



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS CIUDAD UNIVERSITARIA
POSGRADO EN HISTORIA

CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD. UNA APROXIMACIÓN
DESDE EL PAISAJE SONORO MEXICANO

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA
P R E S E N T A:
JARRET JULIÁN WOODSIDE WOODS

ASESOR: PABLO YANKELEVICH ROSENBAUM



MÉXICO, D.F.

ABRIL 2010

RESUMEN

El estudio de la música desde la disciplina histórica se ha inspirado en gran medida en la descripción del devenir de estilos musicales, así como el estudio de la relación de composiciones, géneros y autores con otras prácticas culturales. Esto excluye muchos aspectos sonoros y culturales, por lo que aquí se propuso una aproximación distinta: historiar a partir de la música, es decir, considerarla, junto con otros objetos sonoros, como documentos históricos y no como fenómenos abstractos. Para este objetivo se expuso cómo la música y el paisaje sonoro forman parte de la identidad y memoria de una comunidad y se planteó un diálogo con disciplinas como la semiótica, la antropología, la musicología y la sociología. La labor fue teórico-metodológica y se propusieron puntos importantes a considerar al momento de realizar un estudio de la música como fenómeno cultural. El texto partió de una discusión acerca de la situación actual de los estudios musicales en las ciencias sociales y las carencias o problemas que presentan. Posteriormente se planteó cómo es que la música adquiere sentido al interior de una comunidad, estimulando identidades y dinámicas culturales tan diversas como la censura, la discriminación y el nacionalismo, además de delimitar cómo los objetos sonoros adquieren historicidad y son parte del universo sonoro histórico de una comunidad. Sin embargo, para que los argumentos no quedaran en un plano teórico, se realizó un estudio de caso que ejemplificó cómo se pueden poner estos puntos en práctica. Dicho caso demostró cómo la noción de lo que se considera como sónicamente “mexicano” ha cambiado a lo largo de 50 años, evidenciando conflictos de identidad por parte de los encargados de la producción y crítica musical en México, así como su relación con fenómenos locales, nacionales y globales. Finalmente el texto planteó bases teóricas útiles para futuras investigaciones en el tema de la música, la identidad y la cultura.

ABSTRACT

The study of music within History has focused mainly on the description of the evolution of musical styles, and the study of the relations between compositions, genres and authors with other cultural practices. This approach excludes many aspects of sound and culture; consequently, an alternative approach is proposed here, namely, to use music as a History source, i.e. consider music, along with other sound objects, as historical documents rather than abstract phenomena. For this purpose, the paper discusses how music and soundscape are part of the identity and memory of a community. Also, a dialogue with disciplines such as semiotics, anthropology, musicology and sociology is raised. The work uses a theoretical and methodological approach, and proposes important points for consideration when studying music as a cultural phenomenon. It begins with a discussion of the current state of musical studies in social sciences and the shortcomings and problems that arise. The question is then addressed of how music acquires meaning within a community, stimulating identities and cultural dynamics like censorship, discrimination and nationalism, as well as how sound objects attain historicity and are part of the historic sonic sphere of a community. However, to avoid making all observations on a theoretical level, a case study was carried out that illustrates how these points can be put into practice. This case demonstrates how the notion of what is regarded as sonically "Mexican" has changed over 50 years, highlighting identity conflicts by those responsible of the production and criticism of music in Mexico, and their relation with local, national and global phenomena. Finally, this text raises theoretical bases useful for further research on the topics of music, identity and culture.

GRACIAS...

A mi familia por ser identidad, memoria y música. A Susana González Aktories ya que sin su apoyo esto no hubiera sido una realidad. A Yusura Bulhusen por creer y estar presente en el camino. A Pablo Yankelevich, Evelia Trejo, Álvaro Matute, Ricardo Pérez Montfort, Tomás Pérez Vejo, Fernando Curiel, Rubén López Cano y Philip Tagg por su consejo, paciencia e invaluable guía. Por su amistad, diálogo y valiosa presencia: Nicolás, Mitch, Pablo, Adrián, Víctor, Erick, Quetzal, Luz Noguez, Claudia Jiménez, Zazil Collins, Iván Coronel, Gil del Valle, Andrea López, Alejandra de Santiago, Fabiola de Lachica, Jacob y Cecilia Wall e Irina Nikonorova. A José Hernández-Riwes y el grupo de Literatura y Música (Ernesto, Gabriela, Canito, Pérez-Grovas, Aurelio, Alberto), así como a Jorge Hernández, ya que mucho de lo plasmado aquí se discutió con ellos. Muchas gracias al Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico SEPANCINE (en especial a Aleksandra Jablonska, Lauro Zavala y Vicente Castellanos), por abrir sus puertas y establecer diálogos sobre música y cine. Mucho de lo aquí plasmado fue gracias a los comentarios de músicos como Alejandro Marcovich y otros más entrevistados que comentaron sobre la música en México, así como a la gente que ha hecho de Guadalajara una segunda familia por su cariño y hospitalidad (Eder, Jorge Chávez, Alex, Kello, Paty, Andro, Sandra, Dafne, Frankie, Mónica, Polo, Nancy, Chino, Irám, Andrés Orozco, Wallace, Pablito Makabrito y Giancarlo Fragoso). No podrían faltar Ana Marín (y más porque parte de esto se redactó en su laptop), Marcos, Julián Name, Luca, Fabián, Pamela, Chut, Ayami, Gerson, Juliny, André, Clau, Damián, Luis Miranda, Salvador Fernández, Leslie Aguirre, Ariadna Reyes, Sal Toache, Gerardo Rosado, Camila Joselevich, Rafa Villegas, Abraham López, Santiago Ruiz Velazco, Rodrigo Bazán, Carolina Tolosa, Diana Mendoza, Oriana López Uribe, a la Banda Plasta (muchas gracias por tanto), Elmy Lemus, Iliana Sánchez, Karim Bulhusen, Anna Gerzhan, Magali Guerra, Ana Matute, Mónica Márquez, Olga Carrillo, Julia Palacios, Asgard Mendizabal, Ingrid Constant, Andrés Solís, Daniel Goldaracena y varios blogueros de rock mexicano (en especial a Pablo "X Persona"), ya que estimularon la difusión y recuperación de mucha música mexicana. A Robert Rosenstone, Alun Munslow y Murray Schafer por las palabras de aliento. Finalmente dedico este trabajo a Manuel "Karencitas" (q.e.p.d.) por estimular la difusión digital de mucha de la memoria musical mexicana.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	9
I. HISTORIA MUSICAL E HISTORIA CULTURAL	15
II. EL SIGNIFICADO HISTÓRICO DE LA MÚSICA	27
III. MÚSICA, CULTURA Y COMUNIDAD	35
NACIONALISMO: TERRITORIO E IDENTIDAD SONORA	45
IV. LA HISTORICIDAD DEL PAISAJE SONORO	57
HISTORAR A PARTIR DEL SONIDO	66
EL TEXTO HISTÓRICO SONORO	70
V. CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES	75
EL PAISAJE SONORO “MEXICANO”	77
LA MÚSICA COMERCIAL: ORÍGENES Y PREJUICIOS	81
LA IDEA DE UN ROCK “MEXICANO”	87
IDENTIDAD Y MEMORIA SONORA MEXICANA	98
CONCLUSIONES	105
REFERENCIAS	111

INTRODUCCIÓN

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

Esta investigación consiste en una propuesta teórico-metodológica que aborda a la música como un registro cultural que puede ser estudiado desde la disciplina histórica. Es así que su intención es la de plantear algunos puntos y elementos a considerar que complementen a la investigación musical histórica. Para lograrlo se propuso la incorporación de conceptos provenientes de distintas disciplinas como la sociología, la antropología y la semiótica aplicados al estudio tanto de la música en sí como de sus formas y prácticas para tener un panorama más completo para el estudio histórico. Dicha aproximación fue motivada por lo que se podría considerar como una carencia en los estudios históricos: la consideración de la música, es decir lo sonoro y no la partitura, como documento histórico. Si bien esto se justifica como consecuencia ante la falta de herramientas historiográficas para el estudio de la notación musical¹; lo que aquí se propone es considerar a la música primero como un objeto sonoro, y después ubicarla en un contexto, práctica y periodo histórico determinados. O como propone Robert Rosenstone a propósito del cine: identificar las reglas de sentido específicas del medio (en este caso del medio u objeto sonoro) para después estudiarlo.

La razón de realizar un trabajo de este tipo fue la de demostrar que si bien es importante tener conocimiento en notación musical para hacer estudios de este tipo, no es la única forma en la que se puede abordar dicha práctica. En trabajos previos se ha logrado identificar que la música contiene diversas unidades de significación que son interpretadas por el grueso de la población aún sin tener conocimientos técnicos musicales, asimilándolas como parte de

¹ Tal como expresaron Frank Ankersmit y Hayden White en comunicaciones personales.

una identidad y memoria colectivas². Así mismo, se percibe que existe todavía una renuencia a realizar estudios musicales desde las ciencias sociales que planteen cuestiones más generales, por lo que se puede englobar a la mayoría de estos en trabajos que no permiten desarrollar una teoría musical historiográfica.

La principal labor de esta investigación es la de facilitar herramientas teóricas para futuros estudios, así como dejar claro cómo es que la música adquiere sentido a lo largo de la historia. El lector encontrará en los siguientes capítulos una serie de argumentos y planteamientos que le permitirán comprender un poco más la manera en la que se puede abordar a la música fuera de la partitura. Esto se considera necesario ya que mucho del material histórico que se puede dilucidar a partir de la música y otros registros sonoros sigue siendo desaprovechado como legado del vicio de hablar del “arte por el arte”. Dicho vicio, originado –como se verá más adelante– junto con el gusto burgués, ocasiona que se descontextualice a la música al momento de estudiarla. La música significa cotidianamente, sin embargo, la academia y la práctica se han desvinculado de dicha significación, al parecer para justificar su existencia como arte. Esto ha permeado en la opinión pública, ocasionando que perdure el prejuicio de la imposibilidad de estudiar a la música si no se conoce al menos su estructura notacional. Por esta razón el texto no debe leerse como una ruptura, sino como un complemento a los demás estudios que se han realizado, ya que la principal conclusión que se deriva de esta investigación es la de que falta todavía mucho por discutir en cuanto a la música y el sonido desde las ciencias sociales.

En el primer capítulo, *Historia musical e historia cultural*, se realiza una descripción y discusión acerca de la situación actual de la relación entre los estudios de musicología, semiología musical e historia, donde se plantea cómo a partir del giro lingüístico en los setenta y los estudios tanto de la Historia Cultural como de la llamada Nueva Musicología se ha buscado responder una serie de preguntas que, sin embargo, no han sido respondidas de manera satisfactoria. Por tal razón al final del apartado se propone la noción de

² Por ejemplo: Woodside, J. (2005). *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo* Tesis para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.

“historiar a partir de la música” en lugar de hacer una “historia de la música”. En otras palabras, considerar a las prácticas musicales y sonoras como documentos que contienen elementos relevantes para el historiador más allá de las cuestiones estilísticas, biográficas y técnicas ligadas a la música.

En *El significado histórico de la música* se complementa la discusión anterior mediante la exposición de ciertos prejuicios que existen alrededor del estudio musical; tal es el caso de su supuesta cualidad abstracta y atemporal, la idea de que ésta es un lenguaje universal en lugar de formar parte de un contexto específico y la manera como su estudio y desarrollo han sido influidos por el gusto personal y la distinción entre “alta” y “baja” cultura. Esto con la intención de dejar claro que la música es un producto cultural histórico que está estrechamente ligado con otras prácticas sociales y que su impacto en aspectos culturales como la identidad y la memoria colectiva es mucho mayor del que hasta ahora se ha considerado. Finalmente se busca recalcar la importancia de su estudio por parte de la disciplina histórica.

En *Música, cultura y comunidad* se plantea y discute la idea de que la música genera comunidades, es un reflejo de aspectos culturales, y además su estudio como parte de la disciplina histórica debería ser complementado por los aportes de disciplinas como la sociología, la antropología y la semiótica, para así comprender el verdadero impacto histórico que tiene esta práctica. El fundamento de este capítulo es que más allá de su cualidad unificadora e identitaria, la música sirve como sociotransmisor; como elemento mnemotécnico cultural e incluso forma parte de campos culturales que la toman como excusa para realizar actos de discriminación, censura y racismo, además de dejar entrever otros aspectos ideológicos bajo el estandarte de una crítica al gusto y al refinamiento artístico y espiritual. En este caso se parte de que la música es ante todo simbólica y sus códigos y convenciones forman parte de un imaginario cultural mayor. Un apartado que se desprende de este capítulo es “Nacionalismo: territorio e identidad sonora”, en donde se relaciona a la construcción de “comunidades musicalmente imaginadas” con las comunidades imaginadas de Benedict Anderson y la manera como la música forma parte fundamental, no sólo gracias a los himnos nacionales y la música folklórica sino mediante la delimitación de territorios e identidades complementarios, de los elementos que conforman a una nación.

Por su parte *La historicidad del paisaje sonoro* plantea la idea de que toda comunidad construye su música no sólo a partir del discurso musical sino que toma y resignifica distintos objetos sonoros que forman parte de la semiósfera o universo simbólico de la misma. Así mismo las formas musicales están ligadas a un devenir histórico por lo que un mismo discurso musical puede ser interpretado de distintas formas a lo largo del tiempo, a la vez que remite a distintos contextos culturales previos. En este apartado se destaca también la importancia de los distintos medios y soportes que entran en juego al momento estudiar las prácticas musicales ya que muchas veces sus contenidos surgen en un soporte como el cine o la radio para después convertirse en motivos sonoro-musicales que son reinterpretados en distintos contextos, reforzando identidades o confrontándolas. Además de que para cada comunidad, recordando las ideas de Marshall McLuhan, los distintos medios tienen en sí un significado específico. Para complementar esto en dicho capítulo se plantean algunas consideraciones para historiar a partir de lo sonoro y posteriormente se cierra la propuesta teórico-metodológica con la idea de un “texto histórico sonoro”, retomando algunas ideas de autores como Frank Ankersmit, Hayden White y Edmundo O’Gorman, en donde la sonósfera constituye a lo largo del tiempo un texto histórico que es la base para poder historiar a partir de la música y el sonido.

Finalmente *El paisaje sonoro “mexicano”* es la aplicación de las consideraciones teórico-metodológicas propuestas en los capítulos anteriores a un caso específico: el rock en México. Aquí se expone cómo ciertos prejuicios musicales ocasionaron que ante la llegada del género musical estadounidense hubiera reacciones y críticas bajo el argumento y desprecio de ser “simplemente música comercial”; dejando entrever aspectos relacionados con la construcción y el refuerzo de la “identidad mexicana” por parte de autoridades y críticos que fundamentaron sus argumentos a partir de mitos relacionados con el rock como un producto juvenil, superfluo y comercial. Es así que se realiza una revisión de cómo este género, con una supuesta identidad “norteamericana” en sus inicios, fue resignificado a través de los años hasta que empezó a ser considerado en la década de los ochenta como un producto “local” bajo la etiqueta de “rock mexicano”; no sin antes verse confrontado con otras identidades construidas en décadas anteriores,

principalmente a partir de las ideas del nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XX. Una vez que se consolidó la idea de “rock mexicano” no dejó de haber detractores, por lo que en “Identidad y memoria sonora en México” se expone cómo en la década de los noventa distintos personajes involucrados en la crítica del rock, y la música popular, utilizaron argumentos que formaban parte del legado nacionalista para discutir nuevamente si en realidad existía o no un “rock mexicano”. Es así que este trabajo finaliza con un ejemplo que muestra cómo la música y sus prácticas (performatividad, grabaciones, crítica y demás elementos ligados a ella) constituyen documentos que pueden ser utilizados por el historiador para dilucidar otros aspectos culturales paramusicales, en este caso el devenir de la identidad de lo “mexicano” y la manera como se relaciona con otras identidades como son la estadounidense, la latinoamericana y la europea.

Faltaría todavía mucho por desarrollar, empezando por una investigación más profunda con respecto a la construcción de lo “sónicamente mexicano”. Así mismo, cada uno de los capítulos que a continuación se exponen amerita una serie de estudios más profundos con respecto a temas como la censura, la historicidad y otros factores que influyen directamente al imaginario colectivo. Considerando que la música se posiciona como el medio de comunicación con mayor impacto en la actualidad (dejando registros también en el cine, la televisión y la radio), la realización de futuros estudios podrá complementar lo desarrollado por disciplinas como la historia, la sociología y la antropología y su intención por comprender las dinámicas culturales contemporáneas.

Finalmente este trabajo no trata acerca de un género en particular –aún cuando el estudio de caso así pareciera indicar–, tampoco trata de abordar a la música para entender su situación como expresión artística contemporánea. Su intención es la de responder la pregunta: ¿cómo la música y el paisaje sonoro forman parte de la identidad, memoria e historia de una comunidad?

I. HISTORIA MUSICAL E HISTORIA CULTURAL

Los hechos históricos son conocidos y fáciles de buscar. Pero los hechos no vienen unidos a su significado y es su significado lo que me interesa.

Tzvetan Todorov

El texto individual y el texto cultural son hechos del mismo material textual y no pueden ser separados uno del otro.

Graham Allen

¿Cuál es el significado de los hechos musicales históricos? ¿Cómo se desarrolla y transmite el material textual sonoro? Estas dos preguntas forman parte de las muchas que se buscan responder en esta investigación cuya principal motivación es la de entender cómo se construye a lo largo de un periodo y contexto histórico determinados una identidad y memoria a partir del sonido y la música en una cultura.

A inicios de los setenta Henry Raynor apuntaba que mucho de lo que se tiende a llamar “historia de la música” es en realidad la historia de los estilos musicales y su desarrollo, convirtiendo a ésta en una mera cadena evolutiva y una historiografía del gusto de los historiadores (Raynor, 1987:2-4). Esta aclaración venía acompañada de una llamada de atención a los historiadores al afirmar que “*intentar relacionar el desarrollo de la música con el mundo en que existe y considerar la relación del compositor con el mundo en el que vivió es contestar a una gran variedad de preguntas que, aunque son cruciales, no son respondidas por el historiador de los estilos*” (20). En otras palabras, sería importante hacer la distinción entre lo que es la historia de la música (y lo sonoro) y lo que es el historiar a partir de documentos sonoros (entre ellos las composiciones musicales). Es exactamente a partir de esa década que distintos autores han buscado ligar lo musical a otras prácticas económicas y sociales, como ha sido el caso de Jacques Attali³; sin embargo siguen siendo escuetas las exploraciones (en muchas ocasiones sin contar con una discusión teórica o metodológica a profundidad), y normalmente se toma como central la

³ Quien en “Bruits” (2001) realizó una historia económica ligada a los desarrollos musicales.

práctica musical y no su significado en contexto; es decir, su posición discursiva en la sociedad.

En “Histoire ou Histoires de la Musique?” Jean-Jacques Nattiez (2006) describe el estado de la cuestión de la Historia de la Música y la situación en la que se encuentra parte de la labor musicológica actual. En dicho texto Nattiez plantea que para los estudiosos de la música el hecho histórico ha comprendido los siguientes puntos (20):

- Las fechas exactas del nacimiento o deceso de un compositor.
- Las fechas de gestación y creación de una obra.
- La atribución de manuscritos a tal o cual autor.
- La delimitación de un catálogo lo más completo posible de las obras de un compositor.
- La recolección sistemática de lo que un autor ha dicho, escrito o pensado.

Así mismo el autor explica que dentro de las principales cuestiones que se pregunta el historiador de la música está el responder ¿Cuál es la primera versión de tal obra? ¿Su título hoy en día es el mismo que su primer manuscrito? ¿Hay diferentes versiones de la misma obra? Sin duda preguntas importantes para cualquier estudio musical pero que se quedan cortas al tratar de responder muchos aspectos de la música en sociedad. Para responder estas preguntas los profesionales de la historia musical se han encargado de abordarlas a partir de cuatro vertientes principalmente (21-22):

- La sucesión de personalidades creadoras consideradas como decisivas.
- La historia de la música por ella misma, de los géneros, estilos y obras.
- Mediante una historia articulada por periodos justificados por la presencia de una o muchas particularidades comunes que caracterizan su homogeneidad y les distinguen de los periodos que les preceden o les siguen. Dichos periodos pueden ser fundados mediante criterios internos de la música (aspectos estilísticos, formales, armónicos, etc., que sean constantes), o mediante criterios externos a ella (como pueden ser las modas del pensamiento y de acción de una generación, eventos

históricos relevantes o el préstamo de periodos definidos por otros dominios, principalmente por la historia del arte).

Jean-Jacques Nattiez aclara que hay otra vertiente que además de estudiar los estilos, géneros, tradiciones, normas y convenciones, considera pertinentes los factores políticos, sociales, económicos y culturales “*que pueden explicar la aparición de alguna obra o de algún estilo, las modas, los gustos y los valores que regulan la aparición o la recepción, y a nivel del compositor como individuo, los factores biográficos y psicológicos*” (23). Pero si el historiador, como Todorov aclara, quisiera llegar a estudiar el significado de los hechos históricos musicales; o si tomara la idea de Allen de que existe una relación entre el texto cultural y el texto individual que delimita el material textual de origen, se vería limitado en sus respuestas al tomar cualquiera de las cuatro vertientes de la Historia Musical.

Es posible una quinta forma de aproximación a los hechos musicales y es la de tomarlos como referentes para explicar fenómenos más allá de lo musical; cuestión que esta investigación propone. Esto no quiere decir que no haya habido la intención de aproximarse a la música de esta manera, ya que un claro intento es el conjunto de obras donde está incluido el texto de Nattiez⁴, donde el autor recalca la importancia de que el historiador siga “*el ejemplo positivo de la etnomusicología que explica y justifica un corpus musical particular únicamente para su ambiente cultural; y que porte lo menos posible juicios de valor o si no indicar por qué las obras son interesantes para el auditorio de hoy en día*” (30); sin embargo no son textos con intenciones históricas o en su defecto, como aclara Nattiez, a nivel social se basan en la noción de causa y efecto, evitando que las obras hablen por sí mismas acerca de otros fenómenos culturales que dejan rastro en ellas. El autor explica que la tradición historiográfica musical se ha apoyado básicamente en tres prácticas comunes o lo que él define como estilos históricos (26), los cuales tienden a:

⁴ Quisiera recalcar la labor de etnomusicólogos como Georgina Born y David Hesmondhalgh en “Western Music and its Others” (2000) o la de Ronald Radano y Philip Bohlman en “Music and the Racial Imagination” (2000); además de otros autores como el mencionado Attali.

- Privilegiar a cierto número de compositores como emblemáticos y representativos de la periodización o del género tratado, la historia de la música se posa sobre los “grandes maestros”, autores “canónicos” retenidos por la historia.
- Explicar la historia de la música por datos exteriores a las obras mismas: la biografía y la psicología del compositor, las fuerzas sociales de la obra en el curso de un periodo, las ideas dominantes características de cierto periodo.
- Cuando se esfuerza en demostrar, a través de la propia música, la influencia de los hombres, de los grupos sociales y/o ideas, al favorecer un determinado número de obras o incluso de los extractos de obras para ilustrar una característica fundamental de un periodo o de un estilo.

Dichas prácticas han sido cuestionadas por lo que algunos llaman la Nueva Musicología (la cual surgiría a la par de la Nueva Historia) bajo el argumento de que estas tradiciones han excluido de la historia de la música cierto número de actores esenciales de la vida musical⁵. Pero la incorporación de estos actores no cambia la metodología, ni mucho menos las preguntas y respuestas generales que se podría plantear la Nueva Musicología. Sin embargo dicho tipo de intrigas son las que busca responder la Historia Cultural, por lo que habría que preguntarse ¿existe algún tipo de Historia Musical Cultural? Jean-Jacques Nattiez da indicio de hacia dónde habría que buscar para obtener la respuesta al remitir a las ideas propuestas por Leo Treitler, quien en 1989 planteó que la historia de la música no debía de ser escrita de manera lineal, sino que debería tratar de establecer los encadenamientos de influencias según un hilo que atravesara un largo periodo de tiempo histórico, evitando así caer en la historia musical que critica Henry Raynor. La propuesta de Treitler es de hablar, en lugar de la música en la cultura y la música como cultura como proponen los etnomusicólogos, de la música en la historia o como historia; o como aquí se propone: historiar a partir de la música. Si bien actualmente no existe un consenso sobre la manera de escribir la historia de la

⁵ Siendo principalmente tres los “nuevos actores” abordados por la Nueva Musicología: el rol de las mujeres y las minorías sexuales en la historia de la música, las obras y compositores que durante mucho tiempo fueron considerados como menores en detrimento de los “monumentos” y los “cánones”; y las músicas de variedad, pop e industriales (Nattiez, 2006:30).

música (Nattiez, 2006), si hay una tendencia a hablar de “historias de la música” o “historia de las músicas” y la yuxtaposición cronológicamente ordenada de las mismas donde el fin último es que el discurso de la historia de la música sea dirigido de manera clara y explícita para hacer posible el comprender sobre la base de qué intriga son retenidos los hechos y por qué dichos hechos son considerados como históricos (38-39). En este caso es importante que el historiador de la música provea para el inventario de los hechos históricos retenidos, *“la explicación de los argumentos utilizados, la validez y la interpretación propuesta”* (41), sin olvidar que la música es una forma simbólica compleja que puede ser abordada *“como texto inmanente, como producto de estrategias compositivas y como punto de partida de estrategias perceptivas e interpretativas”* (43). Pero antes de dar paso a la relación de Nueva Musicología con lo que ha sido denominado como la Nueva Historia Cultural⁶ sería pertinente vincular a la producción musical con una realidad social, para eso son importantes los apuntes de Mario Baroni en *“Styles et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne”* (2006), ya que el autor plantea que la escucha exige no sólo el reconocimiento de estructuras, sino también su interpretación; mientras que la organización de dichas estructuras remite simbólicamente a los aspectos de la vida psicológico-afectiva. Es así que una aproximación al estudio de la Historia Cultural Musical sería la delimitación de las mutaciones estilísticas dentro de una sociedad ya que éstas *“dependen básicamente de las transformaciones de la cultura y de sus valores. En las sociedades culturalmente estáticas, los estilos no se transforman”* (Baroni, 2006:65).

Hablando específicamente de la Historia Cultural, Roger Chartier aclara que *“al centrar la atención en los lenguajes, las representaciones y las prácticas, la ‘new cultural history’ propone una manera inédita de comprender las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social”* (2007:29). Dicha

⁶ Nattiez plantea que con el surgimiento de la Nueva Historia en la década de los setenta se desarrolla la Nueva Musicología (19). Por esta razón sería importante vincular los aportes de la Nueva Historia Cultural (desarrollada a finales de los ochenta y que responde las inquietudes propuestas en esta investigación) junto con otras formas de aproximarse al estudio musical que, como plantea Rubén López Cano, durante la década de los noventa desplazaron su atención del Objeto Sonoro *“la mayoría de las veces encarnado erróneamente en la partitura”* hacia la competencia del sujeto musical (López Cano, 2002).

propuesta forma parte del legado intelectual de los Annales⁷ de “*considerar las representaciones del mundo social como constitutivas de las diferencias y de las luchas que caracterizan a las sociedades*” (33). En este caso la nueva historia cultural tiene como meta fundamental:

comprender cómo las apropiaciones particulares e inventivas de los lectores singulares (o de los espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido construidos por las obras mismas; de los usos y de las significaciones impuestas por las formas de su publicación y circulación, y de las competencias, categorías y representaciones que rigen la relación que cada comunidad tiene con la cultura escrita. (Chartier, 2007:38)

Al respecto Claudio Lomnitz plantea que el análisis cultural “*tiene la tradición de problematizar las formas en las que los actores sociales son culturalmente construidos*” (1999:375), por lo que la lógica indicaría que la música forma parte de esta construcción cultural. Posteriormente el autor explica que existen cuatro formas de “hacer historia” (378-381), siendo la que aquí interesa la siguiente:

El tercer tipo de historia tiene una meta un poco más teórica, no sólo el contar historias que se construyen a partir de la interconexión compleja de fuentes ordenadas alrededor de una visión secular del tiempo y escritas con cierta autonomía de sus demandas políticas o morales directas, pero también trata de generar un tipo de sociología histórica en orden de construir ideas hasta cierto punto abstractas contemplando, por ejemplo, revoluciones, sociedades cortesanas, industrialización y modernidad cultural. (Lomnitz, 1999)

Por otra parte Robert Darnton plantea que la Historia Cultural aborda a la cultura “*en el sentido antropológico, incluyendo las visiones del mundo y las*

⁷ Cabe destacar que Marc Ferro, co-director de la revista francesa de los Annales ha sido de los precursores del estudio cultural del cine (Ferro, 1980), y parte de sus observaciones, junto con las propuestas por Robert Rosenstone (2006), influyeron en las ideas y formas de aproximarse a la música en esta investigación.

mentalités colectivas” (Darnton, 2004:127)⁸. Dicha aproximación ha ocasionado que no se pueda hablar de una sola historia cultural (gracias a los distintos objetos de estudio que abarca), sin embargo es importante aclarar que “*el análisis de lo cultural abarca no únicamente los contenidos (los aspectos semióticos o interpretativos), sino también los cuerpos materiales (los medios y los espacios) y las prácticas sociales (los contextos y las relaciones sociales) que les confieren sentido*” (Morales Moreno, 2005:33). Todos estos elementos identificables en la música y las prácticas a las que se encuentra ligada.⁹ Sin embargo no hay que olvidar que la Historia Cultural, considerada una moda, ha sido fuertemente criticada por su método:

hay también una dimensión simbólica para muchas de estas variables clave, y para el significado en sí, pero exactamente qué es, cómo es que se da, o cómo alguien diferencia significados simbólicos de no-simbólicos es un misterio. Se nos dice que el significado simbólico permea la vida material, pero exactamente cómo pasa eso y por qué un símbolo es percibido de una forma u otra es dejado a la imaginación de cada persona. En otras palabras ¿cómo sabemos qué objetos, palabras, o ideas contenían significado simbólico, o cómo estos símbolos eran entendidos y por quién? (Migden Socolow, 1999:359)

Esta intriga, que recuerda la frase de Todorov con la que abrió este texto, tiene que ver con una serie de cuestionamientos y desconfianzas con respecto a lo que globalmente se denomina como “la moda del giro lingüístico”,

⁸ Existen infinidad de definiciones de cultura de acuerdo a las distintas disciplinas y corrientes que la abordan. Mucha de la influencia de la Historia Cultural proviene de las ideas propuestas por el antropólogo Clifford Geertz, quien la define como “*un patrón históricamente transmitido de significados encarnados en símbolos*” (citado en Darnton, 2004:135). Dichos símbolos forman parte del “*repertorio de los mecanismos interpretativos y los sistemas de valores de la sociedad*” que son comunicados mediante códigos, claves, indicios, signos, gestos y artefactos, que a su vez “*son reformulados sin cesar en los encuentros cotidianos. Sólo quienes están dentro tienen acceso al mensaje; estar dentro del aro social de señales convierte a las personas en miembros del grupo, ya sea una comunidad, una clase, una congregación o una nación*” (Zermeño, 2005:127). Finalmente se podría hablar de la cultura, con clara influencia de la antropología y la semiótica intertextual, como “*la totalidad de los lenguajes y de las acciones simbólicas propias de una comunidad*” (Chartier, 2007:35).

