico de formación profesional	46	Masculino	Maestro en clases particulares	Av. Juárez
Maribel 25/10/2016	Músico de formación profesional	26	Femenino	Mesera	Av. Juárez

Guion de entrevistas

Entrevistas semiestructuradas

I. Músicos callejeros

Formación musical

- ¿A qué edad comenzaste a tocar?
- ¿Tus familiares son músicos; quiénes?
- ¿Tomaste clases en alguna escuela de música?
- ¿Qué instrumento o instrumentos tocas?
- ¿Sabes leer partituras?
- ¿Has escrito algún tema musical o canción?
- ¿Por qué elegiste tocar este instrumento?
- ¿Consideras el trabajo en la calle como complemento del aprendizaje musical o te dedicas al cien por ciento a trabajar en la calle?
- ¿En alguna ocasión te has sentido desilusionado por haber abandonado la escuela?
- ¿Has pensado en regresar a la escuela?
- ¿Cuáles son los beneficios que tú consideras que tiene el estudiar en alguna academia de música?
- ¿Cuáles son los beneficios que tú consideras que tiene trabajar en la calle?
- ¿Has pensado dar clases en alguna escuela?

Escolaridad

- ¿Dónde y hasta que año estudiaste en la escuela?
- ¿Estudiaste otra cosa aparte de música? ¿Cuál crees tú que sea la razón por la que has abandonado la escuela?
- ¿En qué Universidad estudiaste?
- ¿Te gustaba ir a la escuela?
- ¿Te enseñaron a leer música o a tocar un instrumento en la escuela?

Oficio del músico callejero

- ¿Desde hace cuánto tiempo trabajas como músico en las calles?
- ¿Desde hace cuánto tiempo trabajas en el CHCM?

- ¿Consideras que lo que haces es un oficio o es un hobby?
- ¿Consideras que tú oficio es diferente al de los vendedores ambulantes?; ¿por qué?
- ¿Sigues algún código como músico callejero; cuál?
- ¿Cuánto tiempo llevas tocando con el mismo instrumento?
- ¿Cuánto dinero te costó tu instrumento?
- ¿Obtienes una buena retribución económica por trabajar en estos espacios revitalizados del CH?
- ¿Cuántas horas a la semana trabajas como músico callejero?
- ¿Qué días de la semana trabajas en el CHCM?
- ¿Has pagado o pagas alguna cuota para poder trabajar en los espacios públicos del CHCM?
- ¿Siempre tocas en al mismo lugar?
- ¿Siempre tocas el mismo repertorio o lo cambias periódicamente?
- ¿Haces alguna especie de actuación/ performance mientras tocas?; ¿cuál?
- ¿Cambias seguido tu actuación/performance?

Liminalidad

- ¿Cuál consideras tú que son las características del músico callejero?
- ¿Cuál consideras que es la característica que diferencia al músico callejero del vendedor ambulante?
- ¿Consideras que tocar en la calle es un trabajo o es un hobby?
- ¿Sabes qué es un trabajador no-salariado? (si no lo sabe yo le explico)
- ¿Consideras que tu trabajo es artístico o de qué tipo?

Estrato social

- ¿Hasta qué años de estudios cursaste?
- ¿Por qué razón dejaste la escuela? (opcional)
- ¿Cuántos miembros en total conforman a tu familia?
- ¿De qué parte de México vienes?
- ¿Cuántos años llevas viviendo en el DF?
- ¿Alguna vez has estado en situación de pobreza?
- ¿En qué parte de México vives?

Políticas públicas

- ¿Conoces cuáles son los programas de actividades culturales en los espacios públicos?
- ¿Alguna vez has recibido ayuda por parte del gobierno capitalino para realizar tu actividad?
- ¿Sabes en qué consiste el programa de revitalización? (si no sabe le explico)
- ¿Te has acercado a alguna institución de la zona para conocer los programas o actividades culturales que puedes realizar en los espacios públicos?

¿La delegación les ha proporcionado algún espacio en específico para realizar sus actividades como músico callejero?

¿Crees que debería existir alguna política pública dedicada especialmente a las actividades artísticas en las calles del CHCM?

Identidad y roles sociales

¿Crees que el hecho de ser músico y tocar en las calles te caracteriza de los demás personas que trabajan en los mismos espacios públicos?

¿Cuál consideras que es tu identidad como músico?

¿Cuál es crees tú que es tu rol dentro de la sociedad como músico callejero?

¿Consideras que hay varios grupos identitarios de músicos tocando en las calles del CHCM?

¿Consideras que los músicos callejeros le dan una identidad al CHCM?

¿Consideras que los músicos callejeros forman parte de la memoria colectiva del CHCM?

Marco jurídico y normativo

¿Conoces el reglamento para trabajadores no asalariados?

¿Sabes si existe alguna ley que te ampare como músico callejero?

¿Portas con algún documento o gafete que te ampare como trabajador de la calle?

¿Legalmente: qué días, en qué lugares y en qué horario puedes trabajar en los espacios públicos?

¿Has recibido sanciones por llevar a cabo estas prácticas?

¿Crees que hace falta más vías de comunicación con la autoridad para que se puedan arreglar asuntos relacionados con el oficio del músico callejero?

¿Conoces cuál es el artículo que estipula que no puedes tocar en la calle?; ¿cuál?

¿Consideras que con tu trabajo estableces una relación mercantil (de compra/venta) con el transeúnte o de qué tipo?

¿Consideras que tu trabajo daña a la moral de los transeúntes?

Acción política

¿Cómo músico callejero te consideras un actor político?

¿Has participado en alguna manifestación en el CHCM como músico callejero?

¿Has participado en algún movimiento social en contra de la gentrificación (*antigentrificación*) en el CHCM?

¿Crees que mediante tu música puedes ejercer presión políticamente?

¿Has participado como vocero o como miembro de alguna organización o gremio de músicos callejeros del CHCM ante la Asamblea Legislativa del DF?

Trabajo/Trabajo multiactivo

- ¿Cuántas personas dependen de tu ingreso salarial?
- ¿Te alcanza con lo que ganas tocando en las calles del CHCM o tienes que trabajar en otro lugar?
- ¿Qué necesidades básicas cubres con este ingreso salarial?
- ¿Puedes solventar todos tus gastos trabajando como músico callejero?
- ¿Si no es así, que otras actividades realizas para solventar tus gastos?
- ¿Vives sólo o con tu familia?
- ¿A veces te hace falta dinero?; ¿para qué cosas?
- ¿Piensas que sería positivo obtener prestaciones laborales como músico callejero por parte del GDF?
- ¿Cómo ves el panorama actual para conseguir trabajo en México?

