



UAEM | Universidad Autónoma
del Estado de México



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES

**“MOVIMIENTO SONIDERO:
CONSTRUCCIÓN DE SOCIALIDADES Y VISUALIDADES”
TRABAJO DE INVESTIGACIÓN**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ESTUDIOS VISUALES
PRESENTA:
SALAZAR LARA FLOR ANDREA

LÍNEA DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO
LA ESTÉTICA

DIRECTOR
D. En E.L. Álvaro Villalobos Herrera

TUTORES ADJUNTOS
M. En E.V. Mario Bracamonte Ocaña
M. En E.V. Sofía Elena Sierra Chaves

REVISOR EXTERNO
Dr. en E. Manuel Galván Izquierdo

México, Septiembre de 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

IDENTIDAD Y PERFORMATIVIDAD EN LA PISTA DE BAILE: EL SURGIMIENTO DE UN MOVIMIENTO SOCIOMUSICAL

- 1.1 La música tropical como detonante de un movimiento
- 1.2 Una fiesta para todos: El surgimiento de un movimiento sociomusical
- 1.3 El rol de las identidades colectivas en el movimiento sonidero
- 1.4 Performatividad en la pista de baile: Integración y visibilización de las identidades subalternas.

CAPÍTULO II

LAS IMÁGENES SONIDERAS EN RELACIÓN CON LOS REGÍMENES ESCÓPICOS Y LA CULTURA

- 2.1 Régimen escópico y cultura
- 2.2 Gráfica sonidera: volantes, carteles y bardas
 - 2.2.1 El elemento narrativo. De las imágenes de Épinal a los pliegos de cordel y folletines.
 - 2.2.2 Dispositivos de enunciación visual
- 2.3 Cultura digital. Los actuales canales de transmisión audiovisual
 - 2.3.1 Almacenar
 - 2.3.2 Interactuar

CAPÍTULO III

LA CONSTRUCCIÓN DE SOCIALIDAD A TRAVÉS DE LAS VISUALIDADES DEL MOVIMIENTO SONIDERO

- 3.1 *El sonidero y Lo sonidero*. Visualidades del espectáculo a la vida cotidiana
 - 3.2 Visualidad del sonidero en el espacio público
 - 3.3 La piratería sonidera. Una práctica instituyente y generadora de visualidad
 - 3.4 De los públicos consumidores a las multitudes prosumidoras
- ÓN

REFLEXIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA



(Imagen para amplificarse en el diseño editorial)
Consola de iluminación de Sonido RollyMix
Baile Sonidero, Toluca Estado de México, 2017.

INTRODUCCIÓN

Estar a la altura de lo cotidiano

Max Weber

Investigar lo que pasa en la vida cotidiana implica ir más allá de lo que se muestra evidente, es llegar al núcleo de las relaciones que el ser humano establece con los otros, con lo otro, y en las que invariablemente, están las imágenes. Esta investigación tiene como objeto de estudio la construcción de socialidad a través de las visualidades de un movimiento sociomusical, como es el sonidero.

El movimiento sonidero es un fenómeno que surge como una posibilidad de entretenimiento y se establece en la vida cotidiana de la sociedad mexicana. Me interesa abordar las prácticas que, desde el despliegue de monumentales bocinas, el montaje de luces y la sonorización del espacio público, los individuos se reconocen en una comunidad musical, adoptando una identidad performativa a través del baile.

También, me interesa saber qué está pasando con las imágenes que este movimiento ha producido desde sus inicios y que, desde luego, no me parece que sean meros productos publicitarios o de marketing, sino productos visuales dinámicos que dan cuenta de una fluctuación entre regímenes escópicos y de una cultura también en constante transformación y movimiento.

A partir de la descripción y análisis de estos dos aspectos, mi argumento se basa en sustentar que este fenómeno ha logrado tejer relaciones de socialidad, entendiendo ésta como un proceso de interacción entre los individuos y en el que se generan diversas visualidades. El empalme de estos procesos de socialidad y visualidad, considero, goza de suma sutileza, por lo que el fenómeno sonidero tiende a atribuírsele sólo a la publicidad y el entretenimiento dejando de lado las relaciones sociales.

De este modo, la investigación se conforma de tres capítulos en los que abordo conceptos como identidad, performatividad, régimen escópico, cultura, socialidad y visualidad.

El capítulo I parte de la descripción y análisis del desplazamiento sonoro de la música tropical en México y gran parte de Latinoamérica. Así mismo, se enfoca en la conformación y contexto del fenómeno sonidero, sus funciones y primeras apariciones. Apoyada en autores como Simon Frith, Judith Butler, Katya Mandoki, Rogelio Ramírez Paredes, Dario Blanco Arboleda, Rubén López Cano, entre otros, se establecen los conceptos de identidad y performatividad como hilos conductores, ya que a través del surgimiento del movimiento sonidero, percibo la fundación de comunidades que se reconocen en el baile, mismas que atraviesan procesos de identidad que establecen diversos roles dentro de la cultura.

El capítulo II se enfoca en el análisis del régimen escópico inscrito en la cultura, entendiendo que no se trata de un solo régimen imperante en la época actual. Tomando las concepciones de Jose Luis Brea, Martin Jay y Gerard Wajcman, el análisis intenta dar cuenta de la fluctuación de modos de mirar y ser mirado que se vierten en la cultura, afectando sus prácticas y productos.

George Yúdice, quien entiende la cultura como recurso, apunta que ésta se disemina y se distribuye de las maneras más globales, por ello, las practicas cotidianas contenidas en la música, la cocina, las costumbres, entre muchas otras, se movilizan como recursos en el turismo y en la promoción de industrias que explotan el patrimonio cultural e incrementan el producto interno bruto de países de Latinoamérica, como México, Estados Unidos de América, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Brasil, entre otros.

Apoyada en esta concepción de cultura, me interesa abordar dos cosas. Primero, que el movimiento sonidero no es alternativo a las lógicas de la globalización, pero se vale de diversas prácticas, tales como la generación de productos musicales realizados de manera casera y que dejan de lado las autorías de muchas piezas musicales, así como el intercambio de esos productos que se ven implicados en

relaciones de comercio informal y que desestabilizan la hegemonía de las industrias musicales. Segundo, que el movimiento sonidero goza de una potencia visual que se vuelve efectiva en lo social, sin embargo, al no haber una toma de palabra explícita, una agenda o proyecto tangible tanto de los productores como de los públicos y seguidores sonideros, y desde luego, un diálogo efectivo con los diversos actores que convergen en la cultura hoy en día, el sonidero queda imposibilitado a que desde esa potencia visual se genere mayor apertura a este tipo de movimientos, como ha ocurrido en otros casos como Afro Reggae en Brasil.

Otro asunto visual lo conforma la gráfica sonidera –volantes, carteles y bardas–, analizo cómo las imágenes han sido terreno fértil para observar la fluctuación de los regímenes escópicos y el dinamismo que supone la cultura. Retomando a Jesús Martín Barbero, encuentro relación entre productos culturales del siglo XVI, XVII Y XVIII y las imágenes sonideras, lo cual supone un cuestionamiento sobre la cultura de masas y el hecho de considerarlas mera publicidad o marketing.

De la mano de Pierre Levy y su comprensión de la cultura digital como un conjunto en el que convergen de manera simbólica las representaciones, las ideas, las interpretaciones, las técnicas, los artefactos y materiales, intento dar cuenta de la constelación de imágenes sonideras que los recursos técnicos han hecho capaces de poner ante nuestra mirada, de qué manera almacenamos e interactuamos con ellas y los retos que suponen estas prácticas en el desarrollo del movimiento sonidero mexicano.

En diálogo con autores como Hans Belting, W. J. T. Mitchell y Michel Maffesoli, el capítulo III se concentra en las prácticas de visualidad que generan socialidad. Para comprender cómo se desarrolla la socialidad a partir de las visualidades del movimiento sonidero, es necesario insistir en que éste no se circunscribe al espectáculo, lo excede, se trasmina a la vida cotidiana y es en ella donde cobra toda su potencia visual-social. Por eso, parto de hacer una diferencia entre *el sonidero*, el cual alude a las visualidades del espectáculo –luces, audio, saludos, bailes–, y *lo sonidero*, que alude a las visualidades en la vida cotidiana,

inmateriales e intangibles pero que son las que dinamizan la cultura en el espacio público.

De este modo, el *espacio público* es un concepto que cobra relevancia debido a que se vuelve un instrumento donde se simboliza y se representa, se estructuran acciones y relaciones de poder que darán apertura al movimiento sonidero. En ese sentido, me interesa abordar el espacio público, no sólo por la acción de tomar la calle como pista de baile, sino también porque me parece que es un instrumento de lo cotidiano en que confluyen relaciones y afectos entre los individuos, así como prácticas estéticas como la colocación de carteles y la pinta de bardas que dinamizan el espacio habitado.

En este mismo capítulo, abordo la piratería sonidera, una práctica muy común en este fenómeno sociomusical y que desde luego, excede las implicaciones económicas y legales a las que muchas veces se le vincula, es decir, aquí la piratería sonidera es entendida también como un intercambio cultural que genera nuevos y alternativos modos de entretenimiento, relación de los individuos con los productos musicales y posicionamiento de éstos en el mercado local-global. Del mismo modo, a lo largo de la investigación, la piratería sonidera se diferencia de otras formas de mercadeo informal e ilegal, ya que regularmente son los productores, públicos y seguidores del sonidero quienes generan sus productos musicales con fines de intercambio y reconocimiento como sonidos itinerantes.

Considero que la piratería sonidera ha logrado hacer que los usuarios consumidores pasen a ser productores –*multitudes inteligentes* en la óptica de Paolo Virno, Antonio Negri y Howard Rheingold– Así como el hecho de que las industrias musicales tengan que articular un proyecto transversal que se enfoque menos en la cuestión de derechos de autor y más en las dinámicas del *peer to peer* y del intercambio cultural generador de experiencias a través de la música, tal como lo aborda George Yúdice y Stephen Witt.

En México, el movimiento sonidero es un magnífico exponente de estas lógicas mercantiles alternativas, sin embargo, al no haber una consciencia de ello por

parte de sus actores, hace que las políticas culturales que pudieran ser efectivas para no generar un rechazo social hacia este movimiento, sigan estando obsoletas y se siga pensando que la piratería es una práctica que compete sólo a asuntos de ilegalidad y no de intercambio cultural.

De esta manera, el movimiento sonidero es diseccionado bajo diversas operaciones metodológicas, tales como abordar los estudios etnomusicológicos para comprender el desplazamiento sonoro de la música tropical y su asentamiento en México; los estudios visuales para indagar en las imágenes que ha producido este movimiento y de qué manera se vuelven efectivas en el espacio público y le significan a los individuos de acuerdo al régimen escópico imperante; los estudios culturales para situar al movimiento sonidero dentro de una cultura dinámica en la que confluyen la globalización y el sistema económico capitalista, y que desde luego, nos arrojan información valiosa sobre otras formas de entender la visualidad contemporánea.

CAPÍTULO I

IDENTIDAD Y PERFORMATIVIDAD EN LA PISTA DE BAILE: EL SURGIMIENTO DE UN MOVIMIENTO SOCIOMUSICAL

1.1 La música tropical como detonante de un movimiento

La llegada de tecnologías electrónicas como el gramófono, la radio, el fonógrafo o el video a México en la década de 1920 dieron pie a una extensa difusión musical, que además articuló una historia de la música más amplia, lo cual no implicó la desaparición de la diversidad y las características particulares de cada género.

Resulta pertinente hacer una revisión del término *música popular* y el por qué a lo largo de la historia de la música se ha hablado de este término con diferentes concepciones. La musicología fue la disciplina encargada de realizar clasificaciones de diversas sonoridades que dieron como resultado el surgimiento de los géneros musicales, los cuales eran determinados de acuerdo a la zona geográfica o el tipo de instrumentos utilizados.

De estas clasificaciones provino el término de *música popular*, el cual se entendía como aquella música que era escuchada por la mayoría de habitantes de determinado lugar. De ahí que el debate se estableciera en torno a lo que era popular, lo que no lo era y el vínculo con las sociedades y su desarrollo socioeconómico.

En México, el término *música popular* se gestó durante el Romanticismo del siglo XIX. Previo a la revolución mexicana, el proyecto de nación pugnaba por amalgamar la vida social-política y resaltar las características de cada región del país. Se trata de una exacerbación por lo regional-local, lo pintoresco de los paisajes, los modos de vida y lo exótico que pudiera resultar la vida cotidiana en algunas regiones. Por lo tanto, la *música popular* va a estar muy ligada a los usos y costumbres de cada estado de la República Mexicana y la música que se produce en cada uno. Sin embargo, se trata de una división muy marcada entre lo

que escucha la mayoría de la población y los que tienen acceso a salones de baile donde se presentan orquestas con música de cámara al estilo europeo.

Podemos decir que, la *música popular* fue el resultado de un deslinde de la música culta romántica frente a géneros musicales que no ocupaban la monumentalidad de las orquestas románticas, ni en su composición ni en su ejecución.

De esta manera, la música popular es el resultado de la hegemonía de una concepción romántica del arte, que ante todo debe halagar los sentidos y generar placer en los espectadores/escuchas. Este halago y placer en los sentidos ha sido legitimado por el arte, principalmente en Europa y heredado a Latinoamérica. Se trata de una creciente búsqueda de placer en el entretenimiento, en lo que los espectadores tienen frente a sus ojos.

De este romanticismo comenzaron a surgir necesidades sociales que demandaban otras formas musicales distintas a las orquestas y grandes salones de baile, se remarcó más la distinción entre las composiciones e interpretaciones en la música y comenzaron a surgir músicos que no pertenecían a los selectos gremios musicales; se trata de una categorización muy marcada de lo que era *música culta* y *música popular*, herencia absolutamente europea.

En ese sentido, la etnomusicología es la disciplina derivada de la musicología que se encarga de la diversidad musical y la pone en el lugar de la cultura, de alguna manera se trata de la antropología de la música y permite indagar en la música de todo el mundo, sus orígenes, sus funciones y sus desplazamientos.

Bruno Nettl, etnomusicólogo checoslovaco, menciona que para definir la *música culta*, la musicología tomaba en consideración parámetros metodológicos como el talento del músico, la relación ente la excelencia musical e incluso la superioridad moral del músico, lo que resultaba sumamente complejo. La etnomusicología en cambio, propone una revisión que enfoque sus análisis en el timbre, los estilos de canto y las diferencias entre interpretaciones. (Nettl, 2001: 119-120)

De este modo, en la etnomusicología, la concepción de la *música culta* trata de alejarse del aspecto socioeconómico y moral tanto de los músicos como de los escuchas, otorgando ejes de investigación y comparación más amplios y fructíferos, algunos ejemplos serían:

Los géneros populares derivados de la tradición africana en el Caribe y Latinoamérica; el uso de la música por parte de movimientos de protesta en África; la combinación de elementos occidentales y no occidentales en los géneros populares de Oriente Medio e Indonesia; el estudio de la música para cine en la India” (Nettl, 2001: 122)

Para el siglo XX, la *música popular* ya no refiere sólo a aspectos morales o económicos de la sociedad, involucra el reconocimiento de música de otras latitudes, sus características y desde luego, sus desplazamientos, tal como ocurrió con la música tropical y su llegada a México en la década de 1940.

La etnomusicología fue la disciplina encargada de la ampliación de ambas concepciones musicales, desdibujando la carga ideológica que se tenía sobre la *música popular*. También, ha sido labor de las industrias musicales el que este término se redimensione y adquiera otros significados, tenemos por ejemplo el término de *pop music* o *popular music*, que hace referencia tanto a la cantidad de personas que la consumen, como a la forma en que está elaborada esta música, es decir, con aparatos tecnológicos que pueden distorsionar la voz del intérprete o integrar sonidos que provienen de computadoras y no de instrumentos.

Sin embargo, el debate vuelve a abrirse con estos términos porque ponen en entredicho el sentido de la música y hasta qué punto representa música sumamente desechable y hecha sólo para consumo fugaz de los individuos.

El sociólogo funcionalista inglés Simon Frith plantea que, la pregunta en torno a si existe buena o mala música debe ser respondida en función de para qué es mejor la música, es decir, hay que considerar la función social de la misma para determinar su cumplimiento en la sociedad. Explica que, si hubiera alguna

jerarquía en los placeres, ésta no parece basarse en la autonomía artística, ni en la utilidad social de la música y mucho menos en las diferencias culturales.

Probablemente se puedan establecer diferencias que manifiesten la diversidad de las cualidades de las piezas musicales, y de alguna manera elaborar un juicio estético, pero sin conducirnos a la creencia de que algunas músicas no son dignas de análisis o no merecen nuestra atención por considerarse excesivamente “simples” o “mundanas”.

De otra manera, la etnomusicología apuntaló los análisis teóricos en torno a la diversidad musical y lo que histórica e ideológicamente se fue construyendo en torno al término de “música popular”, su relación con la industria cultural y la masificación de los productos culturales musicales.

Theodor W. Adorno en su ensayo *Sobre la música popular (2016)*, expresa el éxito que ésta ha tenido desde una visión marxista que mira al oyente siempre como un sujeto enajenado y alienado a la producción de masas, en las cuales no sucede una apropiación de la música y mucho menos una re-significación de lo escuchado. Propone que el reconocimiento de una música es un hábito propio de la escucha contemporánea, este reconocimiento se basa en la repetición constante que genera una aceptación a corto plazo, y es ahí donde reside la causa de la popularidad en la música.

Sin embargo, Adorno reconoce en la *música popular* el poder de la cohesión social, ya que el oyente elabora similitudes entre su lenguaje cotidiano y la música que escucha. Para ello, se requieren tres procesos de compatibilidad entre la música y el oyente, reconocimiento, repetición y aceptación.

Ciertamente, entendemos una sonata de Beethoven sólo si reconocemos que algunos de sus rasgos son abstractamente idénticos a otros que uno ya conoce de experiencias anteriores, y relacionándolos con la experiencia presente. (Adorno, 2016: 20)

Por lo tanto, se requiere que el individuo haya tenido otras experiencias en las cuales basar lo que escucha, el oyente pasa por un proceso de mediana

apropiación a través de experiencias anteriores, lo que reconoce es un sistema en el que se encuentran timbres, tonos de mayor o menor, modulación, acordes, pero este sistema aún no es suficiente para una óptima comprensión del sentido musical. Para Adorno, en la *música popular* es destruida la relación entre lo conocido y lo nuevo, ya que el proceso de reconocimiento no es un medio sino un único fin.

El proceso de reconocimiento, a su vez, tiene componentes como el del “vago recuerdo”, “identificación efectiva”, “clasificación con etiquetas” y “autorreflexión sobre el acto de reconocimiento”. Se trata de componentes que hacen que el oyente pase de recordar algo ya escuchado, a consolidar y generar un sentido de pertenencia y apropiación de la canción, pero siempre bajo una transferencia psicológica arbitraria que consiste en que el individuo determine –ayudado por la publicidad– si es buena o no la canción que escucha. (Adorno, 2016:24)

El segundo proceso es el de la repetición, en él, el oyente escucha una y otra vez la música y la traslada a su vida cotidiana. En este proceso, según Adorno, ocurre un “engaño” en el que el oyente se permite cierta melancolía o emoción por lo que escucha, pero más allá de generar una catátesis, aquél se contiene, se mantiene al margen de lo verdaderamente liberador; busca la satisfacción musical en su tiempo libre o tiempo de ocio pero sin esforzarse por comprender esa música porque no hay nada que comprender, todo es dado.

El tercer proceso corresponde a la aceptación y ocurre cuando el oyente queda conforme con lo que está escuchando, Esa conformidad es dada, por un lado, por las agencias con el poder de lanzar temas “de éxito” a las masas y éstas para apropiárselas mediante el reconocimiento y la repetición. Por otro lado, la conformidad se establece cuando el oyente acepta las diversas versiones de un éxito, aunque éste haya sido lanzado en más de una ocasión con una imagen distinta cada vez, se trata de repetir la misma fórmula musical.

Con todos estos procesos, la *música popular* resulta en una vulgarización en la que el oyente no es completamente consciente de la música que escucha y por lo tanto, parecen anularse las posibilidades musicales para la constitución de

identidades sociales, re-significación de las temas musicales y fundación de comunidades que se reconocen a partir de lo escuchado.

El planteamiento de Adorno respecto a la *música popular* es completamente distinto al de los postulados etnomusicológicos, ya que éstos pugnan por la función social que cumplen los géneros musicales, el lugar que ocupa la música en la cultura y cómo es que es apropiada, mezclada y desplazada por grupos enteros, tal como ocurre en el movimiento sonidero mexicano.

Al menos para América Latina, todas las posibilidades de sujeto concebidas están presentes y potencialmente vivas: son y somos occidentales, indios, mestizos, desindianizados, híbridos, modernos, posmodernos y arcaicos; a la vez, y no siempre, dispersos u organizados en clases sociales, sociedad civil e instituciones; individuos y colectivo; urbanistas rurales y campesinos cosmopolitas; subordinados, resistentes y protagónicos; guiados por utopías y prácticas contingentes; definidos por identidades sociales y culturales que se ponen en suspenso en el mismo momento de ejercerlas, para contradecirlas; con creencias en mitos y congregados en ceremoniales y ritos, siendo a la vez seculares, perteneciendo a un nuevo mundo de memoria milenaria.” (León y Zemelman, 1997:11)

Considero que para el movimiento sonidero mexicano, el análisis requiere ampliarse, justamente tomar en cuenta todas las posibilidades híbridas de ser y estar, se requiere los criterios clasificatorios de las diferentes sonoridades, situar los múltiples sentidos de apropiación y re-significación que los individuos articulan en grupo, pienso que ahí reside el reconocimiento en el otro o en los otros y se gesta el sentido de pertenencia, una característica fundamental de lo que este movimiento ha hecho.

Entonces, en México se ha logrado que la *música popular* involucre varios géneros, entre ellos los que competen a la *música tropical*, esta hibridación se debe a la migración de músicos de países como Colombia, Venezuela, Puerto Rico, y desde luego, al desplazamiento sonoro y la mezcla de sonoridades e instrumentos.

En la segunda década del siglo XX llegó el danzón a México. El danzón es un ritmo y un baile de origen cubano creado por el compositor matancero Miguel Faílde Pérez. Desde principios del siglo XX tuvo gran arraigo en México y en los diversos salones de baile de la época. En Cuba se interpreta con instrumentos de viento, con flauta, violines y timbales. Para México se hicieron diversos arreglos en los instrumentos y se incorporan otros como la trompeta y el saxofón.

A partir de ahí se dio un amplio desarrollo de orquestas junto con la llegada de músicos extranjeros que venían de Cuba y del caribe colombiano. Esta generalización de música tropical es dada a través de las sonoridades y versiones regionales mestizas de estas latitudes, que posteriormente fueron exportadas masivamente a toda América Latina.

Para 1940 el danzón y el mambo ya eran muy popular en salones de baile en la Ciudad de México y Dámaso Pérez Prado se vuelve la figura por excelencia de este ritmo. El mambo es un género musical y danzario que se desarrolló originalmente en Cuba. El mambo designa un nombre que ya había sido utilizado anteriormente por Antonio Arcaño, músico cubano. Pero es a través de Dámaso Pérez Prado que el género logra gran éxito en México.

El nuevo estilo poseía una mayor influencia de las orquestas de jazz norteamericanas, y una instrumentación ampliada compuesta por cuatro o cinco trompetas, cuatro o cinco saxofones, contrabajo, batería (drum set), maracas, cencerro, bongó y tumbadoras. El “nuevo mambo” incluía contrapunteos entre las trompetas y los saxofones que impulsaba a mover el cuerpo al compás del ritmo, así como un peculiar grito en la conclusión de las frases de las canciones.

Debido al auge que tuvo el mambo y gran parte de la música cubana en México, se compusieron canciones “mezclándolo” con otros géneros. Sin embargo, para 1950 este ritmo pierde fuerza aun cuando se seguían componiendo melodías mezcladas como las guarachas-mambo, boleros-mambo y danzones-mambo.

La guaracha fue uno de ellos, de este género se desconoce su origen, aunque por sus características lo atribuyen a una música proveniente de Andalucía, España. En Cuba se vuelve muy popular tanto en salones como en el teatro, se trata de un géneroailable, en tiempos rápidos y con letras cómicas y picarescas.

Por su parte, el bolero también es un género musical cubano que comparte ciertas raíces con el género español, la diferencia es que el primero se compone en compás de cuatro cuartos y el segundo en compás de tres cuartos. Se volvió muy popular gracias a sus letras románticas y pasó de tocarse en cantinas o peñas, a tocarse en serenatas, siendo aceptado por toda la sociedad de diferente posición económica. Es gracias a la radio que este género logra traspasar fronteras y mezclarse con otros géneros como el mambo y el danzón.



Figura 1. Dámaso Pérez Prado

Uno de los músicos cubanos que llegó a México en la primera mitad del siglo XX, popularizando el género musical *mambo*.

A partir de entonces, México se internará en la búsqueda de un ritmo que sea tan popular y abarrote los salones de baile como el mambo, de esta búsqueda resulta también el chachachá, pero en general las orquestas seguían tocando melodías de las viejas glorias del mambo. El chachachá también provino de Cuba,

específicamente fue Enrique Jorrín, compositor y violinista cubano quien al realizar ciertos arreglos en melodías de danzón, logró producir otro género que además resultaba más fácil de bailar para los públicos.

En 1943, Luis Carlos Meyer, músico colombiano conocido como “El Rey del Porro”, realiza un recorrido por Panamá, Venezuela y Cuba, al llegar a México comienza a tocar con diversas orquestas que ya tenían cierta fama y lo respaldan musicalmente, orquestas como La Orquesta Panamericana de Rafael de Paz. Luis Carlos Meyer comienza a tocar y grabar diversos temas de su país natal y es cuando la música del caribe colombiano comienza a sobresalir cada vez más en el ambiente musical de los salones de baile mexicanos, tales como

Por otro lado, otras orquestas y agrupaciones comienzan a popularizar los ritmos colombianos; La Sonora Matancera, agrupación cubana, realiza grabaciones de temas como “Micaela”; en EUA Nat King Cole graba “Ay cosita mía” del compositor colombiano Pacho Galán; Benny Moré, cantante y compositor cubano hace famosas las canciones “La muñeca”, “San Fernando” y “Pachito Eché” de los compositores colombianos Cresencio Salcedo, Lucho Bermúdez y Alex Tovar respectivamente.