⁹ Por contenidos se podría hablar de la música en sí y lo que expresa en sus sonoridades (la composición por sí misma); mientras que los cuerpos materiales serían los soportes de grabación y los foros y espacios donde se presenta (cine, radio, conciertos, discos), y las prácticas sociales serían las formas de interpretación (una fiesta popular, una película comercial, un homenaje, etc.).

considerado como una aproximación sin método que da rienda suelta de la interpretación hermenéutica sin fundamentos.¹⁰ Es curioso que sea Todorov quien plantea el interés por el significado de los hechos históricos siendo él un semiólogo, lingüista e historiador ya que como propone Andrey Zorin, el punto fundamental de un enfoque semiótico de la cultura es *“ayudarnos a tener acceso al mundo conceptual en el que habitan nuestros temas de estudio, de tal manera que podamos, en un sentido amplio del término, conversar con ellos”* (Zorin, 2005:316). En tal caso la Historia Cultural *“se situaría frente a sus objetos de estudio en una posición similar a la que sería común en la literatura o en el arte”* (Serna, 2005:175), es decir, la Historia Cultural daría a los textos culturales una interpretación que mostraría la influencia que dichos textos tienen en la cultura donde se desarrollan y la manera en la que ésta delimita sus formas y sentidos: el marco de su significación. Esta idea no es novedosa, Mijail Bajtín planteaba ideas similares mediante la definición de “dialogismo” literario en la década de los treinta del siglo XX, cuestión que se podría comprender bajo el argumento de que

todos los individuos, estemos en la época en que estemos, nos hallemos en el lugar en que nos hallemos, y tengamos la edad que tengamos, nos valemos de ciertos recursos heredados, prestados o atesorados para desplegar nuestros sentidos. El oído, el olfato, el gusto, el tacto o la vista ejercen siempre su función limitados por los aprendizajes ajenos que nos han transmitido y por las experiencias que hemos acumulado. (Serna, 2005:9)

Para dilucidar esto, es decir, identificar el significado de un hecho histórico musical en contexto y cómo éste forma parte de una determinada cultura a lo largo del tiempo, es importante tener claro que existe una

¹⁰ Los textos de Roger Chartier (2007), Susan Migden Socolow (1999) y Susan Deans-Smith (1999) muestran una serie de ejemplos: el planteamiento de que todos los semiólogos son estructuralistas (Chartier), o que este giro lingüístico forma parte de una “moda post-moderna” surgida en los setenta con la intención de usar términos elaborados y abstractos (Migden Socolow). Si bien muchos de los argumentos tienen un claro sustento en cuestionar el hecho de posibles “libres interpretaciones” bajo el escudo del que se podría denominar como “relativismo literario” de la historia, las críticas muestran en otras ocasiones falta de conocimiento y dominio de lo desarrollado por disciplinas como la Semiótica, que cuenta con textos clave, autores, corrientes y escuelas de pensamiento desde inicios del siglo XX.

historicidad en su significación y que hay formas y vías de transmisión de los valores culturales que van más allá de la estructura musical notacional, los cuales interactúan con el contexto. Para dicha labor la crítica a la Historia Cultural Susan Migden Socolow ofrece pautas para el proceso de la investigación histórica al proponer la importancia de

juntar evidencia de tantas fuentes como sea posible, comparando y analizando cada pieza, demostrando correlación y sugiriendo cierto tipo de causalidad. Esta adición constante y revisión de los datos, combinado con nuevas proposiciones considerando la causalidad, es lo que produce la constante revisión histórica. (1999:363)¹¹

Así mismo Migden Socolow aclara que el arte y la ciencia de la disciplina histórica radica en el entender cómo, por qué y quién produjo un documento.¹² En este caso el historiador podría ser considerado como un traductor de los textos culturales y documentos creados por grupos humanos en el pasado donde éstos se explicaron, definieron y plasmaron. Al respecto Fernando Sánchez-Marcos aclara que prepararse para esta tarea de traducción “*conlleva la tarea siempre exigente y laboriosa, nunca del todo concluida, del conocimiento de los sistemas de signos, las gramáticas y los léxicos de las lenguas en cuestión necesarias*” (2004:77), cuestión que se busca desarrollar en esta investigación con respecto a la idea de un lenguaje sonoro. Ya se explicó que el estudio de las mutaciones estilísticas aporta a esta posibilidad, así como otras prácticas y construcción de sentido como se verá en los siguientes capítulos. Sin embargo el siguiente paso, una vez comprendida la forma como se genera sentido al interior de la práctica musical, es que todos los historiadores de la cultura “*deben enfrentarse a cómo relacionar el artefacto cultural –el texto, la pintura o la máquina de vapor- con los demás sistemas de conocimiento, creencias, intereses y estructuras que afectan a los agentes*

¹¹ Algo similar plantea Robert Rosenstone con respecto al estudio histórico del cine y es parte fundamental de esta investigación.

¹² Entiendo por qué a los historiadores culturales se les define en muchas ocasiones como un “Colegio Invisible” (Serna) o como un conjunto de autores con tendencias similares. Al respecto considero importante evitar en ocasiones etiquetas como la de “Historia Cultural”; sin embargo para fines prácticos, y como “guía” para el lector de lo aquí propuesto, se usa la misma etiqueta a la vez que se aclara que esta investigación no se considera “post-moderna” o de “Historia Cultural”, sino una discusión teórico-metodológica de la relación entre la Historia y la Música.

humanos que le dieron origen” (Appleby, 2005:133). Es decir, contextualizar dicho sentido.

¿Cómo se consume la música estudiada? ¿Cómo es interpretada y en qué contextos es utilizada? ¿Qué significa cierto estilo musical? ¿Cómo se da el desarrollo intertextual de objetos sonoros a través de distintas prácticas sonoras y musicales en una cultura? Todas estas son preguntas ligadas a la contextualización de las obras; si bien muchas de estas ideas se profundizarán en los siguientes capítulos, queda claro que cuando un motivo musical o un estilo es referenciado no sólo en un periodo determinado, sino que con el tiempo es incorporado en otras prácticas, se puede afirmar que dicho objeto sonoro es relevante para la cultura que lo utiliza, al mismo tiempo que éste forma parte de la definición misma de la cultura.¹³ Para lograr esto es importante considerar los aportes del análisis lingüístico, y principalmente del análisis semiótico musical, que como aclara Georg Iggers son importantes complementos de los estudios de historia política, económica y cultural (2005:230). Pero éstos no son los únicos elementos a considerar al momento de realizar la labor histórica, ya que como plantea Roger Chartier hay que:

- Construir los objetos de búsqueda
- Constituir y tratar los datos
- Verificar su validez
- Realizar una interpretación controlada y coherente

En este caso el investigador requiere de tratar de interpretar los esquemas culturales de los antepasados *“con el fin de entender las razones de sus actos y las intenciones que pregonaron y para ello han de reducir la escala de observación abordando a individuos o a comunidades manejables”* (Serna, 2005:24), sin olvidar que el historiador *“lo hace atendiendo a los valores que imagina que el antepasado o el nativo asignaban a las cosas”* (142). Al respecto Justo Serna recuerda que Roger Chartier

¹³ Cuestión que aborda esta investigación mediante la delimitación de las formas como se ha definido lo “sónicamente mexicano”.

utilizaba la teoría de los campos de Bourdieu para hacer depender los objetos culturales de sus propios espacios de producción, de difusión y de recepción. Dentro de cada campo habría reglas y *habitus* que establecerían los usos posibles y adecuados de esas elaboraciones y de sus significados (Serna, 2005:174).

Finalmente no sólo se propone el uso de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, sino también lo planteado por Iuri Lotman con respecto a la Semiósfera y las relaciones de poder entre distintas generaciones propuestas por Julián Marías con base en las ideas de José Ortega y Gasset. Una vez considerado esto, y habiendo entendido las formas de expresión de los sujetos históricos, los recursos de que se valieron dichos sujetos para designar las cosas o comunicarlas, y las formas que se usaron para expresar el mundo (186); habría que estudiar, como planteó Alain Corbin, “*los procedimientos de construcción de las identidades, individuales o colectivas, y las maneras en que se manifiestan las representaciones y se organizan las relaciones sociales*” (citado en Serna, 2005:213). Además, cómo Jean-François Sirinelli y Jean-Pierre Rioux acordaron, por historia cultural entendían a “*aquella práctica que estudiaba las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano, analizando su gestación, expresión y transmisión*” (214). Finalmente, como Tzvetan Todorov planteó en “Hope and Memory” existen tres fases para preservar el pasado: a) establecer los hechos mediante la discriminación de la información; b) construir su significado al apropiarse de los hechos, compararlos, distinguirlos, contrastarlos e hilarlos; y c) una vez establecidos los hechos, y tras su interpretación, hay que “usarlos” (Todorov, 2003:119-127). Sin embargo para Todorov el historiador tiene una cualidad distintiva que aquí se comparte: la búsqueda por establecer lo mejor posible lo que ella o él considera con toda honestidad como la verdad, ya que “*el historiador que falla la prueba de la veracidad no pertenece a la profesión y puede ser considerado, en el mejor de los casos, como un propagandista*” (130).¹⁴

¹⁴ O como Raynor criticó con respecto a la Historia Musical: un historiador del gusto personal.

II. EL SIGNIFICADO HISTÓRICO DE LA MÚSICA

The general acoustic environment of a society can be read as an indicator of social conditions which produce it and may tell us much about the trending and evolution of that society.

Murray Schafer

If this word 'music' is sacred and reserved for eighteenth – and nineteenth – century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.

John Cage

La música¹⁵ es aquella forma de comunicación donde *“el sonido no verbal humanamente organizado puede, siguiendo convenciones culturalmente específicas, portar un significado relacionado con patrones emocionales, gestuales, táctiles, cinéticos, espaciales y prosódicos de cognición”* (Tagg, 2007:100-101)¹⁶. Es decir, lo sonoro significa de acuerdo con el contexto donde se enuncia, mientras que su percepción está ligada al hecho de que las preferencias musicales humanas están conformadas *“por los sonidos desordenados de la vida real y particularmente por el habla – que a su vez es moldeada por nuestro legado evolutivo”* (Kenneally, 2007:172).

La definición de Philip Tagg permite considerar que toda expresión sonora se construye al conjuntar “objetos sonoros”¹⁷ que son reconocibles mediante las convenciones de un entorno acústico o sonósfera de una comunidad. Es así que la comunicación sonora es omnipresente, forma parte del lenguaje verbal y otros códigos sonoros. Además todas las prácticas en una comunidad están acompañadas por una sonoridad particular que hace difícil la distinción entre ruido y música pero que sí permite hablar de lo sonoro en cuanto a que *“la distinción entre música y ruido define la diferente atención que*

¹⁵ Aquí se tratará a la música y otras expresiones sonoras como iguales; es decir, como expresiones y prácticas compuestas por objetos sonoros. Esto con la intención de estimular la idea de un lenguaje y significado sonoro antes que musical y no caer en el uso excesivo de la frase “la música y otras expresiones sonoras”.

¹⁶ Toda cita o referencia cuya fuente esté en otro idioma que no sea el castellano fue mi traducción.

¹⁷ En palabras de Pierre Schaeffer: *“lo que oye el oído no es ni la fuente ni el ‘sonido’, sino los verdaderos objetos sonoros, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente, o incluso su ‘luz’, sino los objetos luminosos”* (2003:49)

se le presta a un sonido, en vez de la calidad de sonido en sí misma” (Frith, 1999:29). No sólo hay una relatividad cultural y vivencial¹⁸ en cuanto a la interpretación de lo sonoro, sino también una historicidad tanto en el significado como en su “escucha”¹⁹ ya que estas expresiones están constantemente impactando y generando significados, memoria e identidad. En este caso la idea de la música como algo abstracto ha estimulado prejuicios acerca de cómo abordarla, e incluso se ha afirmado que si no se tiene formación musical no se podrá comprender y por lo tanto estudiar.²⁰ En dicha concepción se puede rastrear el desarrollo de la idea de “gusto” y los esbozos de la burguesía y el modernismo del siglo XIX, los cuales fueron simultáneos al surgimiento de cultura popular comercial y las industrias del entretenimiento (Born, 2000:12). Al respecto Derek Scott afirma que

la historia de la música ha sido interpretada desde el siglo XIX de acuerdo a principios distintivamente románticos y modernistas, con énfasis en los valores formales y técnicos, en la novedad y los impactos compositivos, en la composición *per se* y su lugar en un proceso musical autónomo, y en su internacionalismo –o, más preciso, un internacionalismo definido por la idea de una sola cultura con valores universales. (2000:5)

Otros autores como Ronald Radano (2000) plantean que se debe a la construcción de afirmaciones sobre el “gusto” en el siglo XIX como respuesta a las supuestamente “*estética y moralmente deficientes 'artes populares' que se apoderaban de la cultura pública de ese tiempo*”, idea que la academia musical fomentó:

¹⁸ La experiencia cotidiana que cada uno tiene ya sea que gracias a la radio se pueden realizar otras actividades mientras se escucha (Rebeil Corella, 2005:15) o que desarrollamos una memoria a partir de la experiencia musical compartida (Dufour, 1998).

¹⁹ Diversos autores han estudiado el poder mnemotécnico y evocativo que tienen la música y el sonido, entre ellos cabe mencionar (Adell Pitarch, 1997; Born, 2000; Casini, 2006; Chion, 1999a; Gibson, 2002; Halbwachs, 1996; Hudson, 2006; O'Brien, 2004; Snyder, 2000; Storr, 2002)

²⁰ Distintos autores lo han afirmado como el caso de comunicaciones personales con Hayden White (21 de noviembre, 2008) y Frank Ankersmit (17 de junio, 2009). Yo pregunto ¿qué pasa con la mayoría de la población que escucha música, la entiende y disfruta pero no domina el lenguaje musical? Sin duda entienden y dominan el código sonoro sin referirse a la notación.

los directores de ópera lamentaban que gran parte de su público - incluido el culto- prefiriera el plato ligero de Johann Strauss al plato fuerte de Richard Wagner. Lo cual sucedía incluso en Munich, en el siglo XIX la más deslumbrante entre las capitales de la música de Europa: los Bürger prósperos estaban del todo felices con las 'tardes musicales y literarias de entretenimiento' que consistían en duetos populares frívolos, piezas de ejecución difícil para instrumentos solos y declamaciones graciosas. (Gay, 1992:32)²¹

A partir de esta idea la academia empezó a clasificar a lo popular dentro de dos vertientes: aquélla que, estimulada por nacionalismos y estudios antropológicos y etnológicos de finales del siglo XIX, buscó proteger las expresiones populares y folklóricas y por ende las osificó y limitó su flujo natural; y aquélla que, basada en la relación entre lo popular y la producción en masas, afirma que lo popular funciona de acuerdo con una fórmula comercialmente exitosa y "*se opone al arte 'verdadero' en donde los problemas y las soluciones son diferentes para cada obra*" (Scott, 2000:1)²². Así mismo el surgimiento de la idea de "autor", primero con las partituras y posteriormente con las grabaciones, ha ocasionado lo que se podría considerar como una limitación en la libre exploración del lenguaje sonoro, principalmente cuando se habla de la música y los derechos de autor.²³

Estos valores ejercen una fuerte influencia sobre qué tipo de significados e interpretaciones son "permitidos" para la música (Tagg, 2007:49) y la disciplina histórica no ha sido la excepción; de ahí que algunos académicos se quejen con respecto a su posición marginal y falta de herramientas gracias a la

²¹ La discusión sobre "alta" y "baja" cultura es en sí un tema complejo y esta investigación no busca promover dicha distinción, aunque en su momento serán discutidos sus orígenes y consecuencias. En México ocurría algo similar con la naciente burguesía y los bailes de salón en la segunda mitad del siglo XIX.

²² Legado de las ideas propuestas por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su "Dialéctica de la Ilustración" (1944-47) y por Walter Benjamin en "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (1936) que tratan acerca de los aspectos negativos de la cultura de masas y de la reproducción mecánica del arte respectivamente. En México el Dr. Atl expresaba ideas similares, como lo publicado en 1921: "*comercial y artísticamente las Artes Populares constituyen en su conjunto y en su estado actual una manifestación de un gran valor etnológico y deben ser estudiadas tanto por sus cualidades intrínsecas cuanto porque están llamadas a desaparecer tan pronto como México entre definitivamente en el periodo de evolución industrial a que está destinado*" (en Becerril Traffon, 1982:30)

²³ Tema que se discute en los documentales *A Fair(y) Use Tale* (Faden, 2007), *Good Copy Bad Copy* (Johnsen, 2007) y *Steal This Film Part 2* (The League of Noble Peers, 2007).

resistencia a enfoques más abiertos de estudio cuando se aborda socialmente a lo musical (Radano, 2000). Por otra parte algunos musicólogos también reconocen las limitantes de su disciplina, ya sea por falta de voluntad o de capacidad para abordar estructuras musicales más allá de sí mismas y la marginación de la música popular por parte de la academia, considerándola:

un acto de complicidad que deja el ámbito musical tradicional en un limbo de pureza o de incontaminación absoluta que evita, de hecho, su análisis histórico. Que evita preguntarse por su papel, histórico, en la construcción y reconstrucción constantes de las hegemonías y de las identidades sociales. (Adell Pitarch, 1997)

Aunque la música, como producto cultural, siempre está explícitamente relacionada a un contexto socio-histórico que le da sentido, no faltan autores que afirman que ésta es lo más cercano a un “lenguaje universal” ya que *“la ausencia de la relación con el exterior convierte a la música en algo único entre las artes”* (Storr, 2002:20). A partir de esta idea, algo que Philip Tagg define como el *“despojo de la historicidad de la música”* (2007:56)²⁴, ésta se ha desvinculado erróneamente de toda connotación social, de la intención del autor y del contexto de recepción, uso y reproducción. Es así que

el menospreciar a la música como no significativa es posible sólo cuando uno ignora el poder que implica la práctica musical. La música adquiere poder porque puede ser usada para atribuir y adscribir significados multivalentes. En el momento en que la música pareciera no significar ésta se vuelve más significativa (Radano, 2000)

Curiosamente la disciplina histórica, e incluso algunos de los autores que han titubeado con respecto a los estudios musicales, tienen muchas de las respuestas para clarificar la posibilidad de un estudio histórico a partir de lo sonoro. Frank Ankersmit (2004) afirma que en cualquier producto cultural y artístico *“el significado debe asociarse con una cierta práctica; la práctica de la*

²⁴ Sobre todo con la llamada “música clásica”.

interpretación -independientemente de lo que se interprete-”, así mismo debería de ocurrir con los demás elementos que conforman el proceso comunicativo: el medio, el soporte y la intención. Y aunque la música no es ni un espejo literal de la sociedad (sino una interpretación) ni un reflejo pasivo de la misma, ésta “*sirve como foro público con que diferentes modelos de organización ideológica (a través de una serie de aspectos vinculados con la vida social) son afirmados, desmentidos, adoptados, contentados y negociados*” (Adell Pitarch, 1997). Así mismo, es importante remarcar que la escucha de lo musical no es siempre la misma, sino que cambia con el tiempo y el contexto:

el significado de la música clásica creada en los siglos 17 y 18 es diferente en el contexto de finales del siglo 20. El significado de una melodía de Rock and Roll tocada en una estación de ‘oldies’ en los noventa es diferente del significado que la canción tenía en los cincuenta cuando el Rock and Roll era considerado ruidoso y revolucionario. La música folklórica desarrollada en sociedades preindustriales y rurales es todavía tocada y amada por músicos en tiempos modernos, pero no puede ser considerada como una auténtica expresión de la experiencia del día a día en la era actual. (Rutten, 1999)

Otro elemento que el historiador tendría que considerar es que “*el significado histórico es distinto de la intención del acto*” (Ankersmit, 2004:75), ya que “*estilos diferentes en la historia y en el arte son formas distintas de representar la realidad (histórica)*” (208). Y si como plantea Mario Baroni los estilos y géneros musicales se desarrollan en contextos culturales determinados y estimulan imaginarios e interpretaciones específicas, el historiador debería comprender tanto el significado histórico de la expresión, el significado estilístico y “*la relación entre la experiencia sónica del presente y las formas en que se han trazado aquellas del pasado*” (Radano, 2000:648). Así mismo es importante distinguir que la música posee un significado *intra*genérico (al interior del código musical, lo que normalmente se estudia) y un significado *extra*genérico (o de la interpretación social) (Tagg, 2007). Además que ésta permite la comunicación entre: a) un individuo consigo mismo, b) entre dos individuos, c) entre un individuo y un grupo, d) entre un

grupo y un individuo, e) entre individuos dentro de un mismo grupo y f) entre miembros de un grupo y los de otro.

Más allá de que las canciones del pueblo tomadas del pasado histórico y determinadas en el presente “*construyen una historia de diferencia musical que conecta a sociedades del pasado con las del presente*” (Radano, 2000:15), aquí interesa una labor de retrospectiva y interpretación del pasado mediante lo sonoro, identificando su relación con otros textos históricos. Es decir, en palabras de Justino Fernández, intentar reconstruir las motivaciones y razones que los hombres en el pasado tuvieron para expresarse como se expresaron y comprender el sentido que tienen esas expresiones en el presente (en Matute, 2002:251). Es así que el historiador tendría que preguntarse, como apuntó Alun Munslow en una comunicación personal

cómo el pasado (aquello que era y ya no es) puede ser abordado en formas más allá de lo textual / visual / performativo como el artefacto cultural que usualmente llamamos ‘historia’. Esto significa el transformar el pasado en una variedad de formas históricas (entidades ontológicas diferentes) de las que el sonido / música es una obvia (...). La música no debería ser considerada simplemente como otro documento ‘del pasado’. La música es una forma de expresión que crea lo que desde hace tiempo he llamado ‘el pasado como historia’. La música, como cualquier otra forma de historia, ofrece no un acceso al pasado sino una imaginación creativa del pasado (Munslow, 2009)

Finalmente se podría hablar de “tradiciones musicales” que acompañan y rigen a la práctica musical²⁵, las que, como toda tradición, son “*un medio poderoso a partir del cual grupos y personas definen su identidad*” (Georg G. Iggers, 2005:143). Por lo anterior el historiador debería descubrir un patrón, hasta ahora desconocido, en un cúmulo de cosas relativamente conocidas que hicieron, escribieron o pensaron en el pasado los seres humanos (Ankersmit, 2004:231). Al conocimiento musical cotidiano Philip Tagg lo denomina como “competencia vernácula sin codificar”. Dicha competencia “*ha sido subestimada*

²⁵ A diferencia de “música tradicional” la cual, como afirman Jany Rouger y Jean-François Dutertre, es un invento de los tiempos modernos (Rouger, 1999)

y generalmente trivializada e ignorada, no sólo por la tradición musicológica convencional sino también por los mismos individuos” (Tagg, 2007:vii). El primer paso sería plantear las reglas o parámetros a partir de los que un investigador puede aproximarse a la música e historiar a partir de ella: distinguir entre la historia de lo sonoro e historiar a partir de lo sonoro.

III. MÚSICA, CULTURA Y COMUNIDAD

Estar lo bastante al tanto de cierto tipo de música como para detestarla, es estar influido por ella.

Henry Raynor

To me, music is a mirror that we hold up to see how cultural structures are formed.

Paul D. Miller (Dj Spooky)

Georgina Born propuso una distinción entre lo que se puede denominar como “comunidades musicalmente imaginadas” y la creación de música “*que es motivada por identidades socioculturales que son ontológica y sociológicamente previas*” (2000:35). En otras palabras, aquellas comunidades que construyen su identidad a partir de prácticas musicales y las que hacen uso de la música para reforzar una identidad concebida previamente; tal como ocurre con el nacionalismo musical. A partir de esa propuesta Born, junto con David Hesmondhalgh, desarrolló cuatro formas de articulación de identidad:

- Cuando la música funciona para crear una identificación puramente imaginaria (ligado a las mal llamadas culturas juveniles y modas, algo que los autores llaman “turismo psíquico a través de la música”).
- Cuando el imaginario musical sirve para prefigurar, cristalizar o potencializar formas reales emergentes de identidad o alianza sociocultural, tal es el caso de las llamadas “culturas juveniles” que en realidad son culturas musicalmente imaginadas, ya consolidadas y claramente identificables.
- Cuando el imaginario musical sirve para reproducir, reforzar, actualizar o recordar identidades socioculturales extintas, en algunos casos reprimiendo forzosamente tanto la transformación como las alternativas (como el caso de la osificación del folklorismo).
- Cuando las representaciones musicales de identidad sociocultural vienen después del hecho, para ser reinterpretadas y debatidas discursivamente y reinsertadas, fuera de este proceso, como

representaciones en un mundo de formación sociocultural cambiante (relecturas de músicas previas para legitimar el presente, como ocurre con los nacionalismos musicales).

Aquí no se busca estimular una clasificación y distinción estática de las identidades musicales ya que eso fomentaría la osificación de las mismas. Más bien se prefiere comprender las dinámicas en común y abordarlas como entes conformados por complejas redes simbólicas y discursivas tanto a nivel local como global, siguiendo la idea propuesta por Marc Augé y Jean-Paul Colleyn de que:

debemos evitar el escollo consistente en aislar más o menos artificialmente en el seno de una sociedad unas subculturas, con sus propios valores, ritos, folclore. Este error culturalista crea la imagen de una sociedad fragmentada, constituida por una colección de comunidades donde cada una susurra o proclama a voz en grito su pretensión a la verdad.(2005:26)

Sin embargo es importante comprender cómo la delimitación de identidad por parte de los integrantes de una comunidad o los ajenos a misma²⁶ genera representaciones que estimulan prejuicios, discriminación, violencia y demás problemáticas que surgen a partir de la idea del “otro”. Esto viene ligado a la relación y representación de una comunidad mediante la música,²⁷ sin embargo otros factores como la distinción entre “alta” y “baja” cultura y el surgimiento de las grabaciones y los medios de comunicación masiva fueron un potente estímulo para la otredad musical que se vive hoy en día; aun cuando distintos autores afirmaron, como lo hizo Maurice Halbwachs en 1950, que:

en las sociedades occidentales ha disminuido la importancia de la música como medio de definición e identificación de una cultura, pero no ha desaparecido. Determinadas piezas musicales siguen relacionándose

²⁶ Equiparable a la noción de “compatriota” y “extranjero” en una nación ya que éstas son otras formas de comunidad imaginaria.

²⁷ Basta ver los relatos y testimonios de colonizadores y conquistadores a lo largo de la historia.

con sociedades en particular y las representan de la misma forma que una bandera nacional (1996:42).

Sin duda las formas musicales tradicionales se vieron sustituidas por otras más generales, legado de la osificación del nacionalismo musical. Pero también las formas de comunión e identidad cambiaron a medida que surgieron nuevas intersubjetividades: desde la burguesía hasta las redes sociales virtuales de la actualidad. Por esta razón es importante partir de la idea de que las identidades colectivas “*son objetos simbólicos, contruidos en momentos históricos concretos y fruto de condiciones históricas determinadas*” (Pérez Vejo, 2003:281) que al mismo tiempo ocasionan que los individuos se conformen a partir de múltiples identidades, incluso contradictorias, adaptándose a numerosas definiciones de sí mismos de acuerdo con el contexto en el que se encuentren²⁸ (Serna, 2005:207-208; Smith, 1997:3) y reconociéndose como parte de un grupo mucho más amplio (Breuilly, 1990:40). Al respecto Anthony Smith aclaró que la definición de la identidad cultural colectiva:

no alude a la uniformidad de elementos a través de las generaciones sino al sentido de continuidad que tienen las sucesivas generaciones de una ‘unidad cultural de población’, a los recuerdos compartidos de acontecimientos y épocas anteriores de la historia de ese grupo, y a las nociones que abriga cada generación sobre el destino colectivo de dicho grupo y su cultura. (1997:23)

Es importante abordar a las comunidades musicalmente imaginadas no de acuerdo con nociones de falsedad o legitimidad, sino a partir de los recuerdos y destinos que las unen, los territorios que construyen y las tradiciones, cultos, costumbres, héroes y valores que mantienen a través de las generaciones (34). En otras palabras, abordarlas mediante el estilo con el que son imaginadas (Anderson, 2007:24). Así mismo sería pertinente identificar cómo éstas se esmeran consciente e inconscientemente en “*elaborar un*

²⁸ Étnico, religioso, regional, local, de género, laboral, nacional, etc.

discurso legítimo y auténtico, hacer surgir una figura que represente a los oyentes y reenviar a la multitud una visión que le permita estructurarse y orientar sus movimientos” (Seca, 2004:220), estableciendo criterios para una interpretación musical apropiada (Schechter, 1999:2), además de ciertos códigos de vestido, performatividad y demás elementos ideológicos que después son estereotipados.²⁹

Siguiendo las dinámicas de los campos culturales propuestas por Pierre Bourdieu (1990) estas comunidades dinámicas de intercambio de capital cultural al mismo tiempo que realizan distinciones entre lo “legítimo” y lo “mundano”, como el intento por distinguir entre la música “seria o verdadera” y la “plástica y comercial” e incluso, aunque sean considerados como cultura de masas, “*han producido sus propios modernistas como John Coltrane o Pink Floyd*” (Scott, 2000:2)³⁰. Así mismo, una comunidad musicalmente imaginada se consolida al momento que surgen guardianes de su memoria y especialistas;³¹ sin embargo, es curioso cómo las culturales musicalmente imaginadas, aunque no estén ligadas a una identidad nacional y a un espacio geográfico, estimulan nuevas formas de “músicas del mundo” mediante adaptaciones regionales.³²

El capital cultural se conforma de toda esta serie de convenciones, símbolos y demás elementos que los individuos aprenden al formar parte de una comunidad cultural, paralelo a conceptos como el de bagaje cultural ó enciclopedia (Eco, 1999). Este capital es el que permite la interacción entre “*el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia*” (Bourdieu, 1990:98).³³ Es así que los recién llegados tienen que pagar un

²⁹ Como el “definir una personalidad a partir de los gustos musicales” (EFE, 2008)

³⁰ “Hay” que legitimarse y subsistir dentro del imaginario cultural global. Para eso se requiere de una categorización que muestre el costo del proceso de formar parte de una comunidad.

