

Julián Woodside

Universidad del Claustro
de Sor Juana /
BMC Innovation

julianwoodside@gmail.com

Palabras clave:

Identidad, Gusto, Música,
Distinción, Racismo

EL GUSTO EN MÉXICO

Sobre la distinción y la identidad nacional
a partir del plano de lo musical

Resumen: Si bien los procesos de construcción de identidad son parte de una compleja red de dinámicas entre las prácticas sociales de la comunidad y los planteamientos de las instituciones oficiales, lo que podríamos denominar como identidad sonora nacional en el caso mexicano surge a partir de las ideas de gusto y distinción originadas en el criollismo, estimulando un desfase de identidad entre las prácticas cotidianas y el deber ser oficial del proyecto de nación. Por esta razón, el presente texto busca identificar cómo se han llevado a cabo dichos procesos y su repercusión en la idea de identidad nacional que se reproduce culturalmente, la cual cada vez está más distante de la realidad social del país. Para lograr dicho objetivo se hace una revisión de los procesos de significación en la música, así como del impacto del gusto y la distinción en diversas formas de imposición y discriminación simbólicas, los cuales en ocasiones trascienden el plano de lo musical para insertarse en el ámbito de la construcción de identidades socioculturales. Así mismo, se delimitan una serie de nociones útiles para realizar estudios futuros relacionados con el gusto y la distinción a partir de las prácticas musicales en el ámbito sociocultural, y que podrán resultar pertinentes no sólo para el ámbito mexicano, sino para el estudio de lo que Georgina Born ha denominado como “comunidades musicalmente imaginadas” y los distintos procesos de construcción de una identidad nacional.

¡PLOP! Estudios pop

Volumen 1 Número 1

©© 2013.

www.revistaplop.com

*En los viajes reales e imaginarios que trazan los mapas modernos de las
[culturas metropolitanas,
emergen islas lingüísticas y musicales que forman cadenas de identidad
fundadas en ritmos muy diferentes de tiempo y de ser*
Iain Chambers

La música es una herramienta para transmitir emociones, sentimientos y para acompañar las diversas actividades de una comunidad (Fubini, 2002). Sin embargo, la música y el poder también están estrechamente ligados (Attali, 2001; Longina, 2006; Tagg, 1994), por lo que estudiar la música trascendiendo los aspectos estilísticos y creativos y analizando cómo se establecen dinámicas sociales a partir de la música permitirá comprender más acerca de la comunidad en la que éstas se llevan a cabo.

Una vez que se identifican estas dinámicas sociales es que podemos comprender cómo la comunidad se proyecta en un espacio imaginado y delimita su identidad colectiva aún cuando el interior reconozca que hay múltiples variaciones y que los miembros de la comunidad no se definan abiertamente como parte de esa colectividad. Estos aspectos deberían ser estudiados no desde el centro de la comunidad, sino desde el momento en el que se establecen las fronteras y ocurren los intercambios con cierta otredad. En pocas palabras, la identidad latente emerge al momento que se confronta con otras identidades (Raasch, 2002:10).

Es así que lo que busca este texto es desarrollar una serie de nociones relevantes para abordar a la música como un fenómeno sociocultural de distinción e identidad. Si bien previamente he desarrollado una investigación al respecto (ver Woodside, 2010), lo que aquí se abordará serán una serie de consideraciones complementarias útiles para comprender cómo es que el gusto y la distinción musicales pueden dar pie a dinámicas sociales de discriminación, racismo y violencia simbólica, a la vez que repercuten en la noción misma que se tiene de la identidad nacional. Estas dinámicas se llevan a cabo en distintos contextos sociohistóricos, y pueden ocurrir desde el plano de lo cotidiano hasta el plano de la construcción de un proyecto de nación.

El presente texto aborda dicha problemática desde el caso de la identidad sonora mexicana, partiendo de la idea de que el preámbulo de un gusto burgués del siglo XIX dio pie a las primeras nociones de nacionalismo en México que después se concretarían en prácticas institucionales durante la primera mitad del siglo XX. Cabe remarcar que los distintos estilos musicales y las prácticas sociales alrededor de la música establecen constantemente nuevas relaciones espacio-temporales mediante la imaginación y la interacción entre generaciones e intersubjetividades. Sin embargo, en la práctica cotidiana se pueden dilucidar problemáticas de

identidades sociales en apariencia ajenas a la práctica musical y que, al menos en el caso mexicano, están empezando a vivir una ruptura acerca de lo que se puede considerar como sónicamente mexicano.

La carga simbólica de la música

La música es un medio de comunicación fundamental para las sociedades contemporáneas. Prácticamente no hay cultura en el mundo que no tenga alguna forma de expresión musical como parte de la construcción de su identidad y de vinculación social. Así mismo, si bien no todas las culturas han hecho una clara distinción entre, por ejemplo, música, danza y canto (Tagg, 2007: 43), lo importante es que las prácticas musicales, y todo lo que conllevan, son un mecanismo clave de transmisión de identidad y memoria cultural.