A la labor de Luis Carlos Meyer de popularizar la música caribe colombiana se unirán otras orquestas y desde otros países como Venezuela, esta música comenzará a tener un despunte y predilección por el público. México será la plataforma idónea para estos ritmos y para que poco a poco la cumbia y el porro se establezcan como géneros musicales predilectos para el baile. El porro es un género musical propio de las regiones de Córdoba, Bolívar, Atlántico y Surce en el Colombia. El ritmo es cadencioso y da pie a que se baile en muchas fiestas populares. En Colombia el porro lo tocan orquestas conocidas como “papayeras” o “chupacobres”.



Figura 2. Contracarátula del disco “Colombia de Oro” de Pacho Galán, de 1978.

Pacho Galán es uno de los músicos colombianos cuyos temas se popularizaron en México y posteriormente en EUA, su tema más famoso que se ha convertido en un clásico tanto en Colombia como en México es el de “Ay cosita linda”. Este tema, en 2015 cumplió sesenta años de haber sido grabada por primera vez. En julio de 1955, junto a músicos de las orquestas de Lucho Bermúdez y Ramón Ropaín, Pacho Galán grabó la primera versión que se conoce de “Ay cosita linda” con el que apareció la cara A de un sencillo de 78 rpm (revoluciones por minuto) y en cuyo lado B estaba el porro “Fruta sabrosa”.



Figura 3. La Sonora Matancera, una de las agrupaciones cubanas con mayor auge en toda Latinoamérica Comenzó a tocar en 1921 en Cuba bajo la tutela del músico Valentín Cané y con el nombre de Tuna Liberal.

A partir de entonces, esta agrupación atravesó por distintas transformaciones en cuanto a su nombre, sus integrantes y los instrumentos que tocaban. Para 1960, La Sonora Matancera ya era muy famosa en Cuba y contaba con diversos contratos con sellos discográficos, mismos que les valió para salir de la isla en 1960, sin saber que jamás regresarían. En 1989 celebraron los 65 años de la Sonora Matancera en Central Park, Nueva York, invitando a muchos de los cantantes que formaron parte de este conjunto. También sería la última vez que muchos de ellos se verían en el escenario.

Para 1960, la *música tropical* se verá en proceso de consolidación, no obstante, algunas orquestas alcanzan su punto más crítico debido a que éstas buscaban un enfoque comercial, ya no sólo presentarse en salones de baile. Sin embargo, vuelven a surgir nuevas orquestas que se instalan en México y buscan la fama y el reconocimiento internacional, es el caso de Mike Laure y sus Cometas (imitando a Bill Halley), Rigo Tovar y su Costa Azul, Grupo Perla Colombiana, Los Corraleros del Majagual, Humberto Pavón y su Grupo Cañaverl, La Sonora Dinamita, entre muchos otros.



Figura 4. Benny Moré, cantante y compositor cubano conocido como “El bárbaro del ritmo” que vuelve famosas las canciones “La muñeca”, “San Fernando” y “Pachito Eché” de los compositores colombianos Cresencio Salcedo, Lucho Bermúdez y Alex Tovar respectivamente.

Mike Laure comenzó tocando rock and roll, es pionero en la grabación en estudio de la música caribe colombiana, el éxito de él y su agrupación lo colocaron como uno de los más grandes intérpretes de este género, aunque muchos de sus seguidores creyeron que los temas que interpretaban eran de su autoría. La industria discográfica de ese momento no prestó tanta atención a los créditos de los músicos originales, colombianos en su mayoría, por este motivo hubo un desdibujamiento tanto de los ritmos como de los autores, la *música tropical* en ese sentido se fortaleció y acabó de consolidarse.

Por su parte, Rigo Tovar y su Costa Azul es un claro ejemplo de la popularización de la *música tropical* en México y el auge que tuvo para ser llevada del plano nacional al internacional. Rigo Tovar es prueba del corredor musical Houston-Monterrey, un flujo comercial de gran cantidad de músicos y géneros musicales en constante comunicación durante el siglo XX a la actualidad, no obstante para los años sesenta se trató de abrir mercado con base en artistas como el tamaulipeco.

Estas agrupaciones adaptan las canciones y las “mexicanizan”, por decirlo de algún modo. La *música tropical*, con todos los géneros e hibridaciones que involucraba, se convirtió en una música mexicana, en la que tanto músicos como

la industria discográfica mexicana, buscarían ampliar nuevas sonoridades y adaptar otros instrumentos; se sustituye el acordeón por sintetizadores, se incorporan baterías en vez de tambores colombianos tradicionales, se implementa el güiro en vez de la guacharaca, se incorporan guitarras eléctricas, saxofones y bajos.

Para finales de los años sesenta, esta música ya se había consolidado y se abanderaba como un genérico sonoro escuchado y bailado por la sociedad mexicana tanto en los salones de baile como en fiestas particulares. Cabe destacar que en México, este genérico de *música tropical* abarcaba géneros como la salsa, versiones del danzón mezclado con el mambo, un poco del rock and roll adaptado a compases de cumbia, es decir, melodías que recordaban mucho a la composición de la cumbia pero que no lo eran estrictamente. En cambio, en Colombia, la cumbia adquiere un sentido distinto; hace referencia a los orígenes tanto de los instrumentos, como de las zonas geográficas donde surgieron determinados ritmos, y no tanto a la hibridación inminente que se produjo con el desplazamiento sonoro a otros países de Latinoamérica.

Los conjuntos musicales que acompañan la cumbia tradicionalmente en Colombia son de dos tipos dependiendo de cuál es el instrumento melódico. Puede ser una caña de millo, o pito, o una gaita hembra. En el norte del departamento de Bolívar el primero es conocido como “conjunto de cumbia” y en el departamento de Atlántico como “cumbiamba”. Los conjuntos que utilizan la gaita se conocen simplemente como “gaita” o “conjunto de gaita”. En las primeras investigaciones realizadas sobre esta danza el canto no aparece dentro de la performatividad, pero posteriormente cuartetos con o sin respuesta coral han tomado parte. (Blanco, 2008: 35)

Por lo tanto, la música del caribe colombiano tuvo la capacidad de adaptarse y expandirse, pasó de sus orígenes afro-campesinos a ser la música por excelencia de las clases populares de Latinoamérica, agregó nuevas sonoridades haciendo que las industrias musicales hegemónicas la voltearan a ver, la reprodujeran y exportaran a todo América Latina y posteriormente a otros continentes. Esta evolución trajo consigo múltiples sonoridades que hoy en día, más que retraerse

se sigue expandiendo, surgiendo nuevos géneros musicales o hibridaciones musicales que posibilitan la apropiación y la re-significación en los individuos. Hoy en día podemos hablar de electrocumbia, hiphop-cumbia, cumbiareggae, entre otros géneros híbridos.



Figura 5. "La cosecha de mujeres" uno de los temas más populares de Mike Laure en 1967. Mike Laure comenzó tocando rock and roll en imitación a Bill Halley es pionero en la grabación en estudio de la música caribe colombiana, el éxito de él y su agrupación lo colocaron como uno de los más grandes intérpretes de este género, aunque muchos de sus seguidores creyeron que los temas que interpretaban eran de su autoría.



Figura 6 Rigo Tovar y su costa Azul tuvieron un éxito rotundo en la década de los setentas, la mezcla de diversos géneros puede notarse ya en la música que este artista componía. Él y su conjunto musical son un claro ejemplo de la popularización de la música tropical en México y el auge que tuvo para ser llevada del plano nacional al internacional.

Al mismo tiempo, se trata de un desplazamiento sonoro enmarcado bajo fenómenos como la comercialización, la industrialización y la globalización. En estos procesos expansivos, es fundamental entender el papel de la tecnología electrónica como un posibilitador que permitió la separación espacial y temporal de la música, su performatividad y su capacidad para generar identidades sociales, a través de canales alternos y a veces subterráneos, y que desde luego trajeron consigo fenómenos como el sonidero en México.

El genérico de *música tropical* fue posible gracias a los desplazamientos y a estas lógicas de comercialización, las cuales en un principio fueron desplazadas por las industrias musicales hegemónicas y que, posteriormente, se convirtieron un nicho de mercado muy amplio. La *música tropical* es un producto cultural híbrido en donde convergieron tanto los músicos, los cultores regionales, los que pidieron,

produjeron y moldearon el mercado global, como los grupos sociales que la adaptaron a nuevas geografías culturales.

La *música tropical*, aun cuando se trata de un montón de géneros musicales entendidos como uno solo, sigue manteniendo una lírica muy sencilla, y es esta sencillez la que tuvo mucho qué decirles a los grupos populares. En ese sentido, articuló un mensaje que fue captado y además fue propagado por todo Latinoamérica, teniendo como respuesta múltiples performatividades y maneras de apropiarse de las sonoridades. La *música tropical* se convirtió en uno de los ejes centrales que articulan los mundos de vida de los individuos, su cotidianidad y su manera de entender y afrontar la vida misma.

Aunada a esta sencillez lírica, otra característica fundamental de la música del caribe colombiano y su apropiación y conversión a *música tropical* fue que, una vez fuera de su lugar de origen, se expandió a otros territorios, pero no de manera nacional y uniforme, sino nuevamente en lo local, en pequeñas localidades que curiosamente se parecen geográficamente a las de donde partió.

De esta manera, la *música tropical* y su enorme capacidad adaptativa tanto sonora como geográficamente, generó nuevos sonidos que se arraigaron en las diferentes realidades socioculturales, convirtiéndose en géneros musicales establecidos, vigorosos, producidos y bailados en todo el continente, adaptaciones sonoras como la bachata, el merengue, la salsa, el reggaetón, el tex-mex, la música norteña y el hip-hop mezclados con cumbia.

De esta manera, podemos decir que la *música tropical* es un elemento clave a la hora de abordar y tratar de comprender la socialización de los individuos, no sólo en México, sino en casi toda América Latina, su forma de interactuar, su identidad social y la metamorfosis estética-sonora a la hora de apropiarse de ella, tal como sucede en el movimiento sonidero mexicano.

1.2 Una fiesta para todos: El surgimiento de un movimiento sociomusical

El sonidero mexicano es un espectáculo que consiste en la colocación de grandes equipos de audio e iluminación en el espacio público. En un sonidero la gente se reúne a bailar. Dicho espectáculo es dirigido por una persona, algo así como un maestro de ceremonias, que desempeña dos funciones:

a) Colocar música tropical grabada ya sea en discos de vinilo o a través de una computadora en una tornamesa.

b) Amenizar el evento a través de un micrófono, mismo que utiliza para enviar saludos a los asistentes, invitar a que éstos bailen y, presentar las canciones que están sonando en la tornamesa.

No se cuenta con el dato exacto de cuál fue el primer sonidero que surgió, muchos de ellos se autodenominan iniciadores. Lo cierto es que fue durante la década de 1940 en la Ciudad de México, donde se volvió cada vez más frecuente la práctica de sonorizar fiestas de XV años, bodas o fiestas religiosas con música tropical. Anteriormente, en las fiestas sonaba música que era tocada por orquestas o conjuntos de músicos; no llegaba aun la tecnología para colocar música grabada, mucho menos para sonorizar todo un espacio a través de bocinas. Esta práctica de sonorizar el espacio público tuvo mucho éxito debido al elevado costo que tenía acceder a los salones de baile y cabarets en donde tocaban orquestas en vivo venidas de diversos países de Latinoamérica.

Para el siglo XIX, las fiestas y modos de celebración contaban con una extensa tradición. Existían, por ejemplo, los *tívolis*, que eran casas de recreación muy famosas en París y que en México funcionaron de mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Estos lugares ofrecían diversas actividades a sus clientes, restaurantes, albercas, boliches, billares y salones de baile. “Fulcheri” fue el nombre de uno de los tívolis más famosos de la época, fue fundado en 1867 y se encontraba en la calle de Bucareli. Otro muy famoso era el “Eliseo” en la hoy colonia Tabacalera o el tívoli “Central”, que estaba en el corazón de la Ciudad de

México y del cual se dice, tenía unas instalaciones muy bellas, funcionó de 1882 a 1932. (Sevilla, 2003: 40-41)

En estos lugares se organizaban bailes muy elegantes y asistían a ellos las personas con mayores posibilidades económicas, por lo tanto, al ciudadano promedio de clase baja, le resultaba complicado asistir a bailar a salones, la manera de divertirse, bailar y pasar un rato agradable, fue a través de fiestas de vecindad, fiestas religiosas celebradas en la plaza y fiestas comunales con algún motivo específico.

Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, la Ciudad de México contaba con más de treinta salones de baile, ente ellos el Salón México, abierto de 1920 a 1962 ubicado en Pensador Mexicano número 16, apodado “Marro” y conocido como “La catedral del danzón”; el salón California Dancing Club, abierto en 1954 y ubicado en la Calzada de Tlalpan, apodado “califas”, “caliche” o “caliente”; el salón Smyrna Club abierto de 1935 a 1960 y ubicado en Avenida Izazaga y San Jerónimo, apodado “Esmeril”; el salón Colonia, fundado en 1922; el salón Los Ángeles, fundado en 1937 en la colonia Guerrero y que a día de hoy sigue funcionando. En 1944, aparece la primera reglamentación oficial para el funcionamiento de salones de baile y cabarés del Departamento del Distrito Federal. (Sevilla, 2003: 114-123)



Figura 7. Fachada actual del Salón México, ubicado en la colonia Guerrero de la Ciudad de México, abierto de 1920 a 1962. Conocido como “El Marro”. A este emblemático salón de baile se acudía a bailar danzón, género que se posicionó en México como favorito. Este salón fue inspiración para la realización de cintas cinematográficas como “Salón México” dirigida por el “Indio” Fernández en 1948; “Danzón”, dirigida por María Novaro y protagonizada por María Rojo en 1991 y “Salón México”, una versión actualizada de la de 1949, dirigida por José Luis García Argoz en 1995.



Figura 8. California Dancing Club, uno de los salones de baile más famosos en la Ciudad de México. Fue abierto en 1954 en la Calzada de Tlalpan, apodado “califas”, “caliche” o “caliente”. Es uno de los salones más emblemáticos de mediados del siglo pasado.



Figura 9. California Dancing Club en 2015

Desde que abrió sus puertas, este salón se volvió muy famoso y concurrido por las orquestas que tocaban en vivo, principalmente danzón, mambo y merengue. Actualmente este salón convoca a personas de todas las edades aficionadas al baile y cuenta con una escena sonidera muy prolífica.

Fotografía de Alejandra Carbajal

Armando Jiménez, escritor y cronista mexicano, hace una investigación exhaustiva a manera de crónicas sobre los salones de baile que surgieron en la Ciudad de México durante los siglos XIX y XX y las orquestas en vivo que se presentaban ahí. Menciona que:

“A principios del siglo XIX el capitalino de la clase alta bailaba en saraos que se celebraban en los palacios y que se organizaban frecuentemente con diversos motivos. El pueblo lo hacía en las plazas, en fiestas campestres y en las pulquerías.” (Jiménez, 1998: 18)

De este modo, el fenómeno sonidero se va a gestar en estas prácticas festivas y va a encontrar ahí el fertilizante que lo convertirá en todo un movimiento sociomusical.

La fiesta es un concepto que ha tenido mucha trayectoria y muchas acepciones a lo largo de la historia y las zonas geográficas; *hacer fiesta* es una concepción que ha acompañado a la humanidad desde siempre, pues le da sentido a la forma en que el hombre se relaciona con los otros, cómo ordena su tiempo, cómo se pone en contacto con sus representaciones y concepciones de lo sagrado, cómo se

apropia del espacio y reafirma la vida en común y hasta cómo perpetua la memoria a través de lo que festeja.

La fiesta, tiene una eficacia simbólica muy importante para el hombre. Sin embargo, la fiesta no siempre se ha concebido de la misma manera, ni tenido los mismos usos en las diversas sociedades.

Francisco Cruces en su ensayo *De los ciclos insulares a la celebración diseminada* (2012) menciona que la escena festiva de nuestros días consiste en una superposición de momentos en los que convergen diversas narrativas y regímenes de representación, es decir, son más que etapas histórica de nuestros modos de celebrar.

Según Cruces, estos momentos festivos se dividen en tres y tienen particularidades específicas. Un primer momento corresponde al de las *islas y ciclos*, en él encontramos las celebraciones cíclicas de los calendarios agrícola, litúrgico y astronómico, festividades en donde la fiesta ocurre en un tiempo que no es igual al tiempo corriente, la fiesta en este momento se ve como rituales de institución e instalación, de aflicción, de interacción y de intercambio. (Cruces, 2012: 26)

Un segundo momento es el de los *rituales seculares*, aquí encontramos las formas festivas “civilizadas” y regimentadas. La fiesta se ve como algo negativo, algo que tiene que ser reformado, un estorbo para el trabajo y la sana circulación de capitales, personas y mercancías. Aquí hay un trabajo simbólico en el que van a constituirse los sujetos plenamente modernos: individuos, urbanistas, productores, ciudadanos y contribuyentes. (Cruces, 2012: 31)

El tercer momento, el de la *celebración diseminada*, va a constituirse como el momento en que las ciudades crecen considerablemente, surgen las megalópolis con intensa actividad económica, así como la implicación de las nuevas tecnologías del conocimiento y la sociedad de la información. Todos estos procesos transformadores, hacen que la sociedad experimente otras formas de

comunidad e interacción; por lo tanto, las formas festivas van a pasar a ser consideradas productos culturales de amplia posibilidad mercantil.

Los sonideros entrarían en el tercer momento porque se trata de una celebración fragmentaria, fugaz, itinerante, son celebraciones que operan de manera abierta, es decir, cualquiera puede asistir, aunque no cualquiera se vuelve sonidero, a menos que se asista con frecuencia y se adquiera el “código” de baile que es muy específico. La celebración sonidera también echa mano de la tecnología y el producto que se obtiene de cada espectáculo sonidero siempre es nuevo, distinto a los otros.

En la *celebración diseminada* cabe pensar no sólo en el movimiento sonidero, también pueden haber otras manifestaciones culturales que se dieron a partir de la segunda mitad del siglo XX, como por ejemplo la *tecnobrega* Brasileña, los *raves techno* en Inglaterra y EUA, la oleada subterránea y *underground* de la *música disco* neoyorquina, el *botellón* madrileño, entre otras manifestaciones musicales que echaron mano de las intempestivas transformaciones capitalistas en todo el mundo, y que, trajeron consigo un prominente despliegue de tecnología. A su vez, todas estas manifestaciones aluden a una mezcla de géneros musicales y de formas de baile heterogéneas y muy variadas.

Por otro lado y siguiendo a Cruces, las celebraciones de este tipo brindan la posibilidad de nuevas formas de acción colectiva, en el caso del sonidero mexicano, dicha acción colectiva se ve reflejada en la toma de la calle para el montaje de bocinas, consolas de audio y pista de baile, o también la visibilización de colectivos sonideros vulnerados por orientación sexual, género, raza o condición socioeconómica, es decir, la acción colectiva excede la cuestión de música-baile.

Una característica fundamental de movimientos sociomusicales como el sonidero, nos es dada cuando lo ligamos a la puesta en crisis que suponen los ideales de progreso, es decir, con el sonidero, se ve vulnerada la idea de que la música popular enajena a las masas, de que no existe la participación ni la acción

colectiva en el espectáculo. Las manifestaciones como el sonidero son una muestra de que antes, durante y después del espectáculo, existe un trabajo articulado por la sociedad y que pone en entredicho la descalificación de lo que ahí sucede.

Por eso, esta práctica de sonorizar el espacio público, que se fue gestando y perfeccionando en barrios y colonias de la Ciudad de México, se desplazó a otros Estados de la República Mexicana como el Estado de México, Tlaxcala, Puebla, Querétaro, llegando incluso al norte del país como San Luis Potosí o Monterrey y ciudades de E.U.A. como Chicago, Los Ángeles o San Antonio.

El caso de la ciudad de Monterrey, Nuevo León, en México, es particular dado que, sus habitantes re-significaron considerablemente la música tropical, específicamente la cumbia colombiana y el vallenato, apropiándose y generando una mezcla muy particular entre estas músicas y la música norteña. Este fenómeno de apropiación ha hecho que incluso, Monterrey sea considerada “la Colombia chiquita” de Latinoamérica.

En la década de 1950 también surgió un fenómeno muy parecido al sonidero en Monterrey; muy similar que en el centro del país, algunas personas utilizaron bicicletas y otros medios de transporte sencillos para colocar bocinas muy básicas y colocar música, de esta manera, las personas que vivían en los alrededores de la ciudad, tenían la oportunidad de escuchar música. Los iniciadores del sonidero regiomontano acudían a la Ciudad de México y compraban los discos de vinil que no se vendían, los llevaban a Monterrey y se convertían en éxitos entre las colonias de dicha ciudad:

El fenómeno del movimiento «Colombias» de Monterrey que se había mantenido ‘subterráneo’ por cerca de 30 años, creó sus propios canales de consecución de la música y ha establecido sus propios espacios para el disfrute de la misma ya que las industrias del entretenimiento locales los mantuvieron bloqueados. Cuando estas industrias se dan cuenta que estos grupos son un nicho de mercado desaprovechado, con capacidad de compra, ellos intervienen

transformado completamente las relaciones entre los «Colombias» y su música”
(Blanco, 2008: 32)



Figura 10. Sonido Dueñez es uno de los sonideros pioneros en la ciudad de Monterrey. A Gabriel Dueñez se le atribuyen “Las rebajadas”, que consisten en la colocación de discos de vinilo y bajar la velocidad de la música, obteniendo un ritmo muy peculiar ya que puede escucharse cada instrumento de manera lenta y alargada, así como realizar un tipo de baile lento y cadencioso.



Figura 11. Foto de Amanda Watkins de la serie “Cholombianos”,
Los “colombias” de Monterrey en México son un caso interesante respecto a la forma en que se apropiaron de géneros como la cumbia, la música norteña mexicana y géneros como el hip-hop o el reggaetón, logrando una mezcla de sonoridades y formas de bailar y de vestir. Ellos se asumen dentro de una comunidad y por muchos años han estado relegados por la sociedad, asumiendo que se trata de delincuentes o gente peligrosa.

En Estados Unidos, el sonidero también ha tenido una interesante repercusión. Generalmente se le asocia al fenómeno de inmigración; son éstos quienes gustan de escuchar la música tropical porque les recuerda, de alguna manera, a su lugar de origen. La música tropical que ha cruzado hacia E.U.A y hasta Canadá, se ha convertido en la herramienta de identidad mexicana latinoamericana “del otro lado” de la frontera.

La zona de frontera con E.U.A. como en California y Texas, la música tropical ha sido fundamental para las identidades de inmigrantes mexicanos siendo usada como base dentro de géneros como el Tex-Mex, recordando a “Selena” o a “Cumbia Kings” notaremos la fuerte influencia de la cumbia en esta zona. Este arraigo con la música tropical, da cuenta del desplazamiento sonoro, pero sobre todo de la constitución de un fenómeno que pareciera ser más importante por las repercusiones sociales en cuanto a identidad y apropiación, que por su mero carácter de espectáculo itinerante.

En los años cincuenta, el uso de radios y posteriormente tocadiscos con LPs de carbón, de aluminio y de vinil, fueran utilizados para la sonorización. En los años sesenta, la llegada y el uso cada vez más frecuente de amplificadores de audio a base de bulbos, con entrada para micrófono y una fuente de audio externa, permitió que esa sonorización en el espacio público se potencializara. De alguna manera, la llegada de nuevas tecnologías a México hizo que los ciudadanos comenzaran a proyectar los alcances que podría tener el utilizarlas en el espacio público.

El sonidero hizo lo propio con la tecnología. A partir de la utilización de viniles y “tornamesas” muy sencillos, se dispusieron a colocar la música y modificarla: bajar o acelerar los tiempos, desfasar los sonidos o empalmarlos. Esta práctica no es propia del sonidero, pues se hacía y se hace también en los espectáculos de *disco tech* o *high energy* y *discotecas itinerantes*) que también tuvieron un impacto considerable en las juventudes durante la década de los setenta y ochenta. La diferencia es que el sonidero lo hizo con música tropical y los públicos asistentes eran completamente diferentes, mientras que en los primeros asistía gente de

clase media-alta, en los otros se concentraba la clase más desfavorecida económicamente.

Sin embargo, hay que enfatizar la importancia de la práctica de modificar la música, es decir, la tecnologización permitió que no sólo los músicos pudieran interactuar con ella, la posibilidad de realizar mezclas y arreglos especiales que permiten sostener un flujo ininterrumpido de música, ahora todo aquel que tuviera un aparato que reprodujera un disco LP, podía interactuar con la reproducción de la música y su modificación. Este cambio, también desestabilizó la relación del artista con el público:

El espectáculo sonidero, junto con otros fenómenos musicales, dieron cuenta de la acelerada transformación tecnológica que tuvo México en la segunda mitad del siglo XX, y los jóvenes de las clases populares no estuvieron exentos a esta transformación, es más, fue posible y se dio en función de las juventudes, quienes teniendo diversas “alternativas musicales”, fueron más proclives al consumo tecnológico.

Para los años setenta y ochenta, en la Ciudad de México, el movimiento sonidero se abanderaba como uno de los fenómenos culturales musicales más importantes, que poco a poco iban tomando mayor posición. Durante estos años, otros fenómenos musicales también tomaban posicionamiento; la juventud mexicana se veía inmersa en una amplia gama de posibilidades musicales con las cuales identificarse, posibilidades que, cabe aclarar, eran mayoritariamente exportadas de los fenómenos culturales y musicales en Estados Unidos y Europa. El rock seguía siendo una música que hegemonícamente representaba a los jóvenes, pero los cambios tecnológicos y por supuesto económicos, políticos y sociales, dieron paso a nuevas agrupaciones, nuevos sonidos y nuevas vestimentas.