Prácticas cotidianas

- ¿Regularmente cuál es el itinerario que sigues para llegar al CHCM, mientras tocas y, cuando te vas a tu casa?
- ¿Tocas un determinado repertorio todos los días?
- ¿Tocas todos los días en el mismo lugar?
- ¿Crees tú que tocar cotidianamente en el mismo lugar te genera algún arraigo en la zona y con la gente?

Relaciones sensoriales

- ¿Qué emociones te produce tocar en la calle?
- ¿Con qué parte de la música te identificas más; con la rítmica, la armonía o el ritmo?
- ¿Consideras que tu trabajo produce emociones en la gente que te escucha tocar?; ¿cuáles?

Inequidades, disputas y conflictos

- ¿Has sentido que tu trabajo ha sido menospreciado; si es así, por quiénes?
- ¿Te has disputado algún espacio público con otro músico?; si es así: ¿de que forma?
- ¿Con quiénes has tenido conflictos por tocar en la calle?
- ¿Alguna vez has llegado a sufrir violencia física o simbólica por tocar en la calle?
- ¿Sientes miedo de que alguna autoridad te pueda remitir al juez cívico por tocar en la calle?
- ¿Tu “toreas” o alguna vez has “toreado”?
- ¿Te han robado o maltratado tu instrumento en alguna ocasión mientras tocas o te desplazas en las calles del CH?

Gobierno local

- ¿Sabes qué partido gobierna actualmente la delegación?
- ¿Consideras que los gobernantes en turno incentivan el arte en los espacios públicos del CHCM?

¿Alguna vez alguna autoridad del gobierno local se ha acercado contigo en el espacio público mientras tocas?
 ¿Has llevado alguna petición al gobierno local?; ¿cuál?
 ¿Qué opinas del gobierno en turno y sus políticas públicas si es que las conoces?

Instituciones (públicas y privadas)

¿Qué instituciones o dependencias culturales públicas conoces por la zona?
 ¿Qué instituciones o dependencias culturales privadas conoces por la zona?
 ¿Algunas vez se han acercado a ti por parte de alguna de estas instituciones para apoyarte en tu trabajo?
 ¿Has trabajado para alguna institución cultural pública o privada de la zona?; ¿en cuál?
 ¿Hay alguna participación de las instituciones públicas o privadas en los espacios públicos del CHCM?
 ¿Conoces la Fundación del Centro Histórico?
 ¿Has trabajado para esta fundación?
 ¿Crees que es positivo para tu trabajo que intercedan instituciones públicas o privadas para realizar diversas actividades culturales en la calle?

Espacios públicos y gentrificación

¿Qué consideras que es el espacio público?
 ¿Crees que el espacio público nos pertenece a todos o en dado caso que no, a quiénes les pertenece?
 ¿Cómo consideras la calidad de los servicios (transporte, luz) en los espacios públicos del CHCM?
 ¿Tienes conocimiento sobre si existe algún plan de desarrollo para mejorar los servicios públicos en el CHCM?
 ¿Consideras positivo o negativo para los espacios públicos que haya músicos callejeros?
 ¿Sabes qué es la gentrificación? (si no sabe le explico)
 ¿Consideras que hay un desplazamiento de sectores vulnerables y músicos callejeros debido al proceso de gentrificación?
 ¿Consideras que hay un proceso de desplazamiento de habitantes por este proceso?
 ¿Es benéfico para tu actividad que los espacios públicos sean revitalizados?
 ¿Consideras que en los corredores culturales hay músicos *gentrificados* o *antigentrificadores*, es decir músicos que promueven el desarrollo de este proceso o que van en contra?

Autorganización en la cotidianeidad

- ¿Cómo te organizas cotidianamente para realizar tu trabajo en la calle?
- ¿Qué estrategias generas para trabajar en un determinado espacio?
- ¿Te organizas con otros músicos para trabajar en el CHCM?
- ¿Cómo te acomodas en el espacio público para trabajar?
- ¿Te organizas con otras personas que trabajan en la calle para desarrollar tu actividad como músico?
- ¿Te pones de acuerdo con policías para desarrollar tu actividad como músico?
- ¿Conoces a otros o más músicos callejeros; te relacionas con ellos?
- ¿Conoces a vendedores ambulantes u otros trabajadores de la calle?
- ¿Hay algún o algunos espacios públicos en donde se congreguen los músicos callejeros?

Modificación de costumbres

- ¿Qué modificaciones en tus costumbres se han visto trastocadas desde que trabajas en los espacios públicos?
- ¿Qué impactos consideras que ha tenido trabajar en la calle en tu vida diaria?
- ¿Te ha traído algún beneficio en el ámbito profesional y personal trabajar como músico callejero?

Usos y funciones

- ¿Qué usos y funciones crees que tiene la música en este tipo de calles?
- ¿Qué funciones crees que tiene para el gobierno del DF promover actividades artísticas en el CHCM?
- ¿Cómo aprecias que la gente percibe tu trabajo a nivel estético?
- ¿Te consideras como un trabajador que ofrece entretenimiento?
- ¿Cuál crees tú que es el tipo de comunicación que estableces con la gente cuando tocas?
- ¿Cómo consideras que la gente te percibe en el espacio público?
- ¿Crees que tu trabajo debería ser estipulado como una norma social?
- ¿Consideras que incentivar que haya músicos callejeros en los espacios revitalizados da una buena imagen al gobierno capitalino?
- ¿Consideras que tu trabajo de alguna manera promueve una estabilidad en el medioambiente material y social en los espacios públicos?
- ¿Consideras que tu trabajo puede promover entre diversos sectores, incluidos los músicos, una mayor integración a la sociedad?

Imaginarios y estigmatización social

- ¿Cómo concibes a los músicos callejeros?
- ¿Cómo crees que la gente te percibe como músico callejero?
- ¿Alguna vez te has sentido discriminado cuando trabajas en el CHCM?; ¿por qué?
- ¿Crees que las personas que aparentan mejor condición económica tienen más oportunidades de tocar en la calle?

- ¿Alguna vez has sido testigo de algún tipo de discriminación hacia algún músico por su apariencia física?
- ¿Te ha tocado presenciar discriminación racial hacia músicos callejeros por parte de transeúntes, turistas, policías u otras autoridades?