³¹ Tal como ha ocurrido recientemente con el *Metal* y sus variaciones ya que han surgido académicos especializados como Keith Kahn-Harris (2004) y ha aumentado la producción de documentales (Alvi, 2007; Dunn, 2005, 2008; Ernst, 2006; Warren, 2006; Zebub, 2007).

³² De ahí que se pueda hablar de *Electro* francés, brasileño o alemán, *Metal* noruego, ruso o japonés y *Rock Mestizo* conformado por artistas iberoamericanos, cada uno de ellos con rasgos estilísticos distintivos.

³³ Algo que ha permitido el surgimiento y generalización de términos como *Poseur*: “una persona que pretende ser lo que no es”; *Newbie*: “un principiante”; y *Wannabe*: “una persona que quiere o aspira ser como alguien o algo” (Merriam-Webster Inc., 2009). Valdría la pena aclarar la distinción entre *Poseur* y *Wannabe* ya que el primero no está del todo interesado en

derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego y sus principios de funcionamiento para ubicarse en una dinámica donde:

aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación –las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la ortodoxia, mientras que los que disponen de menos capital que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía. (99)³⁴

Estas dinámicas y distinciones, ya sean al interior de la comunidad o en cuanto a su posición con respecto a otras, estimulan desde divisiones inofensivas, como la generacional, hasta fundamentalismos que ocasionan violencia, discriminación y racismo. Siguiendo la teoría de los campos el siguiente paso es comprender que éstos tienen historicidad, por lo que la teoría de las generaciones nos ayudará a definir sus dinámicas.

Las generaciones³⁵ son importantes para cualquier estudio de identidad ya que la diferencia entre ellas “*es suficiente para dividir profundamente a los seres humanos*” (E. Hobsbawm, 1998:232) y al interior de las comunidades musicalmente imaginadas ocurre que los sonidos y estilos “*parecen nuevos y pasan de moda, toman valor y lo pierden debido a razones materiales y generacionales que puede que tengan poco que ver con la música como tal*” (Frith, 1999:25). En este caso prácticas musicales forman parte de una memoria cultural; comunican ideas concretas para una comunidad y su transmisión puede ser:

formar parte del campo cultural (aunque puede serlo posteriormente) mientras que el segundo si tiene aspiraciones directas con el grupo.

³⁴ De ahí que surjan purismos y riesgo de osificación de la misma forma que ocurre con el folklore musical de las naciones.

³⁵ Entendiendo como *generación* a “*un nuevo cuerpo social íntegro con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada*” (Marías, 1989:106). Éstas constan de coetáneos (aquellos que comparten una fecha de nacimiento) y contemporáneos (aquellos que comparten un mismo presente).

formal o informal, oral o escrita, consciente o no, verbalizada o no, ocasional o sistemática, vertical (de los padres a los hijos o de los abuelos a los nietos), horizontal (entre miembros de una misma generación). Pueden llevarse a cabo por reproducción, contagio, imitación, difusión. Son vehículo de creencias, normas, valores, saberes, maneras de hacer, de ser, de sentir. En todos los casos pasan por objetos, cuerpos, nombres, instituciones, discursos. (Candau, 2005:149)

Joël Candau propone que la transmisión de la memoria se da de dos formas simultáneas: una como *memoria antigua* o genealógica y una *memoria moderna*, siendo la primera aquella que forma la conciencia de pertenecer a una cadena de generaciones sucesivas del que el grupo o individuo siente que puede heredar y la segunda como aquella que se vive y comparte en el presente (1996:54).³⁶ En este caso las generaciones de una comunidad musicalmente imaginada, así como los demás elementos que constituyen un campo, tienen dinámicas sumamente complejas, sin embargo la tipología propuesta por Julián Marías (1989:12) facilitará reconocer el papel de cada uno de sus integrantes a lo largo del tiempo. Es así que se pueden distinguir las siguientes generaciones³⁷:

- Generación 'superviviente'. Los sobrevivientes que tuvieron el poder.
- Generación 'augusta'. La que va de salida pero comparte el poder con la siguiente.
- Generación 'cesárea'. La que recién llegó al poder y lo comparte con la generación 'augusta'.³⁸
- Generación 'ascendente'. La que está en periodo de 'gestación', todavía no de plena 'gestión'.

³⁶ Esto remite a la distinción de Walter Benjamin entre una "experiencia transmitida" (*Erfahrung*) y una "experiencia vivida" (*Erlebnis*); también similar a lo que Benedict Anderson define como "recuerdo mítico" y "recuerdo real".

³⁷ La propuesta de Marías, basada en la teoría generacional de Ortega y Gasset, plantea generaciones delimitables por periodos relativamente fijos. Aquí lo que interesa es más bien cómo ciertos miembros adquieren roles de acuerdo con su permanencia y flujo a lo largo de la historia de la comunidad.

³⁸ Las generaciones augusta y cesárea son "autoridad" y hasta cierto punto controlan la dinámica del campo. Son las generaciones consagradas y a las que se aspira llegar.

- Generación 'juvenil'. La que empieza a ejercer presión sobre las anteriores y anticipa las formas sociales que serán vigentes.

Tanto la teoría de los campos como la de las generaciones plantean una dinámica de relación de fuerzas basada en empuje y resistencia, en innovación y tradición, que es la esencia misma de la historia. En otras palabras “*la diferencia y aún discrepancia entre dos generaciones sucesivas es constante, en ello consiste la mecánica de la historia*” (12) y por lo tanto las comunidades musicalmente imaginadas construyen su historia. Esa dinámica generacional y de estrato en los campos permite la construcción de cierto tipo de dinastías o linaje (Zerubavel, 2003), cuestión que estimula resistencias y posible violencia y discriminación hacia los que no formen parte de dicha elite. Guus Extra y Kutlay Yagmur (2002) afirman que la identidad étnica³⁹ se refiere:

a la identidad de grupos étnicos minoritarios en un particular estado-nación y enfatiza la “otredad” en comparación con la mayoría de los habitantes de dicho estado-nación. Debería aclararse, sin embargo, que todos los habitantes de un estado-nación pertenecen a un grupo étnico, aunque grupos mayoritarios rara vez se identifiquen a sí mismos como tales. (17)⁴⁰

La otredad en las músicas se ve reforzada por estudios que plantean arquetipos y la perpetuación de estereotipos, legado de la distinción entre la música “cultura” y “popular” que estimula cada vez mayor fragmentación; siempre existirá un “yo”, un “nosotros” y un “ellos. Distintos autores⁴¹ han criticado la existencia de cierto tipo de “orientalismo” por parte de la tradición académica occidental europea –y comercialmente con la *World Music*– que abordó a la

³⁹ Se podría homologar la noción de “comunidades musicalmente imaginadas” con el de “etnia” ya que según Anthony Smith las *ethnies* “no se basan en líneas de descendencia física sino en el sentido de continuidad, de recuerdo compartido y destino colectivo; es decir, que sus fundamentos son las líneas de afinidad cultural encarnadas en mitos, recuerdos, símbolos y valores característicos conservados por una unidad cultural de población” (1997:26)

⁴⁰ Lo mismo ocurre con las comunidades musicalmente imaginadas ya que a medida que son más incluyentes y generalizadas como el *rock*, el *pop* y la *electrónica* se diluyen sus fronteras mientras que comunidades como la del *metal*, el *punk* y el *rap* siguen siendo un poco más exclusivas; no se diga de comunidades menos difundidas.

⁴¹ (Bohlman, 2002; Born, 2000; Pacini Hernández, 2004; Radano, 2000; Rutten, 1996; Tagg, 2007).

música de distintas regiones bajo una mirada “exótica”. Así mismo, los movimientos nacionalistas estimularon distinciones entre la música nacional y la regional que lentamente ha fomentado un grado de “etnocidio sonoro” (ya sea intencional o que mediante la generalización y homologación se estimula un olvido y desconocimiento). Y aunque sea necesario realizar clasificaciones para facilitar la comprensión y el estudio, se corre el riesgo de caer en la idea de verdades absolutas y priorizar unas formas musicales sobre otras. Lo mismo ha ocurrido con las culturas musicales del siglo XX, por lo que no hay que olvidar que en toda comunidad la conciencia colectiva “*conlleva un proceso de conformación exclusivamente simbólico*” (Assman, 1997) y que estas distinciones han estimulado prejuicios y generalizaciones que no consideran la complejidad de la conformación de una identidad; mucho menos el hecho de que hoy en día un individuo comparta múltiples identidades al mismo tiempo:

las pandillas más militantes que golpean inmigrantes en nombre de la nación pertenecen a la cultura juvenil internacional y reflejan sus modos y modas, jeans, rock punk, comidas rápidas y demás. En realidad, para la mayoría de los países en los cuales la xenofobia es ahora una epidemia, las viejas formas de vida han cambiado tan drásticamente desde los cincuenta que queda muy poco de ellas por defender (E. Hobsbawm, 2000:183)

Si bien el autor nos recuerda la nostalgia de medio siglo de Maurice Halbwachs, Hobsbawm liga prácticas juveniles musicales, de vestido y de performatividad con actividades que no son exclusivas de los jóvenes como la discriminación y la violencia. En este caso el racismo ataca y neutraliza las identidades particulares que considera como obstáculo o resistencia, fundamentándose en aspectos simbólicos de identidad del “yo” y del “nosotros” y estimula un sentimiento de amenaza contra la identidad del “*in-group*”; proyectándose en un grupo identificable cercano o presente en la cultura en cuestión y definible por atributos que lo apartan de ella (Wieviorka, 1994:38-42).⁴² Es así que el racismo hace hincapié en un principio de diferencia para

⁴² Sobran casos en cuanto a identidades nacionales, pero en las comunidades musicalmente imaginadas también ha ocurrido, como las recientes muestras de violencia contra la cultura

rechazar a otras culturas en nombre de la pureza y soberanía de la propia y en el caso de las comunidades musicalmente imaginadas esta pureza y legitimidad se basa en el dominio y control de un capital cultural.

Pero la discriminación vía la música no ocurre sólo en las comunidades musicalmente imaginadas, sino también en aquellas que usan a la música para reforzar una identidad, tal es el caso de:

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)

E incluso la música es utilizada como medio de difusión de ideologías supremacistas⁴³ ligadas a un conjunto mayor de prácticas racistas⁴⁴. Sin embargo, aunque la música puede estar ligada a distintas expresiones de odio, violencia y discriminación (Ochoa Gautier, 2006), es importante la distinción entre la práctica musical y la agenda personal ya que como aclara Keith Kahn-Harris, no toda la música que expresa odio está inspirada en un odio motivado políticamente, como se generaliza con el *Metal*, ya que

hay demasiados ejemplos de música usada como agente de opresión y dominación como para que nosotros ignoremos la potencia de la música en este asunto. Está claro que la música de los *skinheads* Nazis, por ejemplo, juega un papel importante en el mantenimiento de la cultura *skinhead* Nazi y de la violencia con la que está inextricablemente

Emo y el surgimiento de espacios de discusión virtuales en pro (BlogEMO, 2008) y en contra (Anti-Emo, 2009) de la misma.

⁴³ Como ocurrió con el *Inner Circle* de la *Black Metal Mafia* noruega en los noventa, conformada por músicos de distintas agrupaciones a quienes, entre muchas cosas y a grandes rasgos, se les atribuye cerca de 50 incendios de iglesias entre 1992 y 1996 bajo el argumento de la recuperación de la cosmovisión nórdica en oposición a la iglesia Noruega.

⁴⁴ También está el caso del dueto *pop* estadounidense *Prussian Blue* con abierta ideología neo-nazi compuesto por Lynx Vaughan Gaede y Lamb Lennon Gaede, gemelas nacidas en California que abiertamente han hecho declaraciones racistas y han mostrado interés por recuperar la idea de la supremacía blanca basada en la ideología Nazi como se puede apreciar en el documental "Nazi Pop Twins" de James Quinn (2007).

conectada. Aún así, el hecho de que haya claros ejemplos de música que está conectada con odio motivado políticamente u odio cargado de violencia no deslegitima necesariamente la expresión de odio en la música *per se*. (2004)

Aunque la música llegue a estar ligada a expresiones de poder, violencia, rebelión y protesta, y que éstas pasen muchas veces desapercibidas por las autoridades (Storr, 2002:40-41) su influencia ha sido reconocida a lo largo de la historia; basta apreciar lo que ocurrió con Víctor Jara tras su arresto durante el Golpe de Estado chileno de Augusto Pinochet contra el entonces presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973.⁴⁵

Sin duda las dinámicas de relación intersubjetiva han cambiado pero no dejan de ser imaginadas y por lo tanto hay que considerarlas como tales: convenciones y relaciones de espacio y tiempo que en esencia funcionan de la misma forma que las anteriores. En cuanto a la música, ésta tiene menos que ver con las fronteras nacionales y cada vez más con “*comunidades que se definen a través del intercambio de información*” (Frith, 1999:29); es decir, comunidades intersubjetivas cuyo territorio ya no se delimita físicamente. Finalmente, vivimos en un mundo que se caracteriza por la hiperinformación donde difícilmente existen culturas monolíticas, autónomas o aisladas. Más bien habría que considerar la complejidad de imágenes e imaginaciones que están “*a la disposición de las redes incontrolables de la comunicación global*” (Krieger, 2006:266). La música y otras prácticas sonoras no se pueden desprender de esta cualidad por lo que será importante trazar estas relaciones “*glocales*”⁴⁶ complejas.

⁴⁵ Jara, reconocido representante de la canción de protesta chilena, fue torturado durante varios días y se cuenta que por ser músico los militares actuaron con saña, arrancándole la lengua y rompiéndole las manos para después acribillarlo en el Estadio Chile el día 16 del mismo mes.

⁴⁶ “Pensar globalmente, actuar localmente”. Es decir, considerar simultáneamente los aspectos globales y las características locales. Término atribuido a Roland Robertson.

NACIONALISMO: TERRITORIO E IDENTIDAD SONORA

Hoy existen infinidad de discursos y culturas musicales que constantemente son delimitados y resignificados por los miembros involucrados en sus prácticas. En algunos casos la música y otras expresiones sonoras forman parte de una cultura mayor –como la nacional– y sirven para reforzar ciertas prácticas e imaginarios específicos dentro de ella. Por otra parte, como propone Georgina Born (2000), existen “culturas musicalmente imaginadas” – muchas veces mal llamadas “subculturas”– que están ligadas al desarrollo de un gusto y legitimación mediante el capital cultural de quienes las integran. Es así que es importante considerar que la música tiene muchas funciones sociales, como las que propone Simon Frith (1987):

- Estimular una identidad mediante su uso para una autodefinición individual y colectiva.
- Administrar la relación entre la vida emocional pública y privada.
- Dar forma a la memoria colectiva y organizar nuestro sentido en el tiempo.⁴⁷
- Poder ser poseída y apropiada tanto individual como colectivamente.

Sin embargo la relación con lo musical en el plano colectivo es sumamente compleja y su estudio global, es decir la interacción entre distintas formas musicales y discursos sonoros como parte dinámica de la sonósfera, permitirá comprender varios rasgos característicos de una comunidad, una cultura o una nación, además de los diálogos interculturales que ocurren a nivel global. Por esta razón es importante comprender que la música:

- Construye territorios sonoros (nacionales, regionales, etc.)
- Estimula una identificación colectiva con un pasado común.
- Distingue regiones físicas e imaginarias

⁴⁷ Michèle Dufour trata esto en su ensayo “Memoria, Tiempo y Música” (1998).

- Sirve como símbolo y lugar de la memoria para los individuos y las comunidades.
- Es utilizada para controlar, como medio propagandístico e incluso es censurada.
- Refuerza ideas de otredad, racismo, discriminación y violencia
- Establece nuevas relaciones espacio-temporales mediante la imaginación y la interacción entre generaciones e intersubjetividades.

Para profundizar en esto es importante hablar primero de cómo afecta lo anterior a la formación de una nación, que se compone de identidades hasta cierto punto delimitadas, para después abordar otro tipo de comunidades donde la música es parte fundamental de cohesión. Benedict Anderson define a la Nación como *“una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”* (2007:23); es así que toda comunidad imaginada se rige a partir de un vínculo con la memoria e imaginación, y la nación no es la excepción (Parekh, 2000:110). Dicha comunidad, sea nacional o no, permite generar unidad y como propone Tomás Pérez Vejo, *“configura y determina todos los aspectos de la vida colectiva, desde el carácter de las personas hasta las formas de expresión artística”* (2003:276).

Empezar hablando de la nación para después hablar de otras comunidades imaginadas es fundamental para este texto, ya que muchas formas de comunión intersubjetiva se constituyen de la misma manera: generando una identidad específica que se fundamenta en elementos compartidos. Anthony Smith (1997:12) propone que la identidad nacional se genera a partir de

- un territorio histórico, o patria
- recuerdos históricos y mitos colectivos
- una cultura de masas pública y común para todos
- derechos y deberes legales iguales para todos los miembros
- una economía unificada que permite la movilidad territorial de los miembros

Si bien la nación es claramente un ente político, aquí interesan los primeros tres elementos, ya que la mayoría de las comunidades imaginadas se concibe mediante la delimitación de un territorio imaginario compartido (o campo cultural retomando a Bourdieu), un pasado que les legitima y un común acuerdo en el presente. Así mismo cada comunidad se rige a partir de motivaciones e intenciones específicas que se plasman en sus propias expresiones artísticas y culturales (Florescano, 2002:19) y la creación de museos, archivos e instituciones de la memoria que generan continuidad y legado (Poulot, 2001).

Cabe aclarar que los elementos que constituyen a una nación y sus tradiciones “*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:194), de la misma forma como explicó Pierre Bourdieu (1990) que ocurre con los campos culturales, elemento primigenio de una comunidad intersubjetiva.

La geografía es uno de los factores esenciales de la historia (Renan, 2000), sobre todo cuando se habla del nacionalismo donde un Estado privilegia la identidad territorial. Delimitar este territorio es fundamental para constituir una identidad (Anderson, 2007; Breuilly, 1990; Parekh, 2000; Smith, 1997) ya que no consta de cualquier extensión territorial, sino de un espacio histórico donde se forjó una cultura o colectividad. Aquel territorio delimitado donde

la tierra y la gente se han influido mutuamente de forma beneficiosa a lo largo de varias generaciones. La patria se convierte en la depositaria de recuerdos históricos y asociaciones mentales, es el lugar donde ‘nuestros’ sabios, santos y héroes vivieron, trabajaron, rezaron y lucharon, todo lo cual hace que nada se le pueda comparar (...). Así mismo, los recursos de la tierra pasan a ser exclusivamente del pueblo, su fin no es ser utilizados y explotados por extraños (Smith, 1997:8-9).

Se puede equiparar esta noción a la idea de un territorio sonoro (nacional, regional e incluso aquellos definidos mediante otros argumentos). En

dichos territorios se pueden identificar sonidos clave y marcas sonoras, así como ciertas prácticas sonoras llamadas audiotopías⁴⁸.

Al identificar los objetos constitutivos de un territorio sonoro y ciertas prácticas audiotópicas se podrá comprender la dinámica sonora de una cultura, así como su apropiación o su rechazo de otros objetos sonoros para su resignificación. En el caso específico de las naciones, éstas han definido un espacio social concreto en cuyo marco han de vivir y trabajar sus miembros, y han demarcado un territorio histórico que sitúa a una comunidad en un espacio y tiempo (Smith, 1997:14). Habría que preguntar ¿se podría hablar de un territorio sonoro paralelo a la identidad nacional? Es decir, dentro de la multiplicidad de territorios sonoros posibles, ¿la nación construye su propio territorio sonoro? Sin duda, e incluso por la portabilidad y apropiación de la música, así como las migraciones, el territorio sonoro nacional es mayor al físico, y su estudio facilitaría la comprensión de intercambios culturales que ocurren en el plano sonoro.

Los territorios se han *historizado*, al mismo tiempo que la historia se ha territorializado “*de manera que todo lo ocurrido en el territorio delimitado por las fronteras de los nuevos estados se convirtió en el pasado de la nación misma, en una genealogía definida no por la sangre, sino por la tierra*” (Pérez Vejo, 2003:291). Así mismo se han elaborado nuevas divisiones, fronteras y delimitaciones culturales, lingüísticas, musicales y sonoras, por lo que para entender una situación en el presente “*uno tiene que ser capaz de leer las fronteras: orígenes, movimientos, cambios y transferencias que determinan la forma en que la gente las interpreta*” (Raasch, 2002:10). Las naciones musicales no son la excepción.

La oralidad del lenguaje es una de las marcas sonoras más importantes para la delimitación de un territorio sonoro nacional, esté o no ligada a un soporte musical. Ella permite mantener y reforzar identidades aún cuando muchas veces las fronteras nacionales no coincidan con las lingüísticas (9) u ocurran migraciones y diásporas donde ésta empieza a diluirse a partir de la tercera generación (Rumbaut, 2006). En los movimientos nacionalistas la

⁴⁸ Un espacio sónico de anhelo utópico efectivo donde varios sitios que normalmente son considerados como incompatibles son unidos no sólo en el espacio de una pieza particular de música sino en la producción del espacio social y el mapeo del espacio geográfico que la música también hace posible. (Josh Kun en Madrid, 2008:19)

lengua cumplió un papel importante de homogenización dando una sensación de unidad; al mismo tiempo que permitió la generación de territorios sonoros y culturales específicos y una idea de regionalización “como independencia cultural”, tal como ocurrió con la producción cinematográfica hispanoamericana en donde el castellano significó distinción (García Escudero, 1970:144). Sin duda los territorios sonoros se conforman mediante objetos sonoros considerados “únicos”, sin olvidar la afirmación de George L. Mosse (2005) de que la nación es una comunidad que se distingue de otras por su espíritu interior, encarnado en la cultura y en la lengua (43).

La nación hace uso de la memoria como principal elemento de cohesión; todos los miembros tienen un pasado común que se basa en “*la recuperación de cierta identidad que siempre ha estado “allí”, pero que ha sido olvidada, abandonada o amenazada de modo que aun cuando intente cubrir nuevas necesidades, lo hace en nombre de una ‘antigua’ identidad*” (Breuilly, 1990:40). Si existe una nación es porque diariamente se da un plebiscito cargado de olvido, por lo que la historia puede llegar a ser un peligro para la misma (Renan, 2000:65)⁴⁹; y aunque la representación de los “muchos” en “uno” para representar a una nación como homogénea sea un dispositivo clásico de los relatos nacionales (Funes, 2006:138), la irrepitibilidad y particularidad del pasado compartido permiten demarcar en el tiempo y el espacio a una identidad, sea nacional o no.

La memoria colectiva se ve reforzada mediante tradiciones inventadas⁵⁰ y actividades culturales, muchas veces acompañadas por sonidos o prácticas musicales. Al respecto Dorothy Noyes y Roger D. Abrahams (en Ben-Amos, 1999:20) propusieron que la construcción de la memoria colectiva en cuanto a lo nacional se gesta a partir de cuatro etapas:

- La repetición colectiva de prácticas produce una memoria compartida.
- Los miembros de la comunidad refuerzan la continuidad de las costumbres principalmente por razones de control social.

⁴⁹ La relación entre memoria y olvido como parte fundamental de una identidad ha sido tratada por distintos autores (Assman, 1997; M. Augé, 2004; Bartolomé, 2001; Ben-Amos, 1999; Halbwachs, 1996; Le Goff, 1992; Lewis, 1984; Nora, 1989; Ricoeur, 2003; Todorov, 2000; Traverzo, 2005; Vázquez, 2001; Zerubavel, 2003).

⁵⁰ The invention of tradition (E. Hobsbawm, & Terence Ranger, 2004)

- Elites 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.⁵¹

Dentro de los recuerdos y de la memoria heredados, la música funciona como un elemento cultural “aglutinador”, ya que permite a grandes porciones de la población sentirse identificada en comunidad (mediante tradiciones musicales), o gracias a que las prácticas sonoras y musicales generalmente están ligadas a actividades colectivas. Las tradiciones sonoras y musicales permiten el surgimiento de mnemotopos sonoros o lugares de la memoria, es decir, aquellos objetos o espacios físicos o simbólicos que traen consigo una fuerte carga mnemotécnica cultural⁵². Éstos son capaces de:

detener el tiempo, bloquear el trabajo de olvido, establecer un estado de las cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial (...) todo esto para capturar el máximo significado en la menor cantidad de signos (...). Los lugares de la memoria sólo existen por su capacidad de metamorfosis, un interminable reciclaje de su significado y una impredecible proliferación de sus ramificaciones (Nora, 1989:19).

Se podría hablar, por ejemplo, de una canción como un lugar de la memoria de una comunidad. Es así que una canción o un objeto sonoro puede adquirir cualidades indiciales o simbólicas y su escucha siempre dirige hacia interpretaciones intertextuales sumamente complejas. Estas prácticas, es decir, representaciones colectivas del pasado que se forjan en el presente, *“estructuran las identidades sociales inscribiéndolas en una continuidad histórica y les da sentido, es decir, un contenido y una dirección”* (Traverzo,

⁵¹ Esta propuesta evidentemente aplica para una memoria nacional sin embargo procesos similares se dan en la formación de una memoria colectiva mediante transmisores y perpetuadores de la memoria. Enzo Traverzo profundizó acerca de dichos procesos en “Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique” (2005).

⁵² Basándose en la idea de los *Lieux de la memoire* de Pierre Nora.

2005:14). Y el construir monumentos sonoros⁵³ como “*instrumentos vitales para inventar y sostener toda una variedad de ‘comunidades imaginadas’*” (Benjamin, 2003:159), hace que los objetos sonoros se conviertan en “centros sagrados” a los que los miembros de una comunidad pueden acudir en busca de inspiración y cohesión gracias al recuerdo comunitario o una profunda nostalgia y apego espiritual. Finalmente el objeto sonoro “*será el objeto de una regulación memorial colectiva que dependerá, como el recuerdo individual, del contexto social y lo que está en juego al momento de la narración*” (Candau, 2005:71), y su libre articulación, resignificación y recontextualización reflejará características de una cultura, además de la representación sonora de ciertos hechos nacionales.

A partir de los “derechos de autoría” se podría decir que se ha modificado de cierta manera el libre flujo y la construcción de memorias sonoras; pero la práctica diaria produce cierta resistencia, como ha ocurrido con la construcción de los cancioneros populares:

los compositores analfabetos⁵⁴ echan mano de la memoria para crear sus poemas; a partir de las coplas que saben, hacen las propias con apego al modelo. No se trata, así, de realizaciones debidas a la inspiración pues no aspiran a la originalidad. La individualidad del autor queda en cierta forma diluida en el curso de la tradición de la que su obra forma parte, sus poemas no van firmados, por supuesto, y quien los escucha y los aprende puede cantarlos y realizar, a su vez, las adaptaciones que convengan a su gusto en los propios términos del estilo tradicional, asunto, como podrá suponerse, no sólo de la sensibilidad, sino también de la erudición y de la memoria, herramienta fundamental de compositores y cantores populares (2005).

En la actualidad las memorias sonoras son controladas y distribuidas no sólo por el Estado, sino también instituciones como las casas productoras y los

⁵³ Hechos sonoros recordados por la nación como puede ser un discurso político o un “momento musical”.

⁵⁴ Raúl Eduardo González hace una anotación al pie en la que aclara: “Como me ha hecho ver el doctor Enrique Pérez, de la Universidad de Puebla, los compositores y cantores son ágrafos más que analfabetos, pues si bien no conocen la escritura, tienen conocimiento de las formas y competencia para generar nuevos poemas del estilo.” (N. 3 356)

medios de comunicación, los cuales a su vez dependen de complejas formas de negociación con el público, generando un imaginario colectivo nacional ligado a la industria del entretenimiento. Así, la definición de lo nacional se vuelve un proceso de institucionalización regido por polémicas ideológicas y fuerzas económicas que a su vez debe ser aceptado por las masas.

El caso específico del himno nacional, a diferencia de muchas canciones folklóricas, es que éste es un constructo al que se da el valor de ser la “canción patriótica” por excelencia⁵⁵ y forma parte de los símbolos patrios que generan una identidad nacional particular.⁵⁶ La “unisonancia” o canto colectivo de un Himno tiene la intención de *“incluir al individuo en la masa de la nación, a través de lo que Buch ha denominado ‘el mito de la voz única de la Nación narrándose y cantándose a sí misma’”* (González García, 2005:735); esa unión es reconocida por la misma comunidad que da un valor atemporal y global a la pieza, tal como se ha afirmado con respecto al Himno Nacional Mexicano:

el Himno Nacional ha trascendido a las distintas etapas de la historia así como a las demarcaciones territoriales y ha congregado a todos los mexicanos en una misma identidad que distingue y reivindica el sentimiento de pertenecer a una comunidad más allá del individualismo, la ideología y las diferencias sociales. (LIX Legislatura del Congreso del Estado de Guanajuato, 2005:9)

Esta intención de homologar a una nación bajo una misma pieza y canto tiene como principal objetivo borrar la división entre las comunidades heterogéneas que conforman a la patria, tal como ha ocurrido actualmente en

⁵⁵ Aunque hay casos como la 9ª Sinfonía de Beethoven, mejor conocida como la “Sinfonía Coral” o el “Himno a la Alegría”, que ha sido adoptada como himno por distintos países, regiones y colectividades; tal es el caso de la Unión Europea (1985) y tras su independencia, Rodesia (1974) y Kosovo (2008). Así mismo existen himnos y canciones representativos de otras comunidades como el caso del “Himno de Riego” en España que fue ligado al sentimiento anticlerical y antimonárquico durante la República Española o “Gyallu” y “Gens du pays” como cantos de resistencia del Tibet y Quebec respectivamente y “La Internacional”, la canción más famosa del movimiento obrero.

⁵⁶ Otro caso es el del uso de un mismo arreglo musical traducido y cantado en distintas lenguas de acuerdo a identidades lingüísticas y regionales específicas como en Sudáfrica, Suiza o Canadá, además de países que comparten un arreglo musical pero cuya lírica es completamente distinta como “Nkosi Sikelel’ Afrika” (“Dios bendiga a África”) que es un fragmento del himno nacional de Sudáfrica también adoptado con distintas letras en Tanzania y Zambia (y en algún momento fue el himno de Zimbabwe y Namibia).