Por su parte, el gusto musical es un elemento que conforma nuestra identidad. Como cualquier proceso de construcción de la misma se requiere de la noción de cierta otredad, por lo que al hablar de la música no solo tenemos claro qué es lo que conforma nuestro gusto, sino que también “tenemos una idea muy clara de qué es lo que no nos gusta y llegamos a referirnos a la música que aborrecemos en términos muy agresivos” (Frith, 2001: 422). Es importante comprender que una de las funciones más importantes de la música es que se posee simbólicamente, por lo que “la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith, 2001: 426). Esta posibilidad de “poseer” la música pareciera contradecir cierta percepción popular que se tiene de la misma, ya que a lo largo de prácticamente un siglo se ha fomentado la idea de que la música es una forma de expresión artística abstracta y atemporal (para una crítica sobre estas consideraciones ver Raynor, 1987; Tagg, 2007). Sin embargo, la realidad es que la música tiene una indudable carga simbólica que hace que al poseerla se porten a su vez los elementos simbólicos que la rodean.

La música conlleva una serie de prácticas y contextos sociohistóricos que al confrontarse pueden detonar conflictos socioculturales que trascienden el ámbito musical, como lo son la violencia física, la censura y la discriminación. Por esta razón, y como afirma Ronald Radano, “en el momento en que la música pareciera no significar ésta se vuelve más significativa” (Radano, 2000), ya que su aparente abstracción permite entrever dinámicas sociales mucho más profundas y complejas. Esta contradicción de la consideración de la música como un ente ahistórico, a la vez que en la práctica posee una fuerte carga simbólica, resalta un área rica de estudio para comprender las dinámicas hegemónicas y de identidades sociales (Adell Pitarch, 1997). Al final de cuentas, en la crítica musical cotidiana podemos aislar una serie de juicios de valor y prejuicios aprendidos

culturalmente que surgen de dinámicas sociales, y no de la apreciación “objetiva” de la estructuración de sonidos, en donde lo que se ataca no es el proceso creativo, sino el individuo que lo lleva a cabo y el contexto de donde proviene.

Así mismo, las percepciones y valoraciones con respecto a ciertos estilos musicales no son estáticas, sino que tienen una historicidad a medida que dichos estilos se legitiman y otros nuevos surgen. Lo anterior permite que a lo largo de la historia de la música en México encontremos prácticamente los mismos argumentos para criticar estilos tan disímiles como lo son el Jarabe, el Son, el Vals, el Jazz, el Rock, la Cumbia y el Reggaetón (para leer sobre casos concretos ver Dallal, 1987; Derbez, 2001; García Martínez, 2002; Moreno Rivas, 1989), de los cuales cada uno de ellos se ha legitimado a medida que permea en el grueso de la sociedad y se vuelve popular, sobrellevando el proceso de censura (ver Rubl, 2011). Sin embargo, las palabras han sido las mismas: vulgares, licenciosos, mediocres, sexuales y poco creativos. Ahora bien, el peligro de la carga simbólica de la música radica en que cualquier forma de discriminación y racismo que genera provienen de la exaltación de ciertos rasgos simbólicos al punto de convertirlos en estereotipos que se reproducen ciegamente, construyendo imaginarios que trascienden las prácticas musicales y que permiten reforzar otras formas de expresión de odio y violencia simbólica, como fue el caso de una serie de ataques contra la comunidad Emo en México en el 2008 (ver Ramírez, 2008; Redacción, 2008).

Entre el gusto, la distinción y la censura musical

Si bien popularmente se argumenta que la música es una forma de arte “que no tiene nada que decir” (Bourdieu, 2002:16), la realidad es que su poder simbólico ha sido bien desarrollado en la práctica, razón por la que en la historia de movimientos nacionalistas en el mundo podemos identificar sus respectivas aproximaciones musicales, generando discusiones y confrontaciones acerca de qué es válido y qué no al momento de conformar una identidad sonora nacional. Como ejemplo basta leer el comentario que hizo el compositor Manuel M. Ponce en una carta dirigida a Carlos Chávez en 1931: “Felicidades por el proyecto de recoger nuestros cantos en los lugares distantes hasta donde no ha llegado la musa zarzuelera ni la ola invasora del jazz” (Derbez, 2001:40). Así mismo, en una línea similar José Vasconcelos escribió en 1938:

De otra manera, si no se mantiene el tono de alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folklore iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha

caído en lo popular comercializado. Canción, producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood [...] Para sacar el baile popular de la monotonía de los jarabes y las zandungas, era menester crear una raza fuerte y vigorosa de bailadores. Las ideas artísticas de nuestro pueblo se renovaban por comparación de los bailes españoles y sudamericanos que exhibíamos en los festivales. El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas. Pero la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín. (Vasconcelos, 2011:173)

Con respecto a la música y el arte en general Pierre Bourdieu plantea que existe un gusto “legítimo”, un gusto “medio” y un gusto “popular” como forma de distinción sociocultural en cuanto a la manera en que se relacionan el alma y el cuerpo (de ahí que a lo largo de la historia los estilos musicales emergentes que impliquen mayor contacto físico sean los más criticados). Así mismo, existen registros sobre la distinción entre una “alta” y una “baja” cultura musical desde hace al menos 400 años, los cuales se fundamentan en valoraciones del gusto de la época y del origen sociocultural de quienes emiten las críticas y de las piezas en cuestión (ver Weber, 2011). Ahora bien, ¿por qué hablo de origen sociocultural? Porque dicho origen se construye a partir de prácticas sociales cotidianas al interior de una cultura, la cual consiste en “un patrón históricamente transmitido de significados encarnados en símbolos” (Clifford Geertz en Darnton, 2004: 135). Dicha transmisión de significados es la que compete a este texto, ya que la interpretación de la carga simbólica de la música se transmite culturalmente y perpetúa prejuicios y concepciones asociadas a los segmentos de la sociedad donde se generan las diversas prácticas musicales. Es decir, hay una memoria cultural latente que enmarca nuestra forma de apreciar la música y construir un gusto personal, por lo que estudiando el gusto podremos comprender más elementos de dicha memoria cultural y de los recursos heredados de interpretación (Serna, 2005: 9).