II. Diversas autoridades

- ¿Sabes desde que año comenzó el programa de revitalización en el CHCM?
- ¿Sabes cuáles son las zonas de recuperación?
- ¿Sabes cuál es la política pública que sigue el gobierno capitalino para la revitalización de los espacios públicos?
- ¿Sabes quiénes forman parte de estos proyectos?
- ¿Sabes cuánto dinero se ha invertido?
- ¿Cuál es su opinión de las actividades culturales de los espacios públicos en el centro?
- ¿Conoces cuál es al artículo que estipula la prohibición de poder trabajar en la calle?
- ¿Hay algún programa en específico que promueva este tipo de actividades?; ¿cuál?
- ¿Qué opinas como autoridad del trabajo de los músicos callejeros en el CHCM?
- ¿Qué consideras que es el espacio público?

III. Policías

- ¿Desde hace cuánto tiempo es policía?
- ¿Desde hace cuánto trabaja vigilando las calles del CHCM?
- ¿De qué parte de la ciudad viene?
- ¿Qué opina de los músicos que trabajan en la calle?
- ¿Alguna vez ha tenido que remitir al juzgado a algún músico callejero?; ¿por qué razón?
- ¿Tienen permitido el uso de la fuerza pública cuando remiten a un músico callejero el juez cívico?
- ¿Conoces cuál es al artículo que estipula la prohibición de poder trabajar en la calle; ¿cuál?
- ¿Reciben órdenes para quitar a personas de la vialidad; de quiénes reciben estas órdenes y a qué tipo de personas desplazan?
- ¿Qué consideras que es el espacio público?
- ¿Cuál es la diferencia entre un vendedor ambulante y un músico callejero?
- ¿Qué argumento utilizas para quitar a un músico callejero de la vialidad pública?
- ¿Consideras que tocar música en la calle es un trabajo o un hobby?
- ¿Qué te parece el trabajo que llevan a cabo los músicos callejeros?

¿Consideras que hacer música en la calle es un delito?; ¿por qué?

IV. Transeúntes

¿Vienes seguido al CHCM?

¿Qué vienes a hacer principalmente cuando vienes al CHCM?

¿Has notado cambios en el CHCM; de qué tipo?

¿Qué te parecen los cambios que hay en los espacios públicos y en las diversas calles del CHCM por los procesos de revitalización?

¿Te parece que hay zonas más arregladas y limpias que otras?

¿Qué opinas de las personas que trabajan en la calle?

¿Qué opinas de los músicos callejeros?

¿Consideras que los músicos callejeros son como vendedores ambulantes; ¿por qué?

¿Has tenido algún tipo de problema con los músicos callejeros?

¿Qué consideras que es el espacio público?

V. Locatarios de zonas revitalizadas

¿Cómo se llama tu local y qué giro tiene?

¿A qué hora y abres y a qué hora cierras tú local?

¿Abres los fines de semana?; ¿en qué horario?

¿Desde hace cuánto tiempo tienes tu local en el CHCM?

¿Siempre pensaste en poner tu local en el CHCM?

¿Consideras que el CHCM es un buen lugar para tu local?; ¿por qué?

¿Ves y (o) escuchas músicos callejeros por esta zona?

¿Qué piensas de que haya músicos callejeros por esta zona?

¿Te identificas con algún tipo de música o músico en particular?

¿Alguna vez has tenido algún tipo de conflictos con algún músico callejero?

¿Consideras positivo que haya músicos callejeros en esta zona?; ¿por qué?

¿Qué características tiene el espacio público por esta zona y que impactos tiene en tu local sobre las ventas?

¿Sabes qué es el proceso de gentrificación (si no sabe le explico) ?;

¿crees que esté ocurriendo este proceso por esta zona?

VI. Habitantes de zonas revitalizadas

¿Desde hace cuánto tiempo vives en el CHCM?

¿Vives solo o con tu familia?

¿Te gusta vivir en el CHCM?

¿Te gusta la zona en la que vives?

¿Cómo te llevas con tus vecinos?

¿Te gusta que haya actividades culturales en los espacios públicos de

esta zona?

¿Qué opinas de los músicos callejeros?

¿Consideras que las autoridades deben delimitar que espacios públicos deben de ser ocupados por músicos callejeros?

¿Consideras que los músicos callejeros son como vendedores ambulantes?

¿Qué consideras que es el espacio público?

VII. Turistas en zonas revitalizadas

¿Es tu primera vez en México?

¿Qué te parece el CHCM?

¿Te imaginabas así el CHCM de la Ciudad de México?

¿Sabes qué es la gentrificación?; ¿te parece que aquí en el centro está ocurriendo un fenómeno similar?

¿Notas que algunas partes están más cuidadas que otras?

¿Te parece que estos contrastes repercuten en los espacios públicos?

¿Has visto actividades culturales en los espacios públicos?

¿Qué te parece que haya este tipo de actividades en los espacios públicos del centro?

¿Has visto y escuchado músicos callejeros en alguna parte del centro?

¿Consideras que los músicos callejeros son como vendedores ambulantes?

¿Qué consideras que es el espacio público?

Capítulo 7

Ingeniería en Comunicación Social de la música y sus públicos: contenidos básicos para comprender su estudio

Edgar Josué García López

Mexicano. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Doctor en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Autónoma de Coahuila (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, capítulos de libro y libros sobre sus áreas de interés. Es conferencista y tallerista. También escribe ensayo y poesía. Es Académico e Investigador en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) en la ciudad de Tijuana y en la Universidad del Centro de México (UCEM) en San Luis Potosí. www.gicom.com

Correo electrónico. - edgarjosuegl@hotmail.com

Tengo miedo de un gran cambio terminal: la degradación permanente de la música... que pierda ese lugar privilegiado, central, que ha tenido en la juventud y la cultura popular en los últimos cincuenta años"

Simon Reynolds, septiembre 2010

Introducción

El programa de investigación general sobre Construcción de Cultura de Participación tiene sus orígenes en las exploraciones que sobre prácticas culturales en el espacio público fueron realizadas entre 1998 y 1999. A partir de entonces, en distintos campos de acción, se han desarrollado diversos proyectos que han abonado a la comprensión de la participación como concepto, fenómeno y metodología. Para el 2011, en el contexto de los estudios culturales, comenzaba el proyecto sobre la música y sus públicos, en el cual se atendía a la hipótesis central de la música como factor determinante en la Cultura de Participación, siendo ésta una tecnología social capaz de transformar individualidades en grupos; lo que derivó en la pregunta inicial: ¿qué le hace la música a la colectividad?