España con “La marcha Real” (su himno nacional), el cual es representado sin letra en eventos oficiales desde 1978 para apelar al orgullo sonoro sin involucrar mensajes específicos o borrar del acto oficial a las distintas lenguas como el catalán y el euskera.⁵⁷

Por otra parte la idea de representar a una nación mediante las músicas que en ella se han desarrollado fue otro elemento fundamental de los movimientos nacionalistas. A diferencia de los Himnos Nacionales (que buscaban estimular unidad e identidad), la Música Folklórica fue la herramienta perfecta para mostrar el espíritu popular de una nación ante el mundo. Es así que la nación podía distinguir entre regiones musicales y músicas nacionales que hoy en día representan a distintos países, tal como ocurre con el *Mariachi* de México, el *Tango* de Argentina, el *Koto* de Japón e incluso el *Reggae* de Jamaica. Posteriormente estas músicas han sido retomadas para representar arquetipos y estereotipos de las naciones a las que están ligadas⁵⁸, además de formar un imaginario sonoro global conocido como *World Music*.⁵⁹

Para no extendernos en este tema sería importante retomar la serie de observaciones que realizó Philip Bohlman (2002) con respecto a las músicas del mundo:

- La música del mundo adquiere significado a través de cualidades individuales y colectivas, locales y globales.
- Lo que en cualquier momento se admite como canon de la música del mundo depende de decisiones gubernamentales así como de decisiones comerciales y académicas.
- Si la música del mundo hizo posible imaginar al mundo musicalmente, lo hizo de acuerdo a una perspectiva europea particular.
- Al especificar el lugar, la narrativa y la historia fueron también especificados en el presente, así como el significado político y

⁵⁷ Pero no hay que olvidar que el sonido tiene historicidad y esta pieza muchas veces es ligada con otros momentos de la historia española.

⁵⁸ Aun cuando las fronteras estilísticas sean a veces muy delgadas como ocurre con el *Mariachi* y algunas músicas de Europa Oriental.

⁵⁹ Curiosamente con la mundialización y el legado nacionalista del siglo XIX se estimuló cierto tipo de osificación del folklorismo y la música popular mientras que otros estilos musicales más “globales” fueron incorporándose al imaginario global, hasta que con el surgimiento del rock y su mediatización se ha llegado a hablar de éste como “*un lenguaje internacional mucho más aceptado*” (Scott, 2000:10)

nacionalista. La intersección de la narrativa y cualidades geográficas hicieron posible el uso del espacio de la música folklórica para hacer reclamos en dicho espacio y por lo tanto una apropiación.

- Se puede hablar ahora de un paisaje musical globalizado.
- Se tradujo en muchos casos la oralidad de la música popular a un lenguaje nacional mediante el uso de procedimientos escritos.⁶⁰

Junto con la perspectiva europea de la división de las músicas del mundo también surgió cierta afinidad regional con respecto a las relaciones musicales entre países que permite hablar, por ejemplo, de una “música latinoamericana” (Schechter, 1999) de acuerdo a pasados culturales compartidos; aún cuando los miembros que conforman dichas unidades hagan claras distinciones⁶¹. Saul Friedlander (2004) afirma que todo estereotipo tiene algo de verdad, pero el problema surge cuando se incorporan agendas políticas bajo fuertes vínculos entre la música y los sentidos de lugar e identidad (Hudson, 2006:626) ya que al forjar una imagen nacional de compatriotas también se crea una imagen de los otros (Smith, 1997:188) y refuerza dichos estereotipos (Hayes, 2004).

Finalmente el poder simbólico y comunicativo de la música ha sido explorado por gobiernos y autoridades a lo largo de la historia, estimulando estrategias de control, propaganda y censura. La música y el poder están estrechamente ligados (Attali, 2001; Tagg, 2007)⁶², por lo que es importante considerarla como una forma de registro ideológico. El control de y mediante la música no es reciente. Abundan casos en la historia sobre censura y uso de la música como medio propagandístico:

⁶⁰ Incluso por la portabilidad de la música ésta permite reforzar identidades aun con las migraciones. Estudios al respecto son fundamentales para explicar fenómenos ligados a la multiculturalidad actual, como me hizo ver Susana González Aktories; así mismo Iain Chambers plantea una serie de preguntas con respecto a la música, la identidad y la movilidad en *Migración, Cultura e Identidad* (Chambers, 1995).

⁶¹ Visto desde fuera se tenderá a homologar para facilitar la comprensión de distintas formas musicales mediante distintas divisiones territoriales (geográficas e imaginarias). De ahí que en el marco global se realicen generalizaciones de acuerdo a estereotipos como el que “todos los negros tienen ritmo”, “la música latina es festiva” o “la música escandinava es fría”, ligando muchas veces los argumentos con aspectos raciales más que culturales y otros elementos históricos.

⁶² Incluso ha sido utilizada como medio de tortura y control (Cusick, 2006; Longina, 2006).

- El Partido Nacionalsocialista alemán, junto con la quema de libros y la persecución de artistas judíos y críticos del gobierno (1933), realizó una serie de exposiciones denominadas *Entartete Kunst* (“Arte degenerado”) que incluía una dedicada a la “música degenerada” ó *Entartete Musik* (1938); donde se hacía distinción entre el “arte alemán” “pertinente para la ideología del régimen” y las expresiones artísticas “degeneradas”, en su mayoría ligadas a la cultura judía y a la música negra, como el *Jazz*.
- La patrulla fronteriza norteamericana lanzó recientemente grabaciones de *Migracorridos* para convencer a los migrantes de los peligros que implican el cruzar la frontera (Surdin, 2009).
- La creación de listados de canciones prohibidas, como iniciativa del Parents Music Resource Center en Estados Unidos, quienes publicaron en 1985 un listado de 15 canciones llamadas *Filthy 15* que fueron criticadas por sus contenidos explícitos⁶³ y las faltas a la moral.
- Tras los ataques del 11 de septiembre del 2001 se corrió el rumor de que Clear Channel Communications, un conglomerado mediático norteamericano “recomendó” a sus emisoras, mediante un listado de aproximadamente 150 canciones (Armstrong, 2001), evitar transmitir canciones que afectaran al sentimiento del pueblo norteamericano en un momento tan delicado (Strauss, 2001).⁶⁴

Por su parte México cuenta con una larga historia de censura e intentos de control de la música: las limitaciones que los músicos indígenas sufrieron bajo decreto de Felipe II durante la Colonia, la persecución a músicos y seguidores del jarabe a fines del siglo XVIII, el estímulo folklórico del nacionalismo a inicios del siglo XX, el surgimiento de una liga de la decencia en

⁶³ *Warning: Parental Advisory* (2002) es un largometraje dirigido por Mark Waters que describe algunos de los hechos ligados a la controversia de dichas canciones y el surgimiento de la etiqueta *Parental Advisory Explicit Lyrics* en la portada de varios discos.

⁶⁴ Se enfatizó en canciones que estuvieran ligadas con palabras como “avión”, “volar”, “caer”, “quemar”, “muerte”, “infierno” entre las que destacan “Highway to Hell” de AC-DC, “Stairway to Heaven” de Led Zeppelin y toda la discografía de Rage Against the Machine, conjunto estadounidense reconocido por el contenido de protesta de sus canciones.

los cincuenta, e incluso el uso de artistas y estilos populares como medios de propaganda política a través de internet como ha ocurrido recientemente.⁶⁵

⁶⁵ Como el caso del gobernador de Veracruz Fidel Herrera (Ávila Pérez, 2009) y el de Florencio “Chito” Díaz, candidato a la gubernatura de Sonora por parte del Partido Acción Nacional que lanzó una campaña con una canción titulada “Ea Ea el PRI se tambalea” (García, 2009).

IV. LA HISTORICIDAD DEL PAISAJE SONORO

If you develop an ear for sounds that are musical it is like developing an ego. You begin to refuse sounds that are not musical and that way cut yourself off from a good deal of experience.

John Cage

La sonósfera⁶⁶ es todo el entorno acústico que acompaña a una cultura y que se conforma por infinidad de paisajes y objetos sonoros que entran en contacto a partir de distintas prácticas; desde las más básicas como la oral hasta las tecnologías sonoras de hoy en día, así como otras actividades económicas, sociales y culturales. Es decir, el universo sonoro de una cultura.

Lo que aquí se busca es abordar algunas de las formas en las que la sonósfera construye una identidad y estimula una memoria colectiva a lo largo del tiempo y del espacio. Para ello es importante comprender que los objetos sonoros tienen historicidad, así como la escucha de comunidades específicas que construyen o refuerzan su identidad a partir de lo sonoro, generando una memoria compartida específica de los entornos acústicos.

Con el surgimiento de la grabación la experiencia sónica ha sufrido infinidad de cambios desde finales del siglo XIX; cuestión por la que la música y otras prácticas sonoras son una de las formas de comunicación e interacción humana más importantes actualmente. Si bien antes de la grabación la escucha era una experiencia temporal y efímera; la reproducción sonora *“transformó gradualmente nuestra relación básica con la música”* (Coleman, 2005:1). Por esta razón el estudio de las prácticas sonoras debe considerar que los objetos sonoros existen en distintos soportes y discursos de manera esquizofónica, recontextualizándose constantemente⁶⁷.

A continuación se exponen una serie de elementos a considerar al momento de vincular lo sonoro con una cultura ya que la complejidad con la

⁶⁶ El equivalente sonoro del universo semiótico o semiósfera (véase Lotman, 2005).

⁶⁷ Esquizofonía: “La separación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica” (Schaeffer, 2003:90). A diferencia de la experiencia acusmática que consiste en escuchar un sonido sin poder ver su fuente. Todo medio de reproducción sonora es acusmático por naturaleza.

que se generan y su impacto social es cada día mayor.⁶⁸ Finalmente, al hablar de historicidad del sonido primero habría que delimitar la compleja dinámica de discursos y prácticas sonoras bajo la noción de sonósfera o macrodiscurso sonoro⁶⁹ de una cultura. Es decir, un universo sonoro de donde partirá el análisis. Para esto es necesario tener claro qué es lo que podría considerarse como historicidad sonora, así como tener clara la manera de estudiar cada soporte, medio y discurso sonoro y musical. Además es importante considerar que un documento sonoro no se limita a un registro audiovisual o una grabación sonora; sino que, como enfatizó Murray Schafer, también incluye otro tipo de registros documentados y paratextos como las reseñas, las anotaciones, los títulos, los nombres de los grupos, las críticas, las verbalizaciones de la escucha y las demás prácticas sociales a las que está ligado el objeto sonoro.

Raymond Aron planteó que el historicismo nos remite a una concepción de la historia humana según la cual *“el devenir humano se define por la diversidad fundamental de las épocas y de las sociedades; por consiguiente, por la pluralidad de los valores característicos de cada sociedad y de cada época”* (Matute, 2002:24). En el caso particular de la música Philip Bohlman planteó que ésta es un medio performativo que llena y después vacía de sentido un momento; dependiendo de qué experiencia evoque, puede dar significados muy diferentes a la historia en sí (Radano, 2000:646), por lo que se puede rastrear el devenir de los valores relacionados con la música, sobre todo a partir del surgimiento de la grabación.

La música, como cualquier objeto histórico, no es permanente ni estática sino que se somete a una metamorfosis continua dentro de la oposición entre notación (es decir, su registro) y su significado (Ankersmit, 2004:298). Así mismo, ella forma parte de un proceso comunicativo mediante convenciones y en su escucha *“está supuesta la competencia del lector para ‘descodificar’ el texto: su capacidad lingüística, los conocimientos que comparte con el autor, su*

⁶⁸ Phillip Tagg revela datos interesantes: el ciudadano promedio del mundo industrializado escucha música por más de un cuarto de su vida despierto y gasta aproximadamente 900 dólares al año en cuestiones relacionadas con el sonido y la música. *“Incluso si pensamos que estos números son exagerados, difícilmente otro sistema signico – la palabra hablada o escrita, imágenes, danza, etc. - puede por sí solo competir con la dosis de percepción simbólica musical diaria.”* (2007:9-14)

⁶⁹ Algo que discuto, junto con la creación de motivos sonoro-musicales, en *Del cine a la música. La construcción de iconos sonoros en lo audiovisual* (Woodside, 2008a)

contexto social y cultural y sus coordenadas espacio-temporales” (Mudrovic, 2005:92)⁷⁰. Esta competencia se rige mediante el cúmulo de experiencias y el capital cultural, los cuales determinan los patrones de producción sonora. Por lo tanto se podría hablar de algunas formas de historicidad sonora:

- La historicidad de distintos entornos acústicos y/o textos sonoros (intencionalmente creados o aquellos paisajes sonoros afectados por el impacto del ser humano), como ocurre con las sonoridades cambiantes en una oficina, un barrio o en cierto género musical o estilo audiovisual.
- La historicidad de las prácticas, así como de los soportes y medios sonoros afectados por desarrollos tecnológicos y culturales. Es decir, el devenir de las formas de producción y de difusión.
- Y los cambios de escucha, percepción y reinterpretación sonora. En otras palabras, el cómo un objeto sonoro adquiere significados o cómo se representa algo sónicamente a lo largo del tiempo.

Si bien esto se ha vuelto más complejo debido a la abundancia de prácticas esquizofónicas que estimulan anacronismos mediante la grabación, existe la posibilidad de identificar las formas como se representa sónicamente a una época o cultura determinadas en el pasado y su relación con el presente. Para esto los estudios sobre paisajes sonoros impulsados por Murray Schafer (1994) ayudarán a comprender la dinámica de un entorno acústico en específico.

Un paisaje sonoro es cualquier campo acústico que puede ser estudiado como un texto y que se compone por un conjunto de objetos sonoros.⁷¹ Éste es un entorno determinado donde todos los sonidos interactúan intencional o accidentalmente mediante una lógica interna específica, manteniendo relación con el entorno social donde se desarrollan. Al respecto Schafer propuso que el entorno acústico *“puede ser leído como un indicador de condiciones sociales que lo producen y que puede decirnos mucho acerca de la dirección y*

⁷⁰ Al parecer se basa en las ideas de enciclopedia y competencia semiótica. Para profundizar en el tema se recomienda la lectura de Umberto Eco (1992, 1999).

⁷¹ Ya sea el entorno acústico de un país, una ciudad, un barrio, un centro comercial, una oficina, una recámara e incluso textos sonoros como una barra programática radiofónica o televisiva, una canción, un disco o la pista sonora de una cinta.

evolución de esa sociedad' (Schafer, 1994:7), e identificó que entre todos los objetos sonoros que componen al entorno acústico destacan los *sonidos clave*⁷² y las *marcas sonoras*⁷³ (10); siendo importante su identificación ya que hacen de la vida acústica de una comunidad algo único y conforman su identidad.⁷⁴

Los paisajes sonoros se modifican a la par de los cambios que ocurren en la cultura donde están inmersos y por lo mismo su registro (sea descripción o grabación) se puede considerar como un documento en cuanto se delimiten las características temporales del mismo, convirtiéndolo en objeto histórico. Sin embargo dicha delimitación no es tan sencilla ya que se necesita de la comprensión de las dinámicas, medios y prácticas sonoras ligadas a formas de escucha de una cultura determinada⁷⁵; y si bien no existe una convención humana global del concepto de música⁷⁶, se puede hablar de la sonósfera como espacio que genera sentidos y convenciones cuya apropiación cambia a lo largo del tiempo:

Schafer describe cómo la Iglesia tenía permitido hacer los ruidos más fuertes en los paisajes sonoros urbanos preindustriales (sonando campanas) mientras que los que estaban más abajo en la escala social (mendigos, músicos callejeros, etc.) podían ser enjuiciados por realizar prácticas menos ruidosas. De manera similar, algunos de los ruidos más fuertes en el primer plano sonoro de nuestra sociedad se producen por,

⁷² Aquellos creados por la geografía y el clima y que llegan a poseer una significación arquetípica.

⁷³ Aquellos objetos sonoros que son considerados únicos para una determinada cultura o contexto y que poseen cualidades que los hacen especialmente destacados o identificados por la gente en dicha comunidad.

⁷⁴ Para profundizar se podría afirmar que el entorno acústico de una ciudad puede ser un paisaje sonoro conformado por objetos como canciones, tráfico, voces, etc.; al mismo tiempo el diseño sonoro de una cinta puede estar conformado por diálogos, sonidos incidentales y música y una canción puede ser un paisaje sonoro conformado por arreglos instrumentales, motivos, estilemas, anafonías y demás elementos constitutivos de la pieza. En cada uno de ellos se pueden identificar sonidos clave y marcas sonoras que varían de acuerdo a las prácticas culturales y el devenir de la sonósfera, por lo que un paso interesante sería elaborar un listado equivalente a un Diccionario de Objetos Sonoros.

⁷⁵ Al hablar de objetos sonoros y no lenguajes o soportes específicos es necesario rastrear la traducción de los mismos a lo largo de distintas expresiones culturales: cine, música, literatura, radio, televisión, en la vida diaria, etc.

⁷⁶ Philip Tagg apunta que lo que entendemos como "música" es una concepción occidental ya que culturas en otras latitudes consideran y engloban a dicha práctica bajo distintos rubros (2007:22-25)

o a favor, de aquellos que poseen cantidades desproporcionadas de poder económico, social o político en la esfera no acústica. Es así que aviones, helicópteros y sirenas de policía hacen sin problemas más ruido que un grupo de adolescentes en la calle o una pandilla de motociclistas ruidosos. Sin embargo el segundo grupo es considerado oficialmente como creador de mayor alboroto, no porque sea mayor que el que ocasiona un avión o un helicóptero, ya que no lo es, sino porque su círculo afecta el orden socio-acústico de una manera que los aviones y los helicópteros no lo hacen (Tagg, 1994)

Esta observación remite a la obra de Jacques Attali "Bruits", en donde abordó la relación entre prácticas sonoras y musicales y las dinámicas de poder político y económico:

nuestra ciencia diariamente aspira a revisar, contar, abstraer, castrar los sentidos, olvidar que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos de trabajo, ruidos de fiesta, ruidos de la vida y la naturaleza; ruidos comprados, vendidos, impuestos, prohibidos; ruidos de revuelta, de revolución, de coraje, de desesperación. Músicas y danzas. Lamentados y desafiados. Nada ocurre esencialmente en el mundo sin que los ruidos se manifiesten. (Attali, 2001:11)

Es importante considerar la relación entre los entornos acústicos y la sociedad, además de comprender aspectos estilísticos y de sentido al interior de prácticas sonoras específicas tal como ocurre con la multimedia, el cine, la radio, los videojuegos, la lingüística y oralidad y el surgimiento de tecnologías sonoras.⁷⁷ Sólo así se tendrán las herramientas necesarias para estudiar

⁷⁷ Se recomienda la lectura de algunos de los siguientes textos para comprender la construcción de sentido del sonido en distintos medios y prácticas culturales: para **multimedia** "Music, Meaning and Media" (Pekkilä, 2006) y "Essays on sound and vision" (Richardson, 2007); para **cine y audiovisuales** "Theory of Film: Sound" (Balazs, 1952), "Post-theory: reconstructing film studies" (Bordwell, 1996), "Sound, Epistemology, Film" (Branigan, 1997), "The Cognitive Semiotics of Film" (Buckland, 2007), "Audio-vision: sound on screen" (Chion, 1994), "El sonido. Música, cine, literatura..." (Chion, 1999a), "Varieties of Film Sound: A New Typology" (Raskin, 1992) y "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996" (Stilwell, 2002); para **radio** "El Radioarte. Un género sin fronteras" (Camacho, 2007), "Modelos de programación radiofónica" (Martí Martí, 1990), "Lo que dicen las radios: una propuesta para analizar el discurso radiofónico" (Mata, 1993) y "El sonido de la Radio. Ensayo teórico-práctico"

dichas prácticas y relación de la sonósfera con otros aspectos discursivos en la historia de una cultura.⁷⁸

La historicidad sonora también se da en el plano de la experiencia personal ya que, como dice Murray Schafer, “*mientras crecemos, desarrollamos una nostalgia por los sonidos perdidos*”. Dicha nostalgia construye un imaginario sonoro individual y colectivo al mismo tiempo; sin embargo “*no hay que sustituir la versión grabada por la experiencia actual del sonido en directo*”⁷⁹. Esta idea es vital, ya que muchos estudios enfocan su atención en el registro, el documento, desligando al objeto de su historia y por lo tanto no se detienen a escuchar o comprender lo que el sonido dice día a día. Rubén López Cano define esto como “competencia audiolectora” y en el Capítulo 5 se podrá apreciar cómo ciertos comentarios por parte de críticos e intelectuales dejan entrever estos significados que lo sonoro dice de manera cotidiana a través de la música en cuanto a calidad e intentos por emular ciertas sonoridades.

La grabación, así como antes las partituras y los testimonios, ha facilitado la posibilidad de estudios históricos del sonido y aunque no se podría hablar del inicio de la “historia sonora” a partir de la grabación ésta sin duda cambió formas, usos y costumbres ligadas a lo sonoro de la misma forma que la imprenta lo hizo con respecto a la palabra escrita. El registro sonoro y la posibilidad de reproducción y de manipulación sonora fomentaron la intertextualidad espacial, cultural y temporal de cualquier hecho sonoro. Así mismo los avances tecnológicos han permitido hablar de una historicidad

sobre producción radiofónica” (Vilar, 1995); para **videojuegos** “Video Games killed the Cinema Star: It’s Time for Change in Studies of Music and the Moving Image” (Collins, 2007) y “A Critical Analysis of Modern Day Video Game Audio” (Chan, 2007); para **lingüística y oralidad** “The voice in cinema” (Chion, 1999b), “Language diversity in multicultural Europe. Comparative perspectives on immigrant minority languages at home and at school” (Extra, 2002), “The First Word. The Search for the Origins of Language” (Kenneally, 2007), “Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra” (Ong, 2002), “Linguistic Life Expectancies: Immigrant Language Retention in Southern California” (Rumbaut, 2006) y “Speech, Music, Sound” (van Leeuwen, 1999); y **tecnologías sonoras de producción, grabación y reproducción** “Playback. From the Victrola to MP3, 100 years of music, machines, and Money” (Coleman, 2005), “The ambient century. From Mahler to Moby - the evolution of sound in the electronic age” (Prendergast, 2003) y “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical” (Woodside, 2008b).

⁷⁸ Podrá parecer excesivo pero no hay que olvidar que la sonósfera o macrodiscurso sonoro se retroalimenta a partir de cada una de estas expresiones y prácticas. Los objetos sonoros son constantemente “traducidos” de un soporte a otro e insertados en distintos medios

⁷⁹ Schafer, R. M. (2009, 25 de marzo). *Nunca he visto un sonido*. Ponencia presentada en Megalópolis sonoras, Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, Foro Mundial de Ecología Acústica, México.

sonora tanto de la práctica y estilo (que ya se podía hacer con anterioridad) como de los medios, soportes y demás formas emergentes de comunicación sonora.

Los elementos que a continuación se enlistan son importantes para el historiador que se aproxime a una grabación ya que le facilitaría el tratar de ubicar de forma fidedigna el registro dentro de un proceso histórico⁸⁰. Para esto sería importante poseer un conocimiento amplio de los distintos desarrollos sonoro-discursivos para así poder ubicarlos en un contexto socio-histórico determinado; y no como un ente aislado estilísticamente.⁸¹ Además, no hay que olvidar que los discursos sonoros son acumulativos, es así que surgen motivos sonoro-musicales que superan el entorno acústico original para insertarse en un imaginario sonoro mayor, sin embargo habrá que preguntarse lo siguiente:

- Al poner atención en las técnicas de grabación y reproducción, se puede hacer una distinción aproximada de la temporalidad de la misma, ya sea por su calidad (opacidad o brillo del medio de reproducción) o por su formato (mono, estéreo, 5.1, etc.). Esto a la par de reconocer que se pueden emular temporalidades y en tal caso lo importante sería establecer a qué época hace referencia la grabación.
- Cada soporte o medio es un discurso específico: audiovisual, radiofónico, musical, etc. El contexto y el medio donde se reproduce el sonido tienen una carga simbólica e histórica específicas, por lo que hay que ubicar a la actividad sonora en dichos contextos y lo que éstos implican.
- La edición tiene un devenir específico que va ligado a los avances tecnológicos pero también a la apropiación de los mismos como parte del lenguaje sonoro, estimulando el surgimiento de géneros y estilos como el *Glitch* y el *Microhouse*.⁸² En este caso la precisión de los cortes,

⁸⁰ De la misma forma que se puede hacer con una pintura, un libro u otro objeto identificando sus propiedades y cualidades estilísticas.

⁸¹ Ver *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular* (Woodside, 2008c) en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art21.htm>

⁸² "Glitch", de 'falla' o 'error' en inglés; un estilo musical que se basa en la microedición de sonidos y la inserción de ruidos de forma musical. "Microhouse", un género variable del *House* electrónico que usa también formas de micro edición de sampleos. Los ejemplos aquí expuestos utilizan fragmentos de composiciones previas de manera saturada para generar

la incorporación de más planos y la complejidad de la manipulación sonora ligada a una edición digital o “no lineal” tiene que ver con un devenir de las formas de edición.⁸³

- Una misma técnica de edición o montaje puede generar distintas intenciones y formas de expresión, como ocurrió con el surgimiento del sampleo y el estímulo de la poesía sonora, la música concreta y el pop bastardo. Así mismo surgen géneros y estilos que son ya en si un medio concreto de comunicación.
- Distintos objetos sonoros pueden transmitir una misma idea pero a lo largo del tiempo hay algunos que se vuelven recurrentes ó que marcan una época en específico, como la transición de la música orquestada a géneros populares en las películas de terror ó la incorporación de la música electrónica para las películas de acción (y que antes se usaba para las de ciencia ficción). Al mismo tiempo la incorporación de distintos instrumentos en un género (sintetizadores o instrumentos autóctonos por ejemplo) ha marcado épocas al interior de los mismos.
- En la música vocal existen temáticas y motivos recurrentes ligados al amor, la tristeza o la alegría, pero a lo largo de la historia surgen movimientos temáticos tanto en la lírica como en la estructura musical y en la construcción de lo que yo llamo motivos sonoro-musicales para el cine y audiovisuales, es decir, lugares comunes para transmitir una idea o sensación.⁸⁴

nuevos objetos sonoros. A medida que se perfeccionó la tecnología las ediciones fueron más fragmentarias y saturadas.

⁸³ Un caso ejemplar es la evolución del Pop Bastardo originado en los cincuenta con “The Flying Saucer” de Bill Buchanan y Dickie Goodman, perfeccionado con la Plunderfonía de John Oswald a finales de los ochenta y popularizado con el surgimiento del Microhouse durante finales de los noventa. En cada caso la intención ha sido la misma: utilizar canciones populares y resignificarlas como parte de un nuevo mensaje, pero la precisión de los cortes y complejidad del montaje representa una época en particular.

⁸⁴ Tómese el caso del Rock y sus vertientes que retoman constantemente temáticas como la depresión adolescente, la diversión y el rechazo de la autoridad o la conciencia política y social. Mientras que el Punk, que en algún momento surgió, entre otros factores, como oposición al predominio de arreglos complejos en el Rock Progresivo, pasó de ser música despreocupada y casi renegada de la sociedad (Ramones, Sex Pistols) a tomar una línea de protesta política (The Clash, Dead Kennedys), para después ser adoptada por la clase media con el objeto de expresar distintas situaciones adolescentes (Green Day, Blink 182). (Cabe aclarar que estas son generalizaciones y que incluso cada agrupación adopta distintas posturas ideológicas en el tiempo, como ocurrió con Green Day, quienes con el tiempo adoptaron una postura crítica con respecto al gobierno norteamericano y la guerra con Irak.

- A lo largo de la historia surgen íconos sociales quienes mediante su voz, timbre o estilo⁸⁵ se vuelven un referente temporal. El objeto sonoro y el enunciador se ubican en un contexto determinado y remiten a un momento histórico particular.

Sería importante hablar de una historia sonora de las ideas que permitiera establecer generaciones y corrientes ramificadas a partir de lo arriba descrito, ya que facilitaría la delimitación de referencias para futuros estudios. Así mismo la inserción de objetos sonoros en distintos soportes y la creación y reproducción de motivos sonoro-musicales estimulan distintas funciones de acuerdo a cómo son reinterpretados: retórica, intertextual, mnemotécnica, oral e histórica (Woodside, 2008b:18-20) y su identificación como marcas sonoras y sonidos clave permite comprender qué sonidos son los más representativos para una comunidad que día a día construye y resignifica su sonósfera. Y si bien la tecnología ha impactado en lo sonoro de distintas formas, dos momentos pueden ser considerados como revolucionarios para el discurso musical que durante siglos se mantuvo relativamente estable con respecto a cambios en sus hábitos y prácticas sociales: a) la idea de “otredad” musical del gusto burgués, los nacionalismos y el “descubrimiento” de culturas musicales distintas a la “occidental” a finales del siglo XIX; y b) la creación y desarrollo de distintas herramientas de grabación, manipulación y reproducción sonora.

Finalmente hoy en día coexisten en un mismo tiempo y espacio todas las músicas del mundo (Tarasti, 2002) por lo que es importante comprender que éstas son tanto una expresión cultural como estética y sin duda de las formas artísticas más difundidas mediáticamente. Si no se comprenden las posibilidades ni el impacto de las tecnologías de grabación, difícilmente se entenderá la relación entre una sociedad y su entorno acústico.

⁸⁵ Sea un cantante o un músico cuyo estilo es ampliamente reconocido, además de voces icónicas de otras prácticas sociales. Los “pop-stars” y “rock-stars” son un claro ejemplo.

HISTORIAS A PARTIR DEL SONIDO

I agree we should move from the history of music to music as a historical representation (or failed representation) as you suggest.

Alun Munslow

I'm afraid you may be breaking new ground and having to make up the rules for such study yourself.

Robert Rosenstone

Historiografías de lo sonoro hay en gran cantidad y de diversos tipos. Tal es el caso de la historias de los estilos musicales⁸⁶; de los desarrollos estéticos y técnicos del sonido en el cine⁸⁷, y de la evolución de la radio⁸⁸, las cuales tienden a abordar a su objeto de estudio mediante una descripción cronológica y del devenir estilístico o técnico; mientras que existen otras aproximaciones, principalmente antropológicas, etnomusicológicas y sociológicas, que han buscado considerar las prácticas y discursos sonoros como parte de procesos culturales complejos, en muchos casos mediante su significado extragenérico y en otros como parte de un proceso político, económico o social.⁸⁹

El considerar a un objeto sonoro como un documento, ya sea aislado o como parte de un texto mayor, es algo que ha causado cierta renuencia debido al prejuicio de la cualidad atemporal y de falta de “narrativización” de la notación y la sonoridad que erróneamente se le adjudica a la música. Los estudios tienden a ser cronológicos en lugar de, como plantea Hayden White (2005), distinguir un mundo de pensamiento y praxis social pasado de uno presente y determinar la coherencia formal de ese mundo pasado; en este caso no sólo dentro de la práctica misma sino ubicándolo en un contexto cultural en constante cambio. En otras palabras: la intención de realizar una historia cultural a partir de objetos sonoros.

El primer paso sería ubicar a los objetos sonoros al interior de una forma de comunicación (musical, audiovisual, radiofónica, etc.) en donde el discurso,

⁸⁶ (Fubini, 2002; Lanza, 1977; Malmström, 2004; Moreno Rivas, 1989, 1995).