Este gusto musical, encarnado en la idea de supuestos valores universales (Scott, 2000: 5), se ejerce tanto en prácticas relativamente inocentes como lo pueden ser el esnobismo y la búsqueda de distinción social, o hasta como parte de una agenda política de censura y discriminación violenta con respecto a ciertos segmentos de la población (disidentes, minorías o extranjero):

La represión de las músicas regionales por parte de la monarquía francesa, el ostracismo de parte de los empresarios blancos hacia los músicos negros, la obsesión de una música tranquila y nacional por parte de los soviéticos, la desconfianza sistemática con respecto a la improvisación:

todos estos hechos manifiestan el mismo temor de aquello que es extraño, incontrolable, diferente. (Attali, 2001: 17)

Por su parte México, en la búsqueda por conformar una identidad sonora nacional, cuenta con una larga historia de censura e intentos de control a partir de la música dentro de su territorio. Ya sea que se hable de las limitaciones que los músicos indígenas vivieron bajo decreto de Felipe II durante la Colonia, la persecución de músicos y seguidores del Jarabe a finales del siglo XVIII, la agenda nacionalista de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, el surgimiento de una liga de la decencia en la década de 1950, y la búsqueda por aumentar el porcentaje de contenidos locales en los medios de comunicación a finales de 1980, tanto las autoridades como la sociedad mexicana en general han retransmitido valores de apreciación musical encarnados en la memoria colectiva de distinción sociocultural (para profundizar en el tema ver Woodside, 2010).

Sin embargo, antes de adentrarnos en los orígenes de este “gusto nacional” como parte de la identidad sonora de “lo mexicano”, es importante retomar un concepto fundamental que va de la mano del gusto: lo auténtico. De acuerdo con Andrew Potter, la búsqueda por lo auténtico proviene de la ruptura que significó la modernidad para el marco de creencias y anhelos espirituales de la sociedad (Potter, 2010). ¿De dónde se sustenta la noción de lo auténtico? Si bien existe una fuerte influencia de los valores desarrollados en la cultura occidental clásica que repercuten en los parámetros de la apreciación estética contemporánea (Sánchez Vázquez, 2005), la realidad es que lo auténtico es relativo a cada campo cultural y a cada contexto sociohistórico en específico. Es decir, lo que para una generación puede resultar ser una construcción cultural artificial, o una imitación barata, para una generación posterior puede ser parte de una expresión que la legitime. Al respecto basta contemplar la evolución de estilos musicales como el Punk o el Bolero Ranchero, ambos “construidos mediáticamente” pero que se legitimaron y consagraron para generaciones posteriores, las cuales a su vez delimitaron variaciones del estilo como “poco auténticas” (sobre ese proceso de legitimación y censura al interior de estilos musicales ver Scott, 2000). Lo anterior se puede apreciar con el comentario de Yolanda Moreno Rivas con respecto a grupos como Caifanes o Maldita Vecindad, ambos consagrados dentro del imaginario del rock en México y que en su momento ella tachó de “grupos espontáneos” (Moreno Rivas, 1989:266). Es así que al conformar nuestro gusto delimitamos una otredad, y los individuos que conforman dicha otredad a su vez tienen otredades, por lo que las identidades no son estáticas o únicas, se delimitan mediante colectividades.

Por lo anterior resulta útil la noción de Georgina Born de “comunidades musicalmente imaginadas”, las cuales surgen a partir de ciertas prácticas musicales pero que se enriquecen mediante todo un imaginario simbólico que incorpora valores, creencias, formas de vestir, códigos y demás elementos simbólicos y de ca-

pital cultural (Born, 2000). Bajo esta concepción podemos hablar de una identidad sonora que es equiparable a la conformación de una identidad nacional y que requiere de una serie de elementos para delimitarse:

- *Un territorio sonoro imaginado o físico.* Es el campo simbólico de juego en el que mediante la intersubjetividad y la noción de comunidad imaginada se llevan a cabo una serie de prácticas sonoras y musicales. Se puede delimitar a partir de un estilo musical (Hardcore, Free Jazz, etc.), el conjunto de estilos y subgéneros similares (música electrónica, popular, folklórica, clásica, Rock, Jazz, etc.), o como una serie de elementos musicales y rasgos estilísticos que se pueden escuchar en un territorio físico (música regional, música nacional, etc.)
- *Semiósfera.* Dicho territorio imaginado implica un universo simbólico que trasciende la sonoridad y que contempla elementos como selección de instrumentos, contenidos de letras, formas de vestir, estilos de baile, y todo el imaginario simbólico alrededor.
- *Recuerdos y mitos colectivos.* Para que haya una identidad sonora es necesario que existan una serie de "lugares de la memoria" y elementos a los que se les pueda rendir tributo, como pueden ser hechos memorables, artistas consagrados o composiciones canónicas que cada generación retoma para legitimar su posición identitaria.
- *Medios y estrategias de comunicación.* Asimismo, para que se perpetúe la memoria colectiva es necesario que haya sociotransmisores (Candau, 2005), los cuales mantienen vigentes los valores de "lo auténtico" que conforma los límites de la identidad. Es decir, instituciones y dinámicas que permiten la coerción simbólica entre los miembros de la comunidad, como lo pueden ser los críticos, textos publicados y demás registros mediáticos alrededor de la práctica musical.