Hoy en día, los sonideros que se originaron en la Ciudad de México, cuentan con un equipo de audio e iluminación más sofisticado que en sus inicios, por lo que les ha sido más fácil trasladarse a Estados Unidos para algunas presentaciones. Evidentemente, han sufrido transformaciones sonoras y culturales interesantes en

cuanto a la música que colocan en sus tornamesas. Se puede decir que hay sonideros en muchas partes de América Latina y que, además, atienden las necesidades musicales y de identidad de muchos sectores de la población en todo el continente.

Siendo parte de las alternativas musicales para la juventud, y estando inscrito en las transformaciones tecnológicas, el sonidero se posicionó como un fenómeno sociomusical muy fuerte y, poco a poco se fue arraigando como una práctica cada vez más frecuente. Lo que caracterizó al sonidero y que marcó una diferencia muy particular desde su surgimiento y durante los más de veinticinco años que lleva vigente, es que cobijó y ha cobijado a las clases económicamente desfavorecidas porque les brindó una posibilidad que no habían tenido durante décadas o había sido poco frecuente; el entretenimiento.

Del mismo modo, les dio la posibilidad de hacer comunidad, conformar colectivos que giraban en torno al gusto por la música tropical y al gusto por bailar aunque se fuera pobre, aunque no se tuviera tanto dinero para asistir a un espectáculo en un espacio propio para ello; el sonidero comenzó a desplazarse, a ser una fiesta itinerante, a ir hasta la calle donde vive la gente pobre y hacer fiesta, hacer de la calle, el escenario para el goce y el disfrute.

Sin embargo, el sonidero no estuvo ni está exento del capitalismo y el consumo masivo, está inscrito en ellas pero con diversos matices que, nos hacen creer de pronto que se mantiene alterno o que por haber sido fundado mayoritariamente por las clases desfavorecidas no involucra consumo masivo o adherencia a las industrias musicales hegemónicas.

Las lógicas de comercialización y los efectos de cambio radical que el mundo estaba atravesando durante el siglo XX, nos hace comprender cómo la sociedad da cabida a un intercambio de múltiples productos culturales, a una formación de la industria cultural que se encargó y se encarga de llevar el negocio de la música y de propagar lo que ellos consideran potencialmente vendible. El fenómeno

sonidero se concretó gracias a esas lógicas a nivel mundial, se vio envuelto en ellas y se nutrió de los cambios tan radicales, con todo y sus ventajas y desventajas.

Siguiendo a Theodor Adorno y Max Horkheimer (1994), quienes reflexionan sobre la mediatización del arte y la cultura de masas, poniéndolas a la par de la propaganda y la publicidad, mencionan que:

Una aproximación en términos de juicios de valor se ha convertido en una ficción para la persona que se encuentra a sí misma imposibilitada por la estandarización de los bienes musicales. No puede ni escapar a la impotencia ni decidir entre las ofertas donde todo es completamente idéntico; de manera que la preferencia depende, de hecho, únicamente en detalles biográficos o en la situación en la cual las cosas son escuchadas. Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica [...] La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquélla. (Adorno y Horkheimer, 1994: 166 y ss.)

La crítica de estos autores apunta hacia una cultura de masas que ciega, que impide que el individuo decida sobre sus gustos; éstos están determinados por los monopolios y la masificación de los bienes culturales. Desde ahí, la industrialización –tanto del arte como de los demás bienes culturales, la música– es el mecanismo que imposibilita otras formas de entender la cultura.

Para mí, más allá de ser una limitante, la industrialización y comercialización de los bienes culturales, permiten que se generen otros modos de inter-acción y de apropiación, y es justamente bajo esos otros modos que el sonidero tuvo cabida. En ese mismo esquema, podemos hablar de una ampliación de las ofertas culturales y un mestizaje en las tendencias musicales.

En ese sentido, la propuesta sonidera se dio junto con otras manifestaciones y a la par de la comercialización y globalización, la manera de arraigarse en lo cotidiano

fue lo que lo definió y a veces pareciera ser alternativo o subalterno, fuera de las lógicas de comercio e industria.

Y aun así, se trata de una relación en la cual ambas lógicas coexisten, cada una con sus afinidades y disparidades; la lógica del sonidero en su quehacer que revaloriza el uso del espacio, la lengua hablada, lo vivido en el día a día, la socialidad de los individuos, el baile y todo tipo de interacción, las pasiones y los afectos; las lógicas de la industria y la globalización en su quehacer de comercializar la producción e industrializar incluso los modos de vida.

La globalización debe ser entendida no como un mecanismo que paraliza la cultura y sus múltiples producciones, sino como herramienta que potencializa, activa y pone a la mano de los individuos esas producciones culturales en distintos espacios geográficos. Lo que la globalización implica hoy en día es un desplazamiento y un reordenamiento:

La transnacionalidad implica el establecimiento de relaciones y de intercambio de mundos sociales sin mediar las distancias [...] El fenómeno de la globalización es un reordenamiento de las diferencias y desigualdades, que a pesar de esto no son suprimidas de la sociedad, de ahí que la multiculturalidad no se pueda deslindar de los movimientos globalizadores. (Blanco, 2008: 50)

Por lo tanto, no se trata de fuerzas diferentes, el sonidero no lucha ni intenta erradicar la globalización, está adscrito a ella porque ésta se vale de lo translocal, del des-dibujamiento de las fronteras, requiere que se den relaciones que van de lo local a lo transnacional.

De ahí que podamos, por ejemplo, encontrar sonidero en Colombia bajo el nombre de “picoteos” y cuyo funcionamiento es semejante al sonidero mexicano; en Monterrey, con una apropiación sumamente interesante: tomando mucho de la música caribe-colombiana y mezclando ritmos con la música norteña; en Perú, bajo la idea de “Gran Pollada Bailable”, que consiste en un evento como el sonidero pero con la diferencia de primero asistir a comer y luego a bailar; Argentina con presentaciones sonideras mexicanas y más recientemente, fiestas

itinerantes como “HiedraH” que se perciben a sí mismos como un colectivo a favor de la fusión musical y la apertura a comunidades vulnerables y segregadas.

El caso de HiedraH es muy particular, puesto que se trata de un club de baile que tiene un pronunciamiento político muy evidente. Uno de sus organizadores, comentó en una entrevista que fue publicada en línea lo siguiente:

“Hiedrah se define a sí misma como un club de baile más que una fiesta [...] Nos consideramos un frente de militancia social. Lo que hacemos con HiedraH es, por un lado, generar un lugar de libertad, tratar de abrir un espacio donde los prejuicios discriminatorios no funcionen ¿Eres puto y escuchas cumbia? Perfecto. Creemos que los géneros musicales pueden llevar implícitos una etiqueta que cataloga y genera patrones de conducta en las personas. Entonces un ‘rockero’ tiene que ser así, alguien que escucha techno no puede ir a un lugar de reggaetón, un gay tiene que escuchar tal género e ir a tales lugares. Hay mucha violencia que está implícita y actúa sobre nosotros sin que nos demos cuenta. HiedraH trata de que todo eso quede de la pista para afuera. Que te ‘montes’ en la etiqueta del otro y celebres esa diferencia. (Relmucao, 2016: en línea).

Me resulta muy interesante este caso argentino ya que pone en evidencia las funciones sociales de la música, más específicamente del baile. De algún modo, ellos persiguen no sólo la conformación de una comunidad a través del baile, sino un cambio social y la visibilización, aceptación y no discriminación de grupos vulnerables.

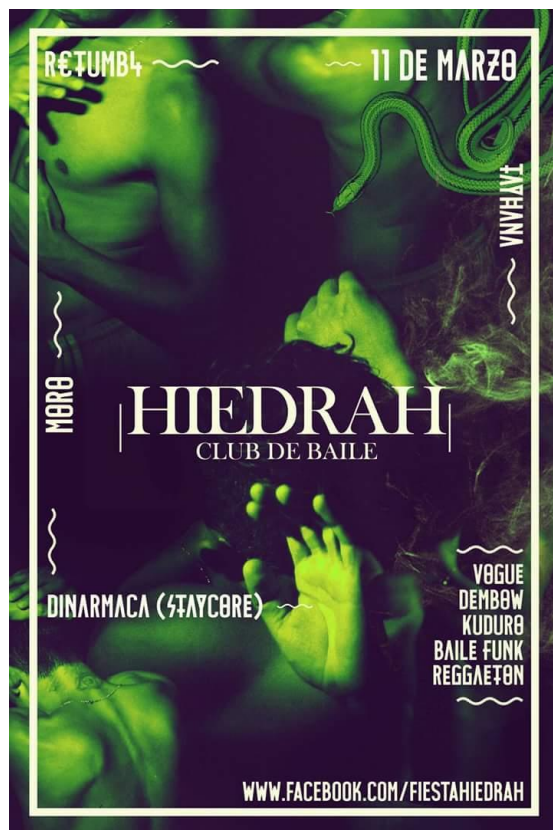


Figura 12. Uno de los carteles del club de baile HiedraH, anunciado a través de su cuenta de facebook, llevado a cabo el 11 de Marzo del 2018. La fotografía de fondo muestra partes de cuerpos que se encuentran, se tocan, se miran y bailan.

Nestor García Canclini en *Consumidores y Ciudadanos* (1995), plantea que la globalización implica un reordenamiento de las diferencias y desigualdades, sin embargo este reordenamiento no hace que la sociedad suprima las desigualdades. De esta manera, la multiculturalidad no se deslinda de los movimientos globalizadores; lo que la globalización hace, es estimular las actividades económicas y culturales dispersas mundialmente, primando la velocidad con que se superan los territorios geográficos, los múltiples centros y las fronteras. García menciona que:

El crecimiento urbano va junto con la expansión de los medios electrónicos. La industrialización y las migraciones que devienen en un crecimiento poblacional desmedido, son parte de la misma política de modernización que centra el desarrollo cultural en la expansión de los medios masivos. (García, 1995: 63)

Por lo tanto, el fenómeno sonidero se ha consolidado gracias a todas estas redes de globalización, y mientras estas redes han estrechado los canales por los que se filtran las producciones musicales regionales o locales, el sonidero fue implementando y valiéndose de lógicas de producción, re-producción y auto-reproducción que lo han mantenido a flote por más de cuarenta años.

Para la década de 1990, la tecnología electrónica de la que disponían los sonideros, estaba muy por encima de los aparatos que comenzaron a utilizarse para sonorizar el espacio público. La empresa mexicana Radson se posicionaba como líder en tecnología, los *cassettes* se volvieron un artefacto de mucho uso; ésto permitió que los sonideros, que habían comenzado con tecnologías muy básicas, fueran implementando aparatos más sofisticados, introduciendo equipos de iluminación más monumentales, es decir, el espectáculo sonidero contaba ya con muchos seguidores y muchos sonidos ya consolidados. Para los años noventa, ya se hablaba incluso de una “tradicción sonidera”.

Esta proliferación de la tecnología electrónica trajo como consecuencia que mucha de la música tropical que se tocaba en los sonideros, no sólo se popularizara sino se volviera coleccionable. Una de las características principales de un sonidero radica en la colección de la música tropical que ahí se escucha, tanto por las agrupaciones sonideras como por públicos y seguidores.

Las agrupaciones lo hicieron porque de esa colección dependía su éxito, es su herramienta de trabajo, entre menos conocida sea la música, mejor recepción y fama tiene el sonidero.

La familia mexicana Perea, proveniente de la colonia El Peñón de los Baños, al oriente de la Ciudad de México, es pionera en el movimiento sonidero. A Pablo Perea se le atribuye el hecho de realizar viajes a diversos países de Sudamérica para buscar y comprar música tropical que no se oía en México y que pudieran volverse éxitos rotundos en las colonias de la Ciudad de México. Tanto él, como muchos otros sonideros se dieron a la tarea de cambiar las etiquetas originales de

los LPs que compraban para luego sustituirlas por los logotipos de su sonido o por 'etiquetas falsas', y que de esta manera no se pudiera saber la agrupación original.

Ante esta práctica, los asistentes y públicos seguidores del sonidero, confundieron y siguen confundiendo a muchas agrupaciones musicales; atribuyen títulos de canciones a otras agrupaciones o, definitivamente han conocido algunas canciones a través del sonidero. Aunado a la colección, los sonideros tienden a 'distorsionar', modificar y variar la música; se alargan los tiempos para que la música pueda 'acoplarse' con la voz de quien todo el tiempo interviene enviando saludos.

Armando Jiménez dice en una de sus crónicas sobre el Salón México, ubicado en la colonia Portales que:

El inventor de la popular frase: «¡Hey, familia, danzón dedicado a...y amigos que lo acompañan!» fue Luis «El Pato», músico que tocaba el güiro en este zangoloteadero. (Jiménez, 1998: 16)

Me resulta interesante la crónica porque pareciera que los saludos de los sonideros guardan una relación con lo que hacían los músicos de orquesta de los salones de baile de la década de los cuarenta y cincuenta, es decir, hay una línea histórica que responde a los antecedentes sonideros y que se funda en las formas más sencillas de entretenimiento.

El Salón México estuvo abierto al público de 1920 a 1953. Años más tarde, en 1954, se inauguró el "California Dancing Club", ubicado en la calzada de Tlalpan, este salón de baile también mantiene un lazo directo con lo que hoy en día es un sonidero, ya que desde su apertura hasta la fecha, el lugar se atiborra de gente que gusta de ir a bailar danzón y posteriormente salsa, cumbia, son, guaracha, entre otros géneros. Se presentaban ahí diversas orquestas traídas de Cuba, Colombia y Puerto Rico.

Por otro lado, los públicos y seguidores coleccionan tanto la música tropical que se toca en el sonidero, como los discos (en su mayoría producidos por la piratería)

que suelen circular en mercados y tianguis y en las presentaciones itinerantes del sonidero.

Puede decirse que los mercados y tianguis, tanto de la Ciudad de México como de otros estados de la República Mexicana, son la tienda de discos informal de este fenómeno sociomusical; en ellos se dan relaciones que potencializan el consumo de discos sonideros, eventos sonideros y personas que asisten a ellos constantemente. La gente que trabaja en mercados y tianguis, regularmente o tienen un familiar que se desempeña como sonidero o participa constantemente en ellos como organizadores.

Los habitantes de colonias y barrios autorizan que el sonidero se presente muchas veces en la calle, en aniversarios de mercados, en el transcurrir de un tianguis, en celebraciones de barrios completos o fiestas religiosas; son ellos mismos quienes se organizan y pagan la presentación del sonidero, o es éste que al pertenecer a tal o cual barrio, decide presentarse de forma gratuita.

El sonidero, estando adscrito a las lógicas de comercialización, tuvo cambios muy importantes; de ser un espectáculo que se dio en las vecindades y en espacios públicos de manera gratuita, pasó a ser un espectáculo que genera ingresos económicos muy grandes. Sin embargo, aun cuando los espectáculos sonidero tienen un costo, siguen siendo mucho más accesibles que otros espectáculos de otros géneros musicales. El sonidero es parte de la identidad de un barrio, de una colonia, se ha caracterizado por representar a un barrio porque, el que lo dirige y quienes montan el equipo de audio e iluminación pertenecen a éste.

La persona que dirige y cuenta con un equipo de audio e iluminación no es una persona muy alejada de los asistentes, en ese sentido, no se trata de un “artista” que en ningún momento tiene relación con el público, al contrario, el sonidero se nutre de las relaciones directas entre el “dirigente” y quienes asisten, digamos que hay una comunicación constante y directa mientras el sonidero se está llevando a cabo, dicha comunicación se da tanto en lo social como en lo musical. El dirigente del espectáculo sonidero se encargará pues, de mantener contacto con los

asistentes, enviar saludos e invitar a que la gente baile, se divierta y se olvide al menos por un momento y mientras dura a fiesta sonidera, de los embates de la vida diaria.

El sonidero pues, es una fiesta que celebra múltiples sucesos, o no celebra nada en particular pero se presenta como un espectáculo donde hay que “hacer fiesta”; una fiesta que, como he mencionado, nació dentro de las vecindades y de a poco fue abriéndose paso a la calle y luego a otros espacios. En ese sentido se trata de una fiesta itinerante, se desvanece, va a otros lados, es fugaz.

Y ese carácter de “fiesta itinerante” no ha cambiado, por eso el sonidero sigue vigente y se mantiene como una propuesta que muchas personas eligen. Aún en su fugacidad, rompe con la cadena de lo repetitivo, se instaura en lo cotidiano y se vale de ello, utiliza la calle como escenario y la convierte en la plataforma idónea.

Para Miguel Ángel Sobrino Ordoñez, investigador mexicano, hacer fiesta es romper con la continuidad del tiempo, es darle oportunidad a la posibilidad de que algo inusual ocurra:

La fiesta significa romper la cadena de los sucesos, de las predicciones, de las respuestas estereotipadas y salirse de las normas para situarse en la creatividad, en la fantasía, en lo inesperado y de este modo salvarse de lo calculable. «Hacer fiesta» es, de suyo, nuestro, únicamente el hombre es capaz de «hacer fiesta». Desde el exterior, la fiesta es simplemente un espectáculo que se podrá describir, estudiar, enumerar sus constantes, pero en la comprensión profunda de ella, sólo entran aquellos que se sitúan en el horizonte vivencial. (Sobrino, 2015: 15-16)

El movimiento sonidero no escapa a estas posibilidades de hacer fiesta, aún cuando hoy en día se presentan sonidos los siete días de la semana y la oferta de sonidos es muy basta; el espectáculo sonidero se sigue inscribiendo en la lógica de la sorpresa y los múltiples sucesos.

Junto con las características sonoras y sociales, el sonidero goza de amplia fama gracias a sus peculiares formas de difundirse visualmente. Se trata del diseño de “logotipos” en los que se pueden apreciar tipografías con el nombre del sonido y

alguna “leyenda” que los caracteriza, estas tipografías son anchas, con bordes y regularmente con muchos colores. La difusión responde a la industrialización que también permeó en las imprentas durante la segunda mitad del siglo XX.

Los sonideros realizan carteles que son colocados en lugares de mucha concurrencia: paraderos de autobús, postes de luz y bardas pintadas para que el transeúnte las mire mientras pasa a pie o en auto, de esta manera se entera del espectáculo sonidero; la manera de convocar de un sonidero responde a ese despliegue visual que se ha vuelto muy característico tanto de la Ciudad de México como de los muchos Estados de la República en donde se presentan los sonideros.



Figura 13. Baile Sonidero, Toluca Estado de México, 2017. Los asistentes de un sonidero generalmente acuden a bailar, pero hay seguidores cuya diversión y entretenimiento es ir a escuchar su nombre de boca del sonido que está tocando, así como ver bailar al resto de los asistentes.



Figura 14. Montaje de Sonido Pancho de Tepito, Toluca Estado de México, 2017

El montaje del equipo de audio e iluminación de un sonido se hace un día antes del evento o el mismo día por la mañana, dependiendo de la cantidad de equipo que traiga el sonido. Sonido Pancho de Tepito es uno de los sonideros pioneros de este movimiento. Surgió el 12 de Diciembre de 1968 en una fiesta de XV años en el conocido barrio de Tepito en la Ciudad de México. El mando de este sonido estuvo a cargo de Francisco González, apodado “Panchito Derecho” por un locutor de radio famoso de la época. A partir de entonces, Sonido Pancho encabeza carteles sonideros y se ha presentado en numerosos estados de la República Mexicana, Sudamérica y la Unión Americana.



Figura 15. Sonido Pancho y su equipo de trabajo. Baile Sonidero, Toluca Estado de México, 2017

Un sonido se articula de muchas personas que colaboran con diversas actividades. Están los que cargan y descargan bocinas, los que instalan el equipo de audio e iluminación, quienes auxilian al anfitrión a colocar los discos de vinil en las tornamesas, quienes se encargan de modular el audio y/o la iluminación y el anfitrión. Muchos de ellos comenzaron siendo amigos o familiares del dueño del sonido, otros, aficionados a la música tropical se involucran en el trabajo sonidero y se desplazan junto con el sonido a donde se presenta, por ello es que se conciben como una gran familia.



Figura 16. Pruebas de audio de Sonido Fiesta Tropical. Baile Sonidero, Toluca Estado de México, 2017



Figura 17. Parte del equipo de trabajo de Sonido Fiesta Tropical, Toluca Estado de México 2017
Al ser un gran número de personas que colaboran en el montaje y desarrollo del sonidero, éstos portan alguna prenda distintiva; una chamarra, una playera o una gorra. Más que un uniforme, se trata de una prenda que los distingue de otros sonideros y que además, les brinda identidad y orgullo por lograr convocar a muchas personas que los siguen por las canciones que ponen y por la forma de llevar a cabo los saludos y los mensajes.



Figura 18. Petición de saludos en Baile Sonidero, Toluca Estado de México, 2017
Público asistente en espera de escuchar los saludos que piden a través de pancartas, hojas de libreta o papeles. Los seguidores sonideros asisten con la ilusión de escuchar su nombre o el de sus seres queridos en las bocinas monumentales. Muchos de los asistentes acuden al baile sonidero a pedir saludos más que a bailar y son seguidores de sonidos en específico con varios años de asistencia continua.



Figura 19. Baile Sonidero, Sonido RollyMix, Toluca Estado de México, 2017

Un buen sonido se distingue por la monumentalidad de su equipo, por las canciones inéditas que traen y la astucia a la hora de “mezclarlas” en las consolas de audio y más recientemente, la computadora. También, el éxito de un sonido depende de la forma en que envía saludos a los asistentes y la agilidad para leer pancartas y no perder los tiempos de la música.



Figura 20. Puestos ambulantes en Baile Sonidero, Toluca Estado de México, 2017

Hoy en día, un baile sonidero implica una gran gestión por parte de los organizadores debido al espacio que se requiere para el montaje tanto de los sonidos, como de puestos de comida, venta de mercancías sonideras (playeras, gorras, chamarras, pancartas, carteles serigrafeados, etc). A diferencia de los bailes sonideros de antaño, éstos cuentan con mayores posibilidades para presentarse debido a la demanda que tienen por parte de sus seguidores. No obstante, siguen habiendo sonideros que se presentan de manera clandestina, cerrando calles y sin permisos para su desarrollo.



Figura 21. Consola de iluminación en baile sonidero, Toluca Estado de México, 2017

Consola de iluminación de sonido Fiesta Tropical Toluca. Frente al escenario principal, donde se encuentra el anfitrión colocando la música y mandando saludos, se encuentra el área de iluminación que le da el toque idea a los bailarines. Con el tiempo, los sonidos se han visto envueltos en el cambio tecnológico y han tenido que actualizar sus equipos de trabajo para seguir convocando gente. Esto los convierte en grandes conocedores de la tecnología electrónica que ha llegado a México.

1.3 El rol de las identidades colectivas en el movimiento sonidero.

Las teorías de la identidad hoy en día, se bifurcan en muchas posturas, mantener la idea de que la identidad se encuentra definida y que hay un solo camino para comprender sus procesos constitutivos sería bastante conflictivo. Tendríamos que tomar en cuenta la tradición filosófica iniciada por Platón (1997) y cómo se ha interpretado la identidad como un dato ya construido, como una entidad cuya posesión define al sujeto; a Kant y su apriorismo que defendía la idea de que la realidad se correspondía con un modelo de racionalidad y el hombre poseía unas ideas que a su vez correspondían a unas categorías *a priori* que le permitían comprender la realidad y a sí mismo. Tomar en cuenta otra gran tradición filosófica como lo es la aristotélica, donde se defendió la racionalidad de todo lo existente.

Por su parte, Hegel (1997) y la idea de que es la historia quien se encargaría del significado de lo Real, responde a concepciones filosóficas que darían pie al estructuralismo y al funcionalismo. Estos sistemas van a estar en función de la tradición filosófica, de lo permanente y de los roles sociales entendidos como algo interno; las relaciones sociales quedarán limitadas a la comparación y la oposición con lo otro. La interacción social se va ver “opacada” por esta idea y los cambios sociales no serán otra cosa que una crisis de la identidad.

Con la dialéctica de Hegel, la identidad va a comenzarse a entender como algo completamente procesual, no algo dado ni establecido, sino algo en construcción, incompleto, en donde el sujeto se conoce a sí mismo al mismo tiempo que conoce el mundo, es decir, la identidad como acción sobre sí mismo y el mundo. Se trata de una conjunción entre tradición y construcción social; una identidad histórica que se encuentra siempre en transformación que posibilita el autorreconocimiento.

En Martin Heidegger (2005) encontramos, por ejemplo, la idea de la existencia que precedía la esencia del hombre y la libertad humana como primicia para la transformación de la realidad, ya sea interior o exterior. Heidegger (2005) va utilizar el término de *autidad*, el cual refiere al ser-ahí-en-el-mundo y el carácter

individual del ser, la relación del hombre con la historia y con su voluntad de ser, su intencionalidad y sus proyectos de acción. De este modo, las ideas funcionalistas y estructuralistas que teorizan el problema de la identidad, estarán subordinados a los cambios sociales y las relaciones que entablan los actores sociales constantemente.

La fenomenología, por su parte, apunta hacia la experiencia y el sentido del mundo de lo vivido y las relaciones sociales que todo el tiempo se llevan a cabo y constituyen las sociedades. Jürgen Habermas (1997) habla de la identidad como “el resultado de un proceso de diferenciación, de carácter intersubjetivo, mediado interactiva y comunicativamente.” (Habermas en Guerra, 1997: 109).

Otros, como Berger y Luckmann, distinguen entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, el primero se constituye en el aislamiento y el segundo corresponde a las normas e instituciones, la confrontación de estos dos mundos arroja no sólo el cuestionamiento de la identidad sino el problema del sujeto.