⁸⁷ (de los Reyes, 1988, 1993, 1996; Reyes de la Maza, 1973).

⁸⁸ (Camacho, 2007; Mejía Barquera, 1991, 2007; Rebeil Corella, 2005)

⁸⁹ (Attali, 2001; Bohlman, 2002; Coleman, 2005; Radano, 2000; Schafer, 1994)

el diseño, la producción y la distribución, así como el campo de interpretación, están en constante diálogo.⁹⁰ Además de comprender las dinámicas de juego del campo cultural (Bourdieu, 1990) y sus participantes, es decir, los que conciben el acto (*masterminds*), los que lo llevan a cabo (*operatives*) y los simpatizantes (*sympathizers*) según la tipología propuesta por Tzvetan Todorov (2003:xii-xiii)⁹¹; esto con la intención de construir y entender el marco general donde se desarrolla y significa el objeto de estudio.⁹²

El siguiente paso sería entender cómo es que cada código musical “se enraiza en las ideologías y las tecnologías de una época que al mismo tiempo le produce” (Attali, 2001:22); es decir, las dinámicas que permiten a una sociedad producir y consumir la música que son capaces de producir y consumir (Frith, 1987) tanto estética como técnicamente. La música no es un reflejo neutral de una cultura, ni tampoco un objeto descontextualizado, sino que se construye mediante símbolos; mediante “*las metáforas sociales en que cristaliza la operación humana de observar el mundo que reciben los individuos y de interpretarlo, y que les sirven para enfrentar significativamente la realidad*” (Serna, 2005:13). Estos símbolos no sólo son convenciones culturales sino que funcionan como “*sitios de memoria social y pueden ser estudiados por su relevancia en el presente*” (Zerubavel, 2003:6).

Sería importante para el historiador preguntarse por qué se construye una versión recordada de un momento en particular⁹³ “*en lugar de si una rendición en específico del pasado es históricamente correcta y confiable sobre el resto*” (Edgerton, 2001:6); esto con la motivación de dilucidar intenciones del autor y del contexto donde se desarrolla la expresión sonora. En este caso las rendiciones musicales se pueden dar tanto en la lírica como con objetos sonoros, ya sea reescribiendo textos, recuperando y recontextualizando ciertos sonidos o renovando estilos, temas y motivos para reforzar una idea específica de tradición y legado, como ocurrió con los movimientos nacionalistas musicales.

⁹⁰ Similar a la teoría multimodal propuesta por Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2001).

⁹¹ Pueden ser los artistas, los medios y los seguidores, respectivamente, los cuales conforman a la comunidad musicalmente imaginada.

⁹² Frank Ankersmit propone que el marco delimita el espacio entre la obra y el espectador y que “*el marco de un texto histórico contribuye de forma esencial a su significado*” (2004:291)

⁹³ Habría que hacer la distinción entre los objetos sonoros que “recuerdan” el pasado y aquellos que provienen del pasado y contienen un presente implícito.

Posteriormente, aunque un objeto sonoro puede ser en sí un documento histórico⁹⁴, sería pertinente estudiar cómo es que el conjunto de composiciones, diseños sonoros y demás registros de una época “*pueden servir como ventanas hacia la exploración de ideologías o climas de opinión particulares*” (Rosenstone, 2006:21)⁹⁵. Esta propuesta es útil⁹⁶ ya que al momento de realizar la labor histórica a partir de lo sonoro se tiene que considerar un criterio distinto al de la historia escrita, acorde con las normas del medio estudiado. Es necesario comprender que las reglas de interacción de los referentes sonoros del pasado “*son estructuradas mediante las demandas del medio y de las prácticas que ha desarrollado*” (161), haciendo necesario para la historia a partir de lo sonoro el encontrar un punto medio entre la significación intragenérica y extragenérica. Así mismo las ausencias, insistencias y constantes inmersas en las distintas tradiciones sonoras, tal como ocurre con las obras de arte,

son relevantes tanto a nivel de su estructura general o procesos de planeación – ya que pueden ofrecer detalles significativos (o en algunas ocasiones generalizaciones) que sugieran líneas de trabajo para el historiador (...) así como a nivel de preguntas dirigidas al arte con base en el conocimiento histórico y de investigación de manera justificada (LaCapra, 2001:15).

⁹⁴ Se podría hablar, entre muchos ejemplos, de distintas referencias intragenéricas o extragenéricas a un pasado sonoro:

- que hace referencia a una expresión sonora previa (aludir a una música o estilo convencionalmente ligados a una época)
- que hace referencia a un hecho histórico previo (aludir a una batalla, como en la “Obertura de 1812” de Tchaikovsky o el caso de las canciones heroicas y anecdóticas de la Revolución y otros movimientos armados)
- que es retrato de un presente pero el texto en sí es del pasado (una grabación previa: por ejemplo una canción de Agustín Lara o los Beatles escuchada en la actualidad o un género o estilo que marcó una época determinada como ocurrió con la canción latinoamericana de protesta durante los setenta)
- aquella que reinterpreta objetos sonoros del pasado y los resignifica y recontextualiza en el presente (el uso de discursos políticos previos en el presente o géneros musicales ligados a lo urbano, a lo folklórico, a la tecnología, etc., como la reutilización del discurso “Free at Last” de Martín Luther King Jr.)

⁹⁵ Similar al “Método Semio-hermenéutico” propuesto por Philip Tagg (1992) que mediante una “comparación inter-objetiva” se logra identificar y aislar “objetos del código musical”.

⁹⁶ Aunque Robert Rosenstone estudia explícitamente la relación “Historia – Cine”; en *History on Film / Film on History* (2006) se plantean ideas útiles para desarrollar un método similar en cuanto a la relación “Historia – Música”.

El siguiente paso sería considerar, además de la posición en tiempo y espacio del historiador, los consensos históricos e historicistas (E. Hobsbawm, 1998) ya que es importante insistir en que la mayoría de las veces el objeto sonoro va a ser utilizado como fuente del presente implícito en él, permitiéndonos identificar usos y prácticas sonoras de una época determinada, por ejemplo:

de los escudos en las guerras medievales, de la radio, de las megafonías utilizadas en el nazismo (o las Sirenas Eólicas de los aviones Stukas, en la Segunda Guerra Mundial), de la llamada muerte “silvante” que describían los japoneses en esa guerra, de los camiones bocina en nuestra Guerra Civil, de las técnicas y tecnologías de interrogación y tortura con sonido en las guerras de la actualidad, de las músicas muzak (los Telharmonium), de los hilos musicales en las salas de espera y en los supermercados (o en los viajes de avión), de las melodías de espera en las comunicaciones telefónicas, de los discursos aderezados con efectos de sonido, de las llamadas “Armas no-letales” como el LRAD americano, utilizado por la policía y el ejército para disolver muchedumbres con sonidos de baja frecuencia, de los sistemas HiperSound, que permiten emitir sonido localizado en un área concreta (sonido subliminal), de las máquinas de silencio, de los estudios sobre percepción sonora que tratan de localizar aquellas frecuencias que afectan a ciertas edades (adolescencia), y un largo etcétera (2006).⁹⁷

Finalmente el historiador debería aproximarse al objeto sonoro “*en la medida en que se muestre relevante para las preocupaciones vigentes, políticas e ideológicas, tanto grupales como de psicología individual*” (White, 2003:228), por lo que no todo objeto sonoro ayudará para el estudio histórico ni mucho menos tendría que ser considerado como un documento; sino que el historiador le dará dicho sentido de acuerdo a su meta y la relevancia que éste tenga con respecto a la construcción de argumentos específicos.

⁹⁷ En México se puede hablar del tlalpanhuéhuatl (instrumento prehispánico de percusión) que “*anunciaba al pueblo la guerra desde lo alto del teocal*” (Campos, 1974:108)

EL TEXTO HISTÓRICO SONORO

Todas las cosas humanas son históricas, tienen historia, son una historia.

José Gaos

Los hombres no se han visto y comprendido igualmente al correr de los tiempos. Los creadores del arte y la belleza son tanto los artistas como los llamados espectadores, críticos o actores.

Justino Fernández

¿Qué se puede entender por texto histórico sonoro? Partamos de la idea de sonósfera, es decir, el campo referencial a partir del cual los objetos sonoros adquieren sentido en cada cultura.⁹⁸ El entorno acústico de una sociedad adquiere sentido mediante las prácticas y convenciones sonoras que en él existen. Así mismo, sus significados dependen de la historicidad acumulada de la sonósfera, permitiendo definir al texto histórico sonoro como las distintas interpretaciones de la sonósfera a lo largo del tiempo.

Frank Ankersmit habla de la distinción entre *texto histórico* y *narración histórica*, la cual considera como la construcción lingüística (y en este caso sonora) de los historiadores que buscan plasmar la realidad del texto histórico.⁹⁹ Si bien las verdades históricas son relativas (O'Gorman, 1976:378), el entender la relación entre los textos sonoros concretos (los distintos registros) y el texto histórico sonoro donde están inmersos “*nos abre la comprensión del pasado y del presente y podemos entender, sin violencias, la dialéctica entre las ‘verdades’ de generaciones pasadas y las nuestras*” (380). Sin duda uno de los intereses primordiales de la labor histórica.

⁹⁸ Idea derivada del concepto de intertextualidad acuñado por Julia Kristeva: “*si el lenguaje es socialmente específico y por lo tanto da forma a estratificaciones, interpretaciones inconclusas, posiciones ideológicas y conflictos de clase en el trabajo en sociedad de cualquier época; y si esto ocurre en cualquier momento específico, entonces ningún intento de explicar el lenguaje o el arte a través de un sistema abstracto de relaciones generalizables es viable para aquellos que desean entender el lenguaje, el arte o incluso los actos de habla*” (Allen, 2000:30). Esto se complementa con la idea de que “*un texto no es una línea de palabras emitiendo un solo significado teológico (el ‘mensaje’ del autor-dios), sino un espacio multidimensional en donde una variedad de escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. El texto es un tejido de citas tomadas de innumerables centros de cultura*” (Roland Barthes en Allen:13).

⁹⁹ Un compositor musical no es oficialmente un historiador, pero una canción podría ser interpretada como narración histórica de acuerdo con su relación con el texto histórico sonoro.

Cada comunidad ha desarrollado un lenguaje sonoro a partir del que, mediante convenciones, comunica y adquiere sentido de acuerdo a contextos específicos. Estas convenciones se fijan en el texto histórico sonoro como distintas verdades históricas. Pero surge la pregunta ¿existe la posibilidad de hablar de un pasado, presente y futuro como parte del lenguaje sonoro; y por lo tanto el lenguaje sonoro tiene la capacidad de referir a temporalidades pasadas? La principal cualidad del sonido es que es efímero y ocurre siempre en el presente. Sin embargo, los registros sonoros forman parte de contextos y épocas específicos, y aún cuando simplemente se hable del registro “de patrones emocionales, gestuales, táctiles, cinéticos, espaciales y prosódicos de cognición” como plantea Tagg, cada uno de ellos puede ser representado mediante distintos objetos sonoros de acuerdo a lo que se podría denominar como una “semántica sonora”.¹⁰⁰

La siguiente pregunta sería ¿qué se entiende por discurso sonoro?¹⁰¹ En las prácticas existe lo que se podría denominar como “historia de las ideas sonoras”¹⁰² que se plasman en distintas formas de enunciación: un diseño sonoro cinematográfico, una canción o un programa radiofónico. Estos medios son discursos (así como lo puede ser un género musical) que por sí mismos ya poseen una significación. Al respecto es interesante considerar que

ningún medio puede mantener su popularidad si no sigue sirviendo de inspiración a una comunidad que lo interpreta, incluso si esa comunidad no expresa más que desdén por la forma en cuestión. Estos debates ofrecen a los medios un contexto cultural y político que permite que los productores, los consumidores y los críticos se expliquen y configuren sus relaciones entre sí y con el mundo (2004:19).

¹⁰⁰ Por ejemplo, una sirena de policía puede ser usada como metáfora de autoridad, persecución o peligro (como en “El Jako” de Mano Negra); como índice sonoro de “policía” (como en “La banda del carro rojo” de Los Tigres del Norte); como metonimia del concepto de ciudad (como en “Sand in my shoes” de Dido) y finalmente como elemento meramente musical por su sonoridad (como en “Ionization” de Edgard Várese). Para más detalles ver (Woodside, 2005)

¹⁰¹ Es decir, un acto de enunciación sonora.

¹⁰² Como el caso de “la historia de la idea del rock mexicano” y sus distintos movimientos (Woodside, 2008c).

Más allá de que cada uno de estos elementos tenga un valor histórico por la posibilidad de estar ligado a una época determinada (el gramófono a las primeras décadas del siglo XX o los sintetizadores modernos a partir de la segunda mitad), éstos también están relacionados a aspectos culturales específicos, es decir, un contexto que aporta a la interpretación y determina las convenciones de su escucha; véase por ejemplo la relación de las “boombox” con el Hip Hop, los equipos de alta fidelidad con los “Baby Boomers” y el Ipod con los Hipsters. En este caso un discurso sonoro es una forma de representación específica de una verdad histórica, además de que cada medio es en sí un discurso sonoro. Así mismo la identificación de los fenómenos de traducción intersemiótica de objetos sonoros en una cultura¹⁰³ también compete al historiador que busca estudiar una cultura sonora o realizar una historia cultural a partir de lo sonoro.

Para concluir quisiera recordar, como remarca Eero Tarasti, que: “*no sólo están presentes todos los periodos de la historia de la música al mismo tiempo, sino que también podemos disfrutar ahora de todas las culturas musicales*” (2002:37), por lo que el intercambio cultural e histórico es algo que ocurre cada día con más intensidad y fluidez que nunca (Storr, 2002:13), demostrando que tan fundamental sería su estudio cuidadoso. Más allá del supuestamente inocente intercambio sonoro, la música juega un papel importante en la construcción de imaginarios, memoria e identidad (Radano, 2000:33) y es en la cotidianeidad donde se puede apreciar el trasfondo discursivo de una cultura.

Ya sea que se cante a coro un himno nacional o se utilice un instrumento musical como parte de una tradición inventada; o que personas del todo desconocidas pronuncien al unísono los mismos versos de un himno nacional o una canción popular o religiosa¹⁰⁴, los objetos sonoros están ligados a prácticas específicas y dejan entrever cualidades de las mismas. La música “*no es una forma cultural estática, cambia en el tiempo y el espacio. Se desarrolla en un*

¹⁰³ Peeter Torop explica que la traducción intersemiótica (término acuñado por Roman Jakobson) ocurre cuando “*cada texto no sólo genera su significación en diversos sistemas sígnicos, sino que se materializa en diferentes medios. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas sígnicos coexisten como textos diferentes*” (2002:16). Confirmando así la idea de que la intersemiosis sonora sólo es posible si se habla de una sonósfera donde se registran las convenciones.

¹⁰⁴ Algo que Benedict Anderson llama “unisonancia” (2007:204).

proceso de mezcla de estilos y adoptando 'elementos' de una enciclopedia global de estilos musicales" (Rutten, 1999); y lo mismo ocurre con otros entornos acústicos como el diseño sonoro de películas, las barras programáticas para radio y televisión y los paisajes sonoros cotidianos.

Por lo tanto, aunque se siga afirmando erróneamente que la música es un lenguaje "universal", habrá que analizar los valores y convenciones sonoros para comprender otros aspectos de las dinámicas sociales y culturales. Es ahí exactamente, en la afirmación de esa supuesta falta de historicidad y significado, que el historiador podrá identificar elementos que le ayuden a complementar sus estudios a partir de un campo prácticamente inexplorado.

V. CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

Por lo general se comparaba la vida de los mexicanos con la de los europeos y se establecía un correlativo, cuya intención era la integración de México a la cultura occidental.

Olivia Moreno Gamboa

Este trabajo consiste de una discusión teórico-metodológica, cuestión que se ha llevado a cabo hasta aquí. Sin embargo, para poder comprender el impacto de lo antes expuesto, se cree necesario aterrizar las ideas en un estudio de caso concreto y así dialogar con la teoría. A partir de esto, el texto fue proyectado para mantener un equilibrio 50 – 50 en cuanto a la discusión teórico-metodológica y el estudio de caso, pero a medida que se fue desarrollando –y que las fallidas concepciones y prejuicios musicales de la academia se evidenciaron–, se concluyó que todavía faltaba mucho por discutir en el plano teórico como para distraer la atención del lector hacia el rastreo exhaustivo de la identidad sonora mexicana. De ahí que se decidiera dar mayor peso a la discusión teórica para dejar claro cómo y por qué la música significa y se puede historiar a partir de ella.

Desde un inicio el rastreo documental de la identidad sonora en México se llevó a cabo y se recopilaron datos de al menos tres siglos. Pero por cuestión de objetivos y para evitar la saturación del lector, el estudio de caso se acotó a un momento específico que ejemplificara un debate que existe al menos desde la Colonia: el de la identidad sonora en el territorio mexicano. Por lo menos desde el siglo XVI se ha debatido acerca de si existe un sonido local que se distinguiera de las corrientes europeas; ya fuera que se hablara de la música sacra, profana o ya entrados en el siglo XIX de la secularización de los gustos musicales (Moreno Gamboa, 2009). Es así que el espacio que se le podría dedicar a su estudio sería demasiado amplio y se prefirió dejar gran parte del mismo para futuros trabajos. Sin embargo, algunos de los datos obtenidos de siglos anteriores se exponen en el siguiente apartado para contrastar los procesos de asimilación musical en distintos periodos. Todo bajo

el argumento de que dichos procesos se han repetido por al menos tres siglos, cada vez que un estilo musical “extranjero” es asimilado.

Se ha elegido el caso del rock en México (1950 – 2000) principalmente por dos cuestiones:

- La cercanía temporal con el origen, debate y asimilación de dicho género en México, así como por su cualidad extranjera gracias a la fuerte mediatización que tuvo desde un inicio (el rock es considerado anglosajón, a diferencia de otros estilos o géneros latinos o europeos considerados “hermanos”).
- La vigencia de dicho debate en la práctica musical en México, ya que se sigue cuestionando acerca de si existe o no un rock netamente mexicano y se critica a los conjuntos musicales que cantan en inglés.¹⁰⁵

Sin duda este apartado ocasiona una fuerte ruptura rítmica con respecto a la propuesta teórico-metodológica de los capítulos anteriores, pero tendría que considerarse como complemento de la misma y como texto independiente. Su intención es la de ejemplificar de manera resumida cómo en algo considerado tan banal como la historia del rock en México se han hecho presentes distintos cuestionamientos sobre identidad, censura y control no sólo desde las autoridades políticas, sino también desde las autoridades intelectuales musicales y la crítica “rockera”.

A continuación se expone el apartado sobre la construcción de la identidad a partir del paisaje sonoro en México, teniendo en cuenta que falta todavía mucho discutir y que ésta es una primera aproximación al tema de historiar a partir de la música y el sonido.

¹⁰⁵ A lo largo de la investigación se realizaron de manera paralela entrevistas con distintos conjuntos musicales mexicanos, abarcando diversos géneros y estilos. En el caso de los músicos que cantan en inglés salió su inquietud acerca de que siempre se les cuestiona dicha elección lírica en sus composiciones. Algunas de las bandas que comentaron esto fueron Descartes a Kant y Marlento de Guadalajara y Camiches, Hello Seahorse! y Joe Volume & The Vincent Black Shadows de la ciudad de México. Su argumento normalmente era “*porque es el idioma en el que se me facilita*”, mostrando la influencia anglo en su bagaje musical y no tanto un desinterés por el castellano, cuestión que amerita un espacio específico de análisis.

EL PAISAJE SONORO “MEXICANO”

El mestizaje en todas sus formas se reveló, a lo largo de los siglos como uno de los motores existenciales de la ciudad de México. El dominio musical no escapó a ello. Los indios del Renacimiento acompañaban los cantos polifónicos católicos con sus teponaztles. Posteriormente, los negros de la ciudad barroca plegaron los temas de España y las salmodias indias a sus ritmos africanos. Más tarde, los vales de Europa central y los mambos del Caribe hicieron bailar a ricos y pobres, burgueses europeizados y mestizos proletarios. El mestizaje no perdonó al rock que produce la ciudad desde sus márgenes y que distribuye en sus supermercados.

Serge Gruzinski

El pan-‘nacionalismo’ en América Latina es articulado culturalmente no étnicamente, es fuertemente europeo en su definición de la identidad latinoamericana y es, al mismo tiempo, culturalmente colonial y políticamente anticolonial.

Bhikhu Parekh

Antes de dar inicio a la revisión de cómo fue que empezó a denominarse como “mexicano” al rock hecho en México es importante aclarar algunas cuestiones con respecto a los antecedentes de la producción musical en México.

La distinción entre lo “mexicano” y lo “hecho en México” lleva siglos existiendo en este territorio; incluso antes de que se pudiera hablar de México como nación ya los criollos hacían la distinción entre lo netamente novohispano y lo importado de Europa (Brading, 1973; J. Estrada, 1973). Así mismo los objetos sonoros que actualmente se consideran como “mexicanos” provienen de un legado de varios años de tradición, invención y mestizaje sonoro que forma parte de la identidad de lo que se considera como mexicano e incluso latinoamericano. Esta delimitación de una identidad sonora conlleva lo que se podría denominar como xenofobia y xenofilia sonora, muchas veces estimuladas por los intelectuales y el gobierno¹⁰⁶. Así mismo al buscar homologar una identidad se da prioridad a ciertos elementos mientras que consciente o inconscientemente se han anestesiado otras identidades sonoras

¹⁰⁶ Sin generalizar se podría hablar de que en ocasiones ha habido cierta xenofilia por estilos musicales hispanos y latinoamericanos mientras que ha habido una xenofobia ante estilos del resto de Europa y Estados Unidos.

dentro del territorio mexicano, algo que podría denominarse como un etnocidio sonoro.

Una de las principales razones de esto es que en gran cantidad de casos los “no indios” son los que terminan hablando por los indios (Anderson, 2007:276; Montemayor, 2007:384), muchas veces sin comprender sus especificidades culturales o bajo la consigna de fomentar una identidad unificadora, perdiéndose en el proceso distintas lenguas y músicas. Otro factor ha sido la osificación musical de los movimientos nacionalistas del siglo XIX y principios del XX, donde México no fue la excepción. Como apuntaba Jas Reuter (1981), la distinción entre la música culta y la música del pueblo ha llevado a generar infinidad de términos como “música del pueblo”, “popular”, “tradicional”, “anónima”, “folklórica”, “típica”, “regional”, “etnográfica” o “vernácula”, cuyas definiciones tienden a eliminar la historicidad de los discursos musicales y dejan entrever las agendas personales de quienes escriben al respecto. Esto no sólo se ha dado bajo la intención de “recuperar” la tradición musical mexicana, considerada inocente pero valiosa para autores como Rubén M. Campos (1974)¹⁰⁷, sino que en otras ocasiones ha sido una reacción contra la supuesta corrupción mediática y modernista del siglo XX, distinguiendo a esta música “surgida del pueblo” de la “impuesta por una oligarquía comercial”; o en palabras de Reuter, “*entre la música genuinamente popular y la que es popular por una campaña publicitaria*” (1981:12). Es interesante la distinción que al respecto propone Daniel Rubín de la Borbolla (1974), donde aclara que lo folklórico es aquello que implica una tradición y se vuelve hasta cierto punto atemporal, mientras que lo popular es aquello que gusta en el presente; definición similar a la que plantea Yolanda Moreno Rivas:

el canto popular se refiere a las canciones que el pueblo maneja en su presente; es decir que son aquellas canciones que la sociedad acepta y canta, pero que en poco tiempo pueden olvidarse y sustituirse por otras similares o enteramente diferentes. Cuando una de estas canciones perdura por años en el repertorio popular, cantándose con menores o mayores variantes, dicho canto puede llamarse folclórico. En otras

¹⁰⁷ Aunque el texto original es de la década de los veinte; en plena gestación del nacionalismo musical mexicano.

palabras, la canción folclórica es un fenómeno que se sustenta en la tradición, en tanto que la canción popular expresa casi por lo general una sensibilidad o una moda pasajera. La música regional o folclórica surge como expresión popular y, del mismo modo que las costumbres artesanales, se transmite de generación en generación (Moreno Rivas, 1989:41).

Sin embargo en cuanto entra en juego el factor mediático el concepto de popular se ve trastocado bajo la crítica a intereses comerciales y económicos como la misma Moreno Rivas aclara más adelante en su texto o como Jas Reuter comenta¹⁰⁸:

sin querer menospreciar las manifestaciones musicales urbanas, dignas de estudio para descubrir, por ejemplo, lo que tienen de 'cultura de masas' impuesta por los medios de comunicación que manipulan a esas masas, deben buscarse las raíces, la continuidad y la pervivencia de la tradición ante todo en la población rural y de las pequeñas ciudades (1981:9).

Es así que la previa distinción entre folklórico y popular resulta relativa y tiene que ver con otro legado del siglo XIX: la distinción del "gusto" entre "alta" y "baja" cultura musical.¹⁰⁹ Así mismo la situación de México se ha caracterizado por otra dualidad: la búsqueda por generar productos con una calidad "internacional" al mismo tiempo que se busca reforzar una identidad

¹⁰⁸ Esta postura es criticable ya que ambos deciden ignorar el peso que tiene el público con respecto a los contenidos mediáticos y la relación recíproca entre medio y público; desproporcionada, si, pero dinámica. Un claro ejemplo de ello se da con el surgimiento del rock en México: el público quería algo nuevo después del uso exhaustivo de fórmulas "mexicanas" durante las décadas anteriores.

¹⁰⁹ Distintos estudiosos aclaran que dicha dualidad existía incluso antes de la conquista tanto en España como en Mesoamérica bajo los rubros de música "sacra" y "profana" (Cabello Moreno, 1975; Dallal, 1987; Moreno Rivas, 1989; Reuter, 1981). Al respecto varios autores no dudan en plasmar el gusto personal en sus estudios como muestra Reuter con respecto a la influencia negra en la música mexicana: "*esta notable influencia afrocubana se da menos en la música de tradición rural que en la llamada 'música tropical', que no trataremos aquí por responder más a normas de índole comercial (modas, publicidad, compañías disqueras, centros nocturnos) que a una expresión musical del pueblo mexicano – por sabrosos que sean los ritmos cubanos y contagiosa su alegría 'guapachosa'.*" (1981:43). El ignorar o menospreciar la influencia negra durante siglos en la música mexicana es un claro caso de etnocidio sonoro.

local.¹¹⁰ Todo esto ha generado vicios que a la fecha se dejan entrever en los discursos con respecto a la cultura en México al mismo tiempo que han funcionado como argumentos para la censura de ciertas formas musicales como ocurrió en su momento con el jarabe (García Martínez, 2002; Moreno Rivas, 1989), el vals (Dallal, 1987), el jazz (Derbez, 2001) y el rock: todas criticadas por su carácter “licencioso” y “corrupto”.

Esta crítica a la amenaza externa de las formas musicales ha estado también ligada a otra agenda social: la distinción entre la raza latina y la raza “anglo”, cuestión que ha beneficiado a la influencia musical, principalmente española, pero que marca un fuerte prejuicio principalmente ante la influencia estadounidense¹¹¹. Dicha distinción toma elementos del imaginario de los movimientos nacionalistas culturales en México inspirados en cierto “neoaztequismo”, el resentimiento a los conquistadores y el guadalupanismo (Brading, 1973:13; Funes, 2006:146) donde se ve de manera romántica al indígena (Florescano, 2002:158), pero no se le da voz.¹¹²

¹¹⁰ Uno de los principales argumentos ha tenido que ver con la capacidad y habilidad técnica de los músicos en México. De acuerdo con los registros del cabildo de la catedral de México ésta buscaba estar siempre al nivel de Europa: “*la catedral de México debía traer y procurar el cultivo de las formas más elevadas del arte para fijar el ejemplo dentro de Nueva España*” (J. Estrada:30). Más adelante Jesús Estrada aclara que la labor de las autoridades fue la de “*mantener la música de Nueva España a la altura de la de los países del Viejo Mundo (...) ya desde 1575 tenemos constancia que el arte musical de México marchaba de la mano con el europeo (...) no sólo se conocían pronto las obras europeas, sino que las técnicas usadas en las composiciones de los músicos de la catedral marchaban paralelamente a las empleadas en el Viejo Mundo*” (52). Serge Gruzinski y Dan Malmström coinciden con respecto a los siglos XIX y XX; sin embargo esto no sólo ocurrió en la música, ya que como plantea Aurelio de los Reyes con respecto a los inicios del cine mexicano “*una primera corriente la podríamos calificar de ‘nacionalismo cosmopolita’ porque trataba de mostrar asuntos claramente inspirados en las películas italianas de las divas, pero enmarcados en escenarios nacionales (...). Una segunda corriente, inconforme con esta manifestación del nacionalismo, propuso que las películas ‘verdaderamente nacionalistas’ debían mostrar el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales.*” (de los Reyes, 1988:68)

¹¹¹ Hablo sobre todo del mito de caracterizar a la raza latina como “artística” y “guerrera” a diferencia de la anglosajona que se enfocaba en el comercio (Rodríguez, 2004:25). Edmundo O’Gorman discutió en 1942 este asunto en “¿Tienen las Américas una historia en común?” (en O’Gorman, 2007)

¹¹² Al respecto se puede consultar *Los orígenes de la corriente mestizófila* (Basave Benitez, 1992). Así mismo, la imagen del indio romantizado formaba parte de la idea de que “*los mestizos mexicanos de habla española no se dicen descendientes de los conquistadores castellanos, sino de los aztecas, mayas, toltecas y zapotecas, arrasados a medias*” (Anderson, 2007:217). Todo esto como legado de la Independencia cuya idea melancólica “*se encuentra ya anclada como un firme estereotipo en la conciencia de la intelectualidad mexicana*” (Bartra, 2002:21). A finales del siglo XIX hay un claro movimiento de intelectuales mexicanos que en cuanto a la música compusieron lo que serían antecedentes directos del Nacionalismo musical del siglo XX: en 1871 Aniceto Ortega crea la ópera *Guatimotzin*. Otros autores incluyen a Julio Ituarte y sus *Ecos de México* basados en danzas y melodías mexicanas; Melesio Morales y su ópera *Anita*, cuyo libreto estaba basado en un capítulo de la Segunda Intervención Francesa en

Finalmente tratar de entender la identidad sonora mexicana reflejada en el rock no sería posible sin comprender que existe una identidad sonora latinoamericana caracterizada por la influencia de formas musicales españolas (García Martínez, 2002; Mendoza, 1984, 2004) y cierta homogeneidad en las instrumentaciones (Schechter, 1999)¹¹³. Así mismo estas instrumentaciones adquirieron cualidades regionales a partir del fomento de bandas militares en el periodo de Benito Juárez y Porfirio Díaz, las cuales posteriormente se convirtieron en las “orquestas típicas” y “bandas de pueblo”.