Con el objetivo de responder a tal cuestionamiento se han estudiado recientemente algunas prácticas culturales específicas desde la Ingeniería en Comunicación Social, como son las relacionadas con las estéticas y culturas del rock o las que abordan los consumos y las industrias culturales en la música.

Así, con intenciones de formalizar dichos estudios y de tener encuentros recurrentes para dialogar sobre estos tópicos se han formado desde el 2013 cuatro grupos y redes de encuentro a nivel nacional, la Red Estudios sobre Estéticas y Culturas del Rock, el Grupo de Ingeniería en Comunicación Social de la Música, el Grupo de Estudios Culturales de los Beatles y recientemente la Red de Estudios Culturales de la Música.

Aun cuando previamente se han publicado resultados de este programa de investigación, este es un texto que debe ser visto como una introducción al estudio de la música y sus públicos desde la perspectiva de quien escribe, ya que permite exponer por qué en el panorama de la Construcción de Cultura de Participación es necesario estudiar la música desde la Ingeniería en Comunicación Social. Por otro lado, resulta ser un buen pretexto para mostrar avances de un estudio exploratorio realizado a un sector de la población en la ciudad de San Luis Potosí con la finalidad de conocer las tendencias en los gustos, preferencias y prácticas del consumo de la música en los últimos años diez años.

Generalidades sobre Ingeniería en Comunicación Social **Comunicología e Ingeniería en Comunicación Social, la** **simbiosis del programa**

La Ingeniería en Comunicación Social (ICS) tiene su origen en la obra completa de Jesús Galindo y posteriormente del GICOM¹. Galindo (2014) argumenta sus orígenes en la necesidad de construir y consolidar dos grandes matrices, una desde la cual se estudie la vida social como comunicación, y otra desde la cual se pretenda hacer algo con ese conocimiento.

En la primera matriz es posible configurar todos los procesos humanos desde la comunicación, en el sentido amplio del concepto, comunicar como articular. Entonces es factible la constitución de una teoría general e incluso de una epistemología que abstraiga fenómenos sociales para deconstruirlos, explicarlos y modelarlos desde el campo de la comunicación; se habla de una ciencia de la comunicación a la cual distinguir con el nombre de Comunicología.

Es esta Comunicología la que para Galindo (2014) plantea la necesidad de constituir una segunda matriz que opere sobre las aproximaciones y explicaciones de la primera, lo que da lugar a una Ingeniería Social desde la comunicación: la Ingeniería en Comunicación Social.

163

El proyecto de Ingeniería en Comunicación Social tiene como requerimientos básicos el trabajo conceptual con la comunicación social y el trabajo técnico constructivo con ella. Por una parte, el desarrollo de una ciencia de la comunicación necesaria, y por el otro el desarrollo de una ingeniería que necesita ese desarrollo científico, pero también la precisión sobre cuáles son las técnicas operativas de la construcción creación y administración de la comunicación (...) Por una parte, la teoría y los conceptos, por otra parte, las técnicas y operaciones concretas Galindo (2014, 14-15).

Comprendido el proceso constitutivo de una ciencia y de una ingeniería social de la comunicación, llega el momento de advertir a la Ingeniería en Comunicación Social como una unidad de dos hemisferios: uno de los cuales es la concepción de la vida cotidiana como un Sistema de Ingeniería en Comunicación Social, mientras que el otro hemisferio es el Programa Metodológico que le aborda.

1 Pueden consultarse los textos Galindo (2011) y (2014) para conocer el proceso de formación de la ICS y GICOM en palabras del propio autor.

Ingeniería en Comunicación Social como sistemas de vida cotidiana

La Ingeniería en Comunicación Social es un programa metodológico que requiere de una mirada particular sobre la realidad, por lo que la vida cotidiana debe ser analizada como un proceso de Ingeniería Social en cuyo centro se encuentra la comunicación, la vida social es una Ingeniería en Comunicación Social; esto quiere decir a grandes rasgos que la realidad es un conjunto de acontecimientos socio-culturales encadenados e interdependientes entre sí, que se construyen y manifiestan sobre dos dimensiones: la espacial y la temporal. La dimensión espacial hace referencia esencialmente a factores relacionados con el lugar, al medio, al entorno o contexto físico, mientras que la dimensión temporal a los periodos presente, pasado y futuro. Ambas dimensiones no se encuentran separadas en la práctica, resultan ser más bien ejes conceptuales que por un lado facilitan la vida de las personas, por ejemplo temporalmente al delimitar horarios y periodos para actividades concretas como trabajar y descansar, el inicio y fin del año o la edad, y espacialmente al establecer fronteras internacionales, jurisdicciones o títulos de propiedad, entre otros. Además, estos ejes también facilitan el estudio detallado de algún fenómeno acotado, como por ejemplo al analizar el estilo de vida de los adultos mayores en la Ciudad de México a finales de la década de los 70; las formas de organización social de las asociaciones civiles en los 80; o las prácticas comerciales recurrentes de negocios familiares a principios del siglo XXI. Cuando se realiza un estudio detallado de un acontecimiento social desde la ICS, es necesario acotarlo en su espacio con relación a otros espacios, y en el tiempo revisando su historia y sus posibilidades en el futuro.

Para facilitar su comprensión, la ICS ha establecido que la vida cotidiana es un conjunto de relaciones sociales y culturales que se organizan en Sistemas de Comunicación y Sistemas de Información. Ambos sistemas sintetizan el quehacer humano en las dos dimensiones antes mencionadas, tiempo y espacio, espacio y tiempo. Todas las prácticas sociales y culturales son resultado de factores, condiciones y circunstancias que se encuentran relacionadas entre sí, acotadas en el momento y lugar en que ocurren, pero que no deben ser consideradas como hechos aislados sino mutuamente influyentes. Cada una de esas prácticas manifestándose en el presente son reconocidas en la ICS como Sistemas de Comunicación. Comunicación en términos de articulación, vinculación, conexión. La comunicación articula la vida social y lo hace de manera sistémica, hay un precepto que la establece y es establecido por ella misma, los seres humanos promueven reglas de relación social para generar un orden, cierta estabilidad que les asegure un estado ideal de convivencia, un tipo de marco de referencia para vivir bajo lo que es permitido y lo que no lo es, sobre lo cual se establecen modelos