Como vemos, son varios los enfoques que van a integrar o excluir lo que pueda o no definir la identidad o sus procesos, sin embargo y debido a la crisis en la que entraron las ideas de objetividad, racionalidad y progreso llegada la modernidad, parecen ser las ideas procesuales las que pudieran acercarnos más a la identidad, las interrelaciones sociales, los propios cambios sociales y los modos en que las sociedades articulan su estancia en el mundo.

Independientemente de la vastedad de teorías sobre identidad (individual y social), es claro que la identidad tiene que ver con diversos factores que nos arrojan luces sobre la voluntad, el compromiso de hacer, los proyectos globales, la performatividad de las sociedades y el imaginario colectivo.

Siguiendo a Hugo Zemelman, Guerra Rodríguez plantea que, la identidad tiene que ver con lo que el sujeto logra proyectar en su vida y quehacer social:

El sujeto cuenta con una subjetividad que le permite apropiarse del tiempo histórico y asumir sus determinaciones, pero que también le proporciona un horizonte de

sentido; esa conciencia le permite además actuar como sujeto individual y social.”
(Guerra, 1997: 114)

Pienso que esta subjetividad se ve reflejada en la parte micro social de los individuos, es decir, hay un desarrollo trascendente de las identidades y subjetividades que pueden no ser perceptibles o parecer no tener importancia, sin embargo la tienen porque logran conformar la realidad de los sujetos; ese desarrollo de la identidad y la subjetividad puede estar contenido en movimientos como el sonidero.

Desde mi punto de vista, el sonidero, con toda y su espectacularidad, ha logrado *dejarnos ver* una conformación micro-social de la realidad de muchísimos mexicanos, que va más allá del carácter festivo y/o dancístico y se trasmina a aspectos macro-sociales que funcionan en lo local y poco a poco echan a andar aspectos internacionales.

De este modo, las dinámicas en las que entran los sujetos sociales no siempre son *visibles* desde el lente macro, es necesario acudir a las conformaciones y constituciones subjetivas que se dan en lo ordinario y que no necesariamente reposan siempre en lo social sino que se complejizan con lo económico, lo político, lo geográfico y lo visual.

En América Latina, siendo parte de occidente, se debe comprender que desde luego es importante tomar en cuenta todos los empalmes, confrontaciones y cauces teóricos que el concepto de identidad ha adquirido a lo largo de los siglos; pero no debe dejarse de lado los procesos de colonización y las conformaciones sociales que de éstos se han desprendido, incluyendo por supuesto aquellos en detrimento, como la decolonización y las transformaciones sociales, económicas y políticas que se han dado.

Los procesos de identidad en América Latina han estado muy ligados al modo en que los sujetos se han apropiado de la idea de Estado-Nación, por ello puede verse cómo en algunos países latinoamericanos resalta la idea de un cierto igualitarismo y un nacionalismo, generalmente propuesto por los mismos Estados.

Estos modelos de igualitarismo y nacionalismo han cambiado, de pronto encontramos posturas que apuntan hacia un desdibujamiento de la identidad, resaltando que se ha entrado en un individualismo, que la identidad se ha homogeneizado y se puede hablar de identidades hegemónicas, iguales en sus prácticas e incapaces de diferenciarse, sin representaciones ni adherencias sociales.

Guerra (1997) propone pensar que no se trata del fin de lo social, más bien de:

Una sobredimensionalización de los sujetos individuales, en detrimento de los sujetos sociales. [...] El proyecto de cohesión nacional presente desde la independencia de los países latinoamericanos parece haber tocado techo. A duras penas se consiguió, y no en todos los casos, que la integración nacional fuera más allá del orden político estatal. (Guerra, 1997: 122-123).

México entraría en uno de esos casos, donde el proyecto de identidad nacional se ha debilitado considerablemente y manifestando el aumento en las desigualdades económicas-sociales y que no se haya logrado una heterogeneidad en las prácticas culturales que se llevan a cabo de manera colectiva.

Después de la Revolución Mexicana, resalta el nombre del político-escritor José Vasconcelos (1882-1959) no sólo por haber sido el ministro de Educación Pública, el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el encargado de apoyar la Escuela Mexicana¹, sino por haber sido el filósofo que en los años veinte propuso el concepto de *"la raza cósmica"* (1925), concepto que trataba de agrupar y congeniar a todas las razas producto de los muchos años de colonización en México y que además, se convirtió en la retórica estatal y fue promulgada en todas las escuelas del país como característica esencial de la cultura nacional, abanderando un nacionalismo oficial que recayó en una dominación y un abandono de los grupos más vulnerables.

¹ Cuyos representantes y a través de la pintura, propagaron una identidad visual completamente mestiza y que se diseminó por todo el mundo y que, a la fecha, se sigue reproduciendo como si la identidad se tratase de un producto exportable. Los representantes más conocidos de esta identidad mestiza vuelta pintura son Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Pablo O'Higgins, entre otros.

Llama la atención como los procesos de identidad en la cultura mexicana, comprendidos siempre en lo social, se van a yuxtaponer con una cultura visual que no cesará de reproducirse, transformarse y arraigarse en el imaginario colectivo, y en el que fenómenos como el movimiento sonidero, durante los años setenta y ochenta, van a coligarse de todos estos cambios para generar nuevas prácticas y nuevas maneras de mirar lo otro y a los otros.

De este modo, los estudios sobre la identidad y sus procesos en Latinoamérica han pasado por diversas etapas. Desde la preocupación por crear una narrativa que describiera la identidad nacional (Siglo XX); el cuestionamiento de esa gran identidad nacional y el surgimiento de movimientos sociales que fijaron la mirada sobre grupos vulnerables y trataron de combatir la exclusión con diversas prácticas; los estudios que hablan acerca de las crisis económicas contemporáneas, interpretadas como consecuencia del neoliberalismo y el capitalismo globalizado y que, tornan el debate en función del mercado y el consumo.

Más recientemente, se dan estudios que abordan la identidad desde la construcción performativa, desde los procesos culturales que contribuyen a la creación y presentación de dichas performatividades, es decir, la identidad no como algo esencial sino como una autonegociación de varias influencias para crear una representación. Una teórica importante en relación con esta forma de concebir la identidad en relación con la performatividad es Judith Butler, ella enfoca sus investigaciones en la identidad vinculada a los derechos civiles y a los análisis que privilegian las categorías de género y sexualidad.²

Ahora bien, desde las primeras señales de vida que el fenómeno sonidero dio, allá por los años setenta y ochenta, ha logrado una trascendencia muy rápida debido a la forma audiovisual de presentarse y difundirse, agremiando a un sin número de públicos y seguidores, quienes podrían ser considerados “fanáticos” de la música

² Para una revisión más extensa sobre autores e investigaciones sobre identidad en Latinoamérica, ver (Solórzano y Rivera, 2009:140-146)

tropical y asiduos coleccionistas de las imágenes que se despliegan en el espacio público y privado de las ciudades, imágenes que aluden desde luego a una peculiar forma que han tenido los sonideros de difundirse y convocar gente masivamente; se habla incluso de familias sonideras completas donde chicos y grandes comparten una suerte de *identidad sonidera*.

¿Cómo puede un fenómeno sociomusical fundar identidades? ¿Cuál es la necesidad que tienen los sujetos de tener una identidad? ¿Cómo entender las adherencias sociales y los altos grados de organización colectiva desprendidas de un fenómeno sociomusical?

Los procesos de identidad colectiva han acompañado al individuo desde siempre, generando vínculos y sentidos de pertenencia muy arraigados. Vemos como durante la modernidad, específicamente en la segunda mitad del siglo XX las sociedades sufrieron rupturas y modificaciones considerables, haciendo que generaciones enteras tradicionales pre-modernas y modernas conciban su realidad desde otros ángulos, con otras herramientas y generando otras prácticas.

La música y el deporte van a ser dos de los casos más extraordinarios en los que veremos una adherencia social y sentidos de pertenencia muy potentes, no se desconoce su fuerte capacidad de convocatoria alrededor de todo el mundo, sin embargo, esta investigación se ocupa de un fenómeno cuyo bastión principal es la música.

Cabría preguntarse ¿Hasta dónde estas prácticas desde lo musical son por libre elección y cómo se han transformado en el marco capitalista? Hoy en día es imposible desligar los procesos de identidad de este contexto, sin embargo, eso no significa que el sonidero se trate de un mero producto del capitalismo, eso sería una posición bastante homogénea de todo el panorama social, no habría posibilidades de articular un discurso que entienda todos los cambios sociales, económicos, políticos y por supuesto visuales que recaen en las sociedad actuales, y con los que se vive diario y se generan maneras muy diversas de ver y estar en el mundo.

Evidentemente existen muchas prácticas en la sociedad que han sido el producto de estrategias capitalistas para el consumo y la manipulación social. En cierto modo, el fenómeno sonidero no escapa a estas lógicas, su gran expansión nacional e internacional se debe incluso a ellas; a la apertura de una industria cultural cerrada hasta la llegada de aparatos tecnológicos y las posibilidades sonoras que éstos trajeron; al gran viaje de una música hecha por campesinos y gente socialmente segregada y gracias a las disqueras apropiada y re-significada en casi todo Latinoamérica.

No podemos decir que la producción simbólica que ha generado el fenómeno sonidero, sus prácticas y la performatividad que alcanza más allá de los propios espectáculos, se enfilen en estas lógicas capitalistas, puesto que se han venido fortaleciendo y nutriendo mucho antes de ellas y se sostienen en la socialidad y desde luego, en procesos de identidad que se complejizan a medida que nos internamos en ellos.

En todo caso, se trata de cómo la música, inserta en el capitalismo, ha creado ciertas identidades sociales que se manifiestan en diversidad de prácticas y expresiones colectivas, ocupación y transformación de diversos espacios que en un principio no fueron pensados como espacios musicales, pero que gracias a fenómenos como el sonidero se ven ritualizados, dotados de un carácter simbólico que ha permeado incluso a quienes no se reconocen en este discurso musical sonidero.

Ahora, ¿Cómo es que la música tropical se convirtió en un potencial para la constitución de identidades sociales? El contexto histórico-político influyó de sobremanera. Después de la Segunda Guerra Mundial, el capitalismo como proyecto ideológico-económico será impulsado desde todas las aristas posibles; las industrias culturales serán capaces de brindar mayor apertura debido al acelerare tecnológico; el cine y la música van a ser dos de los grandes proyectos de ese capitalismo estadounidense que supondrá un gran paraíso cultural, social y económico, a través de la presencia de la música en la radio, el dominio global de Hollywood, la concentración de la propiedad en la televisión, etc. El llamado

“*sueño americano*” va permear Sudamérica y el mundo no sólo en cuestión económica, también lo hará en la cuestión musical; el swing y el jazz fungirán como los pilares hegemónicos musicales. Poco a poco, otros géneros como el rock and roll, vinculado a las generaciones juveniles y dotado de un carácter de rebeldía, utopía y denuncia social, tomarán posición a medida que se vayan desmantelando las desventajas de un capitalismo voraz y de un advenimiento tecnológico en donde la experiencia audiovisual logrará dotarnos de nuevas experiencias.

George Yúdice (2009) en una entrevista sobre identidad, nos dirá que los cambios a causa de la globalización han creado un nuevo mercado privado donde la identidad y la cultura se elaboran en negociación con un mercado privado y no directamente con las tradicionales instituciones del Estado, de este modo, la identidad y sus procesos tendrán mucho que ver con dichas negociaciones, sin que esto se trate de una “homogenización cultural”, al contrario, entrarán en cuestión muchísimas prácticas y performatividades que la sociedad civil articula para sobrellevar o sobrevivir a ese estratégico mercado en que se produce lo que debe escucharse y lo que debe verse, nos dirá por ejemplo:

La diversidad no es sólo sinónimo de identidad. En todo país existen instituciones que producen o financian cultura: ONG`s, empresas privadas, asociaciones comunitarias, agencias de cooperación internacional. A los políticos les incumbe mapear esta diversidad de instituciones y desarrollar un sistema lógico y equitativo para su desarrollo. También hay que preocuparse por la diversidad de escalas de asentamiento. Especialmente en América Latina, todo se concentra en las capitales. Hay que procurar cambiar esta situación fomentando la descentralización de la oferta y consumo cultural. (Yúdice, 2009: en línea)

Y es precisamente gracias a esa descentralización cultural que fenómenos como el sonidero van a insertarse en las prácticas cotidianas del escuchar música o del bailar, generando formas audiovisuales que amplían la oferta y las formas de consumo cultural, sumergiendo a la sociedad en un sentido de pertenencia y grados de compromiso musical y visual. La música dejará de ser meramente

ornamental, va a constituirse como un elemento fundante para identificar procesos de identidad y comportamientos en donde el individuo se asume parte de una colectividad y se diferencia del resto de la sociedad. (Ramírez, 2008)

Los géneros musicales que involucra el sonidero no fueron impulsados desde sus inicios por un mercado de la industria cultural hegemónica, su desplazamiento y arraigo se debe más a una re-significación por parte de la sociedad civil y menos a un mero producto del capitalismo.

Sin embargo, al fenómeno sonidero se le ha criticado su posible falta de compromiso por parte de sus públicos y seguidores, que tiene carencia para generar cohesión social, argumentando que se trata solo de un éxtasis por el baile y por la escucha de este tipo de música, creando así una idea de que sólo se trata de meros espectáculos, en donde resulta imposible comprender la interacción a nivel micro-social; su producción de imágenes que se insertan en el continuum de la vida ordinaria y que considero, juegan un papel primordial para entender una visualidad que se transforma todo el tiempo y que desde luego involucra al espacio habitado y al cuerpo habilitado para bailar o tener experiencias audiovisuales.

El advenimiento de las tecnologías y el papel que hoy en día juega la música, ha dado cabida a que la experiencia de los individuos se vea enriquecida no sólo como escuchas o meros espectadores, sino como participantes activos del intercambio cultural.

Por otro lado, con este advenimiento acelerado de la tecnología en Latinoamérica, géneros musicales como la samba, el son, la cumbia y la ranchera:

Fueron proyectadas metonímicamente como músicas de la nación, en una compleja negociación simbólica entre actores sociales, movimientos políticos, estrategias de modernización e industrias culturales. Se trata de una ingeniería de la identidad y construcción de macro-patrones afectivos (nacionalismo) y corpóreos (incorporación de las clases populares como portadoras de signos de lo nacional) a un nivel macro-social. (Yúdice, 2007: 30-31)

En el caso del fenómeno sonidero, se trata de un intento fallido por integrar las prácticas y performatividades a un muy cuestionable nacionalismo, y que desde luego, 'desobedecen' por el hecho de bailar música tropical cerrando calles, en un ambiente sumamente local y con un sinfín de sentidos de pertenencia y apropiación del espacio público y de los canales de transmisión audiovisual por parte de públicos, seguidores y productores del sonidero.

Prácticas que no pueden reducirse a estadísticas políticas o mercadológicas porque involucran una experimentación corporal; que incita a los individuos a moverse, a integrarse y a reconocerse como una comunidad o como una 'familia' (sonidera), toma de ciertas actitudes, estados de ánimo, emociones colectivas, vestimentas, sentimientos e ideologías; inquebrantables por construir complejos imaginarios audiovisuales que han permeado dentro y fuera de lo sonidero y que lleva más de cincuenta años reproduciéndose.

La música del sonidero será cada vez menos una música escuchada por pasatiempo, y se volverá cada vez más en un 'estilo de vida', una forma de pensar y de confrontación con la realidad, una forma de articular emociones en colectivo.

De este modo, se trata de comprender cómo la música brinda la posibilidad no sólo para la construcción de una identidad social, sino de una manera de reconocerse y diferenciarse de los otros. Se complejiza la definición de identidad social en la medida en que, en la 'identidad individual', el yo podría ser el resultado de mente y cuerpo; en las colectivas, el sentido de pertenencia, los grados de compromiso en colectivo recae en un 'nosotros'. (Ramírez, 2005)

La persistencia de las identidades puede reconocerse por sus prácticas y grados de compromiso. Se habla de un desdibujamiento en la intensidad y duración de las colectividades, apuntando a que son efímeras, pasajeras y anulando la categoría de identidades sociales, debido a que no hay consciencia histórica, visión del pasado y el futuro.

Las identidades colectivas apelan a un sentido de pertenencia que recaen en una memoria histórica de corta o larga duración, sin embargo:

La posesión de una memoria histórica constantemente proyecta al futuro y al pasado, a los cuales no necesariamente se desea acceder cuando se sabe de su negrura o se desconocen sus implicaciones [...] Se trata de un cierto tipo de identidades afincadas más en la voluntad (no trascendente) de ser, que en la historicidad de su ser dado. (Ramírez, 2005: 64)

La persistencia de las identidades sociales se mantiene, aun cuando no se desea o no se tiene esa memoria histórica. Pareciera que las identidades sociales se ven obstaculizadas o anuladas debido a los procesos de des-localización y desterritorialización, procesos consecuentes del capitalismo y la frenética aceleración tecno-industrial, sin embargo las colectividades han encontrado la manera de perpetuarse y perpetuar sus prácticas convirtiendo sus espacios en espacios simbólicos, logrando que quienes no pertenecen a esa colectividad reconozcan su existencia y sus modos de interacción.

Siguiendo los planteamientos de Joanne Enwistle respecto a la vestimenta y la presentación del yo-vestido y la fundación de identidades sociales, considera que en la discusión de la identidad:

No es posible soslayar la imagen del yo vestido, pues la indumentaria inevitablemente expresa u oculta algo del 'sí mismo' en una presentación pública” (Enwistle, 2005:46).

La vestimenta enfatiza el sentido de pertenencia y la posibilidad de distinguirse frente a los otros, que el otro reconozca una diferencia y un arraigo a ciertas prácticas.

Roberto Brito Lemus, sociólogo chileno, en su ensayo *Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud* (2002), plantea que la identidad juvenil se logra a través de una praxis, misma que al diferenciarse de los demás genera procesos de integración y afinidad.

Así mismo, propone la categoría de “praxis divergente” para conceptualizar el proceso de construcción de identidades juveniles a partir de la desidentificación con los grandes objetivos y valores culturales dominantes. La “praxis juvenil

divergente” permite identificar una diferenciación que va más allá de la mera edad o la maduración biológica en la construcción de las identidades juveniles.

Otra categoría es la “praxis discordante” y es cuando los jóvenes han construido una estructura simbólica que opera como un “refugio existencial” para la supervivencia juvenil. Esta praxis constituye un modo de ser, una forma y un estilo de vida que materializan una subjetividad diferenciada, dotando de contenido a la existencia del ser juvenil. Por lo tanto, la categoría de juventud es una construcción histórica. (Brito, 1998: 1-8)

Por otro lado, Featherstone otorga una importancia a la imagen del individuo en la sociedad capitalista y propone dos categorías de la identidad:

a) Dada (filiación): cosas previas y dadas del sí mismo: la clase social, el grupo, el género, la nacionalidad, la etnia.

b) Construida (afiliación): Uno la decide, la identidad la construye uno mismo.

Estas categorías o nuevas formas de entender los procesos de identidad no hubieran sido posibles sin la ruptura histórica, política y económica que supuso la modernidad, junto con el advenimiento y el aceleramiento industrial, y donde el fenómeno sonidero tuvo cabida.



Figura 22. Gente bailando en baile sonidero en Toluca, Estado de México, 2017.

Muchos de los asistentes al sonidero son seguidores frecuentes de este movimiento. Algunos de ellos asisten aunque el baile se lleve a cabo entre semana o después de trabajar.



Figura 23. Familias reunidas en baile sonidero, Lerma Estado de México, 2017

Familias reunidas en un baile sonidero esperando que comience el espectáculo. La integración social es una de las características más interesantes de este movimiento. Se trata de comunidades que se reconocen a partir del baile.



Figura 24. Baile Sonidero, Lerma Estado de México, 2017

Los públicos y seguidores sonideros acuden a los bailes con la intención de bailar y pasar un momento agradable, lejos de las presiones del trabajo y de las preocupaciones económicas. Sin embargo, existen seguidores que llevan más allá esta forma de entretenimiento, convirtiendo el sonidero en una parte importante dentro de su rol social, es decir, conforman grupos de baile, arman su propio sonido o se vuelven participantes activos en la organización de eventos.

1.4 Performatividad en la pista de baile: Integración y visibilización de las identidades subalternas.

El fenómeno sonidero ha penetrado en la vida cotidiana de los individuos y su manera de relacionarse, valiéndose principalmente de la música y de una cultura visual que se ha diseminado considerablemente de manera nacional e internacional. Sin embargo, se trata también de un fenómeno cuyo arraigo y desplazamiento propició cierta estigmatización por tratarse de un movimiento surgido en los barrios empobrecidos económicamente, y porque permitió la visibilización y la integración de comunidades que no habían tenido cabida en la sociedad, comunidades que generaron sentidos de pertenencia y se reconocieron en el baile y las formas festivas que el sonidero articuló. Es decir, el movimiento sonidero permitió la integración de grupos y comunidades segregadas ya sea por su condición económica, su orientación sexual o su raza.

En una primera aproximación al fenómeno sonidero, hablaba de la música tropical como un compuesto en el que convergen diversos géneros musicales propios de países latinoamericanos, y cómo, la música caribe colombiana se desplazó e influyó de sobre manera en la comprensión y apropiación de la misma en otras latitudes, generándose así sonoridades mestizas.

Este desplazamiento que se dio de la música caribe colombiana y que se propagó por casi toda América Latina y EUA, fue principalmente desde lo local hacia lo local, posteriormente se incrementó la escucha de esta música y las industrias musicales encontraron un nicho de mercado sumamente potente, logrando así, la mercantilización de dicha música.

La música caribe colombiana, desde su génesis, estuvo estigmatizada debido a que era una música hecha y tocada por las clases más desfavorecidas económica y socialmente. Aun cuando esta música logra traspasar las fronteras y poco a poco ser comercializada, sigue estando estigmatizada dado que fueron –nuevamente– las clases desfavorecidas quienes se la apropiaron y la re-significaron.

La comercialización de esta música no significó una total apertura e inclusión social. Cuando en México el fenómeno sonidero comienza a ser cada vez más prominente, se genera una ideología que tiene que ver con la creencia de que se trata de un fenómeno de y para las “clases bajas”; para los pobres y los que no pertenecen al orden social hegemónico. Desde mi punto de vista, tanto las agrupaciones sonideras como los públicos y seguidores, adoptaron esta ideología, generándose una suerte de auto-segregación que, incide directamente en la forma de vida de los individuos y cómo éstos se perciben dentro de la sociedad; auto-segregación que también tiene que ver con la reivindicación del lugar que se habita (“el barrio”), la música que se escucha y la identidad que se tiene frente a la sociedad en general.

Pierre Bourdieu en su libro *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (2002) plantea que la sociedad articula estilos de vida, éstos son universos de propiedad que generan diferenciación. La sociedad tiene gustos por necesidad y gustos de lujo, el primero se refiere a que entre más lejanía exista con respecto a la necesidad (económica), más probabilidades de estar cerca de una estilización de la vida que incluye el gusto por la música y la libre elección de ella. (Bourdieu, 2002: 53-54, 177, 204)

Por lo tanto, los estilos de vida se relacionan directamente con las condiciones de existencia, desde el aspecto económico hasta el musical. De este modo, la libre elección es limitada y a veces nula. Bourdieu habla de la idea de gusto como una idea impuesta por la burguesía, dado que no todos tienen la posibilidad de elegir algo (un gusto) libremente. Cuando no se puede elegir algo libremente, se genera un gusto por necesidad.

Digamos que la música tropical, logró romper las fronteras geográficas, pero no las sociales y las ideológicas. Hoy en día esas fronteras se han ido desdibujando cada vez más, la incorporación de la música tropical como base melódica en otros géneros musicales como el rock, la música electrónica, el hip-hop, el pop, el reguetón o la música norteña, han ido borrando la idea de que la música tropical es “para pobres” o “para nacos”.

Por otro lado, el espectáculo sonidero se valió del uso del espacio público para constituirse, definirse y propagarse, el uso de la calle como pista de baile es una de las características más importantes de este fenómeno, y aunque en México hay un sinnúmero de manifestaciones culturales que se dan en y desde el espacio público como la calle, el sonidero no ha sido tan bien visto y ha dado pie a una de sus críticas más fuertes por parte de quienes no les gusta o no pertenecen al movimiento, generalmente vecinos cercanos a la calle donde se lleva a cabo el sonidero y las autoridades, las cuales han dejado de otorgar permisos de presentación y clausurar los bailes masivos que se llevan a cabo, de ahí que se hable de espectáculos sonideros clandestinos, que además, acarrearán otras problemáticas sociales como la venta y consumo de drogas, violencia, actos vandálicos y accidentes entre los asistentes.

Sin embargo, para los públicos que se asumen sonideros y para los propios dueños de los sonidos, la idea central de este movimiento ha sido que la gente acuda a bailar, a divertirse, a conocer y escuchar música.

Cuando uno acude a un espectáculo sonidero comienza a darse cuenta de la organización que han elaborado para socializar a través del baile y de la escucha de música y saludos por parte del sonido que está tocando en ese momento, se trata posiblemente de una fiesta donde todos los asistentes son anfitriones, pero al mismo tiempo, no cualquiera puede participar de las formas de baile que se dan ahí.

En un espectáculo sonidero, pueden verse los diversos grupos de baile que se forman y la estructura circular de micro-pistas de baile; las famosas ruedas: círculos de personas que se turnan para bailar o para ver bailar a los otros.

Algunos de los públicos asistentes son grupos que se han formado a partir de la constante asistencia a los sonideros, es decir, son personas que se conocieron ahí y formaron sus grupos de baile, han querido distinguirse a través de la vestimenta que portan en los eventos y elaboran coreografías específicas, combinando el rigor y la coreútica de la cumbia y la salsa. Muchos de ellos, pertenecen a la

comunidad LGBTTTTI, y han encontrado en estos espectáculos un medio de aceptación y confirmación de identidad.