LA MÚSICA COMERCIAL: ORÍGENES Y PREJUICIOS

México no es un país musical. Es, por el contrario, un país ruidoso. Los industriales del disco, la radio y la televisión fabrican y venden cantarines y jacareros por montones. Los más son flor de un día e incluso los que perduran son por lo general hechura de la publicidad y del mal oído de los consumidores.

Francisco Sánchez

La historia social de nuestro tiempo es inseparable del rock.

Derek Scott

La década de los cincuenta marcó una serie de cambios drásticos para la sociedad mexicana y para las formas y hábitos de quienes vivían en las principales ciudades del país. La juventud empezó a ser cada vez más relevante para las acciones políticas y las características de las urbes en décadas anteriores fomentan la creación de grupos que apoyan “las buenas

México; y Ricardo Castro, que escribió piezas basadas en melodías mexicanas como en *Atzimba* (1900). En cuanto a la literatura los escritores románticos latinoamericanos, “no tuvieron necesidad alguna de desempolvar pasados exóticos ni de inventarse tormentos diabólicos ni de importar héroes ni de copiar alientos épicos de literaturas foráneas” (Montero Sánchez, 2002:25) como ocurrió con *Romancero Nacional* (1885) de Guillermo Prieto y la labor de otros autores como Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio.

¹¹³ Así como la “oficialización” de lo popular mediante los cancioneros: el registro que a su vez es accesible para el pueblo y que funciona como sociotransmisor (Candau, 2005) y perpetuador del capital cultural (Bourdieu, 1990). Para un muy breve resumen de la evolución de los cancioneros en México revisar la introducción del “Cancionero Popular Mexicano Tomo I” (Kuri-Aldana, 2001). Dichos cancioneros fueron el antecedente de las revistas musicales especializadas que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XX.

costumbres”¹¹⁴. Así mismo el entretenimiento, y por ende la música, sufre un cambio que marcó el final de la época dorada de la radio al aparecer la televisión, por lo que “*las radiodifusoras se concretaron cada vez más a ofrecer programas de música grabada, más baratos de producción*” (Moreno Rivas, 1989:88), influyendo directamente en la evolución de la canción mexicana.¹¹⁵

Estos cambios fueron motivados por una serie de situaciones coyunturales: el público necesitaba un cambio ya que estaba cansado de la canción mexicana explotada por casi tres décadas, el país se había modernizado (Bertaccini, 2001), y el medio emergente –la televisión– necesitaba rostros propios (Roura, 1985:22)¹¹⁶, además de que poco tiempo después aparecieron la radio FM (Camacho, 2007) y las grabaciones en estéreo. Por su parte las disqueras venían haciendo lo suyo junto con la radio desde décadas anteriores: atraer al público.¹¹⁷ Es exactamente en esta época donde se enmarca el surgimiento del rock en México¹¹⁸; época que contaría con la fuerte presencia de Ernesto P. Uruchurtu y su interés por “limpiar” a la

¹¹⁴ Se crea en 1950 el Instituto Mexicano de la Juventud y en dicha década se forma la Unión Nacional de Padres de Familia (Mejía Barquera, 2005)

¹¹⁵ Yolanda Moreno Rivas afirma que la televisión significó un cambio drástico para la canción mexicana sin embargo no concuerdo ya que muchas de estas fórmulas mediatizadas fuertemente criticadas se llevaban a cabo en décadas anteriores mediante el circuito cine-radio-presentaciones en vivo y los concursos de canciones. Tómese el caso de Jorge Negrete: tal fue su impacto mediático que fue bien recibido en toda América del Sur, condecorado con la medalla Simón Bolívar en Venezuela, y durante a su visita a España en 1950 causó revuelo entre el público, necesitando de ser escoltado por seguridad y ocasionando desmayos y ataques colectivos de histeria. Lo mismo ocurría con su figura en México durante la década de los cuarenta, cerca de veinte años antes de que los Beatles causaran similares conmociones en Estado Unidos. Se considera por ejemplo que en México el “bolero ranchero” fue el primer género creado para su explotación comercial (Moreno Rivas, 1989:198) pero desde antes los contenidos del teatro de revista eran adaptados a los intereses del público (e incluso Jesús Estrada afirma que muchos asistían en siglos anteriores a la catedral de la ciudad de México por “gusto” y para escuchar a ciertos solistas; no tanto por los actos religiosos).

¹¹⁶ Fue tal el impacto y permanencia del imaginario del anterior cine mexicano que se cuenta que los cubanos que luchaban contra el gobierno de Batista durante la Revolución Cubana cantaban a coro la letra de ¡Ay, Jalisco, no te rajes! (de los Reyes, 1988:182). Dicha presencia se notaba durante otros gobiernos autoritaristas como el de Pérez Jiménez (Venezuela), Somoza (Nicaragua) y Stroesner (Paraguay) (Viñas, 1987:138-139). Incluso dicho imaginario llegó a países como Yugoslavia donde se gestó un movimiento de mariachi yugoslavo conocido como Yu-Mex (Mazzini, 2009).

¹¹⁷ Tal como ocurrió con el cambio del cine “mudo” al cine sonoro.

¹¹⁸ Según algunos críticos gracias a la composición en estilo swing de “Mexican Rock & Roll” de Pablo Beltrán Ruiz en 1956. Otros afirman que es con el surgimiento a finales de los cincuenta de Los Locos del Ritmo ya que contaban con las primeras canciones originales cantadas en español. Sin embargo como cualquier estilo musical éste se gesta como parte de un proceso difícil de delimitar, incluso Tin Tan y Lalo Guerrero hacían swing y boogie años atrás (y de manera orquestada Juan García Esquivel, considerado a nivel mundial como el padre de la música lounge). Curiosamente bajo los estándares de lo que hoy se llama “rock mexicano” a diferencia de este “rock hecho en México” de los cincuenta y sesenta la versión de “La Bamba” de Ritchie Valens (1958) podría ser considerada como el inicio del “rock mexicano”.

ciudad de México de la vida nocturna de décadas anteriores cerrando lugares y fomentando las “buenas costumbres” y con ello afectando centros nocturnos y músicos diversos (Bertaccini, 2001; Derbez, 2001; Roura, 1985; Rublí, 2007; Toussaint, 2006).

Como aclara Serge Gruzinski, “desde el siglo XVII, las campañas de depuración de las costumbres van unidas a las mutaciones de la ciudad” (2004:503) y eso era exactamente lo que vivía la ciudad de México, además de contar con una fuerte influencia de modas musicales extranjeras (Toussaint, 2006:131) y el rompimiento de tradiciones musicales mexicanas anteriores. Así mismo ocurrió una delimitación de xenofobias y xenofilias musicales ya que no fue del todo bien recibido el rock, mientras que el mambo y otros ritmos latinos arrasaron principalmente porque con el rock supuestamente la radio en México “empezó a agarrar la onda de que ella podría determinar las actitudes de los jóvenes. La radio, desde los últimos años de los cincuenta, se abocó a definir por medio de sus programaciones el gusto de su auditorio” (Rebeil Corella, 2005:120). Así mismo la segunda generación de seguidores mexicanos del rock aportaron a los prejuicios al tratar de denunciar como “conocedores” la supuesta falta de autenticidad del rock hecho en México que sólo consistía de “refritos” y falta de creatividad¹¹⁹.

Cabe aclarar que un reciente revisionismo acerca de la historia del rock en México habla de las traducciones, o en su defecto el cantar en inglés, como signo de modernización por parte de la clase alta (Pacini Hernández, 2004:8).

¹¹⁹ Algunos ejemplos: “sus ideas estaban encadenadas a los patrones estadounidenses e ingleses e hicieron como que vivían fuera de su país y se comprometieron con la gente que nunca iba a escucharlos y que ni siquiera iba a saber de su existencia: se dirigieron a un público que no vivía en México” (Víctor Roura en Rebeil Corella, 2005:121-122); “la gestación del movimiento del rock & roll mexicano se dio con un rezago en comparación con su surgimiento en el otro lado de la frontera (...). Las versiones originales de los covers en español más famosos habían sido éxitos en Estados Unidos entre dos y cuatro años antes (...). En contraposición al surgimiento del rock & roll en Estados Unidos en el seno de la clase baja (los ghettos negros y los suburbios de obreros blancos), en México surgiría dentro de la clase media(...). En Tijuana no se desarrollaría el rock & roll con covers en español con el afán comercial de ser programados en la radio; en cambio, se gestarían las auténticas raíces y los sólidos pilotes para poder edificar años más tarde el movimiento original del rock mexicano” (Rublí, 2007:84). La crítica no sólo se daría en cuanto a la música, sino también hacia el cine: Emilio García Riera en Historia del Cine mexicano de 1986 dijo “se trataba por lo general de comedias ñoñas, nada expresivas de las verdaderas rebeldía y acidez juveniles y empeñadas en inventarle a la Ciudad de México lugares tan inexistentes en la realidad como unos cafés donde los jóvenes podían cantar impunemente y vivir intrigas amorosas sujetas a la prudencia moralista” (citado en Rublí, 2007:222). Jaime Torres Bodet y David Alfaro Siqueiros fueron otros críticos del rock (T. Estrada, 2008).

Aunado a esto no hay que olvidar que en ambos lados de la frontera, así como en Inglaterra, el rock que se dio a conocer fue el de las clases medias, nunca de las clases bajas: Elvis Presley, Los Locos del Ritmo y The Beatles respectivamente. Sin embargo estas críticas delimitarían la identidad del rock en México durante la década de los setenta: un rock “a la mexicana”.¹²⁰ Al respecto algunos músicos de la época han expresado su descontento con respecto a estos mitos:

se ha criticado al rocanrol de los sesenta según porque no había piezas originales, pero ese punto de vista es erróneo porque de eso se trataba. Lo mismo pasaba en Estados Unidos cuando Elvis, Perkins o cualquier otro tenía éxito: los demás hacían su propia interpretación. Era como un torneo de intérpretes –y no de compositores- en el que cada quien trataba de hacer la mejor versión. Nuestro gran valor fue incorporar esos rocanroles a nuestra cultura. Es un mérito que no han querido reconocernos (Lalo Toral en Rubl , 2007:162)¹²¹

Sin embargo algo que si no fue un mito fue el cierre a partir de la segunda mitad de los sesenta de distintos lugares donde se podía escuchar rock (y el jazz) en vivo y la aparente desaparición mediática del rock a partir del Festival Avándaro en 1971¹²², aunque en realidad otros aspectos coyunturales

¹²⁰ Federico Rubl  (2007:85) plantea las siguientes características del rock “a la mexicana”: *“cantado en español, con temas simples y accesibles; marcado por covers y no rolas originales; surgido en y para la clase media; música para adolescentes tocada por adolescentes con un aire amateur; un movimiento juvenil que reflejaba rebeldía, pero acotada y tolerada por las llamadas ‘buenas costumbres’ de la sociedad mexicana; sin referencias directas a ritmos de blues o rhythm & blues; y susceptible a una amplia comercialización en la radio, el cine y los teatros de variedad.”* Esta clasificación demuestra el impacto mediático que tuvo la imagen del rock de “rebelde sin causa” en la juventud mexicana de los sesenta y setenta; mito distinto a la realidad de su gestación y evolución a partir de fusiones durante varios años; más allá de la única influencia negra “originada en el delta del Mississippi” de la que en ocasiones se habla.

¹²¹ La cita original fue tomada de “Ilusiones y destellos. Retratos del rock mexicano” de Fernando Aceves.

¹²² Federico Arana, m sico y escritor de la época aclara que dicho cierre fue decretado por el Secretario de Gobernación Benjamín Olalde mediante un oficio el 30 de enero de 1965 (citado en Toussaint, 2006:122) En cuanto a Avándaro: *“la Secretaría de Gobernación hizo circular un memorándum a todas las estaciones radiofónicas del país con la firme sugerencia (por así decirlo) de que no se hiciera referencia alguna al festival ni se tocara rock mexicano; en paralelo, la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión dirigió otro comunicado a todas y cada una de las disqueras afincadas en México con otra firme sugerencia: abstenerse de grabar grupos de rock mexicano. Resultado: entrega masiva de cartas de retiro a la mayoría de los grupos de rock y extravagante mutación de los escasos sobrevivientes (...). Huelga decir,*

marcaron dicha desaparición: el cansancio tras cerca de diez años de explotación del rock en los medios, el boom de lo tropical con músicos como Rigo Tovar y Xavier Passos, el creciente gusto por la balada marcado por el surgimiento de festivales como el de la OTI, y en cuanto al gusto juvenil “rebelde” el surgimiento de una forma musical atractiva para toda Latinoamérica: la nueva canción latinoamericana:

es entendible que la izquierda en Latinoamérica identificara al rock con los Estados Unidos y lo percibiera como un reflejo, si no como una manifestación del imperialismo. Como resultado, la izquierda se resistía a reconocer el potencial progresivo del rock. Al mismo tiempo el rock era atacado por los sectores conservadores de derecha de la sociedad, quienes aborrecían a la música por que, para ellos significaba la ruptura de las instituciones y valores patriarcales. (Pacini Hernández, 2004:6)

Basta recuperar una declaración de Margarita Bauche de la época:

El rock es una influencia de Estados Unidos. Lo que nosotros hacíamos era más latinoamericano, más localista. El rock representa la cultura de los negros de allá, no es una cultura mexicana. Se ha hecho ya rock en México, pero más en función de nuestra realidad, nuestra idiosincrasia. Se hablaba más en relación con problemas existenciales que sociales. Mientras todos los grupos folkloristas estaban hablando de los pueblos, de los indios, de lo que estaba pasando a nivel social y político, los roqueros hablaban de cómo me siento yo, muy válido porque todo es existencial finalmente. Nosotros hablábamos más de lo que sucedía afuera, más del mundo y ellos más de lo interior. Eso también tiene su parte trascendental. No había muchos grupos de rock participando en el 68. (en T. Estrada, 2008:95)

desde luego, que se prohibieron también los conciertos de rock” (Toussaint, 2006:125-126). Sin embargo es interesante ver la postura de personajes políticos como Fidel Velázquez tras Avándaro: “el jipi no tiene la culpa, sino los organizadores, que no se detienen ni ante la explotación de los vicios de sus propios hijos” (citado en Roura, 1985:74). Así mismo hay registros de conciertos durante la década de los setenta, algunos criticados por la mala organización.

Así mismo entre las décadas de los cuarenta y los sesenta hubo un empuje para el turismo en México que motivaría una imagen folklórica del país (Joseph, 2001) que sería capitalizada posteriormente por el gobierno de Luis Echeverría, quien *“hizo sus mejores (o acaso sus peores) esfuerzos para erradicar el rock del panorama de la música nacional. ¿Qué ofrecía a cambio? Un género mucho más afín (y más útil) a su proyecto ideológico y político: la nueva canción”* (Toussaint, 2006:134)¹²³; ocasionando el surgimiento de

dos corrientes que van a tener una gran importancia en un público expectativo y amplio: por un lado el rock y, por el otro, la música folclórica. En esa época ambos géneros fueron considerados antagonistas, ya que aquél era representado ‘por las fuerzas imperialistas de Estados Unidos’ y éste era considerado el puntualizador de la definición nacional. La búsqueda de la identidad personal, ante el rapto que súbitamente había efectuado el rock, era uno de los temas favoritos de la juventud ‘pensante’. (Roura, 1985:19-20)

Gracias a este aparente silencio durante la década de los setenta y liberado de las presiones de la moda y el mercado el rock en México *“pudo emanciparse por fin de la lengua inglesa y desarrollar un léxico y un sonido propios”* (Toussaint, 2006:126). Cuestión que se haría evidente durante los ochenta y noventa con el surgimiento del “rock mexicano”.

¹²³ Es sabido que el gobierno de Echeverría mostró afinidad hacia los regímenes socialistas de Cuba y Chile, y como aclara Tiziana Bertaccini *“para el movimiento estudiantil mexicano, en realidad, influenciado por la revolución cubana, las intromisiones culturales de origen estadounidense no eran más que un doblegamiento al imperialismo, y así también el rock estaba sustancialmente considerado como una forma de colonialismo cultural”* (Bertaccini, 2001:130); cuando en realidad cantar en inglés era una protesta ante la oficialización de la cultura mexicana (Pacini Hernández, 2004). No hay que olvidar, como aclara John Schechter, que en Cuba la Nueva Trova existía *“como una forma de arte apoyada por el gobierno”* (Schechter, 1999:426), ni que dichos músicos eran trabajadores culturales asalariados que investigaban temas del arte revolucionario o que la Nueva Canción chilena fue un movimiento de la clase media con fuerte apoyo por parte de estudiantes universitarios.

LA IDEA DE UN ROCK “MEXICANO”

El sábado 4 de octubre de 1980, un recinto de la UNAM, el Museo Universitario del Chopo abrió sus puertas a una singular actividad cultural, el Primer Tianguis de Publicaciones Culturales y Discos, que con el tiempo sería ampliamente conocido como el Tianguis Cultural del Chopo.

Sitio web del Tianguis Cultural del Chopo

No fue sino hasta fines de los setenta y, sobre todo, en los ochenta, cuando músicos de una nueva generación nutriéndose en el jazz y viviendo el rock de cerca, bailando música afroantillana y sin desconocer la manera de tocar lo mismo el charango que el requinto jarocho, obtienen una fusión menos desequilibrada.

Alain Derbez

“De repente el rock se convirtió en folklore.”

Jaime López

La década de los ochenta significaría para la música en México el fin de muchos desequilibrios y rupturas de tradición originados en décadas anteriores. Como aclara Rubén Martínez, el rock mexicano se coló a fines de los setenta y principio de los ochenta *“en los barrios donde se transformó como una fuerte expresión de ira marginalizada por parte de una cultura de proletariado lumpen”* (en Joseph, 2001:387) y personajes públicos ligados a los excesos juveniles y el rock, como el boxeador Rubén “El Púas” Olivares, empezaría a formar parte del folklore urbano (Bertaccini, 2001). Lo mismo ocurriría con el rock como tal ya que por esas fechas *“nacieron grupos y solistas que impulsaron un rock con más tinte de mexicanidad”* (Analco, 2000:41); algunos ligados al movimiento “rupestre” y vinculados a un sonido y lírica más urbanos y cotidianos. Pero sería necesario todo un proceso para poder hablar de un rock “mexicano”. Así mismo esta situación se dio de forma paralela en muchos países latinoamericanos que compartían dos factores en común: la influencia discursiva de la Nueva Canción de los setenta y la necesidad de expresar el descontento sobre la realidad económica, política y social que se vivía:

este proceso de ‘nacionalizar’ el rock ocurrió simultáneamente en todas partes de Latinoamérica, aunque de formas diversas. Los denominadores comunes fueron, sin embargo, tres: primero, los músicos empezaron a usar letras originales en español o portugués; segundo, empezaron a incorporar modismos juveniles –reflejando los orígenes de clase diversificados de los músicos y su público; y tercero, las bandas de rock empezaron a adoptar tópicos locales y nacionales en sus canciones (Pacini Hernández, 2004:15).

Esta situación permitiría legitimar al movimiento del rock como algo local ya que de acuerdo al gusto de críticos y seguidores los músicos emergentes *“realizaban canciones musical y líricamente sofisticadas en español vernacular (y) no podían ser caracterizados simplemente como meros imitadores de modelos extranjeros”* (16). Sin embargo eso no sería suficiente ya que para que tuviera difusión sería necesario establecer un circuito especializado para que el público tuviera claro acceso al rock.¹²⁴

Sería también importante la participación del gobierno priista, quien mediante el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), comenzaría a cultivar a partir de 1984 una fuerte relación con los jóvenes, principalmente con los “chavos banda”, organizando conciertos y actividades. Esto fue relevante para reforzar una identidad local ya que no hay

¹²⁴ Por esas fechas se empiezan a abrir espacios para estos movimientos en distintos puntos de la ciudad de México: *“en el primer lustro de los ochenta, las grandes disqueras, la radio, la televisión y la prensa continuaban cerrándose al rock, pero ya había espacios como los foros de las librerías El Ágora y Gandhi; los foros Tlalpan, El Hijo del Cuervo, e Isabelino; la Carpa Geodésica, la Casa del Lago o el Museo Universitario del Chopo. Por fin surgieron locales dedicados al rock como Rockola, Wendy’s Pub, Andy Bridges, Satélite Rock’s, Aramis – después fue el Arcano- Rockettlán y Hip 70”* (T. Estrada, 2008:136-137). También empresarios e instituciones crearon concursos de “rock mexicano” y con ello surgieron los primeros nombres representativos del movimiento, como Guillermo Briseño. Por otra parte los músicos empiezan a organizarse como en su momento lo hicieron los organistas de cines y teatros en la primera mitad del siglo XX, quienes dieron formarian los primeros sindicatos de músicos. Tal sería el caso en los ochenta con el Comité Mexicano de la Nueva Canción, el cual tenía como propósito *“proteger las condiciones de trabajo de los músicos”*, además de organizar festivales como “Esta vez es por la paz” que se llevó a cabo en el Auditorio Nacional en 1984 y otros en solidaridad con tragedias como el estallido de gaseras en San Juan Ixhuatepec y el festival “Una razón para juntarnos” en apoyo a los damnificados del temblor de 1985 de la ciudad de México (T. Estrada, 2008:154). Finalmente se crean disqueras independientes como Comrock, fundada por Ricardo Ochoa y Juan Navarro (Analco, 2000:41) de donde saldrían grabaciones de artistas como Ritmo Peligroso, Kenny y los Eléctricos y El Tri; estos últimos serían después firmados por una transnacional: Warner. Otras disqueras que aparecieron fueron Discos Pentagrama (1985), Gas y Denver (la cual a la fecha promueve principalmente rock urbano, aunque cuenta en su catálogo con artistas como Kenny).

que olvidar que en décadas anteriores los jóvenes empezaron a ser un tema importante no sólo mediáticamente sino como focos de tensión social y política. Los Panchitos, fundados en 1978, y otras pandillas juveniles de finales de los setenta argumentaban: “*nacimos como un grito de protesta en contra de la sociedad, que nos reprimía y nos marginaba por la pobreza, la falta de empleo y de oportunidades para los jóvenes*” (Castillejos, 2008). Además, el circuito se vería reforzado al surgir espacios radiofónicos con contenidos roqueros como “Rock 101” (1984), WFM “Magia Digital (1985) y “Espacio 59” (1985).¹²⁵

El movimiento del rock reconocido como “local” que se estaba gestando necesitaba diferenciarse de los movimientos roqueros anteriores, por lo que planteó una identidad y discurso específicos, cuestión que lograron bandas como Botellita de Jerez, quienes empezaron a expresarse de la siguiente manera:

El guacarock es una combinación de aguacate con rocanrol para darle aquel sabor mexicano al numerito –dice el Uyuyuy, guitarrista del Botellita de Jerez-. Porque el rock, en efecto, no nació en México. Pero el guacarock si nació aquí. Es urbano y mexicano. La idea es mezclar el son de La Negra con Johnny B. Goode, el Mambo número ocho con la new wave, Toña la Negra con Janis Joplin(...). La cosa es hacer todo esto sin vergüenzas – dice Sergio Arau, el Uyuyuy-. Porque cuando utilizan raíces mexicanas en la música siempre tratan de darle un nivel muy alto. Como el Huapango, de Moncayo. O sea, mostrar lo popular pero dándole un aire culto. Y esa no es la idea, sino hacer las cosas tal y como somos, así de sucios, como estamos, con nuestros pantalones de mezclilla, nuestras patillas subdesarrolladas. Mostrar nuestro orgullo. (Roura, 1985:84-85)¹²⁶

¹²⁵ Para 1985 64.4% de la radio en AM transmitía música en español y 29% música internacional (Rebeil Corella, 2005) y se buscaba satisfacer diversos gustos, entre ellos los de los jóvenes.

¹²⁶ No es de sorprenderse que Sergio Arau tuviera este discurso ya que su padre, Alfonso Arau, en conjunto con otros artistas e intelectuales como Salvador “Chava” Flores, Jose Luis Cuevas y Carlos Monsivais, formaron un espectáculo de donde se desprendió un disco titulado “The Tepetatles. Triunfo y aplastamiento del mundo moderno con gran riesgo de Arau y mucho ruido” que ofrecía en 1965 un collage musical de folklore y modernidad con canciones como “Tlalocman” que Botellita de Jerez recuperaría en los ochenta. Así mismo en 1985 miembros de Botellita de Jerez y Fernando Arau fundaron “Rockotitlán”, espacio donde se presentarían

Por otra parte la generación de roqueros que en su momento fuera censurada había logrado posicionarse en espacios como Televisa, donde además de abrir los medios al rock fomentaron el que sus hijos incursionaran en dicho género.¹²⁷ Sin embargo los prejuicios hacia el género continuarían aún cuando se estuviera marcando un cambio generacional, como algunos músicos que defendían su gusto y supuesta postura ideológica del rock expresaron:

Federico Arana, de Naftalina: *'La política del Estado ha sido siempre la de reprimir al rock. Por miedo a algo. Porque de alguna manera atenta contra sus convicciones y principios. No es un miedo cualquiera, es producto de una reacción subdesarrollada. El rock es subversivo. Su música no puede ser producto de concesiones'*. El violinista Cox Gaytán: *'Al Estado le interesa asimilar las manifestaciones sinceras de la juventud con el propósito de manejarlas de acuerdo a su interés. Desgraciadamente si se le entra a este juego se corre el riesgo de perder la esencia original del rock'*. Carlos Robledo, de Decibel: *'Lo que hace falta son foros. Otra solución sería formar un sindicato de rock'*. Angela Martínez, la vocalista del TNT, señala: *'La televisión apoya el rock de la gente 'nice', de esa gente que se embute pastelitos de fresa; pero no le hace caso al rock que da voz a los que se drogan porque no sabría canalizar su rebelión. Se han olvidado que el rock, el auténtico, tiene su propia ideología'*. Carlos González, de la agrupación Enigma: *'La televisión está tratando de formar una élite roquera que no produzca comezón, algo inocuo donde no lleguen los nacos'*. Cecilia Toussaint: *'La televisión es congruente con sus intereses. En esta apertura existe un*

muchas bandas mexicanas que posteriormente serían íconos del movimiento de "rock mexicano" y "rock en tu idioma".

¹²⁷ En los ochenta hacen lo suyo artistas como Alejandra Guzmán (hija de Enrique Guzmán, pionero del rock en México) y Jay de la Cueva (hijo de Javier de la Cueva del conjunto sesentero Los Hooligans) quien junto con el hijo de Luis de Llano (promotor del Festival Avándaro y productor de Televisa) y otros niños formaría parte de Microchips, conjunto infantil roquero. Lo mismo ocurriría con Timbiriche y Benny Ibarra, hijo de Benny Ibarra y Julissa, importantes exponentes del cine y el rock de los sesenta. Además Pepe Aguilar, hijo del ícono de la canción vernácula de décadas anteriores, Antonio Aguilar, incursionaría en el rock con el grupo Equus (1987) mientras que Alfredo Díaz Ordaz, hijo del ex presidente Gustavo Díaz Ordaz y frustrado roquero, se adentraría en la producción musical pop rock lanzando a la fama a artistas como Thalía a inicios de los noventa.

trasfondo político. Y los espacios ganados hay que preservarlos únicamente con calidad(...). Otro cantor que ha sorprendido por sus temas inverosímiles, absurdos, es Rockdrigo González (...) quien ha sabido destacar por sus temas inusuales dentro de nuestro rock. Habla Rockdrigo: *'Somos los jodidos del Tercer Mundo Destecnologizado, pero no nos sentimos acomplejados. Existen grandes grupos con una tecnología arrogante pero no tienen nada que decir. Por eso nos verás con nuestra guitarrita de palo, pero seguros de que nuestra imaginación dice algo'*. (Roura, 1985:55-56)

Incluso Alejandro Lora, vocalista de Three Souls in my Mind, una de las pocas bandas que sobrevivieron tras Avándaro y que por esas fechas cambiaría su nombre a El Tri, declararía: *"si en estos momentos el Estado está apoyando al rock es porque quiere tener a la juventud de su lado"* (57). Este descontento generalizado mostraba parte de los prejuicios desarrollados en décadas anteriores acerca del carácter mediático del rock al mismo tiempo que buscaba recuperar la "esencia y espíritu del auténtico rock", aquel que supuestamente venía de abajo:

nuestro rock (el auténtico, no el producido desde las oficinas de una disquera) se ha mantenido al margen de la actividad central de los jóvenes. No es, el rock, la expresión cultural de la mayoría de los habitantes jóvenes del país. Es la bandera de ciertos sectores, ciertamente. Las bandas se han identificado con este ritmo. Pero las verdaderas bandas (no las que se exhiben a la menor oportunidad, en pos de la relevancia fugaz) no han sido escuchadas del todo. (8)

Es así que la siguiente generación de roqueros, aquella que empezaría a gestarse a mediados de los ochenta, vio en la apertura por parte del gobierno y los medios la oportunidad y fácil acceso al público para poder transmitir lo que sentía. De ahí que más adelante músicos como Roco, vocalista de La Maldita Vecindad y los Hijos del 5º Patio, recordaran lo siguiente.¹²⁸

¹²⁸ Dicha generación verían un cambio drástico, algunas veces criticado como moda, en cuanto a los contenidos en las letras, los títulos de las agrupaciones, las canciones y los discos de

El 9 de junio de 1985, fue nuestro primer concierto en público, afuera del Auditorio Nacional en un festival del Partido Socialista Unificado de México (PSUM), fue muy vaciado porque en esa época ni siquiera pusieron en la publicidad el nombre de nuestro grupo, nada más pusieron “una banda de ska”. Después de ese concierto en el auditorio, ya empezamos a tocar regularmente como grupo(...). Nosotros nos desesperábamos cuando ensayábamos, porque según nosotros tocábamos muy punk y nos oíamos a pura banda de pueblo, a Cumbia, a Tin Tán. Nos moríamos de la risa y decíamos que nunca podríamos tocar como un grupo de rock por sonar muy guapachosos. Al escuchar la rola la relacioné con una banda de pueblo, entonces le hablé a mis cuates; al Tiky, al Tejón y a los demás para escuchar el disco de The Specials, el cual producía Elvis Costello, y de ahí supimos que esa era nuestra onda (citado en Analco, 2000:45).