de interacción que son transformados con el paso del tiempo; dichas convenciones pasan de generación en generación y se van adecuando a las condiciones de cada época. Por ejemplo, se puede decir que hubo sistemas de comunicación operando en el México de los años veinte, con algunos cambios en la década de los sesenta e igualmente en los noventa o actualmente; algunas prácticas de interacción cambian, entre otros factores, conforme evolucionan las ideas, las creencias, las tecnologías y el conocimiento científico, aunque también otras se mantienen al paso del tiempo. La evolución en las relaciones humanas a veces sólo es observable cuando se le extrae de su contexto y se les compara con otro tiempo o con otro espacio, porque en el día a día no son percibidas ya que se les consideran comportamientos o pautas “normales”, no se cuestiona su origen o practicidad porque se tiene la creencia de que, si la vida es así, así ha sido y seguramente así seguirá siendo. En ese sentido algunas de las preguntas que la Ingeniería en Comunicación Social se hace al respecto son: ¿qué cambia?, ¿qué se mantiene?, ¿por qué se mantienen o por qué cambian?, ¿qué o quiénes están detrás de esos cambios? Conocer las respuestas favorece la incidencia estratégica sobre la vida social que erróneamente se cree estar destinada a una determinación azarosa.

Ahora bien, los orígenes de la estructura y dinámica de la sociedad, así como su estado actual, son fracciones de información que se encuentran en el pasado, algunos de manera clara, en la superficie de la historia que parece decir quiénes somos y de dónde venimos; sin embargo la mayoría no se encuentra ahí, está encriptada, hay que trabajar arduamente para obtenerla y analizarla con la intención de generar explicaciones mejor fundamentadas y proyecciones más exactas de quiénes podríamos llegar a ser como sociedad, así como del camino que se debe emprender para conseguir llegar hasta ahí. Por lo tanto, si lo que ocurre en un momento y lugar determinado es conocido como Sistemas de Comunicación, su historia, su pasado, el origen y desarrollo de ellos son conocidos como Sistemas de Información, esos que de cierta forma ya no se encuentran operando ahora pero que dan como resultado lo que está presente, no es algo que ya desapareció, sino la estela que deja el segundo que ha pasado, el momento que ya no es porque está pasando. Los sistemas de información son el constante; para fines de una comprensión de lo que somos es que son necesarios los cortes en el tiempo y espacio que dan origen a los sistemas de comunicación. Parece complicado, pero no lo es, otra vez entra en juego el tiempo y el espacio. Se podría decir que los Sistemas de Información son el continuum, mientras que los Sistemas de Comunicación son un fragmento de ellos que ha sido delimitado como una fotografía instantánea para reconocer sus modelos de operación. Dicho de otra forma, los sistemas de comunicación son sistemas de información operando en un aquí y ahora.

Por lo tanto, los Sistemas de Información deben ser comprendidos como el proceso histórico que teje una sociedad con sus acciones en un momento y lugar determinado. Cada sistema de información se compone a su vez de pequeños sistemas (subsistemas) de la vida cotidiana; por ejemplo, las culturas alimentarias, las costumbres en la educación de los hijos, los rituales religiosos o la equidad de género en las relaciones sociales; por supuesto que el consumo cultural también está incluido, como las preferencias por un género cinematográfico, la inclinación por el teatro, la literatura, la televisión o la predilección por la música que escuchamos. Cada uno de esos elementos que componen los Sistemas de Información se encuentran entrelazados, tejidos, siendo imposible separarlos entre sí en la vida diaria, porque además se relacionan y se alimentan unos a otros, son parte de un todo, no nacen ni crecen independientes y sin influencias mutuas, no obstante, para poderles estudiar y comprenderles es necesario demarcarlos; el nombre con que la ICS los ha denominado es el de Programas Narrativos.

Para delimitar la explicación de los Programas Narrativos en el presente capítulo, será conveniente comprenderles como los hilos conductores que tejen la conexión entre tendencias, trayectorias y tensiones; como los comunes denominadores que se presentan frecuentemente en el tiempo y el espacio; son esos aspectos que se repiten de generación en generación y de una geografía a otra mediante procesos miméticos y meméticos.

No quiere decir que las personas reproduzcan íntegramente los comportamientos de sus antecesores, puede recrearlos o puede rechazarlos, no hay una determinación dada, aunque sí hay tendencias y trayectorias que le prescriben, por decirlo más claramente, puede que no esté siguiendo el programa narrativo familiar, sin embargo está siguiendo otro. Lo común sería que se reprodujera lo que ve en casa, pero no necesariamente ocurre así, sea de esa forma o sea de otra, las preguntas son: ¿qué programa narrativo está siguiendo?, ¿de dónde surgen dichos programas? y ¿hacia dónde lo dirigen?

En un sentido práctico, un programa narrativo es la carga informática con la que se ha formado a un ser humano en las diversas instituciones sociales por donde transita a lo largo de su proceso de socialización; por ejemplo, un padre enseña a su hijo lo que considera es una conducta aceptable en su relación con otros niños, ese padre ha tomado una decisión como resultado de la suma de información acumulada de la educación que le dio su padre y que a su padre le dio el suyo, todo ello, más las experiencias que ha acumulado a lo largo de su vida, le configuran una postura frente a su contexto a partir del cual, y desde donde, sigue un patrón de conductas para integrarse al discurso social

que haya aceptado como válido, es decir, continúa un *programa narrativo* en la formación de un hijo; lo mismo ocurre en el resto de sus prácticas socioculturales.

Para la Ingeniería en Comunicación Social, en resumen, los Programas Narrativos son programas que prescriben el comportamiento humano y que están configurados por códigos que se han construido, consolidado y blindado por diversas instituciones sociales a lo largo del tiempo, como por ejemplo la familia, la iglesia o la escuela. El objetivo de estos programas es garantizar un tipo de comportamiento ideal modelado por nuestras sociedades, la actual y las que nos han precedido.

Ya que los programas narrativos nos describen y prescriben, cuando creemos ser originales, en realidad somos producto de nuestra herencia, ya sea que nos apeguemos a un tipo de programa o a otro. En el caso de la música el rock puede ser bandera de rebeldía, como antes otros géneros, como después lo serán otros, los cambios generacionales se manifiestan en las expresiones culturales, pero el trasfondo revela similares detonadores.

¿Cómo operan los programas narrativos en materia de consumo de música? El presente texto es un diagnóstico que acerca a los primeros resultados de un estudio focalizado que versa sobre este cuestionamiento.