Otros, asisten acompañados pero no pertenecen a ningún grupo de baile, pero sí al a comunidad LGBTTTTI (no siempre), y destacan por sus modos peculiares de vestir y de bailar; vueltas sobre su propio eje, saltos, movimientos ingravidos y pasos amanerados o graciosos que empatan con los güiros y otros instrumentos de la música tropical; baile entre dos o más personas y entre personas del mismo sexo. Mucho de su desonvolvimiento corporal a la hora de bailar no corresponde ni se sincroniza del todo con la música, ni se parece a la sincronía de los bailarines de salsa o cumbia cubanos, por ejemplo.

Algunos otros, son asistentes intermitentes, que asisten al espectáculo sonidero de vez en cuando, sus modos de baile son menos visibles, no entran en el rol de las ruedas de baile pero su asistencia responde a una cuestión de tradición, es decir, son personas que al igual que sus padres o abuelos, encuentran en el espectáculo sonidero una forma de distracción, de sana diversión y de relajación a un bajo costo.

Entonces, el resultado de todos estos ensambles y rutinas de baile, es una suerte de pastiche o estilo de baile híbrido en el que se puede dar cuenta de las diversas *performatividades* a través del baile y de cómo los asistentes se asumen dentro y fuera del espectáculo.

Para hablar de *performatividades*, primero necesitamos determinar qué se entiende por *performativo* y diferenciarlo de otras acepciones como *performático*. En los estudios de *performance* existen dos categorías fundamentales, lo *performativo* y lo *performático*. Según Rubén López Cano, el primero refiere a:

La puesta en ejecución de un guión, partitura, plan o discurso previamente establecido. La performatividad, en cambio, se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo del performance. (López, 2012: 147)

Esta noción de lo *performativo* se crea a partir de la teoría de los actos del habla de J. L. Austin, y hace referencia a las expresiones que se crean en el momento en que son nombradas.

El movimiento sonidero da cuenta de ambas categorías, por un lado tenemos la cuestión de lo *performático* con a los grupos de baile que se han formado a través de los años y que planean sus coreografías previas al espectáculo, y por el otro lado, están lo *performativo* con los asistentes que “improvisan” sus pasos de baile, pero han acuñado un “modo particular” de bailar que no se ve en otros lados más que en el espectáculo sonidero, este segundo grupo son la mayoría de los asistentes y son los que de algún modo han potencializado y propagado el movimiento sonidero, incluso en quienes no asisten ni saben bailar.

Judith Butler, investigadora y filósofa estadounidense, ha enfocado algunos de sus estudios a la construcción performativa de la identidad, la índole performativa del género y su autoexpresión. Butler plantea que cuando se presentan varios patrones corporales, éstos colaboran a constituir socialmente una identidad.

Esta recurrencia de *performatividades* llegan a producir ciertas realidades sociales que se representan en en medios verbales, gráficos y por supuesto, musicales. En el movimiento sonidero, muchas de las identidades performativas y representaciones corporales no se ven violentadas, es decir, vemos una total apertura sobre la confirmación de género a través del baile, hombres esperando pacientemente su turno para bailar con otros hombres por el simple hecho de que “lo hacen muy bien” o “saben bailar muy bien”. Se trata pues, de una flexibilización que transgrede o modifica los principios básicos hegemónicos del baile, en los que se baila sólo entre parejas heterosexuales. Se trata pues, de un movimiento sociomusical que crea “*pesadas y longevas sedimentaciones de significación*” (López, 2002: 151)

Las *performatividades* de este movimiento sobrepasan los códigos morales establecidos hegemónicamente, que dictan bailar cualquier género musical en

parejas (heterosexuales), creando espacios de tolerancia y normalización para colectivos estigmatizados socialmente.

El hecho de que estos colectivos se apropien de esa manera de las micro-pistas de baile en el espectáculo sonidero, supone un agenciamiento que genera visibilidad social, siendo la música la intermediaria idónea. Sin embargo, no trato de decir que la violencia simbólica que sufren estos colectivos en el día a día, desaparezca por completo, pero sí se ve suavizada y de cierto modo, eufemizada, es decir, las prácticas del baile sonidero han colaborado en la legitimación de estos colectivos y que a través de sus *performatividades* se normalice su inclusión en la sociedad. (López, 2012)

Siguiendo nuevamente a Cano, cabría preguntarse ¿Hasta qué punto todos estos procesos tienen un discurso consciente? Por un lado, concuerdo con él en el sentido de que, estos colectivos carecen de la articulación de un discurso o verbalización respecto a sus prácticas *performativas*; no existe una agenda o proyecto que “instrumentalice” el espacio de baile como mecanismo para la legitimación de la comunidad LGBTTTI, de hecho, muchos de los integrantes de los grupos de baile no se asumen como parte de esta comunidad; estos colectivos se refugian en un discurso homófobo hegemónico pero en la práctica su experiencia corporal manifiesta otra cosa. (López, 2012: 152)

Pero por otro lado, pienso que *lo performativo* en las prácticas sonideras, se articula no desde un discurso claramente verbalizado, sino desde la yuxtaposición de visualidades que vuelven efectivas las operaciones sociales, que dotan de sentido los mecanismos de socialidad y poco a poco traspasan lo espectacular permeando la vida cotidiana. Me parece que ahí reside una de las características más importantes de este movimiento sociomusical, ya que prescine muchas veces de lo verbal, de una “toma de palabra”, es decir, casi siempre se articula mediante visualidades, a través de imágenes tangibles e intangibles. (Mitchel, 2011: 110)

Como sujetos sociales que somos, este movimiento sociomusical no es una manifestación cultural única, mucho menos sus procesos *performativos*, éstos

responden también a la configuración económica, social, política y cultural que se dan de manera global. Por eso, es innegable que el movimiento sonidero se haya constituido bajo esta onda expansiva de cambio cultural que atravesaba la segunda mitad del siglo XX.

Peter Shapiro (1969), periodista de rock especializado en música negra, en su libro *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile* (2015), da cuenta de los procesos políticos y sociales que atravesaba Nueva York en los años sesenta:

Para la década de los setenta, en hoteles ya pálidos y ex iglesias, los gays, los negros y los latinos se entregaban a la exaltación de los condenados mientras bailaban al ritmo de un nuevo estilo de música sincrética que estaba siendo confeccionado de a pedazos por los DJs de los clubes nocturnos. Esta bestia centelleante que se elevaría con alas satinadas de las madrigueras del corazón de la Gran Manzana fue la música disco. (Shapiro, 2015: 23)

De esta manera, uno infiere que estos procesos *performativos* son el resultado de una efervescencia social y política por la que atravesaba el mundo entero después de la II Guerra Mundial; un cambio de paradigma en el que evidentemente entraron en crisis las identidades, se generó un desconcierto y un caos en los modos de ser y estar, de interactuar con los otros, abriendo nuevas posibilidades de escuchar y consumir música, posibilidades en las que cupo la música disco y el movimiento sonidero.



Figura 24. Dos hombres bailando, Toluca Estado de México, 2017

El movimiento sonidero es una manifestación cultural que se ha caracterizado por visibilizar a las identidades que históricamente han sido discriminadas, violentadas y relegadas socialmente. En los bailes sonideros son muy comunes “las ruedas”, las cuales consisten en hacer un círculo de personas con un espacio en el centro para bailar. En las ruedas suelen turnarse los bailarines que pueden ser parejas de hombre-mujer, mujer-mujer u hombre-hombre.

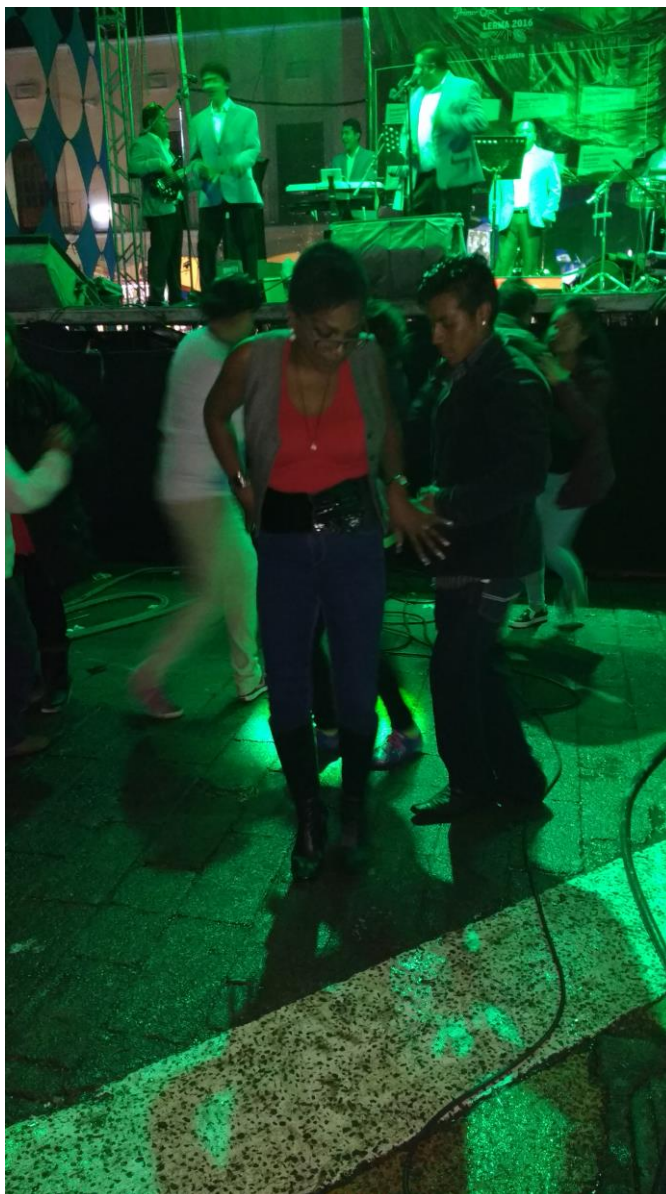


Figura 25. Dos hombres bailando II, Lerma Estado de México, 2017

Muchos miembros de la comunidad LGBTTTIA pertenecen a los seguidores más asiduos del movimiento sonidero, no sólo por el gusto a la música tropical sino por el ambiente inclusivo que sienten dentro de los bailes.



Figura 26. Mujer y hombre bailando, Lerma Estado de México 2017



Figura 27. Mujer y hombre bailando, Toluca Estado de México 2017



Figura 28. Pareja de bailarines, delegación Tláhuac, 2018

CAPÍTULO II LAS IMÁGENES SONIDERAS EN RELACIÓN CON LOS REGÍMENES ESCÓPICOS Y LA CULTURA

2.1 Régimen escópico y cultura

Un régimen escópico alude a las maneras en cómo una sociedad percibe visualmente su entorno y en cómo esas construcciones determinan su actuar. Estas construcciones, evidentemente, no son estables, cambian conforme las creencias y hábitos de los individuos en determinadas sociedades.

La cuestión de los regímenes escópicos se complejiza a medida de cómo se van articulando los elementos que integran lo material y lo simbólico. Debe tomarse en cuenta que el sujeto es introducido a la sociedad a través del lenguaje y que este proceso implica la carga de un código específico que determina las representaciones y *lo que se ve* en la realidad.

Para José Luis Brea (2007), el régimen escópico –*episteme escópica* como él la llama– es “*Lo que se sabe en lo que se ve o aquello que puede ser conocido en aquello que puede ser visto*”, y refiere a “*la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el campo de lo visible*”. (Brea, 2007:64)

De este modo, el régimen escópico para Brea, se puede entender por un lado, bajo la lógica de un “*inconsciente óptico*”, cuya hipótesis consiste en *que hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos ‘suficientemente’ que conocemos*”, hipótesis que ha permeado al arte a lo largo del siglo XX y por supuesto, condicionan los modos del ver en cada época y sociedades y en la que, hay una presencia extraña de un conocimiento no conocido en lo visual que puede revelarse (más no reflexionarse) a través de un ojo mecánico, de ahí que sea inconsciente.

Entonces, vale la pena preguntarse sobre la efectividad del *inconsciente óptico*, que bajo estrategias de regulación y mediatización instauró la insitución del arte y en las que los modos del ver, las creencias y los hábitos perceptivos de la sociedad encuentran respaldo.

Por otro lado, también habría que pensar en que la sociedad actual, ya no se inscribe bajo estas lógicas de un régimen escópico de imágenes instituidas por la institución del arte, ni bajo la idea de que hay un punto ciego que sólo el ojo mecánico de la fotografía puede alcanzar; las lógicas de este “nuevo” orden escópico se han transformado considerablemente y recaen en el asentamiento de la imagen electrónica y

La generalización de un tipo de disposición-memoria diferenciado (con respecto al clásico promovido por la imagen artesanalmente producida), lo que vendrá a alterar en profundidad los modos de la energía simbólica segregada por la imagen y, consecuentemente, las condiciones generales bajo las que su experiencia –y por extensión toda la gestión de alguna productividad cognitiva asociada a su dinamicidad social– habrá de producirse. (Brea, 2007: 69)

De este modo, el régimen escópico del *incosciente óptico* tiene un viraje hacia un régimen que Brea llama *e-image*. En él, la producción de las imágenes y su consigna a un soporte material ya no son efectivos porque se trata de imágenes fugaces, que se desvanecen en el tiempo, intermitentes.

La e-image se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma. Digamos que su paso por lo real es necesariamente efímero, falta de duración. [...] Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un estar pero permanentemente dejando de hacerlo. (Brea, 2007:69)

Las imágenes de este régimen escópico tienen una potencia de imágenes-tiempo o imágenes-movimiento, están hechas para fugarse y sustraerse sin que su potencial simbólico se anule o desaparezca, más bien modifica la retórica de la temporalidad y su energía simbólica. Las imágenes del régimen *inconsciente óptico*, mantenían la promesa de duración, de que estarían siempre ahí, en su soporte, casi inmortales y mágicas, y ese *estar siempre ahí* es lo que Brea considera que las dotaba de potencia simbólica para “explicar” las cosas del mundo y las experiencias de vida contenidas en ellas.

Sin embargo, acá, en la *e-image*, la promesa no es la duración ni el ser archivadas, sino de dinamismo, imágenes siempre volátiles, de constelación y procesamiento, *en la que*:

El recordatorio de cada elemento es puesto por el régimen de interlectura, de interconexión, que guarda con el conjunto tomado como totalidad [...] y que realiza un trabajo de interconexión o interlectura que moviliza, produce creativamente conocimiento, innovación, reelaboración enunciativa. (Brea, 2007: 71)

Se trata de un régimen escópico que ajusta las formas de receptividad de las imágenes y desde luego su distribución y consumo. Lo que las imágenes memoria-archivo sugieren es una suerte de documento/monumento, inscritas en la duración y en el volver siempre a ellas; las imágenes memoria-procesamiento no invocan al pasado a través de lo resguardado como archivo, sino una resonancia veloz del futuro.

Ahora, que existan transformaciones y saltos en los regímenes escópicos no significa que sean universales o exclusivos. Los regímenes escópicos responden a las formas en que las sociedades articulan sus modos de ver, inscritos éstos dentro de las instituciones y en constante diálogo con la configuración económica política de cada sociedad. La difusión de las imágenes y el grado de pregnancia que adquieren, es resultado de un complejo proceso en el que influye la tecnologización.

Para Gerard Wajcman (2011), el régimen escópico que experimentamos en la actualidad, tiene que ver con la configuración y el sentido que ha adquirido la mirada. A ésta se le han proporcionado extensiones que lo ven todo, el mundo tiene ojos puestos en todas partes, prótesis de la mirada que ya no dejan nada oculto. La sociedad en la actualidad –que Wajcman llama hipermodernidad– está definida por su condición de ya no sólo ver mejor, sino verlo todo. A través de los discursos hegemónicos, la sociedad está seducida por una voluntad de verlo todo:

Esta voluntad se impone ahora como una ley. En la actualidad, ver ya no es exactamente ejercicio de un sentido, ni un ansia, ni un conocimiento, ni un simple

goce: es un derecho. Y pretendemos ejercerlo, y que todo se someta a él. Hay ahora una exigencia de visibilidad que se hace ley. (Wajcman, 2011: 14)

Es decir, el régimen escópico al que estamos inscritos, según Wajcman, ya no oculta nada, más bien, la cultura se ha volcado sobre una máquina del ver. De este modo, lo que para Wajcman el régimen escópico tiene que ver y consiste en una máquina del ver.

Para Michel Foucault se trata de un *dispositivo*, es decir, una red de relaciones y componentes de saber y poder volcadas en instituciones como la cárcel, el hospital, la fábrica, las escuelas, los conventos y los cuarteles. El *dispositivo* es la red que permite que estas relaciones de saber y poder se vuelvan inteligibles a través de un acontecimiento histórico determinado:

Lo que trato de situar bajo este nombre [dispositivo] es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (Foucault, 1977: 1-2)

Considero que los cambios económicos, sociales y políticos del siglo XX, en conjunto con las transformaciones tecnológicas y todos los avances que ha habido en cuestión informática y telecomunicativa, fungen el papel de acontecimiento en la vida de los individuos. De este modo, se reconfiguran las relaciones de saber/poder.

Los tiempos en que nos encontramos, están pregnados por herramientas hiper tecnológicas que nos hacen verlo todo y ver más –como diría Wajcman–, desdibujando lo que antes no era posible ser visto, sin embargo, eso no debe hacernos creer que nuestra sociedad occidental se rige bajo el “ocularcentrismo”, funcional sólo a través de la mirada.

Siguiendo a Martin Jay (2003), quien plantea que comenzando con el Renacimiento y la revolución científica, se ha estimado que la modernidad ha estado resuelta por el ocularcentrismo, concuerdo con este autor en la idea de que esta concepción no debiera tomarse tan literalmente ni con tanto pesimismo, es un hecho que vamos a encontrarnos con la ubicuidad de lo visual como un sentido maestro, pero eso no alcanzaría para definir la cultura visual. Más bien, valdría preguntarse cuántos regímenes escópicos se superponen dependiendo el momento histórico.

Jay propone abordar los regímenes escópicos de la modernidad como un terreno siempre en disputa y no como un conjunto armonioso e integrado. De este modo, se entiende que hay un emplazamiento de regímenes escópicos, todos ellos, constructo de los modos particulares, creencias y hábitos de la sociedad, así como de la configuración macroeconómica y política de la misma. Esta superposición escópica, por un lado visibiliza determinadas prácticas bajo lógicas particulares, instituidas de alguna manera; por otro lado, existen prácticas que se llevan a cabo en las que se intenta mostrar eso que no está instituido, pero son instituyentes en el hacer de la sociedad.

Se trata pues, de relaciones de poder que pugnan por un mostrar y en el que evidentemente se crean espacios de resistencia. En los tiempos actuales, ese mostrar se ha volcado sobre las herramientas de interacción sociodigital, y es a través de ellas que diversas prácticas encuentran intersticios para decir y mostrar lo que en la estructura social instituida no se hacía, es decir, el régimen es trastocado y desestabilizado con diversas manifestaciones que echan mano de lo digital y de las herramientas tecnológicas.

Los regímenes escópicos son puestos en circulación, funcionan y operan a través de la cultura, por ello, es necesario entender que ésta, también está en constante transformación y que las herramientas tecnológicas la dotan de nuevas lógicas y sentidos.

La etimología latina de *cultura*, tiene que ver con la acción de cultivar, practicar u honrar algo, por eso la connotación inicial al culto, tanto a una deidad religiosa como al cuerpo o al espíritu. Cultura, en ese sentido puede entenderse como dimensión y expresión de la vida humana, como conjunto de creencias y prácticas que constituyen la misma.

En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009), el término de cultura es bastante extenso tanto en definiciones como autores, sin embargo llama la atención que existe un actual diálogo en torno a una cultura que es dinámica, que genera relaciones de poder, puntos de tensión y resistencia, constituye identidades, y refuerza el diálogo entre lo local y lo global, lo rural y lo urbano, lo oral y lo letrado, lo regional, lo nacional y lo transnacional; la cultura hoy en día, es ese espacio que da cuenta del intercambio simbólico, así como en las múltiples formas de producción y consumo, en la generación de nuevos sujetos sociales, adscritos a las lógicas de la globalización y la tecnologización.

Pensar las culturas, como instituciones y estilos de vida, simbólicos y performativos, sobredeterminados por lo histórico y lo geográfico y propios a formaciones sociales concretas, que se desarrollan en particulares modos de producción, distribución y consumo de bienes y artefactos con valor simbólico. (Szurmuk e Irwin, 2009: 74)

Pensar en cultura, es abrir un diálogo que más allá de definir o clasificar, genere maneras de integrarnos como individuos en un mundo cambiante, hiper tecnologizado, que avanza muy rápido para algunos, muy lento para otros, es decir, un mundo donde existen múltiples culturas:

Por otro lado, para George Yúdice en *El recurso de la cultura* (2002), la cultura debe ser abordada como *recurso*, es decir, entender que en la globalización, la cultura no sólo consolida identidades, sino que es un recurso esencial para el desarrollo económico y social. La cultura en ese sentido, se vuelve terreno para el estudio y el posicionamiento crítico desde la sociología, la psicología, la antropología y diversas disciplinas; pero también provoca que empresarios, economistas, inversores, fundaciones, gobernantes y sociedad en general se interesen en ella para su gestión.

La cultura como recurso es mucho más que una mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (por ejemplo, la inculcación de normas en instituciones como la educación, la medicina, la psiquiatría, etc.) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión. (Yúdice, 2002: 6)

De este modo, Yúdice compara la cultura como recurso con la naturaleza como recurso, pues en ambas predomina la diversidad y ésta es el aglutinante, la materia prima de la cultura. Piensa que al comprender la cultura como recurso y tener en cuenta su gestión, se pueden reducir los conflictos sociales e incentivar el desarrollo económico. Sin embargo, al pensar en las expresiones o la identidad de un individuo o un grupo, no se debe creer que dichas expresiones conducirán al cambio social en automático, más bien, comprender que

Nos encontramos posicionados en relaciones de clase; género, raza, nacionalidad, religión, etc., dentro de una historia ya dada de significados sedimentados, paisaje material e interacción con otros en el campo social, que son fuente tanto de posibilidades de acción cuanto de posibilidades de coacción. (Young y Yúdice, 2002: 7)

Desde esta crítica, la cultura se disemina y se distribuye de las maneras más globales, por ello, las prácticas cotidianas contenidas en canciones, cuentos populares, la cocina, las costumbres, entre muchas otras, se movilizan como recursos en el turismo y en la promoción de industrias que explotan el patrimonio cultural y acrecentan el producto interno bruto de las naciones.

Al mismo tiempo, esta circulación y gestión transversal de la cultura –tanto en lo local como en lo internacional– coloca en el panorama a nuevas divisiones internacionales encargadas del trabajo cultural, corporaciones del sector gubernamental y no gubernamental, fundaciones, ONGs y sociedad civil en general, lo cual permite el cambio social a través del involucramiento en todos los niveles.

En el capítulo 5 de *El recurso de la cultura*, “Usos de la cultura en la era global” (2002), Yúdice pone el ejemplo de Afro-Reggae, un grupo activista brasileño que lograron en los años noventa, a través de la música principalmente, generar diversos cambios sociales para las diversas comunidades a donde pertenecen, desde la obtención de servicios (agua, luz, pavimentación, seguridad social, etc), como la recuperación de espacios públicos tomados por la policía y el narcotráfico.

Por un lado, Afro-Reggae se asume como un grupo musical activista, es decir, desde su gestación hasta el día de hoy, han tenido una postura ante las diversas situaciones desfavorables que aquejan a sus comunidades. Para generar esos cambios, tuvieron que gestionar y negociar con otros activistas reconocidos, autoridades eclesiásticas, abogados, académicos, ONGs, empresarios, industrias de la música y el entretenimiento y grupos solidarios internacionales.

De esta manera, este grupo brasileño encontró la manera de integrar sus objetivos con los intereses particulares de los demás grupos, fundaciones y asociaciones, no demeritando lo efectivo del poder mediático y transnacional, pero tampoco sobre-estimándolo. Siguiendo a Manuel Castells, quien escribe sobre la nueva economía, Yúdice concuerda que la innovación y las nuevas tecnologías activan la actividad urbana, y esto se refleja en el fortalecimiento del tejido social que se da en bares, restaurantes y encuentros casuales callejeros que revitalizan los espacios. (Yúdice, 2002: 96)

Se trata entonces de una mediación entre la conveniencia de la cultura y los medios de comunicación masiva. Concuero con Yúdice en el sentido de que, pareciera que la sociedad civil es el resultado de las confabulaciones del neoliberalismo por estabilizar y perpetrar el poder, y que no parecen ser efectivos sus modos de organización para *preservar la supervivencia frente al ajuste estructural* económico. Sin embargo, habría que entender que la sociedad civil actual tiene condiciones específicas sobre un terreno no unilateral, es decir:

El Estado controla la organización del tercer sector, los mercados manipulan a los ciudadanos en cuanto consumidores y tanto el uno como los otros

intentan salirse con la suya. La cultura es hoy un terreno resbaladizo donde se busca el cambio. [...] Ello requiere también que su activismo opere en el nivel del espectáculo, apareciendo en los escenarios donde circula el valor y compitiendo con ellos. (Yúdice, 2002: 97)

Cuando la cultura opera desde el espectáculo sin demeritar sus alcances y sus formas, es más factible que la diversidad cultural se active y tenga movilidad. Me parece fundamental este hecho en términos de movimientos sociomusicales como el sonidero, porque así, el espectáculo deja de ser visto como un enajenador y un obstructor de la conciencia humana y potencializa las posibilidades de ser y estar en el mundo de los individuos.