Bajo los elementos antes expuestos es que entonces podemos empezar a hablar de la existencia de una "identidad sonora mexicana" cuyo territorio imaginado contempla múltiples prácticas musicales desarrolladas históricamente en lo que hoy conforma el territorio nacional, una semiósfera que delimita signos, valores y formas culturales consideradas como "mexicanas", una memoria colectiva compuesta por mitos, héroes y composiciones canónicas, y una serie de instituciones (educativas, mediáticas y sociales) que reproducen dichas nociones.

Finalmente, como Anthony Smith planteó con respecto a la construcción de una identidad nacional, cabe aclarar que los elementos que constituyen a una nación y sus tradiciones (o en este caso una identidad sonora nacional), "no son creaciones artificiales de *intelligentsias*, jefes o ingenieros culturales, sino el producto de una compleja interacción de estos creadores, sus condiciones sociales y las herencias étnicas de las poblaciones

elegidas” (Smith, 1997: 194). Es decir, el gusto que expresa la distinción de una identidad sonora no es algo que se desarrolle de manera consciente, sino es algo que se aprende y reproduce, permeando las prácticas sonoras cotidianas a partir de las diversas condiciones sociales de quienes emiten dicho gusto.

El gusto en México: de criollos, burgueses y la clase media alta

Ahora bien, la idea de “lo mexicano” ha sido ampliamente discutida por diversos autores a lo largo del siglo XX. Sin embargo, en lugar de profundizar sobre dicha discusión, lo que interesa a este texto es comprender que existen una serie de motivos, tropos o lugares comunes en las discusiones sobre qué puede o no conformar “lo mexicano”. Es decir, una serie de elementos que conforman lo que es “auténticamente mexicano”.

Dichos motivos se fundamentan en las prácticas cotidianas, permeando verticalmente diversas instituciones y sentando las bases de lo que es la memoria cultural de la sociedad. Al respecto, Dorothy Noyes y Roger D. Abrahams (en Ben-Amos, 1999:20) proponen que la construcción de la memoria colectiva, en cuanto a lo nacional, se gesta a partir de 4 procesos o etapas:

- Una práctica se repite colectivamente produciendo una memoria compartida.
- Los miembros de la comunidad refuerzan la continuidad de las costumbres principalmente por razones de control social.
- Élités provinciales actúan como mediadores entre la comunidad local y el centro político urbano.
- Las élites políticas tratan de convencer a la población de que su proyecto nacional es válido al declarar que es una visión más amplia de las prácticas de costumbres locales.

Lo anterior se podría traducir en el ámbito musical con el siguiente ejemplo:

- Surgen, por así decirlo, los esbozos de un estilo musical como el Mariachi como una forma “auténtica” dentro de las prácticas de una comunidad
- Los miembros de dicha comunidad identifican el poder de distinción de dicha práctica y buscan perpetuarla para reforzar su identidad, creciendo cada vez más su impacto.

- Las élites de dicha comunidad, mediante el gusto, capitalizan el poder simbólico del estilo emergente y lo confrontan con otras identidades regionales, subiendo peldaños dentro de imaginarios cada vez más amplios.
- Finalmente autoridades institucionales (academia, prensa, crítica, etc.), tratan de convencer al resto de la población que su gusto adquirido (en este caso enaltecer la importancia del Mariachi) es válido ya que cumple con los cánones estéticos propuestos para la nación. (Para leer sobre este proceso en el caso del Mariachi, el Corrido y del Bolero Ranchero ver respectivamente Martínez, 2012; Mendoza, 2004; Moreno Rivas, 1989)

Es importante recordar, como ya se comentó, que esto no es algo que se pueda desarrollar de manera premeditada y controlada, sino que el estilo musical validado tiene que cumplir *per se* con una serie de rasgos que faciliten su recepción dentro del imaginario de la comunidad. Sin embargo, el “uso” de un estilo musical si puede ser premeditado en la medida que busque reforzar una agenda política y una serie de elementos ideológicos concretos, como ocurrió con las exploraciones musicales de finales del siglo XIX en México, donde se compusieron piezas como Guatimotzin (1871) de Aniceto Ortega, Ecos de México (1880-1885) de Julio Ituarte, Atzimba (1900) de Ricardo Castro, y Anita (1903) de Melesio Morales, todas retomando imaginarios folklóricos de forma similar a lo que ocurría en la literatura con Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio (Montero Sánchez, 2002:25). A su vez, estas exploraciones desembocaron en lo que se conoce como el Nacionalismo Musical Mexicano del siglo XX, encabezado por las obras de compositores como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, el cual:

Encaminaba su obra “hacia el México genuino”, hacia la vida y la música del pueblo en general. El folklore y la música popular del país eran para él una inagotable fuente de inspiración, así como la gente y el paisaje [...] Todas las melodías que aparecen en las obras de Revueltas son creaciones suyas; pero la impresión que dejan es definitivamente “mexicana”, en especial por lo que respecta al ritmo y a la estructura métrica (Malmström, 2004:86-87).