Ingeniería en Comunicación Social como programa metodológico

La vida cotidiana comprendida como una Ingeniería en Comunicación Social requiere de un programa metodológico que la analice y la explique; que opere sobre ella y le facilite procesos de cambio y perpetuidad; que organice operaciones y configuraciones para reproducirla o transformarla. Necesita de ese otro hemisferio de la unidad.

La Ingeniería en Comunicación Social es ese programa metodológico al que se está haciendo referencia, puede ser considerado como un organismo dinámico que se encuentra en constante evolución y que ha pasado por diversas etapas, modelos y configuraciones; operativamente le constituyen tres fases: Diagnóstico de Problemas, Diseño de Soluciones y Aplicación Técnica.

El diagnóstico expone la situación o estado del sistema observado, con información ordenada respecto a trayectorias, tendencias y tensiones; ahí es el momento en que el ingeniero social debe decidir sobre el futuro de su objeto de estudio a partir de lo que se pretenda conseguir. El diagnóstico de problemas consiste primero en delimitar una situa-

ción específica de la vida cotidiana que estará en observación, para continuar con la descripción de un estado actual respecto de un estado ideal que generalmente está definido por quienes viven tales problemas.

Un diagnóstico en ICS trabaja la descripción de fenómenos en tres tiempos, respondiendo a tres cuestionamientos específicos, en el presente la pregunta es ¿cómo está la situación?, en el pasado ¿por qué está así?, y en el futuro ¿cómo podría estar?; hay que poner especial atención en que, en el tiempo futuro, no se asume una posición determinista al preguntar ¿cómo estará?, sino que se mantiene una postura abierta a las posibilidades y probabilidades que dependen de los factores, condiciones y circunstancias que se alteren o se mantengan, es decir, todo dependerá de lo dinámico y estático de la vida cotidiana y de la forma en que opere la Ingeniería en Comunicación Social sobre ella.

El diagnóstico analiza y describe los Sistemas de Información y Sistemas de Comunicación, con todo lo que ello implica: estados temporal y espacial, cambios y permanencias, programas narrativos, tensiones, trayectorias y tendencias. Ofrece un panorama general, en y desde la comunicación social, de una situación específica sobre la cual se va a intervenir.

Toda esa información se configurará interdisciplinariamente en un discurso comunicológico que retratará una planeación sistémica y dinámica de cursos de acción orientados hacia alguna meta deseable, esta es la etapa del Diseño de Soluciones. El paso inicial del diseño consiste en determinar el rumbo que se desea seguir y sobre el que se enfocarán todas las estrategias. Según la ICS existen tres posibles líneas de acción sobre un fenómeno social: mantener el estado actual, modificarlo parcialmente o transformarlo completamente. Cada uno de estos fines tendrá que seguir una serie de acciones específicas que demandan inversión de energía. A partir de este momento el juego de posibilidades y probabilidades se activa; en el diseño de la solución planteada será necesaria extremada precisión, así como conocimientos, habilidades y destrezas que solamente un Ingeniero en Comunicación Social domina.

La Aplicación Técnica cierra el proceso de la intervención, se le reconoce como la ejecución práctica del Diseño de Acción. Es la operación estratégica sobre la vida cotidiana. No es un transcurso mecánico que esté garantizado por el trabajo que se realizó en las etapas anteriores; es decir que un diagnóstico preciso y un diseño meticuloso no aseguran o determinan una aplicación sin contingencias, por lo que es necesaria una ejecución en constante observación por parte del ingeniero social para realizar los ajustes que sean pertinentes.

Aunque el ejercicio de la Ingeniería en Comunicación Social persigue la solución a problemas concretos, existe un objetivo insoslayable de sistematizar conocimientos para la consolidación y fortalecimiento de la Ingeniería misma, ya en su fundamento meta-teórico que es la Comunicología, o en su programa metodológico. Por lo anterior es su menester registrar y sistematizar todo lo que ocurre durante el proceso con la intención de generar modelos de operación sintéticos, dicho de otra forma, una síntesis de problemas y soluciones comunes en situaciones que se repiten en diversos momentos y lugares, un problemario con sus soluciones, una especie de vademécum que facilite la rápida actuación de los ingenieros en circunstancias que ya se les han presentado con anterioridad, de tal forma que no es una presentación de casos prácticos, es un sumario, en enunciados cortos, de soluciones aplicadas con éxito en el pasado; denominados en la Ingeniería en Comunicación Social como Comunimétodos.

Ingeniería en Comunicación Social de la Música

A lo largo de su vida cada ser humano va introduciendo información en su mente, misma que va dando formato a sus ideas y a la postura desde donde observa el mundo para interactuar en él. Así por ejemplo, las experiencias cuando niño, los consejos de los padres, la relación con los hermanos, los contenidos en la escuela o la religión derivan en el lugar desde donde construye un marco de referencia para interpretar una realidad que le resulta lógica y coherente para construir su vida. Lo mismo ocurre con los libros que se leen, las películas, los programas de televisión, los contenidos de internet, la pintura, el cine y la música, cada uno de esos datos entran en la mente de las personas y forman parte de sus paradigmas de pensamiento y sus modelos de comportamiento. Aunque no existen formas claras de conocer lo que las personas piensan, una de las maneras de escudriñar esas estructuras mentales resulta ser el estudio del comportamiento mediante la interpretación de la influencia del consumo cultural en la conducta humana.

La música se encuentra relacionada con la mayoría de las prácticas socioculturales de los seres humanos, es un fenómeno social que establece una dinámica de articulación como ninguna otra expresión artística logra, lo mismo une que separa grupos por afinidades a géneros y estilos musicales. Con la música las personas regulan su actividad corporal, intentan recordar, olvidar o sanar, les incita a cantar, bailar o simplemente escuchar, algunos la consideran necesaria para dormir o para despertar, para relajarse o concentrarse. Para Martínez (2014) la audición de la música tiene la finalidad de dar placer, ya sea espiritual o corporal, formar un ambiente placentero o rodearnos de circunstancias

propicias para mejorar el pensamiento productivo o simplemente para moverse y sentir que se está vivo.

Existen ciertas hipótesis sobre lo que la música nos hace en su acompañamiento día a día, lo que ha promovido diversas indagaciones que lo mismo se orientan a descubrir sus usos con fines terapéuticos que a intentar medir su influencia en la conformación de esquemas de pensamiento y tipos de conducta, sólo por mencionar algunos ejemplos es oportuno recordar estudios que se centran en cuestionar el impacto de la música en condiciones relacionadas con el Alzheimer, la Esquizofrenia, el Autismo o la demencia senil; otros se concentran en encontrar alguna relación que evidencie la incidencia de las letras agresivas con la manifestación de comportamientos violentos, hay quienes se enfocan en los estilos musicales, algunos más en los ejecutantes o en las industrias culturales, y así hay variedad y cantidad al respecto para dialogar arduamente. Las preguntas a las que desde esta perspectiva se pretende contribuir en este campo son: ¿qué le hace la música a la cotidianidad?, ¿qué le hace la música a la colectividad?