Para María da Glória Gohn (2000), las nuevas tecnologías permitieron la globalización de la información y la comunicación, lo que alteró los modos de proceder de los movimientos sociales en la década de los noventa; esto trajo como consecuencia que quienes orquestaban los movimientos sociales, generaran estrategias que se ajustaron a los nuevos modelos tecnológicos. Gohn dice que la espectacularidad que generó la cobertura mediática, llevó a sobrestimar el poder de los medios masivos, haciéndonos creer que a través del espectáculo no se pueden generar tácticas en beneficio de la sociedad. Por eso, ella cree que el cambio exige políticas públicas sólidas en comunicación con políticas culturales que visibilicen la diversidad. (Gohn, 2002: 98)

El movimiento sonidero, desde la lógica de la cultura como recurso, tiene todo un aparataje que echa mano de lo espectacular, se vale de las lógicas de la globalización, es un prominente productor de material audiovisual que genera redes de socialización muy específicas dentro y fuera de sus espectáculos, así como sentidos de pertenencia y agenciamiento del espacio público; sus formas autogestivas pudieran resultar fructíferas para generar cambios concretos en las comunidades donde aparece.

Sin embargo, considero que al no haber una agenda o proyecto que tome la palabra con y desde ese terreno de visualidad, un posicionamiento claro, tanto de

los actores que lo llevan a cabo como de los públicos y seguidores, y desde luego, un diálogo con los diversos actores que convergen en la cultura hoy en día, se queda suspendido, varado en la falsa creencia de que lo espectacular no genera cambio ni actividad social efectivos.

2.2 Gráfica sonidera: Volantes, carteles y bardas

Los carteles sonideros son herencia gráfica de los carteles de lucha libre que proliferaron durante finales del siglo XIX y todo el siglo XX. Nuevamente nos encontramos con el advenimiento de la tecnología y los procesos industriales que acogieron a México durante este periodo.

Abordar la historia de la lucha libre mexicana en este apartado, es quizás una tarea titánica, por ello, sólo mencionaré algunos datos históricos para resaltar el contexto de la sociedad mexicana del Siglo XX, y en el que la producción de imágenes dentro de la cultura popular generó otros modos de comprensión de las mismas; me interesa resaltar cómo es que el fenómeno sonidero heredó de la lucha libre mexicana aspectos técnico-gráficos que lo posicionaron ante una aceptación colectiva y popular sin igual, consolidándose como una fuerza visual muy potente en ciudades y pueblos.

La lucha libre comenzó como un espectáculo realizado principalmente por extranjeros. A Enrique Ugartechea (1881) se le conoce como el primer luchador mexicano del siglo XX. Será con él y otros personajes que la lucha libre se volverá un fenómeno masivo y encenderá el furor de muchas personas, volviéndose uno de los emblemas de la cultura popular mexicana que ha exportado imágenes que se arraigan en el imaginario colectivo y dotan a la sociedad de cierta identidad.

Salvador Lutteroth fue quien tuvo la brillante idea de hacer de la lucha libre un modelo funcional de negocios; el entretenimiento. Fundó en 1933 la Empresa Mexicana de Lucha Libre en la entonces Arena Coliseo de México³, donde años más tarde, cerraría para ampliarse debido al éxito obtenido y la creciente de personas aficionadas a este deporte. Con la reapertura en Abril de 1956, la Arena México ofreció un cartel que anunciaba a luchadores como El Santo y Blue Demon, hoy mundialmente famosos y cuyas imágenes podemos apreciar en una

³ La primera versión de la entonces Arena Coliseo ocupa hoy el estacionamiento de la actual Arena México, la remodelación y ampliación estuvo a cargo del Arquitecto Francisco Bullman, quien también tuvo injerencia en el levantamiento de la Torre Latinoamericana de la CDMX.

gran cantidad de productos; camisetas, gorras, cilindros de agua, libretas, llaveros, muñecos de peluche, etc. Conforme los años, su empresa cambió a Consejo Mundial de Lucha Libre y se han incorporado nuevas alianzas de lucha libre como la también mexicana Triple A (AAA); alianzas de lucha libre internacional, como la estadounidense TNA y la japonesa NJPW, entre otras.

La lucha libre mexicana está dotada de un carácter performativo sin precedentes; se trata de la competencia deportiva, pero también de hacer que los movimientos del luchador sean más dramáticos, que la indumentaria del luchador tenga una narrativa y todo el ambiente esté cargado de un ludismo muy predominante (Rivera y Torres, 1996).

Todas estas características fueron trascendentales en la producción gráfica de carteles. Considero que no sólo se trata de un hacer-mecánico ni una multi-reproducción de imágenes. Creo más bien, que tanto en el fenómeno de la lucha libre como en el sonidero, las imágenes están relacionadas con todo el entramado simbólico que estaba caracterizando la época; las formas de relacionarse socialmente de los individuos; sus sistemas de creencias; su proyección del futuro y sus diversas memorias históricas, sociales, económicas y hasta políticas, las cuales influyeron sobre manera en la producción de estas imágenes. En ese sentido, mi sospecha va en función de la articulación/construcción visible –y visibilizadora– del acontecer cotidiano; y que a largo plazo, se volvió un patrón emblemático y perceptible en la cultura.

El nacimiento de la lucha libre, su preponderancia y sus formas de reproducirse a través de imágenes que hasta el día de hoy persisten, fueron el resultado de un país en transformación económica, política y tecnológica. México atravesaba un periodo post revolucionario, se habían iniciado movimientos que intentaban integrar las nuevas formas de entretenimiento, los espectáculos con tinte exótico y pintoresco no fueron la excepción, de hecho, marcaron un parteaguas en la reproducción de la imagen y el imaginario colectivo.

Los periodos posteriores a la Primera y Segunda Guerra Mundial, van a ser determinantes para el surgimiento de fenómenos con los que la sociedad mexicana va identificarse y generar sentidos de pertenencia muy arraigados, principalmente originados en Estados Unidos, fenómenos musicales, cinematográficos y en las artes visuales. El éxito de Hollywood en las primeras dos décadas del siglo XX marcarían la pauta de un negocio millonario.

El segundo decenio de 1919 a 1929 es considerado la segunda etapa de Hollywood y contó con la inclusión de hombres de negocios que vieron en este proyecto éxitos cinematográficos asegurados, hombres como Adolphe Zukor, los hermanos Warner, William Fox, Louis B. Mayer, entre otros. Este periodo se va a fortalecer con base en el primero, que consistió en grandes éxitos del cine mudo. A pesar de los tiempos turbulentos de la guerra, se van a consolidar las grandes casas productoras, tales como Fox, Warner Bross, Universal, Metro Goldwyn Mayer y United Artists.

De ahí, habrá una gran exportación a México, que fue el primer país después de Estados Unidos en introducir el cine en 1896 a través del ingeniero Salvador Toscano (1872-1947). De este modo, los tiempos de posguerra mundial y revolución mexicana, se da un auge impresionante en cine, grandes actores como María Félix, Dolores del Rio, Pedro Armendáriz, Silvia Pinal, entre muchos otros realizan películas entrañables y directores como Luis Buñuel, Emilio Fernández o Ismaél Rodríguez se posicionan como grandes realizadores cinematográficos.

La difusión del cine mexicano en el siglo XX, su difusión y consumo se dieron de manera conjunta y generaron imágenes que garantizaban el consumo al mismo tiempo que otorgaban identidad nacional. Muchas de las cintas de la época han servido como propaganda política, ya que mostraban y exaltaban las formas de vida de la gente en la ciudad, en el campo, los hábitos y costumbres, sus afectos, relaciones y encuentros, cintas como *Nosotros los Pobres* de Ismaél Rodríguez (1948), *Río Escondido* (1947) o *La Malquerida* (1949).

El impulso al cine nacional mexicano ha tenido una estrecha relación con los intereses político-económicos, ya que el cine, fue utilizado como recurso propagandístico y como un mecanismo para generar una identidad nacional. Durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, periodo en que se desarrolla la Segunda Guerra Mundial, la producción fílmica mexicana aumentó considerablemente, el cine pasa a ser una fuente laboral anexándose al Artículo 123 Constitucional y fundarse la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

En 1941, se crea el Departamento de Supervisión Cinematográfica dependiente de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación, encargado de autorizar la exhibición comercial de las películas en el país así como su exportación. En ese mismo año se celebra la primera semana del Cine Nacional, con objeto de impulsar la industria cinematográfica nacional; surge la Época de Oro del cine mexicano, junto con la Academia Mexicana de Cinematografía, los premios Ariel y la inauguración de los Estudios Churubusco. En 1950 se registra la cumbre de producción con 120 películas y se construyen monumentales salas de cine como “El Florida” con 5,700 butacas. (Ayala, 1988; 2007)

Además, en consecuencia al exilio español emprendido por Lázaro Cárdenas, se da el rompimiento diplomático con el dictador Francisco Franco; lo cual va generar un interés central en la capital, la cuestión de la migración propiciará un cierto descuido a los temas del campo, y así surgirá una fascinación por el cine de corte “urbano” que abordará estas problemáticas.

Poco a poco, la industria del cine mexicano va consolidarse y posicionarse de manera muy potente, sirviendo como estrategia política para la “inclusión” de las clases desfavorecidas, o propagando un nacionalismo que se vale tanto de esta extraña inclusión, como de la construcción de personajes arquetípicos envueltos en historias cómicas; personajes como Mario Moreno “Cantinflas”, Tin-Tan, Pepe

“El Toro”, entre otros, serán los personajes emblemáticos que estarán cerca de las familias mexicanas del siglo XX.

El cine va a ser, durante esos años, el máximo exponente del entretenimiento familiar –debido al bajo poder adquisitivo en la compra de televisores– y por el que, películas como *La bestia magnífica*⁴ (1953), se convertirán en un éxito y en la preferencia del público espectador. Para los años sesenta, el cine ya ha dado varios giros en cuanto a sus contenidos y las diversas temáticas abordadas, manteniendo una relación con los cambios sociales y políticos que se dan en México.

Sin embargo, no fue sólo el cine y el advenimiento tecnológico en el Siglo XX lo que hizo que la producción de imágenes se instaurara de tal manera en las sociedades, generando imaginarios visuales y procesos identitarios; si algo puede notarse, es la relación tan intrínseca del mexicano con la cultura visual, incluso en las formas del lenguaje; pareciera que mientras uno habla, partimos de un principio óptico.

La mirada parece que se avienta: uno pone lo ojos, pone la vista, pero uno recibe lo que escucha, y a veces lo padece, ya que uno puede escoger lo que mira, pero no lo que oye. La mirada es lo único que sale de paseo, que se desprende del cuerpo y se dedica, por así decir, a tocar, a probar, a oler, a su manera [...] “mirar” es una forma de decir, porque en rigor la mirada no es la percepción visual, sino que es el nombre que se le puso a una sensación que es más estrictamente sinestésica, esto es, que capta los objetos del mundo con todos los sentidos juntos y revueltos de la percepción. (Fernández, 2007: 18)

⁴ *La bestia magnífica* es una de las películas que pertenecen al legado de luchadores en el cine, que a diferencia de otros héroes ficticios en el mundo, son auténticos luchadores y se presentan en las arenas.

Esta relación de las sociedades mexicanas con principios ópticos, son una manera de entender la realidad y articular la socialidad; en ese sentido mucho más complejo que sólo pensar en una suerte de preferencia visual por sobre los demás sentidos. Podría decirse que este principio óptico es como el “arte en estado gaseoso” de Yves Michaud (2007): una atmósfera, un estado gaseoso pero que va más allá de lo artístico; es percibido en la sociedad como un modo de ser, de estar y de interactuar, una forma de construir socialidad a través de diversas visualidades.

Desde esa lógica, pensar las imágenes desde su mera reproducción técnica y reproducidas por millones sólo para placer óptico o mercadológico no sería tan fructífero en esta investigación; me parece que más bien, se trata de pensar las imágenes como mecanismos visuales que activan o ponen en circulación las formas de la socialidad en la vida cotidiana, y que además, generan una estética de lo cotidiano.

En un principio, los volantes y carteles sonideros fueron pensados como invitaciones al público en general para la asistencia a los espectáculos sonideros, anunciando el día, la hora y el lugar en que los diversos sonidos se presentarían. Se concibieron como una forma de publicidad a bajo costo y de eficaz llegada a los receptores. A diferencia de los carteles de la lucha libre, los cuales eran muy grandes, los carteles sonideros comenzaron siendo de menor tamaño; pequeños panfletos en un cuarto de hoja tamaño carta, con colores muy básicos, generalmente negro y rojo. Esta austeridad responde al hecho de que en los años sesenta y setenta, este tipo de publicidad resultaba económica y con la posibilidad de realizar un tiraje mayor.

Los dueños de los diferentes sonidos que comenzaron en los años sesenta y setenta acudían a las imprentas, se bocetaba un diseño y posteriormente el impresor les entregaba los pequeños papeles para que se repartieran de mano en mano a miles de jóvenes en busca de diversión a bajo costo. Luego los carteles

comenzaron a hacerse más grandes, en hojas tamaño carta, el sonidero comenzaba a posicionarse como un movimiento que acarreaba grandes cantidades de personas.

Estos primeros carteles sonideros se hacían con tipos móviles de madera para las letras (sellos), más tarde se implementaron lo que hoy se conoce como “negativos”; se hacían de manera análoga con cutter y tijeras y se usaban para colocar figuras geométricas o dibujos simétricos. Posteriormente comenzaron los carteles grandes, asemejándose a los de la lucha libre, con mucho más color y mucho más producción gráfica.

En los años setenta, mientras los sonideros de la música tropical se presentaban en las colonias “populares”, haciendo bailar a los habitantes de estas colonias y generando una fiesta itinerante que celebraba desde una quinceañera, una boda, un bautizo o al santo patrono del barrio, en otros espacios se daban espectáculos con otros géneros musicales, con un público regularmente joven y con una mejor posición económica; espectáculo con música *disco* y *high energy*.

La música *disco* y el *high energy* fueron géneros musicales que dotaron de identidad a grupos vulnerados por cuestiones sexuales, raciales y socioeconómicas a través de la música. En el caso de los espectáculos de esta música, también hubo una producción visual muy prominente, y aunque son movimientos que se dieron en contextos socioeconómicos diferentes y en países diferentes, tanto el sonidero como el movimiento *disco* y *high energy*, mantienen una semejanza en el sentido de que ambos responden a una convergencia de lo marginado, una suerte de visibilización de las formas de lidiar con el cambio político-económico-cultural que atravesaba el siglo XX.

La música *high energy* es un género heredado de la música *disco*, éste último derivado del R&B (rhythm and blues), del soul y del funk; tanto el *high energy* como la música disco fueron muy proclives en la década de los setenta en el Reino Unido.

Fueron los europeos –en particular los hombres europeos del norte de Inglaterra– los que en realidad se engancharon con el beat del bombo galopante [...] sintetizaron el galope y lo llevaron a nuevos niveles de precisión robótica, sin embargo, fue el sonido cibernético el que volvió casi automáticamente la banda sonora del underground gay. [...] Abreviado como Hi-NRG para hacerlo más sintónico con su beat mecánico, el sonido acabaría dominando no sólo las pistas de baile de los clubes gay sino también las listas de éxitos pop del Reino Unido. Dadas las raíces Northern soul del género, no es de sorprender que la mayoría de sus principales compositores hayan sido ex chicos del soul. (Shapiro: 2015: 121-124)

En efecto, se trataba de una música que provenía de los gloriosos géneros musicales que habían puesto a bailar a Europa y EUA, pero también se trataba de una música que estaba surgiendo gracias a los avances tecno electrónicos, que abría nuevas posibilidades audiovisuales; sonidos sintéticos, repetitivos, mezclados, distorsionados, yuxtaposición de instrumentos; ilustraciones que hablaban del futuro inmediato o lejano, la fusión del hombre con las máquinas, el hombre robótico y sin limitaciones técnicas. Esta música permitía pensar en el futuro ya no como una utopía sino como algo completamente alcanzable, predecible y materializado.

En ese sentido, la producción de carteles sonideros utilizó mucho de lo que se hacía gráficamente para las discotecas móviles de música *disco* y *high energy*, las cuales en la década de los ochenta también fueron muy concurridas. Se trató de una suerte de préstamo gráfico que poco a poco comenzó a diferenciarse y adquirir características muy específicas.

Mientras que los carteles y panfletos de las discotecas móviles comenzaron a utilizar papeles cada vez más sofisticados, realizar ilustraciones y dibujos muy detallados, con tirajes no tan grandes que pretendían volverse coleccionables, los carteles sonideros optaron por definirse a través del diseño de “logotipos” que aludían al nombre del sonido, tipografías rebuscadas, simétricas y coloridas, ilustraciones de palmeras, mujeres en traje de baño, instrumentos musicales del caribe colombiano, papel económico, siempre bajo un esquema de manufactura a bajo costo y más número de receptores. Con el tiempo, los carteles sonideros se

han convertido en una yuxtaposición de logotipos con pocas y amontonadas ilustraciones, una suerte de pastiche visual.

En la década de los setentas, Jaime Ruelas, ilustrador mexicano egresado de la Universidad Autónoma Metropolitana, se volvió un referente en el diseño de carteles del movimiento *high energy*. Ruelas fusionó principios del diseño con ilustraciones muy alusivas a la ciencia ficción, metáforas gráficas de la vida humana con las máquinas y los robots. De ahí que los carteles sonideros hayan querido “imitar” algunos de los elementos de los carteles del *high energy*, como las tipografías simétricas o algunas ilustraciones de ciencia ficción. Hoy en día tanto panfletos como carteles del *hi energy* y algunos del sonidero son objetos de culto, se coleccionan y hasta se venden entre la comunidad seguidora de estos movimientos. Su trabajo comenzó a tener mucha importancia debido a que es el autor de un sin número de carteles del sonido Polymarchs.

Polymarchs fue un sonido emblemático en la década de los setentas, ochentas y todavía en la actualidad. Fueron pioneros tanto en el diseño de sus panfletos y carteles, como en la música que Apolinar, dueño del sonido, comenzó a traer de EUA y sonar en barrios populares de la Ciudad de México en las disco móviles. A día de hoy, Polymarchs se sigue presentando y es muy común verlo a la cabeza de carteles sonideros, sin embargo la música que ellos presentan es *hi energy* y *música disco*. Regularmente no interrumpen tanto la continuidad de la música para enviar saludos pero sí para animar a los asistentes a que bailen.

Ahora bien, una barda sonidera es un anuncio callejero colocado en los perímetros de algunas construcciones, casas, edificios y terrenos delimitados con estructuras de cemento, dentro de las ciudades y en las áreas perimetrales de éstas. La pinta de bardas promueve el espectáculo sonidero y en ellas se coloca el logotipo del sonido en grande, la fecha y el lugar donde se llevará a cabo. Existen tramos muy grandes de bardas donde se anuncian más de un sonido, lo cual genera una suerte de mural gigante en el espacio público. Por lo general, se utilizan de tres a

cuatro pinturas, mismas que se van mezclando para generar otros colores y lograr efectos atractivos para quien la ve; cal que se coloca antes que la pintura; brochas que son reutilizadas una y otra vez.

Las bardas están hechas con los materiales más económicos y quienes las hacen, han generado una técnica para elaborarlas en el menor tiempo posible y la mayoría de las veces de noche, ya que, muchas de ellas carecen de permisos para ser hechas o simplemente no se cuenta con el suficiente presupuesto.

Se trata pues, de un tipo de publicidad que nació en la clandestinidad y la apropiación del espacio público para la auto-promoción y auto-gestión del espectáculo sonidero.

Hay que decir que las bardas sonideras son clandestinas para las autoridades, pero no para los dueños de muchos de los espacios donde se colocan, es decir, estas personas aceptan que los sonidos se anuncien en la fachada de sus viviendas o terrenos a cambio de módicas cantidades, boletos para el acceso al espectáculo o muchas veces a cambio de nada. Recordemos que muchos de los dueños de sonidos son vecinos, familiares y amigos de quienes viven en las colonias donde se presenta y se anuncia el sonidero.

Con el tiempo, esta práctica de pintar bardas ha ido ganando credibilidad en el mundo publicitario mexicano, muchas de ellas ya ni siquiera anuncian sonideros sino toda clase de espectáculos; eventos deportivos, festivales musicales de cualquier género, ferias, shows, negocios particulares; se anuncian escuelas, empresas, restaurantes, incluso se anuncian campañas y propaganda política. En estos casos, se trata de bardas que ya cuentan con permisos delegacionales o municipales y se hacen a plena luz del día y con materiales más durables y herramientas más sofisticadas.



Figura 28. Volante de invitación a baile sonidero anunciando a Sonido La Changa como estelares del evento. A comienzos del movimiento sonidero, se solían hacer volantes a una o dos tintas.



Figura 29. Volante de Sonido Arcoiris y Sonido Pancho, 1991

Cuando el sonidero alcanzó su consolidación, en la década de los ochenta y noventa, el uso de logotipos con tipografías anchas cobró mayor fuerza. Este tipo de diseños se relaciona mucho con el diseño de carteles de la música disco y el high energy.



Figura 30. Parte trasera de un librero en una casa en San Mateo Atenco, Estado de México, 2018
La parte trasera de este librero funcionaba como división de una habitación, por ello es que colocaron en la parte trasera volantes de “Sonido Manhattan” que, en la década de 1980 ambientaba eventos de música disco. Este diseño está inspirado en el trabajo de Jaime Ruelas, que en aquellos momentos era muy famoso por sus diseños de volantes y carteles para sonido Polymarchs en la Ciudad de México.



Figura 31. Cartel Sonidero para evento en la delegación Coyoacán, Ciudad de México, 2017. Después del auge que tuvo el movimiento sonidero, el diseño de carteles y volantes dejó de hacerse de manera manual y comenzaron a realizarse mediante programas de diseño en la computadora, como photoshop. Sin embargo, el movimiento sonidero ya había logrado consolidar la forma en que diseñaban sus logotipos y carteles, así que hasta el día de hoy mantienen esa característica, tipografías grandes, llamativas y la foto de quien dirige el sonido, del el equipo de audio o alguna ilustración alusiva al clima tropical de algunas regiones de Latinoamérica.

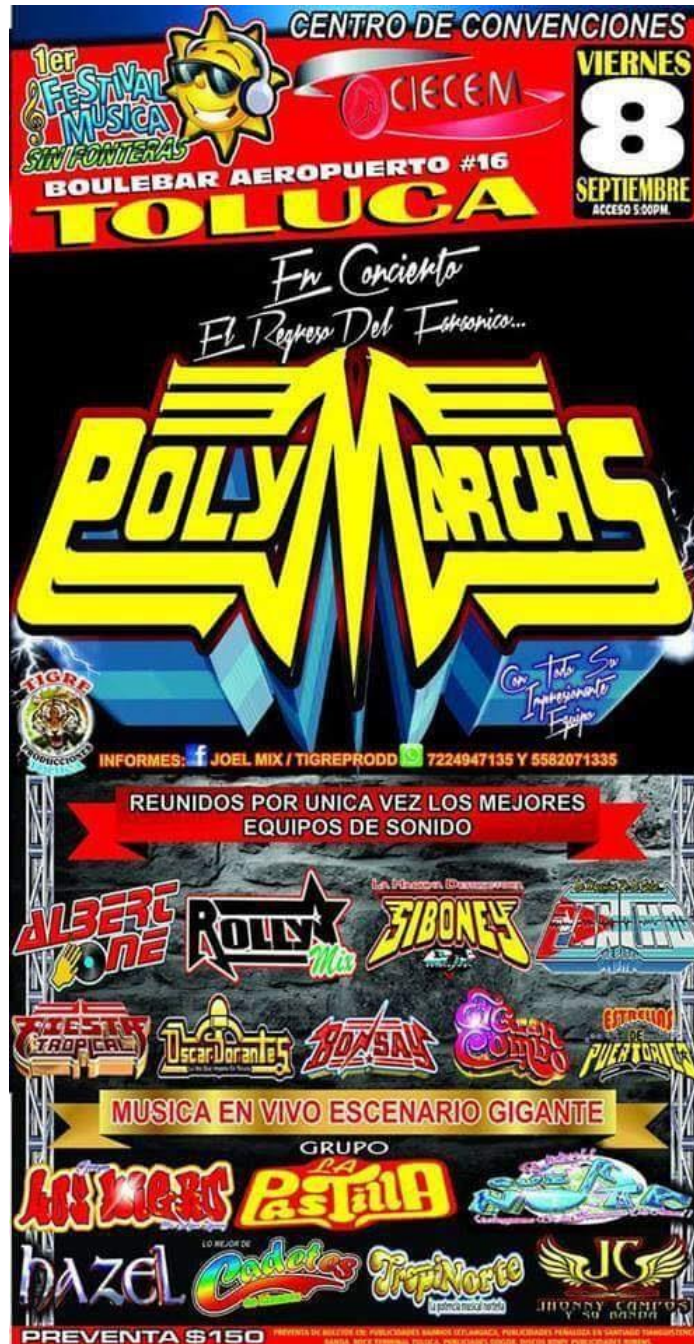


Figura 32. Cartel Sonidero para evento en Toluca, Estado de México, 2017.

Los carteles sonideros suelen contener demasiados elementos visuales. Esto responde a la variedad de diseños que tienen los sonidos, pero casi todos siguen el mismo patrón en su composición, letras grandes, bordes, incorporación de figuras sobre las letras y colores muy llamativos.



Figura 33. Carteles sonideros colocados en parada de autobús, Toluca Estado de México, 2016
En las calles de las ciudades o las zonas rurales de gran parte de los Estados de la República Mexicana, podemos encontrar estos carteles colocados uno junto a otro o encima de otro.



Figura 34. Poste de luz en la delegación Tláhuac, Estado de México, 2018

Los carteles sonideros también son colocados en los postes de luz de las calles. Regularmente corresponden a los eventos sonideros que están por venir, sin embargo, hay postes de luz que tienen carteles que ya no son recientes ni están completos.



Figura 35. Seguidor sonidero con chamarra de Sonido Bonsay, Toluca Estado de México, 2017
Así como se diseñan los volantes y los carteles para publicitar los eventos, también se maquilan prendas de vestir, mismas que los seguidores portan el día del evento o fuera de éste. Responde a la forma que tienen los seguidores para sentirse parte de una comunidad, en este caso sonidera.