Cabe recordar que esto ocurría de forma paralela en toda Latinoamérica e incluso es importante destacar que en España se llevaron a cabo una serie de seminarios que “*buscaban alentar a la industria del disco sobre la importancia del mercado del rock en castellano*” (T. Estrada, 2008:169).¹²⁹ Por

distintas bandas, que mostrarían cada vez más lo que ya predicaba Botellita de Jerez: la revaloración de lo “mexicano” desde abajo, desde lo que aparentemente consume el pueblo y el legado de una cultura popular influenciada por el cine de Tin-Tan y Pedro Infante, la música tropical y lo considerado previamente como mexicano. Tal fue el caso de grupos como Caifanes, Maldita Vecindad, Maná, La Lupita y La Cuca y posteriormente Café Tacuba, Molotov, Control Machete, Los de Abajo, Panteón Rococó, El Gran Silencio y Kinky, por mencionar algunos. Sin embargo no hay que olvidar que a la par una serie de grupos de origen mexicano desarrollarían un sonido un poco más “internacional” como Fobia, La Gusana Ciega, Zurdok, Jumbo, Resorte y Plastilina Mosh aunque en ocasiones incorporarían elementos mexicanos en la lírica o el ritmo, además de otras referencias culturales (cuestión que recuerda a la cita de Aurelio de los Reyes al principio de este capítulo con respecto a los contenidos del cine mexicano de los veinte).

¹²⁹ Algunos críticos han planteado que el rock “mexicano” de los ochenta surgió a partir del impulso que se le dio al rock en español en otros países como España y Argentina, sin embargo aquí se puede apreciar como existía una coyuntura y un hilo conductor en el discurso del rock en México que ya encaminaba a su crecimiento. Así mismo no hay que olvidar que las disqueras transnacionales encontraron oportunidad en este campo y México seguía siendo un nicho importante del mercado hispanoparlante, principalmente por el dominio mediático de Televisa en la radio y televisión en toda Latinoamérica. Incluso, como afirman Federico Arana y René Franco, artistas de España y Argentina como Miguel Ríos, Joan Manuel Serrat, Gustavo Santaolalla, Charly García y Joaquín Sabina han declarado que para ellos el movimiento del rock en México significó desde sus inicios una fuerte influencia y representaba la rebeldía que no se podía gestar en otros países durante el periodo de dictaduras (Mosca en la pared, 1997).

otra parte la apertura mediática al rock estimularía una serie de conciertos masivos y la visita de artistas importantes de otros países que incluirían en el cartel como “teloneros” a músicos mexicanos¹³⁰. Es así que surge en 1987 el concepto “Rock en tu Idioma” (creado por la disquera que lanzaría a la fama a Caifanes, Santa Sabina, Maldita Vecindad, La Lupita y otras bandas: BMG Ariola), que incluiría un concurso que daría como resultado un disco doble de exponentes del rock, así como toda una línea de artistas hispanoamericanos como Miguel Mateos y Soda Stereo.¹³¹ Este empuje mediático se vería apoyado por el fomento gubernamental a ciertas actividades culturales:

durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), hubo mucho más apertura con respecto al rock –entraron los tecnócratas que vivieron el panorama roquero de los sesenta- que cuando estaba el presidente Miguel de la Madrid. En el sexenio salinista, la concepción que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) tenía del rock ya no era aquella vieja idea de ‘violencia y desmanes’, sino que se consideró una corriente dentro de la música popular. (T. Estrada, 2008:189)

Mientras, los especialistas de la radio en México discutían en 1989 la importancia de fomentar la identidad nacional al afirmar, como lo hiciera Raúl Trejo Delarbre, que esperaban que la radio mexicana “*contribuyera a restituir y robustecer algo de lo que con más persistencia, voluntariamente o no, los medios de información han erosionado: la identidad nacional*” (Rebeil Corella, 2005:12)¹³². Esto ocasionaría una insistencia en la prioridad de contenidos

¹³⁰ Para 1987 se organizó un concierto en la Plaza México en donde tocaron las bandas Nacha Pop y Danza Invisible de España y como acto soporte la banda Kerigma de la Ciudad de México. A este le siguió el concierto de Radio Futura en el Hotel de México también en 1987 y para 1988 se organizó el primer "Sunsplash" en el Estadio del Atlante, también en la Ciudad de México, el cual fue básicamente un maratón de reggae. Para 1989 Miguel Ríos se presentó en la Plaza México, Peter Murphy en el teatro Ángela Peralta, así como David Byrne, The Mission UK y Cheap Trick. Information Society tocó en la alberca olímpica, The Romantics y Gene Loves Jezebel en Rock Stock. Ese 1989 también se presentaría Rod Stewart en México y los grupos abridores fueron Neón, Bon y los Enemigos del Silencio y Caifanes.

¹³¹ Una caso similar fue la capitalización del concepto “indie” en 2003 cuando la disquera Universal lanzó el concepto “Indie Exposure” que incluía a artistas como Snow Patrol, The Killers y Keane.

¹³² Un factor importante para discutir esto fue el papel social y de información que cumplió la radio: “*el sismo de 1985 –llamada de atención a las autoridades, radiodifusoras y capitalinos en*

nacionales, o en su defecto en español, ante la supuesta amenaza y corrupción de los contenidos mediáticos norteamericanos:

hay pruebas que señalan que la televisión, y en segundo término la radio, son vehículos de educación informal cuyas prácticas han inclinado a generaciones de mexicanos a desear lo que provenga de Estados Unidos, a comportarse como si fueran sajones y a consumir los artículos que las empresas transnacionales producen y venden. Unidas a esta tendencia general se encuentra la música moderna, que sigue fielmente los patrones marcados en el país del norte y que trae aparejadas formas de vestir, de actuar, de estar alegre, de ‘entrar en onda’. Todos estos valores y conductas se importan conjuntamente con las melodías y versos. (Rebeil Corella, 2005:29)

Sería entonces la “nueva generación” conformada por conjuntos musicales como Caifanes y Maldita Vecindad –criticados en su momento como “grupos espontáneos” (Moreno Rivas, 1989:266)–, los que lograrían dar, en apariencia, voz a la clase baja y a los gustos “populares” de la época, último requisito para que se pudiera hablar de un “auténtico rock mexicano” a diferencia del rock radiofónico, tal como se puede apreciar en el comentario de Víctor Roura acerca del rock “de la radio”, ya que este

habla un idioma distinto del de los jóvenes. El otro rock (el fabricado por los funcionarios del arte) busca introducirse a la casa de familias burguesas (...). Ese rock va dirigido a la clase alta, si bien puede

general, sobre la servicial presencia de la radio no sólo en situaciones de emergencia, sino también sobre sus potencialidades de uso social-, fue, en otro sentido, otra fuerte sacudida: obligada por las circunstancias, la radio comercial debió hacer otro uso de sus ondas y micrófonos, descubriendo apenas esa otra cara de la radio” (Rebeil Corella, 2005:39). Incluso el PRI lanzó en 1985 un disco con el siguiente texto: “Atravesar por épocas difíciles ha sido condición casi permanente en la historia de nuestro país, motivando que el carácter del pueblo mexicano haya sido forjado en una lucha constante, modificando la adversidad hasta convertirla en oportunidad de superación, permitiéndonos salir airoso de cualquier trance. / Cuando propios y extraños duden de la capacidad de nuestra gente, cuando el fantasma de la desunión amenace con su presencia, cuando exista confusión en nuestra propia identidad, encontraremos que solamente hay un camino a seguir, como lo hicieron nuestros padres, nuestros abuelos y demás generaciones que nos han precedido...; ese camino que nos une, que nos conduce a la superación, que alienta nuestra fe en el futuro, es el mismo camino que ha existido y existirá por siempre, ese camino es MÉXICO!” El disco contenía piezas típicas mexicanas como “Huapango”, “Marcha de Zacatecas” y “México Lindo”.

igualmente ser aplaudido por una banda de adolescentes de Tlalnepantla, porque estos muchachos han crecido indudablemente con la tele prendida todo el día en casa. El rock local de la radiofonía lo sostienen las familias acomodadas para sus propias manifestaciones de júbilo (en Rebeil Corella, 2005:126).¹³³

En este caso el mérito de Maldita Vecindad y otros grupos de la época fue que llegaron a formar parte de las “grandes ligas del rock nacional”

sin ser un producto de la industria cultural, sino como un grupo genuino conformado por integrantes pertenecientes a clases populares, cuya calidad y trayectoria les permitió implantar en México de manera masiva la fusión del rock con ritmos caribeños y latinos, haciendo escuela y constituyéndose en un ejemplo a seguir por las futuras generaciones de músicos. (Analco, 2000:44)¹³⁴

¹³³ El “enemigo” había dejado de ser el rock como género ya que podía considerársele una expresión “local”, nacida del pueblo. Sin embargo el nuevo “enemigo” sería la música comercial o “pop”, con influencia norteamericana y considerada la propuesta de los medios para “un entretenimiento fácil de digerir” y de difusión masiva (aquí no hay que olvidar que fórmulas de este tipo se dieron con anterioridad, como ocurrió con Pedro Infante. Sin embargo, para estos críticos los contenidos mediáticos de los ochenta carecían de “mexicanidad”). Esta forma de pensar tiene como antecedente el nacionalismo mexicano de la década de los veinte: Manuel M. Ponce escribió lo siguiente a Carlos Chávez en una carta (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, 2001:39). Tal como con el rock en los ochenta había en los veinte y treinta defensores como Eduardo Drivet, quien en el periódico El Rotográfico el 24 de abril de 1929 escribió: “*Los apasionados defensores de la música clásica consideran al jazz como una música vulgar y la llaman música de tontos, sin melodía, sin ritmo y con otros calificativos altamente despreciables (...). El jazz es el canto del momento: ruidos de máquinas, de aeroplanos, de automóviles y de radio, es la expresión más clara que puede hacerse del instante por el que pasa el mundo*” (42). Sin embargo esta crítica a un estilo musical como materialización de la “amenaza de la cultura extranjera” duró mucho tiempo, basta leer el pensamiento de José Vasconcelos en “El Desastre” (1938) con respecto a la música extranjera que para él era “*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, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood*” (40). Finalmente estas críticas estimularían una búsqueda por las raíces auténticas y genuinas mexicanas que en su momento explorarían las obras de compositores como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, ya que como explica Dan Malmström este último 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*” (2004:86-87).

¹³⁴ Otra punto en común con el nacionalismo musical de los veinte, donde “*el dilema intelectual mexicano era la búsqueda de motivos y formas para ‘integrar’ lo rural, campesino e indígena a*

Sería este panorama el que marcaría la pauta para la música (y expresiones culturales) en México durante los noventa¹³⁵, una década cargada de cambios mediáticos a nivel global, migraciones masivas y el crecimiento de la “World Music” (Bohman, 2002). Así mismo la historia haría de las suyas al darse la conmemoración del Quinto Centenario del “Descubrimiento de América” y la “unión de dos mundos” a la par de levantamientos indígenas como el surgimiento del EZLN en 1994, estimulando un fuerte vínculo entre las distintas identidades musicales en Latinoamérica bajo el concepto de “música mestiza”¹³⁶ y Miami se consolidaría como la capital mediática de Latinoamérica¹³⁷:

mientras que los gobiernos de Latinoamérica buscaban reinsertar a sus naciones dentro de los circuitos globales de capital, cultura y medios – las transformaciones colectivamente reconocidas como ‘globalización’- se encontraron abiertos a influencias culturales y económicas del exterior. En respuesta, algunas bandas de rock hicieron una introspección, incorporando tradiciones populares e indígenas que se

un México que, como el resto de los países latinoamericanos, había construido sus íconos nacionales sobre la matriz europea” (Funes, 2006:162).

¹³⁵ A partir de los ochenta surgen distintos movimientos musicales vinculados con el rock como lo fueron el punk, el metal, el dark, etc., y en los noventa estos movimientos se consolidaron. Así mismo en los noventa la música Tex-Mex tendría un gran impacto mediático y artistas “pop” como Thalía, Alejandro Fernández y Luis Miguel incursionarían en la identidad musical mexicana: “*la música Tejana ganó atención internacional a principios de los noventa como uno de los segmentos de mayor crecimiento de la música latina en Estados Unidos*” (Burr, 1999:15).

¹³⁶ De ahí que encontraran afinidad musical y discursiva músicos de países como Francia, España, Italia (Mano Negra por ejemplo) con los distintos exponentes musicales en Latinoamérica (Todos tus Muertos en Argentina, Desorden Público en Venezuela, Tijuana No en México por mencionar unos ejemplos). Esto facilitado por la identidad musical latinoamericana compartida mediante formas e instrumentaciones tal como apuntan John Schechter (1999) y José María García Martínez (2002). Por otra parte los discursos sociales coincidían no sólo por el descontento generalizado sino bajo la revaloración de la influencia “negra” en Latinoamérica, cuestión que se vería reflejada mediante el repentino boom del ska en casi todo el continente y parte de Europa.

¹³⁷ Como explica Alison Greene, durante los noventa Miami “*pareciera haber emergido como la capital de una trans-nación latina imaginaria (...). La identificación con este mundo hispánico trans-nacional es mediadora de identificaciones específicas con la nación mexicana (...). Bajo la influencia de Telemundo y Univisión, la mexicanidad se convierte en una de las numerosas formas de participación en el mundo latino*” (en Joseph, 2001:440). El rock latinoamericano (y por ende el mexicano) tendrían un espacio global en MTV Latinoamérica (1993). Otros espacios que surgirían serían las estaciones de radio Radioactivo 98.5 y Órbita 105.7 en la ciudad de México, además de canales musicales de televisión especializados como Telehit, Ritmosón, Bandamax y el festival Vive Latino (1998).

originaron en Latinoamérica y que los distinguiría dentro del mercado global (...diversas bandas) incorporaron géneros regionales y estilos transnacionales tan diversos como la salsa, tango, cumbia, vallenato, reggae, ska, rap y hip-hop (...). Mientras el eclecticismo marcó a dicha música como 'local' y la distinguió del rock originado en otras partes del globo, simultáneamente sirvió para internacionalizar el conjunto de seguidores de las agrupaciones (Pacini Hernández, 2004:18).

Finalmente una de las principales cualidades del rock y otros estilos musicales considerados como "productos" que carecen supuestamente de una identidad local o tradicional es su capacidad de adaptación y asimilación:¹³⁸

pocas músicas populares de origen extranjero han sabido adaptarse mejor a las lenguas y tradiciones vernáculas y nacionales del planeta. Los instrumentos y prácticas musicales locales lo influyen con rapidez; por ejemplo, el rock latino o el etno rock. La mayor parte del rock que se hace en México es similar al que se realiza en otras partes del mundo. Lo hacen distinto las letras y, en algunos casos, la mezcla con música popular mexicana (T. Estrada, 2008:23).¹³⁹

Gracias a las radios comunitarias e indigenistas se ha logrado, en cierta medida, dar voz a quienes durante por más de un siglo se les ha tomado como estandarte de la identidad mexicana, aún cuando se les ha relegado en la vida real: los indígenas. Fueron ellos quienes desde finales de los noventa han incursionado en otros discursos culturales para darse a notar. De ello han surgido conjuntos musicales como Vayijel, Hamac Caziim y Zak Tzevul, quienes tocan variables de rock en distintas lenguas como tzotzil y seri, a

¹³⁸ A partir de la segunda mitad de los noventa la música electrónica se folklorizó a nivel mundial. En el caso mexicano surgieron colectivos como Nopal Beat y Nortec, quienes incorporaron elementos del discurso fronterizo (Madrid, 2008; Valenzuela, 2004).

¹³⁹ Tal sería el impacto del rock en movimientos sociales que el 20 de febrero 1999 el Subcomandante Marcos publicó un comunicado titulado "A los musiqueros del mundo" donde agradecía el apoyo y difusión del discurso del EZLN por parte de más de 50 conjuntos musicales de países como México, Francia, Alemania, España, el País Vasco, Italia, Canadá, Estados Unidos, Brasil, Argentina, Uruguay y Chile: "*son muchos más los que han hablado de nosotros, han cantado por nosotros y se han hecho oír por nosotros*".

diferencia de las “concesiones” que grupos como Café Tacuba y Maldita Vecindad hicieron en algunas de sus canciones.¹⁴⁰

IDENTIDAD Y MEMORIA SONORA MEXICANA

Hubo esa inquietud, no de recuperar, que es un error, pero sí de 'acercarnos'. También había esa búsqueda de identidad musical, porque el blues es muy chingón, pero no soy ni negro, ni inglés, ni gringo, soy mestizo. Cuando hicimos estas canciones y nos metimos en este mundo nos sentimos identificados.

Saúl Hernández (Caifanes)

Desde el principio andaba tratando de desempolvar estos recursos musicales y ponerlos en un contexto moderno. En México había géneros musicales que me daban mucha curiosidad y no causaban complejo de identidad. Empecé a meterme en ellos por una búsqueda estética, pues eran igual de válidos y contundentes que el reggae.

Alejandro Marcovich (Caifanes)

La música en México ha vivido la dualidad de ser una expresión local al mismo tiempo que forma parte de un imaginario global, por lo que periódicamente se dan momentos de actualización, refinación y exploración de sus formas, tomando como referente objetos sonoros y discursos tanto internos como externos. Estos momentos exploran la realidad de las identidades en juego, redefiniéndolas al mismo tiempo que retoman y reconfiguran el imaginario colectivo. Un estudio sonoro y musical permite comprender ciertos procesos de la gestación de estas identidades y memoria que por sus características de producción, difusión e impacto difícilmente podrían ser dilucidados mediante el estudio de otros productos culturales, aunque su análisis en conjunto permite tener un panorama histórico mucho más completo.

En el apartado anterior se mostró cómo los estilos musicales son susceptibles a una historicidad y un devenir generacional y discursivo, estableciendo registros tanto en sus contenidos (factor intragenérico) como en su interpretación (factor extragenérico) y dejando entrever aspectos sociales y

¹⁴⁰ Hay gran cantidad de ejemplos, pero aquí hago referencia a “El Tlatoani del Barrio” (1994) y “Canción Omaha” (1996) respectivamente.

culturales que se viven en un momento determinado, y contemplando fenómenos más allá de lo musical: en este caso la reformulación de lo “mexicano” a partir de la aceptación o rechazo de ciertos objetos sonoros y el proceso de asimilación característico de los campos culturales (Bourdieu, 1990). Sin olvidar procesos de censura y propaganda con fines políticos y sociales específicos. Por esta razón es importante no sólo estudiar el discurso musical, sino ubicarlo en periodos históricos específicos para comprender la dinámica generacional y los procesos de consagración mediante sociotransmisores (Candau, 2005) y la labor de las “mentes maestras”, los “operadores” y los “simpatizantes” (Todorov, 2003). Al mismo tiempo hay que comprender que existe el terreno simbólico cultural o semiósfera de donde los productos culturales toman referentes, a la vez que cada producto cultural, como en este caso es la música y lo sonoro, tiene su propio campo de significación y códigos con los que si el historiador no realiza un estudio para comprenderlos su labor quedará inconclusa (Ankersmit, 2004; Munslow, 2001; Rosenstone, 2006).

El proceso por el que pasó el rock para llegar a hablar de un “rock netamente mexicano” a fines de los ochenta, a diferencia de un “rock hecho en México”, tiene que ver con el desarrollo de “*una conciencia histórica en paz consigo misma*”, como planteara Edmundo O’Gorman (2007). “*El rock se folklorizó*” diría Jaime López, tal como ocurriría con algunos héroes populares en la segunda mitad del siglo XX (Bertaccini, 2001). Sin embargo, los prejuicios y vicios discursivos no desaparecerán instantáneamente aún cuando la práctica marque otra dirección, ya que las generaciones anteriores siguen teniendo impacto. De ahí que en septiembre de 1997 una publicación especializada en rock lanzó un número que anunciaba en la portada: “Encuesta Bizantina: ¿Existe el Rock Mexicano?” (Mosca en la pared, 1997:6-12), donde críticos, músicos y periodistas discutieron acerca de lo “mexicano”, mostrando vicios culturales como el malinchismo y la soberbia del gusto (e intelectualidad) personal por encima de una crítica argumentada. Algunos ejemplos:

El rock mexicano ya es un asunto generacional y tiene incluso sus héroes desaparecidos, sus tragedias y éxitos. Existe. Punto (...). ¿se le ocurrió a los españoles o a los argentinos correr a rascar cuerdas de

bajos y guitarras y engolar las voces para adaptar las canciones de Chuck Berry o Bill Haley? ¿No, verdad? Se le ocurrió a los mexicanos. Y por ahí anda todavía uno de esos rocanroleros de verdad (...) llamado Enrique Guzmán, como referencia venerada por Gustavo Santaolalla, Charly García o Joaquín Sabina. Por todos, menos por nosotros. (René Franco)

Cuando despertamos, como el dinosaurio de Monterroso, el rock mexicano está ahí: con su patética autocomplacencia, sus escasas pero muy disfrutables aportaciones, sus sueños primermundistas heredados de los espejismos salinistas, con los encantos freaks que lo caracterizan, con su empeño en rendirle culto a Billy The Kitsch y caer en las trampas de la mercadotecnia con rebeldía aséptica incluida (...). El rock mexicano ¡vive!, pero no como movimiento contracultural sino como coreografía, como música incidental con la esperanza de volverse el soundtrack de Los Olvidados. De la lucha de clases pasó a la portada de Eres. (Jairo Calixto Albarrán)

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.)

La pregunta '¿Existe un rock mexicano?' pierde toda validez, ya que el rock es uno y es ejecutado (con sus variantes locales) por japoneses, rusos, argentinos o mexicanos. La única consideración importante de realizar en este sentido sería determinar si ese rock que tocan grupos de diversas nacionalidades está bien o mal ejecutado; si el sonido es bueno, si su propuesta vale la pena. (Jorge R. Soto)

Mientras más complacido consigo mismo se encuentra eso que llaman 'rock mexicano' y más apoyo y reconocimiento tiene por parte de las compañías de discos y del mundo del periodismo oficioso, es a la par de manifiesta su flaca y anémica propuesta (...). Los tan cacareados y expansivos slogans del 'rock en tu idioma' y 'nuestro rock' son un truco de publicidad (...). Los rasgos de autenticidad que tanta falta le hacen a eso que llaman 'rock mexicano' nada tienen que ver con el despliegue de banderas o coros apartheid ('Mé-xi-co, Mé-xi-co'), sino con la flexibilidad y el sentido de comunidad con el mundo. (La estética roquera del país) ha sido creada de manera muy pobre, pobremente expresada y con un pobre significado. El llamado 'rock mexicano' sólo admite ese calificativo 'pobre'. (Sergio Monsalvo C.)

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 rimbomante 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 (...). Con las irrupciones de la primera y segunda ola de lo que se conoció como 'Rock en tu Idioma', se significaron por el reinado absoluto de la influencia televisiva sobre el rockcito nacional (...). ¿Por qué ese estúpido afán nacionalista y acomplejado de afirmar la existencia de un rock mexicano? El rock es internacional, es la música de los jóvenes del mundo, es –en esencia- una música enemiga de fronteras, antichauvinista, antixenofóbica, universal. (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 transformarse en el equivalente sonoro de los cuadros de Rivera y Orozco, la narrativa de Juan Rulfo y el cine del Indio Fernández. (Héctor Siever)

Irónicamente esta serie de afirmaciones coincidió con un artículo en la revista que habla acerca del “olvido” del músico mexicano Juan García Esquivel, titulado “Esquivel ¿Nuestro único héroe internacional?” (34-35):

Lo más asombroso de todo esto es saber que por primera vez estamos a la cabeza dentro de un movimiento de vanguardia. Porque el precursor del lounge es un viejo músico mexicano, prácticamente olvidado en nuestro país, donde sólo se le recuerda por sus participaciones en pésimas películas nacionales de los años cincuenta, como “La Locura del Rock and Roll” et al. Nos referimos a Juan García Esquivel, el rey del lounge (...). Sin duda, ésta es su etapa de mayor fama. En nuestro país ha sido prácticamente olvidado. Nadie ha revalorado el trabajo de este vanguardista músico.

Los vicios perdurarán, así como el prejuicio y rechazo a formas que provienen del exterior o que son parte de las generaciones emergentes, esencia básica de la construcción de identidad. Sin embargo el historiador debería tener claro dónde se ubica históricamente cada uno de los actores ligados a la producción cultural, en lugar de dejarse llevar por el gusto personal, ya que cada autor y crítico cuenta con una agenda:

la crítica del rock mexicano en los noventa es vaga y confusa. Periodistas que manejan grupos utilizan sus columnas para ensalzar a sus protegidos. La mayoría de las revistas publican textos que exaltan lo trivial y fortalecen las relaciones con grupos de prestigio y con los organizadores que les garantizan ganancias económicas y pases a los conciertos. Sus artículos nada arriesgan para ‘no ofender’. En general no existe una crítica especializada que en verdad se aventure a hacer un análisis musical y literario de las propuestas, se quedan en meros datos biográficos (T. Estrada, 2008:255).

Finalmente esta idea remite a Henry Raynor, quien afirmó que hasta hace poco tiempo la labor del historiador musical había sido la de generar una mera cadena evolutiva estilística y una historiografía del gusto de los

historiadores (Raynor, 1987), situación poco distante de la de los críticos y periodistas musicales, dejando muchas preguntas sin responder. La presente investigación propone abordar dichas preguntas considerando otros elementos y así ubicar a la música en un contexto determinado e historiar a partir de ella.

CONCLUSIONES

Esta investigación planteó desde un inicio el interés por realizar una discusión teórico-metodológica ligada al estudio de la música y otras expresiones sonoras como documentos históricos. Así mismo se propuso que su contenido no fuera interpretado como un sustituto de otras investigaciones y metodologías relacionadas con las prácticas musicales, sino como un complemento que busca responder preguntas que otros textos no han hecho, o en tal caso lo han hecho de manera fragmentada desde disciplinas como la semiótica, la antropología y la sociología. Desde un inicio se propuso la idea de “historiar a partir de la música” en lugar de realizar una “historia musical”; y para ello se planteó la idea de una historia musical cultural que busque, con base en las prácticas musicales, dilucidar aspectos del devenir de una cultura.

A lo largo del texto se realizó una discusión sobre ciertos términos y propuestas dentro de la disciplina histórica. También se hizo énfasis en algunas ausencias que existen en otros estudios, que al ser consideradas por el historiador, podrían complementar su labor no sólo en el campo de la Historia Cultural sino en diversos campos del estudio histórico. Si bien en algunos momentos se utilizaron términos más relacionados con la filosofía de la historia, este texto no deja de ser una propuesta teórico-metodológica que plantea las bases para futuros estudios; lo discutido aquí no deja de ser una delimitación de puntos a considerar, en lugar de ser estudio histórico práctico. El capítulo “Paisajes sonoros en México” es un ejemplo de cómo se pueden realizar futuros estudios, tomando en cuenta nociones como las de las generaciones, los campos culturales, la sonósfera y paisajes sonoros y las formas discursivas y de significación de las distintas prácticas musicales. Las bases aquí propuestas buscan dilucidar las formas específicas del medio musical y otras prácticas sonoras, así como la manera en la que adquieren sentido a lo largo de la historia; no solo como un reflejo de lo ocurrido en periodos específicos sino también como sociotransmisores que refuerzan y reconstruyen constantemente distintas memorias e identidades.

El caso del estudio del rock “mexicano” deja claros estos aspectos ya que a diferencia de otros ejemplos relacionados con la historia del rock, donde se ha realizado una descripción cronológica de hechos, estilos y anécdotas¹⁴¹, aquí se buscó historiar el devenir de la identidad y memoria de lo “mexicano” a partir de documentos ligados a lo musical. Si bien esta propuesta es similar a la de autores como Jacques Attali (2001), Mark Coleman (2005) o Eric Zolov (2001; 2004), lo que la distingue es el hecho de que estos autores se abocaron a un solo aspecto de la práctica musical (la relación entre cambios en los conjuntos musicales y la economía, la manera como la tecnología ha influido en las prácticas musicales y la relación de los discursos musicales y líricos con aspectos sociológicos, respectivamente); en lugar de considerar el marco general de la sonósfera, la intertextualidad de los estilos musicales, las dinámicas de los campos culturales y la construcción de sentido específica de factores intragenéricos y extragenéricos.

Considerando lo propuesto por Robert Rosenstone acerca de tratar de comprender las cualidades específicas del medio que se estudia, que fue lo incluido en los primeros cuatro capítulos de esta investigación, así como los primeros dos apartados del quinto, el siguiente paso fue trazar el devenir histórico del interés original de la investigación: la “identidad sonora mexicana” y su relación con lo ocurrido en la sociedad mexicana durante el periodo abordado. Fue así que como resultado de la interpretación histórica se dilucidó una transición que paulatinamente abrió los límites de la identidad “mexicana” a partir del fin del nacionalismo oficial mexicano, cuyas ideas plantearon lo supuestamente “mexicano”, hacia lo abiertamente latinoamericano como una identidad local, al mismo tiempo que se “domesticaron” ciertos estilos musicales que originalmente no formaban parte de la identidad “mexicana”, tal como ocurrió con la cumbia y el rock.

Otro elemento que se encontró en la investigación fue el hecho de que al surgir un género musical –y su respectiva asimilación y conflicto entre distintas generaciones y campos culturales–, éste fue adquiriendo reconocimiento y se consagró no sólo en su interior como comunidad musicalmente imaginada –

¹⁴¹ Bien documentadas eso sí. Ver por ejemplo (Arana; Blanc; T. Estrada, 2008; Farías Bárcenas, 1996; Morales, 2009; Puig, 1999; Roura, 1985; Rubí, 2007; Torres, 2002), sin olvidar gran parte de la obra de José Agustín.

mediante los *masterminds* o creadores, los *operatives* o medios y los *sympathizers* o seguidores– y la manera como estratificaron cada género), sino que paulatinamente fue reconocido como parte de la sonósfera musical del país. Por ello, se podría afirmar que un proceso similar se lleva a cabo para cada género musical emergente, tal como ha ocurrido con los distintos géneros musicales consagrados en México: jazz, rock, blues, funk, electrónica y sus vertientes, metal, dark, punk, ska, reggae, e incluso en el ámbito musical académico como ocurrió con el romanticismo, los contemporáneos, la música electroacústica y actualmente el arte sonoro. Es decir, empiezan las primeras exploraciones –muchas veces criticadas por formar parte de una “otredad” musical– imitando en cierta medida las formas originales. Posteriormente se internalizan, o como popularmente se denomina “se regionalizan”, y finalmente se crea un híbrido que empieza a ser aceptado por la crítica. Al mismo tiempo surgen perpetuadores, documentadores y distintos medios y espacios para el género, consagrándose como campo cultural tal como planteó Bourdieu.

Estas prácticas, como culturales que son, superan el campo de lo musical para ubicarse en una sonósfera e imaginario compartido por la comunidad. Si bien los miembros de la misma no necesariamente se involucran de manera activa con las comunidades musicalmente imaginadas, aún así reciben, mediante impactos en distintos medios y expresiones, muchas de sus formas de significación; trascendiendo fronteras culturales, ideológicas y geográficas para insertarse en otros contextos sociohistóricos. Así mismo, los objetos sonoros generados en una cultura pueden ser incorporados intersubjetivamente en otra mediante afinidades discursivas, tal como ocurrió con los discursos del Subcomandante Marcos en Europa y Latinoamérica, el mariachi en Japón, Yugoslavia y Estados Unidos; o el lounge de Juan García Esquivel y el Sonido 13 de Julián Carrillo a nivel mundial.