Metodología y generalidades sobre el estudio

La primera acción de la etapa del Diagnóstico en la Ingeniería en Comunicación Social es la conformación del estado actual que guarda cada situación estudiada; lo que a continuación se presenta son apuntes sobre uno de los primeros lugares en donde se ha comenzado a aplicar el programa metodológico. Los resultados del levantamiento de datos en la exploración de prácticas de consumo musical en la capital de San Luis Potosí, ofrecen un breve panorama sobre lo que en esta ciudad del centro de México se está escuchando, en qué condiciones y con qué motivaciones.

La Ingeniería en Comunicación Social opera sobre la precisión al delimitar y describir al grupo que se está observando; establece que durante la recolección y sistematización de datos se puede hacer uso de tantas técnicas y herramientas como sean necesarias. El estudio realizado en un periodo de mayo de 2015 a abril de 2016 se basó en la aplicación de un cuestionario a una muestra de 400 personas de clase media, 200 hombres y 200 mujeres, con una edad de 18 a 21 años el 29% y de 22 a 29 años el 71%. El 48% de los entrevistados fueron estudiantes, 38% profesionistas y 7% amas de casa, comerciantes y músicos, el resto no concedió datos sobre su ocupación. Las entrevistas se realizaron cara a cara en sesiones únicas de aproximadamente una hora. El primer dato relevante fue que el 7% de los entrevistados manifestó que no le gustaba escuchar música, lo que ofrece múltiples posibilidades para otros estudios. Por esta razón los porcentajes que se presentan a

continuación están calculados sobre el 93% restante, 372 personas que se convirtieron en el 100% a analizar.

Sobre algunos hallazgos y reflexiones

Hay diversas razones hipotéticas por las cuales las personas pueden escuchar música en determinadas circunstancias, dos sobre las cuales se trabaja en este estudio son, por un lado, la tecnología que tienen al alcance para hacerlo; y por el otro, lo que sí y lo que no se tiene permitido dentro de las actividades diarias; estos elementos limitan tanto como posibilitan. Al margen de estas condiciones están también las costumbres, los gustos y preferencias, ahí es donde comienza el juego de posibilidades; las influencias de lo vivido en casa, lo que se escuchaba en familia, el roce con los amigos y las relaciones amorosas son sólo algunas de las variables identificadas.

Para conocer más sobre los hábitos de consumo de estos jóvenes se les preguntó sobre el tiempo que en promedio al día escuchan música por gusto, al respecto el 37% respondió que de 1 a 3 horas, 31% de media a menos de 1 hora, 15% de 3 a 5 horas y 12% de 6 horas o más.

El 37% comentó que escucha música en su tiempo libre, 23% en sus traslados, 19% en todas sus actividades, 12% mientras realizan tareas específicas (al hacer ejercicio o estando de viaje), un 9% escucha música en su trabajo. La primera razón por las que la escuchan es para desestresarse, 45%, y para divertirse, 29%; 9% exclusivamente para descansar.

Será importante conocer en una segunda etapa de esta investigación el origen de estos programas narrativos, cuáles sistemas de información operaban durante la primera etapa de su vida, cuáles ahora y cuáles estarán por venir.

Sobre los formatos y medios de accesibilidad a la música en estos grupos, se encontró que 5 de cada 10 jóvenes escuchan música en su celular, 19% en la computadora y 15% en algún otro aparato reproductor; destaca el hecho de un 7% que aun escucha radio, con locutores incluidos. Manifestaron casi a partes iguales, su preferencia por pagar y no pagar por la música que descargan o escuchan vía internet, 48 y 43% respectivamente. En un 37% prefieren la música en vivo, hay un 35% que opta por los discos compactos mientras que las preferencias por los vinilos aún están por debajo del 10%.

Este grupo de informantes consideró en un 59% que el género musical preferido por las personas no tiene nada que ver con su ni-

vel socioeconómico, pero que sí tiene que ver con su personalidad, por ejemplo en su forma de vestir (31%), su forma de hablar (19%) o algunas otras actitudes como ser amable (44%).

De una lista de más de sesenta opciones 51% señalaron que definitivamente nunca escucharían reggae, 42% reggaetón y 26% merengue. Lo que dicen escuchar con mayor frecuencia es pop en un 61%; 46% prefiere el rock, electrónica el 38%, banda 23%, jazz 14% y reggaetón 13%.

Respecto a la formación de los gustos musicales hay generalmente un programa narrativo que comúnmente los prescribe a partir de dos vetas: la familia o los amigos. No hay muchas variaciones al respecto de estos procesos, sin embargo, las preguntas que interesan a la ICS, más allá del origen de dichas preferencias son el porqué de esas inclinaciones, si han tenido cambios o se han mantenido, cómo se alteraron esos gustos y cómo podrían modificarse, qué implicaciones tiene, qué consecuencias, qué posibilidades. Sobre estos tópicos, los entrevistados reconocieron en un 55% de las ocasiones que tuvieron influencia familiar, 31% indicó que sus gustos son completamente diferentes a los de su familia, 10% lo atribuye a influencia de amigos. El 40% indicó que conocieron por internet a los artistas que interpretan su música favorita, 27% por alguien cercano que era fan, 17% por la radio y un 12% en televisión.

El 60% de ellos dijo que acumula más de 6 años escuchando la música de su preferencia, 31% de 3 a 6 años y 12% recientemente se inclinaron por el género musical que actualmente escuchan. Un 40% opina que les gusta este género musical por lo que les hace sentir, a 26% les gusta la melodía, 18% la letra, 9% el artista y 5% indicó que les gusta prácticamente todo.

Con relación a la música que escuchan en inglés, sus frases favoritas versan sobre temas de superación de adversidades en un 25%, a 24% les agradan los temas románticos, 12% sobre anécdotas de la vida cotidiana y al 7% lo relacionado con el desamor. En español fueron los temas sobre el amor los de mayor preferencia con un 34%, 17% la superación de adversidades y 13% sobre dolor y desamores. Los participantes reconocen que la música ha tenido presencia de manera relevante en su vida cotidiana: 43% recordaron momentos específicos como bodas, graduaciones, viajes o relaciones interpersonales particulares como parejas, amigos y familiares; y 37% evocaron etapas completas de su vida, como la adolescencia o la niñez, o el tiempo en la secundaria o la universidad, el *soundtrack* de sus vidas, el 20% restante fue ambiguo en sus respuestas.