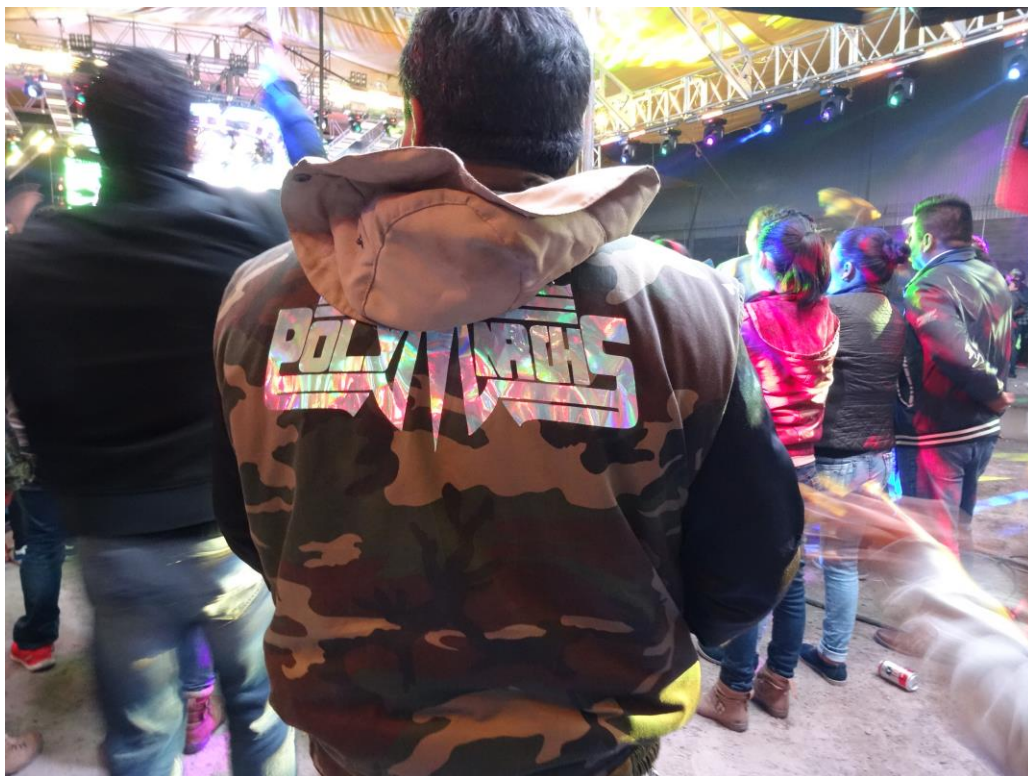


Figura 36. Seguidor de Sonido Polymarchs, Toluca Estado de México, 2017



Figura 37. Puesto ambulante de artículos sonideros, Toluca Estado de México, 2017

A las afueras de los bailes sonideros se encuentran los vendedores ambulantes que ofrecen artículos de los diferentes sonidos que se presentan o de otros. Esta práctica es muy común en eventos y espectáculos musicales que no son precisamente sonideros, sin embargo, llama la atención la forma en que el movimiento sonidero se ha adaptado a las nuevas lógicas comerciales del entretenimiento y espectáculo.



Figura 38. Logotipo sonidero proyectado en una megapantalla de Sonido Fiesta Tropical, Toluca Estado de México, 2017.

Los sonidos echan mano de sus posibilidades tecnológicas para proyectar el logotipo de su sonido, al mismo tiempo que adornan sus bocinas y bafles con prendas, carteles, pancartas que contienen diferentes diseños de su sonido.



Figura 39. Playera de RollyMix sobre bocina en un baile sonidero, Toluca Estado de México, 2017.
Pancarta colocada sobre una bocina de sonido RollyMix con la imagen del músico Héctor Lavoe.
Una de las características fundamentales de este movimiento es la apropiación tanto de la música como de las imágenes y muchas veces, de los colores de algunas banderas latinoamericanas.



Figura 40. Hombre con chamarra de publicidad en un baile sonidero, Toluca Estado de México, 2017
Esta persona anuncia su negocio de diseño y publicidad para sonidos a través de una chamarra que porta.



Figura 41. Pinta de bardas sonideras, Uruapan, Michoacán, 2017
Dos personas pintan una barda en una calle no tan concurrida, utilizan tres colores y la manera de hacerlo es haciendo primero el contorno de las letras y después rellenando cada una.

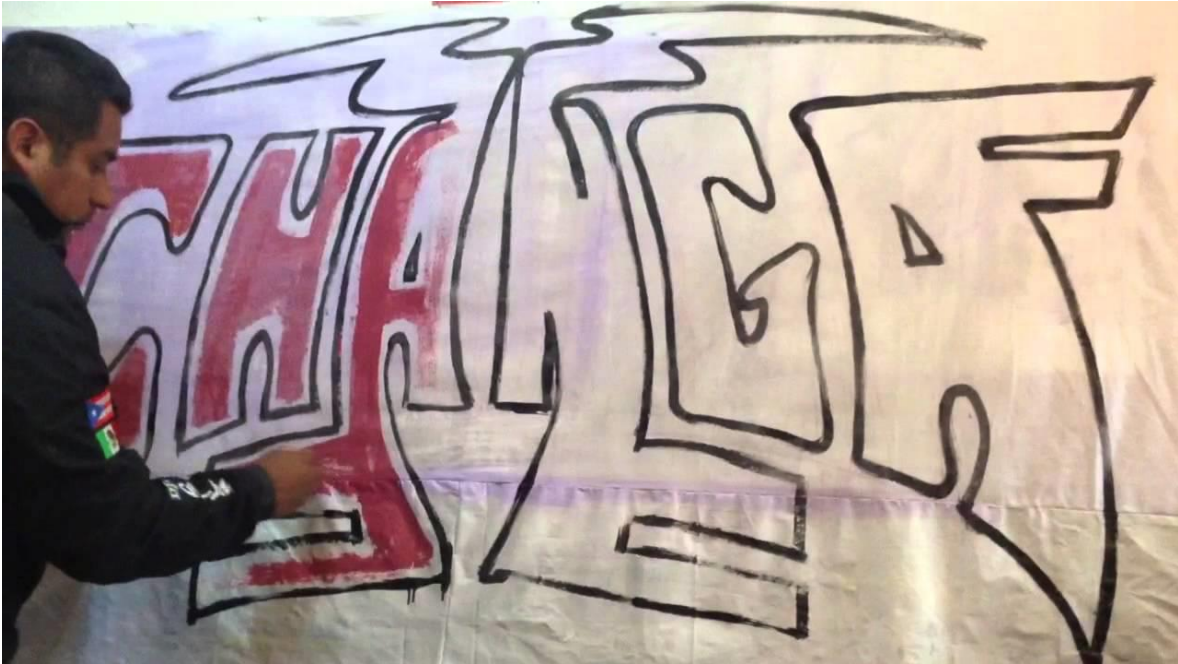


Figura 42. Un bardero pinta el logotipo del famoso sonido La Changa, Ciudad de México
Los barderos son personas que trabajan en las imprentas donde los sonidos encargan toda la demás publicidad, volantes y carteles. Son muy ágiles en pintar la barda porque regularmente no cuentan con permiso gubernamental para pintar o anunciar a los sonidos.

2.2.1 El elemento narrativo. De las imágenes de Épinal a los pliegos de cordel y folletines.

Llamamos imagen a una gran cantidad de cosas, sin embargo, llamarlas imagen no significa que todas tengan que ver con un acto de la percepción. Hacerlo supondría una imposibilidad para su comprensión, de este modo, sería mejor pensar que las imágenes son una familia que ha ido mutando con el tiempo.

W. J. T. Mitchell en su ensayo propone que tratándose de una familia de imágenes, podría trazarse su genealogía, no buscando una definición universal, sino observando todos esos lugares en que las imágenes se han insertado y se han diferenciado unas de otras. Esa genealogía podría contener categorías como:

Imágenes gráficas (pinturas, estatuas, diseños); ópticas (espejos, proyecciones); perceptivas (datos sensibles, apariencias); mentales (sueños, recuerdos, ideas) y verbales (metáforas, descripciones). (Mitchell, 2011:111).

Resalta de esta genealogía que, cada categoría de imágenes ocupa un lugar importante en alguna disciplina intelectual, ya sea la psicología, la epistemología, la física, la historia del arte o la crítica literaria, por mencionar algunas. Las imágenes que aquí nos ocupan, podrían pertenecer sólo a algunas de estas categorías pero no describir la función y el uso que tienen tanto para la sociedad como para el reconocimiento del espacio público.

Hablo de las imágenes sonideras tales como volantes, carteles y bardas que podemos encontrar en algunos espacios públicos próximos a viviendas, paraderos de autobús, calles y avenidas. Pensarlas como meras herramientas publicitarias o de marketing me parece inocente, dado que han excedido lo publicitario, y al igual que la música, la sociedad las ha resignificado, dotándolas de un agenciamiento muy particular, así como de una apropiación y reconocimiento dentro del espacio habitado y el intercambio simbólico entre individuos.

Por ello, voy a retomar el análisis que elabora Jesús Martín-Barbero (1987) con respecto a la masificación de diversos productos y cómo es posible pensar que éstos corresponden a la transformación de un nuevo universo cultural de las

clases populares en que la imagen se vuelve un eje primordial para el consumo y para la re-significación de las mismas por parte de la sociedad civil. Aunque se piense que la masificación de las imágenes se da en el siglo XXI, las posibilidades de reproducción técnica de las imágenes es un fenómeno que empieza a arrojar luces desde mucho antes a través de la relación entre literatura e imagen, transformando tanto la comunicación literaria como las prácticas sociales.

Las posibilidades técnicas para reproducir imágenes a partir de siglo XV mediante el grabado, harán que las imágenes puedan escapar de su soporte fijo e invadir ciertos espacios cotidianos, aún cuando se trate de imágenes religiosas y la iglesia sea la distribuidora oficial de éstas. Durante el siglo XVI y XVII la reproducción de las imágenes adquiere mayor alcance, la xilografía permitió tirajes de impresión más grandes, posteriormente la técnica del aguafuerte soluciona por problemas tanto de nitidez como de reproducción, y aunque esta producción sigue haciéndose de manera artesanal, estos procesos ya dan cuenta de una especialización en quienes hacen las imágenes –grabadores, impresores, dibujantes– y en quienes las distribuyen –de la Iglesia a vendedores ambulantes en mercados o ferias–.

A las clases populares les llegará mayoritariamente el grabado barato, el que reproduce imágenes tradicionales y en un dibujo tosco. Pero de todas formas hay una transformación que lentamente llega también al pueblo: la secularización que empieza a afectar a los temas y sobre todo a las formas. La secularización libera la creatividad iconográfica de la presión religiosa, y la Reforma protestante, al dejar sin piso las indulgencias y poner en duda la mediación de los santos, abren el camino a una iconografía que caricaturiza las instituciones y las figuras eclesiásticas. (Martín-Barbero, 1987: 127)

A partir de esta creatividad iconográfica y del desprendimiento de las formas religiosas, vamos a encontrar que las imágenes adquieren un elemento fundamental de significación social: lo narrativo. Dicho elemento se verá reflejado en una producción en la que ya no vemos imágenes estáticas de santos, vírgenes y pasajes bíblicos, sino imágenes que cuentan una historia, que intentan asemejarse a la vida cotidiana.

Martín-Barbero pone tres ejemplos de este elemento narrativo, el cual marcará de manera explícita la popularización de las imágenes y los mecanismos por los cuales se pueden considerar dentro de una naciente industria de imágenes en el siglo XVI, XVII, XVIII y XIX.

El primer ejemplo nos es dado en la ciudad francesa Épinal, en la cual se generó una producción de imágenes religiosas, cartas de juego y de tarot, dominós, almanaques, colecciones de soldados, e ilustraciones de canciones. Una vez instaurada esta industria de las imágenes, dos hombres –los hermanos Pellerin– tuvieron a bien iniciar un negocio que consistía en vender imágenes acompañadas de un relato, generalmente leyendas y cuentos.

Estos relatos estaban organizados en recuadros o viñetas y en la parte inferior se encontraba un texto. En un principio se diseñaron para los menores de edad, sin embargo y debido al el éxito obtenido por esta nueva forma de contar algo con imágenes, pronto dejará de ser exclusivo para el público infantil y pasará a ser utilizada para contar todo tipo de relatos, incluso caricaturizar acontecimientos y hechos históricos.



Figura 43. Imagen de Épinal, Siglo XIX

Durante el siglo XIX, en la ciudad francesa Épinal se generó una producción de imágenes religiosas, cartas de juego y de tarot, dominós, almanaques, colecciones de soldados, e ilustraciones de canciones. Los hermanos Pellerin iniciaron un negocio que consistía en vender imágenes acompañadas de un relato, generalmente leyendas y cuentos. Estos relatos estaban organizados en recuadros o viñetas y en la parte inferior se encontraba un texto.



Figura 44. Imagen de Épinal, Siglo XIX

En un principio se diseñaron para los menores de edad, sin embargo y debido al el éxito obtenido por esta nueva forma de contar algo con imágenes, pronto dejará de ser exclusivo para el público infantil y pasará a ser utilizada para contar todo tipo de relatos, incluso caricaturizar acontecimientos y hechos históricos.

El segundo ejemplo viene de los pliegos de cordel, también llamados trovos amorosos, pasillos de comedia, matracas, libelos, canciones o romances de ciego, muy populares en el siglo XVII y XVIII en España. Consistían en pliegos de papel doblados por la mitad y colocados en un cordel para su venta al público. En la portada llevaban una imagen, un grabado que aludía al contenido.

En una primera etapa esas imágenes se tomaban de algún otro libro y se traspasaban al pliego de cordel, más tarde, se tomaban figuras sueltas de diversos personajes y se adaptaban al pliego, finalmente, ya en el siglo XVIII, se hacían grabados especiales para el pliego debido a la popularización de estos curiosos artefactos. El elemento narrativo en los pliegos de cordel –explica Martín-Barbero– se refleja en la forma en que se relataban historias a través de ellos, y cómo hubo un vínculo muy estrecho entre ellos y los cartelones de feria y las aleyuas que se recitaban públicamente. (*ídem*)



Figura 45. Pliegos de Cordel, España Siglo XX

también llamados trovos amorosos, pasillos de comedia, matracas, libelos, canciones o romances de ciego, muy populares en el siglo XVII y XVIII en España. Consistían en pliegos de papel doblados por la mitad y colocados en un cordel para su venta al público. En la portada llevaban una imagen, un grabado que aludía al contenido.

El tercer ejemplo tiene que ver con el periódico ilustrado, el Penny Magazin de Londres de 1832. Según Barbero, éste corresponderá a la primera etapa de la cultura de masas. Para Jesús Martín Barbero, la popularidad de las imágenes viene tanto de los temas y las formas, como de los usos que la sociedad le otorga a éstas, es decir, “al usarlas como amuletos las reinscribirán en el funcionamiento de su propia cultura.” (Martín-Barbero, 1987: 125)

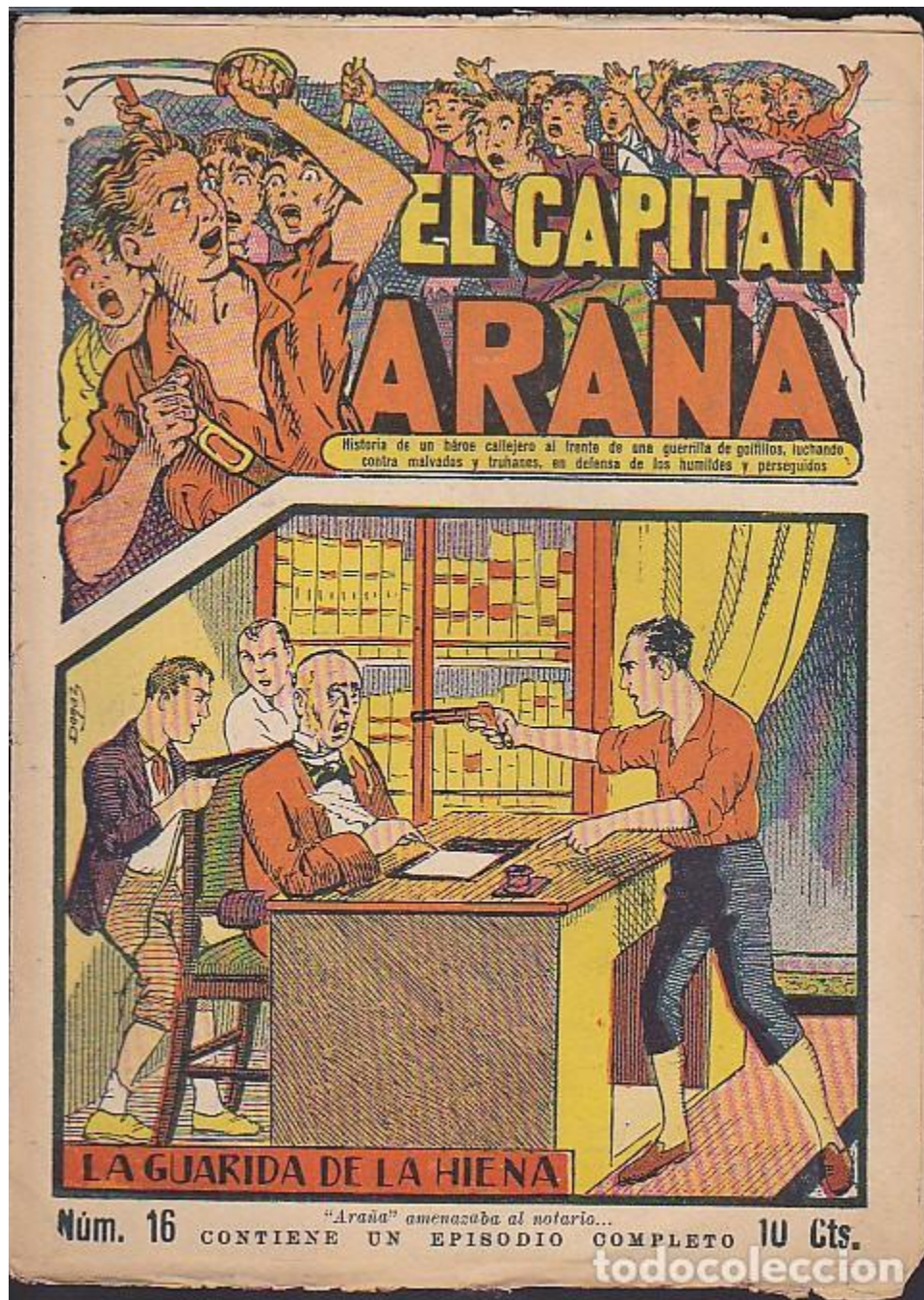


Figura 46. Folletín español "El Capitán Araña"

Los folletines, según Martín-Barbero ya corresponden a una etapa donde las imágenes, según sus temas y formas, atrapa al lector, lo cual hace que las consuma con mayor frecuencia.

KHUN ZIVAN EL TERRIBLE

NUM. 13

EL GENIO DEL MAL

10 CTS.



...el pánico entre la muchedumbre era horrible

Figura 47. Folletín “Khun Zivan El Terrible”, Siglo XX

De esta manera, podemos ver que estos ejemplos son un antecedente histórico, pero también son una huella tangible de lo que ocurrió con la gráfica sonidera en México en 1980 y 1990, en la cual, por un lado, distingo el elemento narrativo a través del contar-una-historia a veces fantástica y casi mitológica en sus volantes y carteles puestos en postes de luz y calles, y por otro lado, comprendo el grado de agenciamiento que una sociedad puede tener con sus imágenes y con los diversos artefactos que las soportan o las contienen y que incluso, generan colección por parte de sus seguidores.

El grado de agenciamiento de la sociedad con la industria de los relatos se dio de manera paulatina y corresponde al hecho de querer incorporar a las clases más desfavorecidas a los inminentes cambios socio-políticos y económicos. Para el siglo XIX, había ya una amplia demanda por parte de los públicos hacia las diversas tecnologías de impresión que contenían relatos con imágenes.

2.2.2 Dispositivos de enunciación visual

El desarrollo de la prensa en 1830 inició un camino muy fructífero que vio pasar toda clase de manifestaciones visuales cuyo elemento primordial radicaba en el relato. Así, desde el periodismo político al folletín, se abrieron los canales de comunicación y recepción. Este fenómeno cultural, no debe ser entendido de manera unilateral, es decir, pensar que solo se trató de una estrategia de comunicación orquestada por grupos hegemónicos y dirigida a las masas, más bien, como una estrategia que propició comunicación entre las clases y que posibilitó la pluralidad y la heterogeneidad de la experiencia.

La apuesta comercial de las industrias iba en función de construir e invertir en un producto que contuviera tanto el lenguaje de las clases populares como un acercamiento a la literatura sin convertirse en una novela literaria, porque precisamente no había un acercamiento a la literatura ni mucho menos un consumo favorable de ésta.

Sin embargo, ese producto –esos productos– condujeron a una relación que desarticuló los estilos literarios y pusieron a funcionar otras maneras de acceso a la literatura, una que echaba mano de las imágenes, que volvió visible lo que hasta ese momento no se decía en imágenes, una táctica visual agenciada por las clases populares para insertarse en la transformación del mundo. Lo que no se permitía escribir/decir en los periódicos ni en las novelas, se podía mostrar en los folletines, y además mezclar lo literario y lo político con las imágenes.

Por ello, no se trata de meras tecnologías de publicidad y marketing, sino de verdaderos dispositivos de enunciación visual que se legitiman en lo social a través de la relación que establecen con el público; gestadas e implementadas por empresarios, sí, pero que dan cuenta de la incorporación de nuevas prácticas sociales en la modernidad.

Siendo dispositivos visuales de enunciación, es necesario comprender que estos atraviesan una mediación que va en función no sólo de las estructuras de los

textos a las estructuras en que la sociedad recibe esos textos; sino de cómo se constituye esa lectura en los receptores en su vida diaria.

Para Martín-Barbero, un primer nivel para encontrar huellas de ese nuevo universo cultural en el folletín –y que es también una huella trasladable a los volantes y carteles sonideros–, tiene que ver con la composición tipográfica de los productos. En esta composición encontramos letras grandes, claras y muy espaciadas, esto supone que *los lectores para quienes leer supone un esfuerzo, una tensión mayor que para otros lectores más experimentados, y que encuentran en los blancos el descanso momentáneo pero apreciable a la vista.* (Martín-Barbero, 1987: 150)

En un segundo nivel encontramos los dispositivos de fragmentación de la lectura. Podríamos omitir este tipo de dispositivo dado que los volantes y carteles sonideros de la década de los ochenta no son un producto organizado en viñetas, ni secuencian una historia, sin embargo, sí articulan una suerte de discurso narrativo en el que se organizan la tipografía del logotipo sonidero y posteriormente aparecen textos debajo o al costado que convocan la participación del público en el espectáculo, podría entenderse que hace el papel del relato, una historia por contar.

En un tercer nivel, aparecen los dispositivos de seducción, los cuales trabajan en función de la duración y el suspenso. Nuevamente, pareciera que no es aplicable a los volantes y carteles sonideros, pero tomando en cuenta que el espectáculo sonidero es el relato que va a contar una historia festiva y de baile en un determinado momento, podemos darnos cuenta que si hay una duración respecto al tiempo de espera en que sucederá el evento y un suspenso de lo que sucederá durante.

Además, tomando en cuenta que tanto los volantes como los carteles sonideros, en consonancia con la producción gráfica del HI-NRG echaron mano de la producción de personajes ficticios y mitológicos que se mezclaban con los aparatos de audio o iluminación. Martín-Barbero escribe que:

Fue el sentimiento de duración –¡como la vida!– el que permitió al lector popular pasar del cuento a la forma-novela, esto es, tener tiempo para identificarse con el nuevo tipo de personajes, adentrarse en la cantidad y variedad de peripecias y avatares de la acción sin perderse. (Martín-Barbero, 1987: 151)

Desde esta lógica, pienso por ejemplo en la disposición de carteles en las calles, desde luego que hay una seducción que no es sólo visual, sino una seducción que posibilita el tiempo de lectura al mismo que posibilita el tiempo en que se desarrolla la vida cotidiana: salir a hacer las compras en el mercado, caminar, tomar el bus, recoger a los niños de la escuela, etc

Por último, en un cuarto nivel, encontramos los dispositivos de reconocimiento, éstos aluden a la identificación del mundo narrado con el mundo del lector, es decir, el lector se identifica con lo narrado. Pienso por ejemplo en la proliferación de sonidos que se dio casi desde sus inicios y en cómo todos están conformados por personas que pertenecen a las mismas comunidades donde presentan su espectáculo, por eso hay una identificación inmediata de los públicos con ellos, los héroes de la fiesta sonidera no se mueven en un espacio intocable, impenetrable y casi sobrenatural, sino en lo real-posible. Por otro lado, el sonidero se presenta en las comunidades de las que habla, en las que se anuncia y en las que sucede el relato.

De esta manera, estos dispositivos de enunciación visual, dotan de sentido las prácticas sociales y nos alejan de una concepción de las imágenes como meros artefactos de publicidad. Este emplazamiento de los dispositivos que Martín-Barbero ve en el folletín del siglo XIX, yo lo veo en los volantes, carteles y bardas sonideras de la segunda mitad del siglo XX y estos primeros años del XXI. Considero que tanto el folletín como la gráfica sonidera, inauguran, a través de lo visual, una cortina a la que se puede acceder no al mundo de lo popular-romántico o folclorista, sino un mundo de lo popular en que se inscribe la crudeza del mundo urbano, con sus polaridades y sus modos para resarcir los embates económicos y sociales en la vida cotidiana.

2.3 Cultura digital y los actuales canales de transmisión audiovisual

Ahora bien, es un hecho que los volantes y carteles sonideros se han filtrado a los cambios tecnológicos más actuales. Seguimos viendo en las calles carteles y pinta de bardas, pero también basta con escribir en el buscador Google u otro buscador en Internet la palabra “sonidero” para ver todo el despliegue de imágenes que se desvanecen ante nuestra mirada a medida que vamos bajando el cursor.