No habría que olvidar que diversos aspectos de la cultura donde se generan estas expresiones sonoras quedan registrados en las prácticas aquí discutidas, cuestión que estimula conflictos de identidad al verse el investigador en la disyuntiva de reconocer la historia “pura” del estilo o género, o la delimitación de la sonósfera en cuestión y su devenir discursivo –la identidad sonora mexicana en este caso–. Esta problemática no es específica de la música, lo mismo ocurre con otras expresiones artísticas como la literatura o el

cine, ya que los investigadores pocas veces diferencian los aspectos específicos del producto cultural en cuestión, del medio, y de la historia del mismo en un contexto determinado.

Esta investigación ha sido un primer paso en la búsqueda por puntualizar lo arriba expuesto. Su realización tuvo que ver con una problemática latente: la falta de textos que aborden teórica y metodológicamente a la música y el sonido como pares, algo que aquí se ha delimitado como “lenguaje sonoro”, antes que musical. Al iniciar una investigación en la que se buscaba historiar algún hecho a partir de la música, se descubrió la necesidad de desarrollar un marco teórico que facilitara la comprensión del fenómeno. Originalmente ésta consistía en un apartado teórico y un apartado práctico para equilibrar y ejemplificar lo discutido, sin embargo, a medida que se profundizó en el marco teórico se vio la relevancia de redactar un texto que conjuntara lo desarrollado por investigadores de distintas disciplinas y que funcionara como herramienta para un estudio musical historiográfico.

De este documento se desprenden ramas para futuras investigaciones, tal como el caso de la violencia simbólica a través de la música o la manera como la censura musical expresa argumentos de la cultura dominante. Lo interesante es que la música, considerada como forma de expresión efímera e inmaterial, tiene la capacidad de superar fronteras ideológicas y físicas, al mismo tiempo que es una práctica cultural que permea con mayor facilidad al momento de ocurrir migraciones o intercambios simbólicos entre dos o más comunidades. Sin embargo un estudio sólo musical se quedaría corto al momento de rastrear estos intercambios, por lo que es importante considerar a la sonósfera donde se genera e inserta.

Con cada género o estilo musical que emerge surgen otro tipo de prácticas culturales que le acompañan. Así mismo, los intercambios no sólo ocurren en el espacio, sino también en el tiempo, mediante distintas formas intertextuales. Al respecto, un músico respondió al preguntarle por qué su música tenía rasgos de expresiones musicales de décadas anteriores que esto tenía que ver con toda la música con la que había crecido, por lo que era evidente que algo se mostrara en sus composiciones. Sonará obvio, sobre todo

porque es algo discutido cotidianamente en el ámbito popular, pero al parecer ha sido ignorado por distintos autores al momento de realizar un estudio formal.

Lo anterior forma parte de lo que buscó rastrear esta investigación: la forma como los medios, los músicos y los escuchas tienen una memoria sonora que mantiene rastros intertextuales e identitarios en las nuevas expresiones. Al mismo tiempo buscó puntualizar cómo este fenómeno no es lineal, ya que los intercambios simbólicos y desarrollos discursivos específicos de cada medio o soporte musical y sonoro son sumamente complejos. De esta manera, lo desarrollado en un medio o género influye en los demás mediante distintas formas de reacción, sin embargo todo esto ocurre y adquiere sentido en la sonósfera.

Queda claro que falta mucho por estudiar en cuanto a la música y el sonido desde la historiografía, por lo que este ha sido un primer paso. Sería interesante, por ejemplo, abordar los fenómenos musicales en México junto con lo desarrollado por las teorías postcolonialistas, ya que la crítica musical –y agregaría la crítica cultural en general–, mantiene la dualidad de la búsqueda de reconocimiento por parte del exterior, al mismo tiempo que tiende a osificar todo lo desarrollado al interior, sin reconocer los cambios que se llevan a cabo en la práctica. Esta es una veta por explorar, sobre todo porque lo sónicamente mexicano tiene una clara identificación a nivel internacional, aún cuando se hable de estereotipos. Como planteó Saul Friedlander, los estereotipos conllevan cierto nivel de verdad; por lo tanto, cuando se rastree esa verdad en el discurso sonoro mexicano probablemente se podrá profundizar en otros campos de estudio sobre identidad y memoria. Y si como primer paso se considera que la música significa –y que ésta adquiere sentido a partir de una sonósfera– gran avance se habrá llevado a cabo en los estudios culturales ligados a los fenómenos sonoros.

REFERENCIAS

- Adell Pitarch, J.-E. (1997). La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología. *Revista Transcultural de Música*, 3. Consultado en <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>
- Alvi, S., & Eddy Moretti (Dir.) (2007). Heavy Metal in Baghdad, *Documental*. U.S.A. / Canadá: VBS.TV.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Analco, A., & Horacio Zetina (2000). *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- 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.
- Ankersmit, F. (2004). *Historia y Tropología. Ascenso y caída de la metáfora* (Trad., Ricardo Martín Rubio Ruiz). México: Fondo de Cultura Económica.
- Anti-Emo (2009). www.anti-emo.com Consultada el 8 de mayo, 2009, en <http://www.anti-emo.com/>
- Appleby, J., Lynn Hunt & Margaret Jacob (2005). El posmodernismo y la crisis de la modernidad. En Luis Gerardo Morales Moreno (Ed.), *Historia de la historiografía contemporánea (de 1968 a nuestros días)* (pp. 108-148). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Arana, F. El rock en los años de revuelta. *Laberinto Urbano*, 30-31.
- Armstrong, M. (2001, 18 de septiembre). "Imagine" All the Inappropriate Songs. *E! Online News*, en <http://web.archive.org/web/20010920145635/http://www.eonline.com/News/Items/0,1,8842,00.html>
- Assman, J. (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (Trad., Francesco de Angelis). Torino: Einaudi.
- Attali, J. (2001). *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard - Presses Universitaires de France.
- Augé, M. (2004). *Oblivion* (Trad., Marjolijn de Jager). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Augé, M., & Jean-Paul Colleyn (2005). *Qué es la antropología* (Trad., Carles Rocher). Barcelona: Paidós.
- Ávila Pérez, É. (2009, 22 de abril). Fidel Herrera, defendido y acusado en YouTube. *E! Universal*, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/592785.html>
- Balazs, B. (1952). *Theory of Film: Sound* (Trad., Edith Bone): <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/theory-of-film.htm>.
- Baroni, M. (2006). Styles et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne. En J.-J. Nattiez (Ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle* (Vol. 4 Histoires des musiques européennes, pp. 53-70). Paris: Actes Sud / Cité de la Musique.

- Bartolomé, M. A. (2001). Etnias y naciones. La construcción civilizatoria en América Latina. *Diario de Campo, INAH*(Marzo), 3-19.
- Bartra, R. (2002). *La Jaula de la Melancolía* (1a ed.). México: La Centena / Ediciones sin nombre / CONACULTA.
- Basave Benitez, A. (1992). Los orígenes de la corriente mestizófila *México Mestizo* (pp. 17-41). México: Fondo de Cultura Económica.
- Becerril Traffon, R. (Ed.). (1982). *Antología de Textos sobre Arte Popular*. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
- Ben-Amos, D., & Liliane Weissberg (Ed.). (1999). *Cultural Memory and the Construction of Identity*. Detroit: Wayne State University Press.
- Benjamin, T. (2003). *La Revolución Mexicana. Memoria, Mito e Historia* (Trad., María Elena Madrigal). México: Taurus.
- Bertaccini, T. (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. México: Universidad Iberoamericana.
- Blanc, E. Siete mujeres que hicieron nuestro rock. *Día Siete*, 246, 41-51.
- BlogEMO (2008). BlogEMO / Apoyando a la cultura EMO Consultada el 03 de febrero, 2009, en <http://emo.org.mx/>
- Bohman, P. V. (2002). *World Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Bordwell, D., & Noël Carroll (Ed.). (1996). *Post-theory: reconstructing film studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Born, G., & David Hesmondhalgh (Ed.). (2000). *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos *Sociología y Cultura* (pp. 135-141). México: Grijalbo.
- Brading, D. A. (1973). *Los Orígenes del Nacionalismo Mexicano* (Trad., Soledad Loaeza Grave). México: Secretaría de Educación Pública.
- Branigan, E. (1997). Sound, Epistemology, Film. En R. Allen, & Murray Smith (Ed.), *Film Theory and Philosophy* (pp. 95-125). Oxford: Clarendon Press.
- Breuilly, J. (1990). Introducción *Nacionalismo y Estado* (pp. 11-48). Barcelona: Pomares-Corredor.
- Buckland, W. (2007). *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burr, R. (1999). *The Billboard guide to Tejano and regional Mexican Music*. New York: Billboard Books.
- Cabello Moreno, A. (1975). *Panorama Musical de la Ciudad de México*. México: Departamento del Distrito Federal.
- Camacho, L. (2007). *El Radioarte. Un género sin fronteras*. México: Trillas.
- Campos, R. M. (1974). *El Folklore Literario y Musical de México*. México: Secretaría de Obras Públicas del Departamento del Distrito Federal.
- Candau, J. (1996). *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Candau, J. (2005). *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.
- Casini, C. (2006). *El arte de escuchar la música* (Trad., Manel Martí i Viudes). México: Paidós.
- Castillejos, J. (2008, 04 de octubre). Los Panchitos: una banda que nace con un grito de protesta. *Excélsior*, en

<http://www.exonline.com.mx/XStatic/excelsior/template/content.aspx?se=nota&id=371722>

- Coleman, M. (2005). *Playback. From the Victrola to MP3, 100 years of music, machines, and money*. Cambridge: Da Capo Press.
- Collins, K. (2007). Video Games killed the Cinema Star: It's Time for Change in Studies of Music and the Moving Image. *Music, Sound and the Moving Image*, 1(1), 15-20.
- Cusick, S. (2006). Music as torture / Music as weapon. *Revista Transcultural de Música*, 10. Consultado en http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_eng.htm
- Chambers, I. (1995). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Chan, N. (2007). *A Critical Analysis of Modern Day Video Game Audio*. Unpublished Dissertation, Nottingham University, Nottingham.
- Chartier, R. (2007). ¿Existe una nueva historia cultural? En Sandra Gayol & Marta Madero (Ed.), *Formas de Historia Cultural* (pp. 29-43). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen* (Trad., Claudia Gorbman). New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1999a). *El sonido. Música, cine, literatura...* (Trad., Enrique Folch González). Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1999b). *The voice in cinema* (Trad., Claudia Gorbman). New York: Columbia University Press.
- Dallal, A. (1987). *El "dancing" mexicano*. México: Editorial Oasis / Secretaría de Educación Pública.
- Darnton, R. (2004). Historia cultural e intelectual. En Boris Berenzon Gorn (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.
- de los Reyes, A. (1993). *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Bajo el Cielo de México. Volumen II 1920-1924*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- de los Reyes, A. (1996). *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Vivir de Sueños. Volumen I 1896 - 1920*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Deans-Smith, S., & Gilbert M. Joseph (1999). The Arena of Dispute. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 79 (#2, Special Issue: Mexico's New Cultural History: Una Lucha Libre), 203-209.
- Derbez, A. (2001). *El Jazz en México. Datos para una historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dufour, M. (1998). Memoria, Tiempo y Música. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 2(Febrero).
- Dunn, S. (Dir.) (2005). *Metal: A Headbanger's Journey, Documental*. Canada: Banger Producers.
- Dunn, S. (Dir.) (2008). *Global Metal, Documental*. Canadá: Banger Productions.
- Eco, U. (1992). Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción *Los límites de la interpretación* (pp. 22-45). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1999). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.

- Edgerton, G. R., & Peter C. Rollins (Ed.). (2001). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- EFE (2008, 5 de septiembre). Vincula estudio personalidad con gustos musicales. *El Universal*, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/535931.html>
- Ernst, R. (Dir.) (2006). *Get Trashed, Documental*. U.S.A.: Kundrat Productions.
- Estrada, J. (1973). *Música y Músicos de la Época Virreinal*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Estrada, T. (2008). *Sirenas al Ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*. México: Océano.
- Extra, G., & Kutlay Yagmur (2002). Language diversity in multicultural Europe. Comparative perspectives on immigrant minority languages at home and at school, *Management of Social Transformation (MOST Programme) Discussion Paper 63*. Paris: UNESCO.
- Faden, E. (Dir.) (2007). *A Fair(y) Use Tale, Documental*. U.S.A.: Media Education Foundation / Center for Internet & Society / Stanford Law School.
- Farías Bárcenas, R. (1996). Entre surcos y rayos. La accidentada historia discográfica del rock mexicano. *Syncro Pulse*, 8-10.
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia* Barcelona: Gustavo Gili.
- Florescano, E. (Ed.). (2002). *Espejo Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica - CONACULTA.
- Friedlander, S. (2004). *¿Por qué el Holocausto? Historia de una psicosis colectiva*. Buenos Aires: Gedisa.
- Frith, S. (1987). Hacia una estética de la música popular (Trad., Silvia Martínez). En R. Leepert, & Susan McClary (Ed.), *The politics of composition, performance and reception* (pp. 133-149). Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1999). La constitución de la música rock como industria transnacional. En Luis Puig & Jenaro Talens (Ed.), *Las culturas del rock* (pp. 11-30). Valencia: Pre-Textos / Fundación Bancaja.
- Fubini, E. (2002). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Trad., Carlos Guillermo Pérez de Aranda). Madrid: Alianza.
- Funes, P. (2006). La nación y sus otros *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos* (pp. 137-204). Buenos Aires: Prometeo.
- García, C. (2009, 7 de febrero). Quiere ser gobernador de Sonora a ritmo de tambora. *El Universal*, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/575067.html>
- García Escudero, J. M. (1970). *Vamos a hablar de cine*. Navarra: Salvat.
- García Martínez, J. M. (2002). *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza.
- Gay, P. (1992). *La educación de los sentidos. La experiencia burguesa: de Victoria a Freud I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gibson, C. (2002). Migration, music and social relations on the NSW Far North Coast. *Transformations*, 2(March).
- González García, J. M. (2005). ¡Libertad o con gloria morir! Himnos nacionales en Latinoamérica. En F. Colom González (Ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico* (pp.

- 729-747). Madrid: Iberoamericana - Vervuert - Organización de Estados Iberoamericanos.
- González, R. E. (2005). Escritura y escritos en el 'Cancionero folklórico de México'. *Acta Poética*, 26 (1-2)(Primavera-Otoño), 351-372.
- Gruzinski, S. (2004). *La ciudad de México: Una Historia* (Trad., Paula López Caballero). México: Fondo de Cultura Económica.
- Halbwachs, M. (1996). *La memoria collettiva* (Trad., Paolo Jedlowski). Milano: Unicopli.
- Hayes, D. (2004, 14 de febrero). *The Affectivity of Popular Music on Youth Identity in Non-Urban Communities*. Ponencia presentada en Canadian Association for Cultural Studies Conference: CULTUREPOLES: City Spaces, Urban Politics and Metropolitan Theory, Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto.
- Hobsbawm, E. (1998). *Sobre la Historia*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.
- Hobsbawm, E. (2000). Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy. En Álvaro Fernández Bravo (Ed.), *La invención de la nación* (pp. 173-184). Buenos Aires: Manantial.
- Hobsbawm, E., & Terence Ranger (Ed.). (2004). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hudson, R. (2006). Regions and place: music, identity and place. *Progress in Human Geography*, 30(5), 626-634.
- Iggers, G. G. (2005). El 'giro lingüístico': ¿el fin de la historia como disciplina académica? En Luis Gerardo Morales Moreno (Ed.), *Historia de la historiografía contemporánea (de 1968 a nuestros días)* (pp. 213-233). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Iggers, G. G. (2005). *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Johnsen, A., Ralf Christensen, & Henrik Moltke (Dir.) (2007). Good Copy Bad Copy - a documentary about the current state of copyright and culture, *Documental*. Dinamarca: Rosforth.
- Joseph, G., Anne Rubenstein, & Eric Zolov (Ed.). (2001). *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. U.S.A.: Duke University Press.
- Kahn-Harris, K. (2004). The Aesthetics of 'Hate Music', en <http://www.axt.org.uk/hatemusic/hatemusic.htm>
- Kenneally, C. (2007). *The First Word. The Search for the Origins of Language*. New York: Penguin.
- Kress, G., & Theo van Leeuwen (2001). *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Krieger, P. (2006). *Paisajes Urbanos. Imagen y memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kuri-Aldana, M., & Vicente Mendoza Martínez (2001). *Cancionero Popular Mexicano Tomo I* (2a ed.). México: Océano / CONACULTA.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Lanza, A. (Ed.) (1977) *Historia de la Música* (Vols. 12). Madrid: Turner.
- Le Goff, J. (1992). *History and Memory* (Trad., Steven Rendall & Elizabeth Claman). New York: Columbia University Press.

- Lewis, B. (1984). *La historia recordada, rescatada, inventada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LIX Legislatura del Congreso del Estado de Guanajuato (2005). *Piensa ¡Oh Patria! 150 Aniversario Himno Nacional Mexicano Edición Conmemorativa*. Guanajuato: Instituto de Investigaciones Legislativas / Comisión de Educación, Cultura y Asuntos Editoriales.
- Lomnitz, C. (1999). Barbarians at the Gate? A Few Remarks on the Politics of the 'New Cultural History of Mexico'. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 79 (#2, Special Issue: Mexico's New Cultural History: Una Lucha Libre), 367-383.
- Longina, C. (2006). Tecnologías de Control Social: el Sonido. *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
- López Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Revista Cuicuilco. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II, 9* (#25 mayo-agosto).
- Lotman, I. (2005). On the semiosphere. *Sign System Studies*, 33(1), 205-229.
- Madrid, A. L. (2008). *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. New York: Oxford University Press.
- 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.
- Martí Martí, J. (1990). *Modelos de programación radiofónica*. Barcelona: Feed-Back.
- Mata, M. C., & Silvia Scarialia (1993). *Lo que dicen las radios: una propuesta para analizar el discurso radiofónico*. Quito: Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica.
- Matute, Á. (Ed.). (2002). *El Historicismo en México. Historia y antología*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mazzini, M. (2009). Yu-Mex: Mexican music in fifties Yugoslavia Consultada el 15 de julio, 2009, en <http://friends.s5.net/mazzini/ovitki/default.html>
- Mejía Barquera, F. (1991). *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano. Volumen I (1920-1960)*. México: Fundación Manuel Buendía.
- Mejía Barquera, F. (2005). Melodía de Amor. *Revista Etcétera* Consultada el 24 de febrero, 2009, en <http://www.etcetera.com.mx/pag146ane61.asp>
- Mejía Barquera, F. (2007). Historia mínima de la radio mexicana (1920-1996). *Revista de Comunicación y Cultura, 1. Escenarios y Convergencias*, <http://web.upaep.mx/revistaeyc/radiomexicana.pdf>
- Mendoza, V. T. (1984). *Lírica infantil de México* (Vol. 26). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, V. T. (2004). *El Corrido Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merriam-Webster Inc. (2009). Merriam-Webster Online Dictionary Consultada el 12 de mayo, 2009, en <http://mw1.m-w.com/>

- Migden Socolow, S. (1999). Putting the 'Cult' in Culture. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 79 (#2, Special Issue: Mexico's New Cultural History: Una Lucha Libre), 355-365.
- 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.
- Morales, C. R. (2009, 14 de enero). Meska, ska a la mexicana. *Vive Latino 2009 - La comunidad más poderosa del Rock en español* Consultada el 10 de abril, 2009, en <http://www.vivelatino.com.mx>
- Morales Moreno, L. G. (Ed.). (2005). *Historia de la historiografía contemporánea (de 1968 a nuestros días)*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Moreno Gamboa, O. (2009). *Una Cultura en Movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza.
- Moreno Rivas, Y. (1995). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: Escuela Nacional de Música.
- Mosca en la pared (1997). Encuesta Bizantina: ¿Existe el Rock Mexicano? *Mosca en la pared, año 2 #18*, 6-16.
- Mosse, G. L. (2005). La Historia del Racismo en Europa (Trad., Jorge Gómez Izquierdo) *Cuadernos del seminario de estudios sobre el racismo. 2*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades - BUAP.
- Mudrovic, M. I. (2005). *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Buenos Aires: Akal.
- Munslow, A. (2001). What history is. *History in focus. The guide to historical resources. Issue 2: What is History?* Consultada el 03 de febrero, 2009, en <http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Whatishistory/munslow6.html>
- Nattiez, J.-J. (2006). Histoire ou Histoires de la Musique? En J.-J. Nattiez (Ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle* (Vol. 4 Histoires des musiques européennes, pp. 19-49). Paris: Actes Sud / Cité de la Musique.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de la Mémoire. *Representations*, 26(Memory and Counter-Memory), 7-24.
- O'Brien, G. (2004). *Sonata for Jukebox. Pop Music, Memory and the Imagined Life*. New York: Counterpoint.
- 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.
- O'Gorman, E. (2007). *Historiología: Teoría y Práctica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ochoa Gautier, A. M. (2006). A Manera de Introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. *Revista Transcultural de Música*, 10. Consultado en <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/ochoa.htm>
- Ong, W. (2002). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (Trad., Angélica Scherp). México: Fondo de Cultura Económica.

- Pacini Hernández, D., Héctor Fernández L'Hoeste & Eric Zolov (Ed.). (2004). *Rockin' Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Parekh, B. (2000). El etnocentrismo del discurso nacionalista. En Álvaro Fernández Bravo (Ed.), *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha* (pp. 91-122). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Pekkilä, E., David Neumeyer, & Richard Littlefield (Ed.). (2006). *Music, Meaning and Media*. Helsinki: International Semiotics Institute.
- Pérez Vejo, T. (2003). La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico. *Historia Mexicana*, LIII(2), 275-311.
- Poulot, D. (2001). *Patrimoine et musées*. Paris: Hachette Supérieur.
- Prendergast, M. (2003). *The ambient century. From Mahler to Moby - the evolution of sound in the electronic age*. London: Bloomsbury.
- Puig, L., & Jenaro Talens (Ed.). (1999). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos / Fundación Bancaja.
- Quinn, J. (Dir.) (2007). *Nazi Pop Twins, Documental*. United Kingdom: IMG Media.
- 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., & Philip V. Bohlman (Ed.). (2000). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Raskin, R. (1992). Varieties of Film Sound: A New Typology. (*Pré*)publications, 132(April), 32-48. Consultado en <http://imv.au.dk/~pba/Homepagematerial/MMproduktionmateriale/Raskin%20Sound%20%20Paper.pdf>
- Raynor, H. (1987). *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven* (Trad., Homero Alsina Thevenet 2a. ed.). México: Siglo XXI.
- Rebeil Corella, M. A., Alma Rosa Alva de la Selva, & Ignacio Rodríguez Zárate (Ed.). (2005). *Perfiles del Cuadrante. Experiencias de la Radio*. México: Trillas.
- Renan, E. (2000). ¿Qué es una nación? En Álvaro Fernández Bravo (Ed.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (pp. 53-66). Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Reuter, J. (1981). *La Música Popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial, S. A. / Secretaria de la Defensa Nacional. Universidad del Ejército y Fuerza Aérea.
- Reyes de la Maza, L. (1973). *El cine sonoro en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido* (Trad., Agustín Neira). Madrid: Trotta.
- Richardson, J., & Stan Hawkins (Ed.). (2007). *Essays on Sound and Vision*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Rodríguez, M. (2004). *Celebración de "La Raza". Una historia comparativa del 12 de octubre*. México: Universidad Iberoamericana.
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film / Film on History*. London: Pearson Longman.

- Rouger, J., & Jean-François Dutertre (1999). The modernity of traditional music. *Soundscapes.info Journal on media culture*. Volume 2: july 1999 Consultada el 11 de febrero, 2009, en http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter11.shtml
- Roura, V. (1985). *Apuntes de Rock. Por las calles del mundo*. México: Ediciones Nuevomar.
- Rubenstein, A. (2004). *Del 'Pepín' a 'Los Agachados'. Cómics y censura en el México posrevolucionario* (Trad., Victoria Schussheim). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubín de la Borbolla, D. F. (1974). *Arte popular mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubí, F. (2007). *Estremécete y Rueda. Loco por el Rock & Roll*. México: Chapa / Veerkamp.
- Rumbaut, R. G., Douglas S. Massey & Frank D. Bean (2006). Linguistic Life Expectancies: Immigrant Language Retention in Southern California. *Population and Development Review*, 32(3 / September), 447-460.
- Rutten, P. (1999). Global sounds and local brews. Musical developments and music industry in Europe. *Soundscapes.info journal on media culture*. Volume 2: july 1999 Consultada el 03 de febrero, 2009, en http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter01.shtml
- Rutten, P. (Ed.). (1996). *Music in Europe*. Brussels: European Music Office.
- Sánchez-Marcos, F. (2004). El historiador como traductor. En Boris Berenson Gorn (Ed.), *Historiografía crítica del siglo XX* (pp. 71-86). México: UNAM.
- Sánchez, F. (2002). *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1892-2002*. México: Casa Juan Pablos.
- Scott, D. B. (Ed.). (2000). *Music, Culture, and Society. A Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales* (Trad., Araceli Cabezón de Diego). Madrid: Alianza.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny.
- Schafer, R. M. (2009, 25 de marzo). *Nunca he visto un sonido*. Ponencia presentada en Megalópolis sonoras, Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, Foro Mundial de Ecología Acústica, México.
- Schechter, J. M. (Ed.). (1999). *Music in Latin American Culture. Regional Traditions*. California: Schirmer Thomson Learning.
- Seca, J.-M. (2004). *Los Músicos Underground* (Trad., José Miguel González Marcén). Barcelona: Paidós.
- Serna, J., & Anacleto Pons (2005). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal Universitaria.
- Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama.
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge: The MIT Press.
- Stilwell, R. J. (2002). Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996. *The Journal of Film Music*, 1(1), 19-61.
- Storr, A. (2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones* (Trad., Verónica Canales Medina). México: Paidós.

- Strauss, N. (2001, 19 de septiembre). THE POP LIFE; After the Horror, Radio Stations Pull Some Songs. *The New York Times*, en <http://www.nytimes.com/2001/09/19/arts/the-pop-life-after-the-horror-radio-stations-pull-some-songs.html?sec=&spon=&pagewanted=all>
- Surdin, A. (2009, 15 de marzo). Crossover Appeal. *The Washington Post*, en <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/03/13/AR2009031304234.html>
- Tagg, P. (1992). Towards a Sign Typology of Music. En R. Dalmonte & M. Baroni (Ed.), *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* (pp. 369-378). Trento: Università degli studi di Trento.
- Tagg, P. (1994). Subjectivity and Soundscape, Motorbikes and Music. En Helmi Järviluoma (Ed.), *Soundscape. Essays on Vroom and Moo* (pp. 48-66). Tampere: Department of Folk Tradition.
- Tagg, P. (2007). *Music's Meanings* (book in progress). Unpublished book in progress.
- Tarasti, E. (2002). ¿Es la música un signo? (Trad., Rubén López Cano) *Signs of Music. A guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruiter.
- The League of Noble Peers (Dir.) (2007). *Steal This Film Part 2, Documental*. UK & Germany: BitTorrent.
- Tianguis Cultural del Chopo (2009). Historia del Tianguis Cultural del Chopo Consultada el 5 de marzo, 2009, en <http://www.tianguisculturaldelchopo.com.mx/historia.html>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria* (Trad., Miguel Salazar). Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (2003). *Hope and Memory. Reflections on the twentieth century* (Trad., David Bellos). London: Atlantic Books.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), Análisis del discurso y semiótica de la cultura* (#25, mayo-agosto), pp. 13-41.
- Torres, V. (2002). *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Toussaint, E., & Nicolás Alvarado (2006). Las Canciones Unidas. En ISSSTE (Ed.), *En voz alta: testimonios de medio siglo* (pp. 99-165). México: ISSSTE.
- Traverzo, E. (2005). *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris: La fabrique éditions.
- Valenzuela, J. M. (2004). *Paso del Nortec. This is Tijuana!* México: Trilce.
- van Leeuwen, T. (1999). *Speech, Music, Sound*. Hampshire: MacMillan Press.
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. México: Paidós.
- Vilar, J. (1995). *El sonido de la Radio. Ensayo teórico-práctico sobre producción radiofónica*. México: Plaza y Valdés.
- Viñas, M. (1987). *Historia del Cine Mexicano*. México: Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Actividades Cinematográficas UNAM / UNESCO
- Warren, M. (Dir.) (2006). *VH1's Heavy: The Story of Metal, Documental*. U.S.A.: 441 Productions.
- Waters, M. (Dir.) (2002). *Warning: Parental Advisory, Largometraje*. U.S.A.: Charter Films Inc.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario* (Trad., Verónica Tozzi & Nicolás Lavagnino). México: Paidós.

- White, H. (2005). *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX* (Trad., Stella Mastrangelo). México: Fondo de Cultura Económica.
- Wieviorka, M. (1994). Racismo y exclusión. *Estudios de el Colegio de México*, XII(34 enero-abril), 37-47.
- Woodside, J. (2005, 18 de mayo). *La metáfora en el sampleo. Una reciente retórica musical*. Ponencia presentada en Coloquio Internacional Metáfora en Acción, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Woodside, J. (2008a). Del cine a la música. La construcción de íconos sonoros en lo audiovisual. En Jesús Octavio Elizondo Martínez (Ed.), *Intersemiótica: la circulación del significado* (pp. 176-180). México: Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE) / Universidad Iberoamericana.
- Woodside, J. (2008b). El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, #14 "Música Popular" (Primavera - Verano), 11-31.
- Woodside, J. (2008c). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista Transcultural de Música*, 12. Consultado en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art21.htm>
- Zebub, B. (Dir.) (2007). Black Metal: A Documentary, *Documental*. U.S.A.: Bill Zebub Productions.
- Zermeño, G. (2005). Introducción. La historiografía, entre la teoría y la investigación histórica. En Luis Gerardo Morales Moreno (Ed.), *Historia de la historiografía contemporánea (de 1968 a nuestros días)* (pp. 87-107). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Zerubavel, E. (2003). *Time maps: collective memory and the social shape of the past*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zorin, A. (2005). Ideología, semiótica y Clifford Geertz: algunas reflexiones rusas. En Luis Gerardo Morales Moreno (Ed.), *Historia de la historiografía contemporánea (de 1968 a nuestros días)* (pp. 305-332). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.