Estos son algunos de los datos obtenidos para reflexionar y proponer el diálogo en busca de indicadores para perfilar relaciones directas entre la música y la Construcción de Cultura de Participación; son aspectos que se encontraron en la primera exploración del tema, detonadores de otras investigaciones, mundos posibles, nuevos cuestionamientos. El lector debe sentirse en confianza para hacer sus propias inferencias.

Comentarios finales

La Ingeniería en Comunicación Social tiene su fundamento en la Comunicología; es una unidad de dos hemisferios, dos caras de una moneda, que por un lado entiende la vida cotidiana como una Ingeniería en Comunicación Social y por el otro constituye un programa metodológico que opera sobre ella. El programa metodológico se compone de tres etapas demarcadas en diagnóstico, diseño y aplicación, puestas en marcha para analizar, explicar e incidir en componentes de la vida social que ha designado y delimitado en sistemas de información y comunicación. Su objetivo superior es el de incidir sobre la articulación de lo social, abonando a la conformación de modelos de operación que favorezcan la solución expeditiva de problemas que se presentan de manera frecuente, mediante la configuración de comunimétodos.

Es necesario recordar que el estudio de la Música desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social tiene algunos años en actividad constante, algunos integrantes del GICOM nos hemos dado a la tarea de desarrollar proyectos relacionados con el Jazz, el Rock y otras manifestaciones de la música popular, sin embargo, también es cierto que sobre las razones del porqué estudiar la relación que existe entre la música y la colectividad poco habíamos publicado. Este es el primer texto al respecto, y ya que se han publicado previamente otros contenidos, éste debe ser considerado un ejercicio en retroactivo; si es posible se recomienda regresar a él cuantas veces sea necesario para buscar respuestas y seguir indagando sobre el tema. Se sugiere pueda ser leído como un documento de dos bloques; el primero sobre la introducción a la Ingeniería en Comunicación Social de la Música, y el segundo sobre la introducción al estudio de la Música y la Construcción de Cultura de Participación desde la perspectiva de la Ingeniería Comunicación Social que expone algunos datos empíricos para su reflexión.

La cotidianidad está cargada de musicalidad, la vida completa gira en torno al ritmo y al tiempo. La música transporta a indeterminados espacios y tiempos, hay razones, motivos y causas lo mismo que variables, alternativas y consecuencias. Al respecto del trabajo de campo hay tareas pendientes para próximos estudios, la selección de informantes

por su gusto de escuchar música frente a los que no lo tienen, ese segmento de la población que asegura no tener preferencia o afinidad por la música requiere un estudio particular. Para futuras interpretaciones de los datos obtenidos será atractivo conocer los resultados por edad, género y ocupación, ¿qué diferencias hay entre estudiantes y trabajadores, entre hombres y mujeres, entre jóvenes y los que no lo son tanto? Las posibilidades son infinitas.

Escribir este capítulo ha sido un pretexto justificable para retomar notas, apuntes y viñetas sobre tópicos que desde la Ingeniería en Comunicación Social se dialoga recurrentemente, pero que en contadas ocasiones se desarrollan a detalle para un lector curioso. Hay muchas preguntas que hacer desde este campo. El proceso de investigación apenas inicia, se acerca una etapa de intervenciones y síntesis de procesos que van desde la Comunicología a la Ingeniería en Comunicación Social y de ahí a la Comuniconomía. Por ahora este primer acercamiento permite el fogueo del programa tanto como obtener las primeras aproximaciones a la matriz de los Estudios Culturales desde la Ingeniería en Comunicación Social. El movimiento sigue.

Bibliografía

- Agustín, J. (1996). *La Contracultura en México. La Historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Grijalbo.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2001) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Cruces, F., et.al. (eds). (2001). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Trotta.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. UIA / ITESO.
- Frith, S. (1978). *Sociología del Rock*. Ediciones Jucar.
- 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.
- García, E. (2012). El lugar de la construcción de cultura de participación en la ingeniería social: Apuntes para reflexionar la práctica. *Alter, Enfoques Críticos*, 3(5), Enero – Junio.
- García, E. (2014). *Introducción a la Cultura de Participación. Participación, currículum y sociedad*. UCEM-GICOM
- 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. (Ed.), *Estéticas del Rock*, Vol. I. UIA León, UCEM, UIA

Puebla, Instituto de Cultura de León.

Gómez, H. (2012). *Crecer en la ciudad: De la construcción de lo juvenil en la ciudad a la música de los Beatles para todos los días: Hacia un proyecto de ingeniería en comunicación social*. En Ingeniería en Comunicación Social. Revista Alter Enfoques Críticos, 3(5), enero - junio 2012. Universidad del Centro de México.

Gómez, H. (2015). *Estar en otra parte: Tiempos de crecer siendo un fan, cuatro textos sobre traslados en la cultura y la comunicación*. Universidad Iberoamericana León.

Martínez, J. (2014). *La música es así*. Secretaría de Cultura de San Luis Potosí.

Martínez, L. (2013). *Música y Cultura Alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. UIA Puebla / ITESO.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta.

Reynolds, S. (2010). *Después del Rock. Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Caja Negra Editores.

Reynoso, C. (2000). *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales. Una visión antropológica*. Gedisa.

Reynoso, C. (2006). *Antropología de la Música: De los géneros tribales a la globalización. Vol. 1, Teorías de la simplicidad*. Editorial SB.

Reynoso, C. (2006). *Antropología de la Música: De los géneros tribales a la globalización. Vol. 2, Teorías de la complejidad*. Editorial SB.

Thompson, J. (1998). *Los medios y la modernidad*. Paidós.

Wallerstein, I. (coord.) (1996) *Abrir las ciencias sociales*. Siglo XXI Editores.

Williams, R. (2001) *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Nueva Visión.

Zubernis, L. y Larsen, K. (2012). *Fandom at the crossroads: Celebration, shame and fan/producer relationships*. Cambridge Scholars Publishing.

Ingeniería en Comunicación Social de la Música DOS

ISBN: 978-9942-44-330-4




Razón y Palabra
Sello Editorial


COLECCIÓN
GICOM

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