Así mismo, el surgimiento del gusto burgués del siglo XIX como respuesta a la supuestamente “estética y moralmente deficientes ‘artes populares’ que se apoderaban de la cultura pública de este tiempo” (Radano, 2000) sentaría las bases de lo que posteriormente serían las agendas nacionalistas del siglo XX a nivel internacional.

Ahora bien, específicamente para México la tensión de los gustos se puede polarizar a partir de dos posturas ideológicas que se identificaron a principios del siglo XX como “hispanofilia” y “mestizofilia” (Basave

Benitez, 1992). La hispanofilia, legado de la distinción criolla desde el siglo XVI, dio mucho mayor peso al lado hispano (u occidental) de la cultura mexicana, mientras que la mestizofilia, inspirada en la idea de que “lo mexicano” es la mezcla de “dos culturas” (la hispana y la indígena), mantuvo mayor vínculo con el lado cultural indígena del territorio mexicano. Institucionalmente ha adquirido mayor presencia la postura mestizofílica en el país ya que, como plantea Olivia Gall, se ha perpetuado la idea de que para ser mexicano hay que mestizarse, a la vez que México se fundó “con un pie (el masculino) en el cambio, en la modernidad; pero el otro (el femenino), bien fincado en la tradición, es decir, en el mundo indígena” (Gall, 2004:247). En otras palabras, el motivo de “lo mexicano” se funda en el anhelo de lo moderno u occidental pero con un fuerte arraigo en la tradición del imaginario indígena, cuestión que ha sido criticada ya que estimula que “los no indios” hablen sobre el deber ser de lo indígena desde una posición romántica (Anderson, 2007; Brading, 1973; Montemayor, 2007).

Esta tensión entre “lo indígena” como lo antiguo y “lo occidental” como lo moderno ocasionó que se percibiera a lo indígena como algo romántico pero obsoleto, mientras que lo hispano se convirtió en el anhelo del estándar cultural. Estos fundamentos han ocasionado que a lo largo del siglo XX “lo mexicano” sustituyera la posición de “lo indígena”, mientras que “lo occidental” (es decir, principalmente los referentes de Europa occidental y Estados Unidos), sustituyera la posición de “lo hispano”. Actualmente “lo mexicano” se concibe como lo obsoleto, pero sustento fundamental de nuestra identidad, mientras que el anhelo por “lo occidental” representa la constante búsqueda de modernizar (y actualizar las expresiones culturales del país).

Lo peligroso de esta evolución de los motivos de “lo mexicano” es que han trascendido el plano del gusto individual para formar parte del sustento cultural de un proyecto de nación como ocurrió con intelectuales como Carlos Chávez (fundador de la Orquesta Sinfónica de México) y José Vasconcelos (primer Secretario de Educación Pública), los cuales tuvieron posiciones de poder en diversos ámbitos culturales del país. Es decir, ya no se trata de un inocente esnobismo como práctica individual para distinguirse y escalar socialmente (ver Rouvillois, 2009), sino que la distinción en sí forma parte de la memoria cultural nacional que estimula la perpetuación de una identidad esquizofrénica, donde existe un desfase entre las prácticas culturales cotidianas (consideradas automáticamente como obsoletas o carentes de un valor “elevado”) y el discurso oficial de “lo mexicano”, fincado en un pasado romántico que ya no tiene relación con la realidad actual (algo básico para la conformación de una memoria colectiva). Esta identidad esquizofrénica surge como consecuencia de un proyecto de nación que impuso imaginarios nacionales sin un verdadero vínculo con la comunidad, parte inicial de los procesos que apuntan Dorothy Noyes y Roger D. Abrahams. En otras palabras: el esnobismo del gusto burgués mexicano del siglo XIX se ha convertido en folklore nacional y política cultural.

México no es la única nación que ha tenido ese tipo de imposición, países como China lo han vivido en el ámbito de la lengua, algo que se conoce como diglosia en cuanto a que las prácticas lingüísticas cotidianas difieren de las prácticas oficiales (Lane Greene, 2011). Sin embargo, el problema para México es que esto ocurre en la esencia misma de cómo se vive la cultura, y por lo tanto no sólo se plantea como “oficial”, sino que culturalmente perpetua en la cotidianeidad como verdad absoluta.

El “deber ser” musical en México

Si bien en México se vive una constante tensión entre generar productos culturales “que rescaten los valores de lo tradicional” o que “estén al nivel de la producción y estética internacional”; algo que Aurelio de los Reyes identifica en el ámbito cinematográfico como la tensión entre una producción “verdaderamente nacionalista” y una “de nacionalismo cosmopolita” (de los Reyes, 1988: 68), actualmente se ha gestado un “deber ser” musical que ocasiona que generación tras generación se pierda continuidad mediante la sintomática práctica de rechazo y distinción por parte de los críticos. Como ejemplo se pueden leer una serie de ideas sobre el rock hecho en México por parte de varios periodistas a finales de los noventa, los cuales retomaron argumentos legados del Nacionalismo Mexicano (publicadas en Mosca en la pared, 1997: 6-12):

Es precisamente la cobardía de no saber reconocerse a sí mismo en el “espejo humeante” como Quetzalcóatl lo que en más de una instancia redujo al rock de este país, como el de la mayoría de los países al sur, a pobre imitación de las tendencias en boga en centros hegemónicos de producción no casualmente ubicados en las naciones dominantes en las demás áreas de la actividad humana (...) y el propio pasado confirma que la imitación intimidada sólo desemboca en servilismo de Tíos Tom. (Oscar Sarquiz F.)

Ya a finales de los sesenta y principios de los setenta, el rock mexicano era tan mexicano que se cantaba en inglés y los nombres de los grupos eran en su mayoría también en ese idioma (...). Incluso un grupo de tan rimbombante denominación como La Revolución de Emiliano Zapata tuvo su mayor éxito con una canción en inglés: “Nasty Sex”. ¿Podía decirse que hasta ese momento había existido un rock mexicano? Evidentemente no (...). ¿Por qué ese estúpido afán nacionalista y acomplejado de afirmar la existencia de un rock mexicano? El rock es internacional. (Alejandra Tovar)

¿Qué carajos es lo mexicano a estas alturas de nuestro gachísimo fracaso como nación? Para satisfacer los stalinistas criterios del Comando Bonzo, el rock mexicano tendría que transfor-

marse en el equivalente sonoro de los cuadros de Rivera y Orozco, la narrativa de Juan Rulfo y el cine del Indio Fernández. (Héctor Siever)

Es así que al hablar de motivos de lo mexicano en la música tenemos que contemplar que existen múltiples estéticas en juego: una “popular”, una “oficial mexicana”, una “hispanoamericana” y una “occidental”:

- *La estética “popular”*. Aquella que se fundamenta en las prácticas culturales cotidianas en México y se desarrolla de forma natural.
- *La estética “oficial mexicana”*. La que las instituciones fomentan y que se aprenden y reproducen como parte de un “deber ser”.
- *La estética “hispanoamericana”*. Aquella que también se desarrolla de manera relativamente natural a partir de la historia compartida con las demás naciones hispanoamericanas, pero que contempla también cierto grado de “oficialidad”.
- *La estética “occidental”*. Es la que se reproduce a partir de una mediatización global y que mantiene los estándares máximos de las industrias creativas a nivel internacional.

La existencia e interacción de estas estéticas ocasionan que cada individuo las “active” a su conveniencia al momento de hablar de una identidad sonora y gusto musical dependiendo de su posición sociocultural. En este sentido hay, como ya se mencionó, una serie de territorios sonoros que contemplan lo mexicano, que va desde la música regional y folklórica consolidada a los estilos musicales emergentes tanto en el territorio nacional (Pasito Duranguense, Tribal, etc.), como los adaptados desde el exterior (Rock, Electrónica, Jazz, Metal, etc.).

Lo interesante resulta cuando surge la figura del “otro” local, o un “extranjero musical” en el mismo territorio imaginado. Es decir, la figura de otro que surge a partir de la distinción de gustos aún cuando los demás elementos de identidad nacional se comparten. En el ámbito mexicano esto se detona a partir de los siguientes puntos:

- *Al interior de un estilo musical*. Cuando se considera que un practicante no respeta los parámetros que caracterizan al estilo, fusionándolo con otros estilos o al no tocarlo “como se debe”.
- *Con respecto a otros estilos musicales*. Cuando se identifican estilos musicales “de menor rango”, o cuando se reconoce el valor de los mismos pero que se reconoce no forman parte del imaginario mexicano.

- *A partir de la temática.* Cuando los temas a tratar no son considerados de índole popular o mexicana o cuando se habla de temas que no son pertinentes para la comunidad.
- Con respecto al idioma. Cuando se canta en inglés siendo que el país es hispanoparlante, o cuando se reconoce que cantan “mal” en inglés (cuestión más vinculada a cierto esnobismo).
- *En cuanto a aspectos técnicos.* Ya que se considera que la grabación está “mal hecha” o la música no está bien ejecutada por las capacidades del intérprete.

Si bien cotidianamente se detonan infinidad de críticas fundamentadas en alguno de estos puntos, el peligro de la existencia de esta “otredad sonora” o “extranjería musical” es que se empieza a fomentar una forma de segregación y discriminación a partir de la práctica musical que detona otro tipo de argumentos socioculturales, cuestión que se puede apreciar con la discriminación de estilos musicales como el Reggaetón en la actualidad (ver Redacción, 2012). Así mismo, y como se planteó al inicio de este texto, los criterios de lo auténtico varían de acuerdo a la posición sociocultural del que realiza la crítica, por lo que los puntos anteriores se pueden detonar tanto en el plano de lo “popular”, como de lo “mexicano”, lo “latinoamericano” o lo “occidental”, dependiendo de la postura ideológica del crítico.

La realidad es que este es un problema de gusto y no de una aproximación crítica “objetiva”, ya que como plantea John M. Schechter, “el siglo veinte trajo cambios sociales arrasadores que rápidamente erosionaron las bases del regionalismo” (Schechter, 1999). Es decir, difícilmente podríamos hablar de una identidad sonora o musical aislada que no tenga claros referentes con prácticas musicales de otras latitudes. Así mismo, para México históricamente la música se ha tocado casi siempre con instrumentos de origen europeo y ha contenido elementos estilísticos europeos:

El nacionalismo de la música mexicana puede dividirse en las tres categorías siguientes: 1) música estilísticamente nacionalista, con rasgos que son característicamente mexicanos, aunque sin excluir la posibilidad de que algunos de esos rasgos pretendidamente mexicanos puedan encontrarse también en toda la América Latina; 2) música nacionalista por su inspiración antes que por su estilo (por ejemplo, cuando el título revela un tema mexicano); 3) una mezcla de I y II, que probablemente sea el caso más común (Malmström, 2004: 145).

Esta incesante búsqueda por delimitar “lo mexicano” desde una cuestión de gusto y del deber ser, algo que en los estudios sobre la lengua se denomina como gramática prescriptivista, ocasiona que se perpetúe la separación radical entre el deber ser oficial y la práctica popular. Al final de cuentas durante el siglo XX

en México, “fueron precisamente la radio, el cine, las historietas y, en un segundo momento, la televisión, los instrumentos que se revelaron más aptos para cimentar las bases y así lograr la ‘mexicanización de los mexicanos’” (Bertaccini, 2001: 30). El problema es que dichos medios han fundamentado su postura a partir de la supuesta inocencia de un gusto que a su vez está vinculado con una propuesta de identidad nacional esquizofrénica y carente de sustento en las prácticas cotidianas. Dicha postura es apreciable al momento de abordar cualquier medio de comunicación musical en el país, en donde sus representantes inconscientemente buscan fomentar un gusto personal como un deber ser cultural (ver García Michel, 2012), base primigenia de futuras prácticas de discriminación y violencia simbólica. Recordemos, para concluir este apartado, que el impacto del discurso de las élites sobre el resto de la sociedad “se incrementa debido a la primacía que ejercen en la toma de decisiones en los campos de la educación, de la cultura, la investigación científica, así como en el acceso a los empleos privilegiados y al control en la información y en las comunicaciones” (Gómez Izquierdo, 2005: 123), y así se vivió en México gracias a intelectuales como Carlos Chávez y José Vasconcelos.

¿Hacia dónde vamos?

Lo interesante es que si bien México es un país con una monopolización y centralización mediática (Open Society Foundation, 2012), esto no ha permitido el flujo natural de una identidad colectiva nacional; el surgimiento de las nuevas tecnologías y la multiplicación *ad infinitum* de canales de comunicación y difusión de prácticas culturales locales están ocasionando que el peso de la balanza regrese a la sociedad, orillando (lentamente) a las instituciones a flexibilizar diversos criterios de producción cultural a partir de iniciativas desde lo micro (ver J. Woodside, & Claudia Jiménez, 2012; J. Woodside, Claudia Jiménez López & Maritza Urteaga, 2012).

Lo que podríamos denominar como una explosión del reciclaje de la cultura popular mediatizada, y su cada vez mayor presencia en los medios de comunicación tradicionales, está estimulando una nueva forma de vivir la cultura desde lo popular, y no desde el deber ser institucional. Es así que están surgiendo motivos y lugares comunes que la sociedad misma puede reconocer y reproducir sin sentir que hay un desfase entre la teoría y la práctica. Así mismo, se ha estimulado un revisionismo también en las historias oficiales de las prácticas musicales en el país (como ha ocurrido con el surgimiento de blogs especializados que le “hacen justicia” a diversos estilos musicales con una amplia trayectoria local). Los cuales, aunque seguirán reproduciendo nociones del deber ser de lo sónicamente mexicano, sentarán bases populares (y no institucionales) para una reinterpretación de la identidad sonora mexicana.

Habrá que ver cuál es la repercusión de este reciclaje de la memoria cultural desde las masas en el gusto popular, ya que si bien la diferencia y discrepancia entre dos generaciones sucesivas forma parte de la mecánica de la historia (Marías, 1989: 12), se mantendrá siempre una visión romántica del pasado por la tendencia de retomar a nuestros ancestros "como fuentes de status y legitimación bien merecida para nosotros por el hecho de que 'descendemos' de ellos" (Zerubavel, 2003: 62). Sin embargo, al retomar "ancestros" que la sociedad misma considera como auténticos, y no a partir de lo aprendido en las instituciones sin un vínculo con la realidad cultural, podrá ser tal vez que lleguemos a lo que Edmundo O'Gorman alguna vez planteó como la relevancia de "tener una conciencia histórica en paz consigo misma" (O'Gorman, 1976).

Referencias bibliográficas:

- Adell Pitarch, J.-E. (1997). *La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología*. En Revista Transcultural de Música, 3. Consultado en <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.html>
- Anderson, B. (2007). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo* (Trad., Eduardo L. Suárez 2 ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Attali, J. (2001). *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. París: Fayard - Presses Universitaires de France.
- Basave Benitez, A. (1992). *Los orígenes de la corriente mestizófila*. En *México Mestizo* (pp. 17-41). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ben-Amos, D. y Weissberg, L. (Ed.). (1999). *Cultural Memory and the Construction of Identity*. Detroit: Wayne State University Press.
- Bertaccini, T. (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. México: Universidad Iberoamericana.
- Born, G. y Hesmondhalgh, D. (Ed.). (2000). *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Trad., Ma. del Carmen Ruiz de Elvira). México: Taurus.
- Brading, D. A. (1973). *Los Orígenes del Nacionalismo Mexicano* (Trad., Soledad Loaeza Grave). México: Secretaría de Educación Pública.
- Candau, J. (2005). *Anthropologie de la mémoire*. París: Armand Colin.
- Dallal, A. (1987). *El "dancing" mexicano*. México: Editorial Oasis / Secretaría de Educación Pública.
- Darnton, R. (2004). *Historia cultural e intelectual*. En Berenzon Gorn, B. (Ed.), *Historiografía crítica del siglo XX* (pp. 113-137). México: UNAM.
- De los Reyes, A. (1988). *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- Derbez, A. (2001). *El Jazz en México. Datos para una historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular* (Trad., Silvia Martínez). En *Cruces, F. (Ed.), Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- Fubini, E. (2002). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Trad., Carlos Guillermo Pérez de Aranda). Madrid: Alianza.
- Gall, O. (2004). *Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México*. En *Revista Mexicana de Sociología*, 66 (2 (abril-junio)) (pp. 221-259).

- García Martínez, J. M. (2002). *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza.
- García Michel, H. (2012, 10 de abril). *Primeros auxilios para el rockcito ñoño*. En Milenio, en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9143659>
- Gómez Izquierdo, J. (2005). *Racismo y nacionalismo en el discurso de las élites mexicanas: Historia Patria y Antropología Indigenista*. En Izquierdo, J. G. (Ed.), *Los caminos del racismo en México* (pp. 117-181). México: BUAP - Plaza y Valdés.
- Lane Greene, R. (2011). *You are what you speak. Grammar grouches, language laws, and the politics of identity*. New York: DeLacorte Press.
- Longina, C. (2006). *Tecnologías de Control Social: el Sonido. En Antropología del Sonido*. Netaudio en España. Trabajo de Campo Experimental. Consultada el 11 de febrero, 2009, en http://www.artesonoro.org/antropologiadelsonido/wp-content/textos/control_social_con_sonido_chiu_longina.pdf
- Malmström, D. (2004). *Introducción a la música mexicana del siglo XX (Trad., Juan José Utrilla)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marías, J. (1989). *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza Universidad.
- Martínez, M. (2012). *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*. México: Conaculta.
- Mendoza, V. T. (2004). *El Corrido Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montemayor, C. (2007). *Diccionario del Náhuatl en el español de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montero Sánchez, S. A. (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Plaza y Valdés.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza.
- Mosca en la pared (1997). *Encuesta Bizantina: ¿Existe el Rock Mexicano?* Mosca en la pared, año 2 #18, 6-16.
- O'Gorman, E. (1976). *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Open Society Foundation (2012). *Los medios digitales: México*. México: Open Society Information Program.
- Potter, A. (2010). *The Authenticity Hoax. How we get lost finding ourselves*. New York: HarperCollins Publishers.
- Raasch, A. (2002). *Europe, frontiers and languages. Guide for the Development of Language Education Policies in Europe From Linguistic Diversity to Plurilingual Education*. Strasbourg: Directorate of School, Out-of-School and Higher Education / DGIV / Council of Europe.
- Radano, R. y Bohlman, P. V. (Ed.). (2000). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ramírez, B. T. (2008, 20 de marzo). *La violencia contra los emos, fincada en la intolerancia de la derecha: experto*. En La Jornada, en <http://www.jornada.unam.mx/2008/03/20/index.php?section=capital&article=031n1cap>

Raynor, H. (1987). *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven (Trad., Homero Alsina Thevenet 2a. ed.)*. México: Siglo XXI.

Redacción (2008, 10 de marzo). *Estalló en Querétaro la violencia contra emos*. En La Crónica de Hoy, en <http://www.cronica.com.mx/notas/2008/351430.html>

Redacción (2012, 27 de agosto). *Reggaetoneros*. En El Universal, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/866441.html>

Rouvillois, F. (2009). *Historia del esnobismo (Trad., Clara Giménez)*. Buenos Aires: Claridad.

Rubli, F. (2011, 8 de septiembre). *A cuarenta años de Avándaro*. En El Economista, en <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/09/08/cuarenta-anos-avandaro>

Sánchez Vázquez, A. (2005). *Invitación a la estética*. México: Grijalbo / Random House Mondadori.

Scott, D. B. (Ed.). (2000). *Music, Culture, and Society. A Reader*. Oxford: Oxford University Press.

Schechter, J. M. (Ed.). (1999). *Music in Latin American Culture. Regional Traditions*. California: Schirmer Thomson Learning.

Serna, J., & Anacleto Pons (2005). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal Universitaria.

Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama.

Tagg, P. (1994). *Subjectivity and Soundscape, Motorbikes and Music*. En Järviuoma, H. (Ed.) *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo* (pp. 48-66). Tampere: Department of Folk Tradition.

Tagg, P. (2007). *Music's Meanings (book in progress)*. Trabajo no publicado.

Vasconcelos, J. (2011). *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms (Trad., Silvia Villegas)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Woodside, J. (2010). *Construcción de identidad. Una aproximación desde el paisaje sonoro mexicano Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras.

Woodside, J., & Claudia Jiménez (2012). *Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical*. En García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M. (Ed.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (pp. 91-107). Barcelona: Fundación Telefónica / Ariel.

- Woodside, J., Jiménez López, C. y Urteaga, M. (2012). *Creatividad y desarrollo: La música popular alternativa*. En García Canclini, N. y Urteaga, M. (Ed.), *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes* (pp. 135-188). Buenos Aires: Paidós / UAM.
- Zerubavel, E. (2003). *Time maps: collective memory and the social shape of the past*. Chicago: The University of Chicago Press.