En este caso, considero que es necesario hacer una revisión de estos canales de transmisión audiovisual. El movimiento sonidero no parece desaparecer ante ellos, por todo el aparataje que posee y que hemos visto anteriormente. Más bien, parece acoplarse a estos canales y de ahí generar otras lógicas en las que las imágenes ya no dependen de un soporte tangible, por ende operan de manera distinta ante la sociedad.

Son evidentes las transformaciones que trajeron consigo los cambios mediáticos durante la segunda mitad del siglo XX. Desde la televisión, hasta las redes analógicas, digitales, satelitales, telefonías e internet dan cuenta de la flexibilidad para que el usuario esté disponible –o en conexión– permanente. Esta flexibilización ha posibilitado que ahora hablemos de diversos usos y diversos usuarios, así como de otras formas de consumo y de comercializar lo producido.

Siguiendo a Sherry Turkle, José Manuel Pérez Tornero (2008) refiere que la sociedad se ha vuelto multipantallas, ya que la pantalla se encuentra en todo nuestro entorno, lo que cambia la geografía y nuestra forma tradicional del ver.

Hace una década, cuando por primera vez pensé en el ordenador como un segundo yo, estas relaciones que transforman la identidad eran casi siempre de uno a uno, una persona a solas con la máquina. Éste ya no es el caso. Un sistema de redes que se expande con rapidez, conocido colectivamente como Internet, enlaza millones de personas en nuevos espacios que están cambiando la forma con la que pensamos, la naturaleza de nuestra sexualidad, la forma de nuestras comunidades, nuestras verdaderas identidades. (Tornero, 2008: 3)

El hecho de que la pantalla atraviese todo nuestro entorno, y de que a través de la televisión surjan servicios audiovisuales competitivos entre sí y novedosos, genera que el tiempo de vida que dedicamos o que vertimos en los diversos contenidos aumente nuestra relación con los diversos dispositivos y por lo tanto, haya un ajuste en los modos de interacción social y desde luego, en el régimen escópico.

Según Kantar Milward Brown, empresa española especializada en marcas, comunicación y medios, en el 2016, en México había 71.5 millones de usuarios internautas, lo que equivale al casi 60% de la población. Para 2017, el 81% de los internautas se conectan a internet a través de un smartphone, consolidándose éste como el dispositivo preferente. Sin embargo, el 53% de esos internautas sigue prefiriendo ver la televisión de manera tradicional, lo mismo ocurre con la radio, un 37% prefiere la forma tradicional de encender la radio; leer el periódico en el papel con un 31% de los usuarios, lo cual no significa que mientras ven televisión o escuchan radio no hagan otra actividad, como ver videos en Youtube o interactuar con otros usuarios en plataformas de chat.

Por otro lado, la preferencia por el consumo en video tuvo un importante crecimiento, del 89% en 2016. Los usuarios prefieren buscar o conocer algo a través del video. En cuestiones de “entretenimiento” la estadística apunta a que lo encuentran “más atractivo” en video con un 50%, a diferencia de la imagen con un 38%⁵

No cuestiono la utilidad que pudieran tener estadísticas como las del mencionado estudio, sin embargo, me parece cuestionable el hecho de que quien realiza las estadísticas está patrocinado por la compañía hegemónica de medios de comunicación en México, y que a través de estudios como éste, dejan de lado una parte que no puede ser cuantificable, es decir, la experiencia que es circunscrita a números congelados donde parece no haber actividad humana, ni intersticios

⁵ Estadísticas según el Estudio de Consumo de Medios y Dispositivos entre internautas mexicanos desarrollado por Kantar Milward Brown y patrocinado por Televisa Digital. El estudio puede consultarse completo en <https://www.iabmexico.com/investigacion/estudios/>

donde cabe la posibilidad y la variación, como si lo no cuantificado no fuera parte de la cultura.

2.3.1 Almacenar

Ahora bien, la cultura digital tiene unos horizontes sumamente amplios, en donde cabe pensar no sólo en avances y dispositivos tecnológicos, sino también en las prácticas que elaboran los individuos en torno a ellos y por supuesto, toda la interpretación que fluctúa en esas relaciones. Pierre Levy, en su libro *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital* (2007) entiende que la cultura, en efecto, tiene que ver con las ideas, las interpretaciones, los valores y las prácticas, pero propone integrar a esta concepción las técnicas, los artefactos y los entornos materiales.

De este modo, cultura digital no se va a limitar a la cuestión técnica, va a implicar lo decisivo que han sido las innovaciones técnicas de la información vertidas en los modos de cultura de las sociedades. Así como en su momento las técnicas de información y comunicación de la escritura y el uso de la imprenta como tecnología significaron una transformación en los modos de interactuar y comunicarnos. De tal modo que:

Cada sistema cultural se caracteriza por un colectivo de agentes y prácticas específicas en el contexto de un entramado de entornos socio-técnico-culturales [SSTC] correspondientes a los diversos conjuntos de técnicas, artefactos y recursos que conforman dichas prácticas. Los entornos que integran un sistema cultural se diferencian, fundamentalmente, como entornos materiales, simbólicos y organizativos. (Medina, 2007: IX-X)

Evidentemente, en el entramado de los Sistemas socio-técnico-culturales, vamos a encontrar un sin fin de prácticas que van a determinar cómo se está moviendo la cultura y las dinámicas que presenta, a mí particularmente me interesan dos tipos de prácticas.

La primera tiene que ver con el “almacenamiento” de las imágenes sonideras en los diferentes dispositivos y cómo esta constelación de imágenes ha dejado de

“representar” una relación tan directa de los públicos para con ellas, esto sin hacer que el movimiento sonidero se disuelva o quede atrapado en esa constelación digitalizada de imágenes.

Me parece que sí hay una ruptura del sujeto con la imagen sonidera, pero dicha ruptura no altera la potencia performativa que se da tanto en el espectáculo como en la vida diaria del individuo, el cual que sigue encontrando esas imágenes de manera análoga en las calles.

Por otro lado, toda esta constelación de imágenes es producto de la facilidad con que se puede construir la imagen a través de programas de edición, y cómo pueden ser transmitidas a través de los dispositivos, sin que eso suponga un almacenaje mayor. Esta compresión tanto del tiempo de elaboración como de transmisión y almacenaje tiene repercusiones considerables en esa relación sujeto-imagen.

2.3.2 Interactuar

La segunda práctica que me interesa tiene que ver con la “interactividad” generada en las diversas plataformas en que un espectáculo puede tener cabida. Se trata de la posibilidad de la transmisión, no sólo de información de ordenador a ordenador, sino de la interacción en tiempo real que puede tener un individuo al mirar un concierto, en este caso un espectáculo sonidero transmitido por Youtube o Facebook, y en el que además puede comentar qué le parece, mandar sus saludos y bailar frente a la pantalla si le place.

Las informaciones codificadas de manera digital pueden transmitirse y copiarse casi indefinidamente sin pérdida de información pues el mensaje original casi siempre puede ser reconstruido íntegramente a pesar de las degradaciones ocasionadas por la transmisión (telefónica, hertziana) o la copia. Éste no es evidentemente el caso de las imágenes y de los sonidos grabados de modo analógico, que se degradan irremediabilmente en cada nueva copia o transmisión. (Levy, 2007: 29)

Esta nueva forma de transmisión se yuxtapone con la que fue en un principio la forma de percibir un espectáculo sonidero, acudiendo a él, presenciar cómo era

poner discos de vinilo sobre una tornamesa y sonorizar el espacio público. Sin embargo, esta forma de transmisión y por supuesto de recepción acarrea otras formas de experiencia de la música y la interacción con el otro. Por principio de cuentas, ya no se trata de desplazarse hasta el lugar para bailar, se puede hacer en casa, on demand. Luego, puedes guardar ese concierto/espectáculo y además reproducirlo cuantas veces quieras, la experiencia de la música cambia, adquiere otras lógicas.

Pierre Levy menciona que la interactividad no es un campo definido, sino un problema por definir, sin embargo el grado de interactividad de un medio o de un dispositivo de comunicación puede medirse a través de ejes muy diversos, entre los cuales pueden destacar la reciprocidad de la comunicación o la implicación de los participantes en los mensajes. (Levy, 2007)

Claramente, los entornos técnicos han hecho que los entornos simbólicos y sociales se transformen, pero no quiere decir que estos cambios no generen sentidos de apropiación o procesos de re-significación a través de lo que mira, más bien, es necesario entender que el ciberespacio no se limita al internet, y que desde esa lógica sí podemos hablar de un movimiento cultural que inauguran las TIC.

El ciberespacio no es una infraestructura técnica de telecomunicación particular sino una cierta manera de usar infraestructuras existentes, imperfectas y dispares [...] El movimiento social y cultural que lleva al ciberespacio, un movimiento poderoso y cada vez más masivo, no converge en un contenido particular, sino en una forma de comunicación no mediática, interactiva, comunitaria, transversal, rizomática. (Levy, 2007: 59)

Lo que hace el ciberespacio a través del uso de las infraestructuras y tecnologías existentes y nuevas, es justamente proporcionarle a la cultura valores antes no potencializados, darle autonomía al individuo para lo que elije ver y mostrar de sí, junto con una mayor apertura a la alteridad.

Las imágenes que el movimiento sonidero ha generado desde que inició hasta nuestros días, se originaron en tiempos culturales distintos, pero hoy en día fluctúan entre uno y otro. Para mí, se trata de una fluctuación, un vaivén de imágenes que se inscriben en la cultura y en el continuum de la vida cotidiana, generan visualidad tanto a nivel del espectáculo como de la vida cotidiana. Se trata de imágenes que apuntan hacia una heterogeneidad, una diversidad cultural que no radica en que unas sean mejor que otras, en todo caso, las imágenes

Retomando a José Luis Brea en *Las tres eras de la imagen* (2010), plantea que en nuestro tiempo, convivimos con tres tipos de imagen, la imagen materia, la imagen fílmica y la e-imagen. Cada una de estas imágenes tiene características diversas y se inscriben en momentos económicos y de reproductibilidad distintos.

La imagen materia va a ser aquella que nos proporciona una promesa de duración, que están sobre un soporte que pareciera durar por siempre, las instituimos tal vez como promesa de memoria: memoria que expande lo vivido hacia los otros –en los que el yo se ensancha en colectividad. (Brea, 2010: posición en Kindle 98)

La imagen materia está arraigada a su soporte, apegada a la forma materializada, goza de un potencial antropológico y en él radica su potencia simbólica. Pienso por ejemplo en los volantes sonideros, aunque en un principio no se trataba de imágenes pensadas para la duración, el impacto que tuvieron los espectáculos sonideros y los de luz y sonido de música HI-NRG, hizo que los públicos comenzaran a coleccionar todo tipo de volantes. Hoy en día ya no se reparten tantos volantes para convocar al espectáculo sonidero, se hace a través de plataformas digitales o se recurre al cartel y la barda en vías públicas. Los volantes que llegan a repartirse no pasan a ser coleccionados, a lo sumo doblado en dos y abandonado en la calle o en la bolsa del pantalón de los transeúntes.

En el caso de los volantes de los años ochenta y noventa, sí considero que existe un apego a la forma material, pensadas para la duración que se vuelve tangible actualmente. Hoy por hoy, podemos hablar de coleccionistas de la gráfica sonidera. Esa colección no es otra cosa que un indicio de que las imágenes sonideras sí cobraron y siguen cobrando fuerza matérica y fílmica.

La imagen fílmica por el contrario, nos dirá Brea, es una imagen que aparece con el dispositivo del ver –la cámara fotográfica y tecnologías de reproducción fotoquímica–; no hay promesa de duración ni tampoco está arraigada a su soporte. La imagen fílmica no opera como dispositivo de representación, sino como huella, como indicio:

Han abandonado el encierro en el mundo de la materia dura, al que se vieron sujetas, exiliadas de su forma etérea durante milenios. [...] Su vida empieza a cobrar caracteres –y una movilidad, una ligereza– nuevos, a la vez que los arrastrados se remodelan, se reconfiguran. (Brea, 2010: posición en Kindle 656-657)

Esta imagen nos garantiza impermanencia y pasajerialidad, la expansión de su tiempo narrativo y por supuesto, se verá inscrita en una nueva lógica de producción, son imágenes que no dependerán del objeto singularísimo, sino de la volatilidad en donde se impregnan, colectivizadas y masivas.

Los volantes y carteles sonideros actuales mantienen una relación con este tipo de imagen, de modo que distingo en ellos la volatilidad con que pueden aparecer en el entorno, responden a las tecnologías de reproducción masiva, tal como lo vimos con las imágenes de Épinal, los pliegos de cordel y el folletín (Martín-Barbero, 1987). Las imágenes sonideras no muestran un sujeto que se ve viendo, no hay relexividad, pero sitúan al sujeto en su entorno, donde tal vez no se vea viendo, pero la imagen delimita el espacio en el que vive y su condición social, política, económica y hasta geográfica.

La imagen sonidera de los carteles no dependen de inscribirse en un material singularísimo; porque no va a ser objeto de colección, se imprimen sobre papeles que pronto, con la inmediatez con que aparece anunciado otro espectáculo, desaparecerán, se borrarán de la postal urbana y aparecerán otros, un ciclo visual que pone a funcionar relaciones sociales.

Por último, la e-imagen, probablemente con la que tenemos un mayor contacto, es una imagen sin duración, imágenes transitorias, no se quedan, son pura constelación, ubicuas:

Están en el mundo yéndose, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las apariciones –y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen–. Son, al mismo tiempo, (des)apariciones. (Brea, 2010: posición en Kindle 1188)

Desde luego, acá distingo toda la constelación de imágenes sonideras que van y vienen en las plataformas digitales, suspendidas y fantasmales, siempre yéndose y configurando un *caosmos* –como lo diría Brea–. Ni duración ni memoria, despliegue casi infinito hacia todas direcciones. Acá no hay correspondencia, ni semántica que las agrupe, o mejor dicho, los campos semánticos de estas imágenes se entrelazan constantemente, son pluri-valentes.

Pero no quisiera decir que al ser imágenes evanescentes, anulan el poder performativo del sonidero, porque estaría diciendo que éste se circunscribe sólo a lo espectacular, lo cual no me parece que sea así. Que estas imágenes estén ahí –y luego ya no estén–, no significa que toda la potencia simbólica de la que está cargado este movimiento haga de las prácticas del hacer, del bailar, del comer, del ser con el otro una mera fantasmagoría cultural. Mi sospecha va en función de que a pesar de que se piense que el movimiento sonidero comienza y termina en el espectáculo, comienza y termina en sus imágenes, existe una construcción de socialidad a través de la visualidad.

CAPÍTULO III LA CONSTRUCCIÓN DE SOCIALIDAD A TRAVÉS DE LAS VISUALIDADES DEL MOVIMIENTO SONIDERO

3.1 *El sonidero y Lo sonidero. Visualidades del espectáculo a la vida cotidiana*

A partir del potente desplazamiento sonoro que la música tropical generó durante la segunda mitad del siglo XX y sigue generando hoy en día, ésta se ha convertido en el recurso idóneo por el que la sociedad a lo largo y ancho de Latinoamérica ha generado sentidos de pertenencia, apropiación y re-significación en las prácticas del hablar, del comer, del bailar y del habitar determinado lugar.

En ese sentido, la música tropical, convertida en sonoridades híbridas y utilizada como materia prima en los espectáculos de monumentales bocinas, luces, ruedas de expertos bailarines y un “anfitrión” que anima y manda saludos constantemente, funge un papel importante dentro de una cultura visual siempre en transformación y en la que, claramente, cuerpo e imagen no corresponden a campos de estudio distintos, sino que mantienen una estrecha relación, están implicados uno en el otro, conforman una suerte de antropología de la imagen.

Hans Belting (2007), historiador alemán, reconocido especialista en la teoría de las imágenes, propone pensar la Antropología no desde una postura que la entienda como una disciplina que sólo estudia al hombre y en la cual, se ha creído que la imagen es un mero producto cultural de los individuos sin relación con el individuo mismo, con su cuerpo, algo fijo, estático y que es tarea de la historia del arte ocuparse de ella. Una antropología de la imagen intenta acercarse al tratamiento de éstas, a su historia en relación con el individuo; a los modos de socialización gestados a través de la producción y consumo de imágenes.

Belting nos dirá que:

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en

una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. (Belting, 2007:14)

El cuerpo, de esta manera, se confronta a experiencias de tiempo, espacio y muerte, mismas que captamos en imágenes, estas experiencias vueltas imagen, no nos colocan como individuos dueños de esas imágenes, como si cuerpo e imagen estuvieran desligados, al contrario, se trata de imágenes que toman posesión del cuerpo, aunque éste quiera dominarlas o poseerlas.

De esta manera, la imagen no queda restringida a un aspecto meramente perceptual, en donde sólo es imagen todo lo que vemos, o donde la imagen es nada más un cúmulo de signos icónicos; más bien, se trata de una imagen que se vale de la experiencia y la implicación corporal en la que se reconoce un valor simbólico y donde cabe una diversidad de imágenes de lo cotidiano, que van más allá de las categorías museísticas propias de los análisis de la historia del arte.

Tomando en cuenta lo anterior, considero que una antropología de la imagen parece adecuarse en el tratamiento del movimiento sonidero, porque nos permite analizarlo en dos sentidos. Por un lado, como una actividad en donde se logra captar el carácter espectacular: las bocinas, las luces, la “publicidad”, el baile y el bullicio festivo. Se trata de un espectáculo que no inhibe la experiencia, sino la posibilita de manera colectiva a través del rol de las identidades y las performatividades.

El espectáculo se ha concebido como una cuestión inhibitoria de la experiencia y capaz de lograr el enajenamiento del individuo (Debord, 2012). A mí me parece que hoy en día, existen toda clase de espectáculos, muchos de ellos son producto de las grandes industrias del entretenimiento, se realizan a gran escala y su fin es meramente comercial. Sin embargo, también creo que muchos espectáculos, aún cuando su fin sea comercial, funcionan como un amplio posibilitador de experiencias diversas y pueden generar otros modos de interacción social.

Guy Debord (2012) decía que al hablar del espectáculo:

No se trata de fomentar el pesimismo cultural sino de pensar el modo en que ese vínculo es absorbido por las instituciones así como el modo en que mundos hablados o sentidos son enviados a su ocaso, pues la misión de la sociedad tecnoespectacular no consiste en permitir o retrasar el progreso, sino en conducir a la humanidad a un estadio diferente de dominación. (Debord, 2012: 11)

Para mí, ese vínculo entre el espectáculo sonidero y las instituciones está roto. No porque quienes lo producen hayan querido romperlo intencionalmente, eso supone que el movimiento sonidero tiene una agenda o un proyecto explícito de ruptura hacia las instituciones o hacia el Estado, más bien porque a la hora de que se genera el espectáculo, las herramientas y su agenciamiento de las tecnologías electrónicas se da de manera paulatina; lo primordial para ellos, en sus inicios, fue sonorizar el espacio público con lo que tuvieran al alcance.

Hoy por hoy, sonorizan el espacio público implica hacerlo de manera monumental y con equipos de audio e iluminación muy sofisticados, pero mantienen la idea de que el sonidero es un espectáculo familiar, donde puede ir quien sea a bailar y pasarla bien. Los sonidos se asumen al servicio de los públicos y ven su práctica como un trabajo, sí, pero un trabajo sincronizado con las necesidades de los consumidores, interactivo, policéntrico, donde se difumina un poco el hecho de que el espectáculo es un facilitador para la dominación social.

Pienso que la idea de la posibilidad del espectáculo para alienar a la sociedad, tiene otras aristas que van más allá de la dominación. Es innegable que nos encontramos en un momento paradójico en que por un lado, estamos interconectados a través la tecnología y por otro, cada vez más lejos los unos de los otros, pero hemos aprendido a sobrellevar la tecnología –o llevarla a costas–

En ese sentido, el espectáculo sonidero escapa o bordea la imposición a los supuestos debilitamientos que descalifican e intentan eliminar por completo la comunicabilidad humana, que obstruyen los rastros de memoria y de significatividad que fluyen y despliegan el mundo.

Los avances tecnológicos hoy en día, brindan posibilidades inimaginables a las personas, se puede mirar un concierto vía streaming, ver en “tiempo real” la ubicación de una persona, tomar miles de fotografías y almacenar todo tipo de información en un dispositivo móvil, y cuando éste se llena, enviarlo todo a “cielos digitales” que resguardan dicha información; se puede buscar, descargar e intercambiar música con otras personas en plataformas diseñadas específicamente para la experiencia musical, gratuitas o de cobro; se puede decidir lo que se quiere ver, lo que se quiere escuchar y en base a algoritmos tecnológicos, se generan bases de datos sobre los gustos de cada usuario.

George Yúdice (2007) se pregunta sobre las nuevas experiencias estéticas a partir de la recepción y uso de formas [musicales] mercantilizadas. Se trata de pensar en la amplitud en públicos, usuarios y participantes, no como meros consumidores sino como participantes activos.

Es decir, el advenimiento tecnológico y las experiencias obtenidas de estos avances, nos hacen penetrar en el mundo de manera diferente, fomentan prácticas o estados de recepción y percepción no imaginados hace setenta años. La tecnología generó otras formas de relaciones entre los individuos, y más allá de coartar la experiencia o enajenarnos, se hizo posible que la sociedad se viera afectada en su forma de organización social.

Cuando el movimiento sonidero comenzó, se trataba apenas de sonorizar el espacio en que convergían diversas personas y en que se festejaba algo por algún motivo, el carácter espectacular del movimiento se potencializó después, justo con los avances tecnológicos y las posibilidades de oír, hacer música y posteriormente convertirlo en una forma de entretenimiento mucho más masivo y mucho más accesible para quienes no podían pagar un boleto de entrada o vivían lejos de los centros de entretenimiento de las ciudades.

En la década de 1975 a 1985, los índices de migración del Estado de México a la Ciudad de México aumentaron considerablemente así como los índices poblacionales en el Estado de México. Este crecimiento tiene que ver por un lado,

con la ubicación geográfica y con la facilidad de migrar de uno a otro para obtener mejores servicios de salud y puestos laborales; varios de los municipios del Estado de México han experimentado considerables aumentos de población debido al crecimiento de suburbios y casas de interés social.

Los servicios médicos, tanto públicos como privados, se encuentran concentrados en los grandes centros urbanos pero es más barata la vivienda en las zonas periféricas, es decir, se trata de un fenómeno de descentralización, que evidentemente repercute en las formas de entretenimiento y en la generación de espectáculos policéntricos.

El espectáculo sonidero se convirtió, más que en una máquina disuasiva de la vista, en un posibilitador de la experiencia audiovisual y social, que permitió que los individuos comenzaran a ser participantes activos, se instauraron formas alternativas de socialización, comunicabilidad y desplazamientos nunca antes vividos. Fue el medio que tuvieron –y tienen– los individuos para no desvanecerse ante los caprichos de un capitalismo avasallador y potencialmente creciente, de políticas excluyentes que ante todo abogan por la no intervención de la sociedad.

El sonidero no sólo es espectáculo. Debajo de ese carácter espectacular del sonidero se nos van a mostrar muchas redes de comunicación, socialidad e interacción que, son llevadas al plano cotidiano y van más allá de las bocinas y las luces, es decir, se van a insertar en el continuum del día a día. *Lo sonidero* es una praxis inserta en los modos de vida, que no se trata sólo de imágenes tecno-reproducidas que circulan en las ciudades; *lo sonidero* no es ajeno a éstas y más bien se vale de ellas para diseminarse en las formas más ordinarias de la vida.

Me parece que *lo sonidero* ha logrado insertarse en la vida cotidiana a través y debido a factores sociales, económicos, políticos y tecnológicos que generaron cambios importantes en los modos de interactuar socialmente y que por supuesto, incluyeron las nuevas experiencias musicales públicas y privadas (Yúdice, 2007).

Lo sonidero no prescinde de lo espectacular ni es su contraparte, más bien se trata de una extensión del espectáculo que, como el agua, se trasmite en lo

cotidiano, forma sólidas redes de socialidad y comunicación, y se vale de las imágenes del espectáculo para generar visualidades que no siempre son tangibles ni fácilmente percibidas.

Michel Maffesoli en su libro *El ritmo de la vida. Variaciones sobre el imaginario posmoderno* (2012), plantea que las sociedades de América Latina tienen una función absolutamente basada en la experiencia participativa; en los humores y en las emociones colectivas; en su forma de hacer fiesta y en los modos corporales de interactuar, que además, se percibe en la gran mayoría de países latinoamericanos. Maffesoli propone pensar Latinoamérica, no únicamente como el resultado de procesos de colonización de la modernidad; propone pensar América Latina como un laboratorio de la posmodernidad, en donde convergen tanto los procesos históricos de la colonización y la modernidad, como las características de las sociedades latinas, que ya estaban ahí y que han estado ahí mucho antes de estos desplazamientos.

Así cuando se habla de América Latina como laboratorio de la posmodernidad hablamos, ciertamente de una síntesis épocal, de un “matrimonium” entre los valores ontológicos de la premodernidad y la modernidad, donde la posmodernidad significaría hacer visible la interacción, el bullicio que siempre ha estado allí de alguna manera tanto de modo informal como en el subterfugio; a saber las formas instituyentes de socialidad y que por el proceso de saturación característica de la modernidad son claramente visibles en la actualidad. (Maffesoli, 2012: 14)

Las sociedades latinoamericanas pues, se crean y se constituyen en el bullicio cultural, en lo festivo, lo colectivo, en lo siempre corporal, de tal modo que es posible pensar en experiencias estéticas mucho antes del advenimiento tecnológico y con una relación muy potente con lo espectacular. Lo que sucede, según yo, es que dicho carácter espectacular de las sociedades latinoamericanas, que es donde surge y se desarrolla el fenómeno sonidero, se ve afectado por la tecnologización y mercantilización de los productos culturales; los procesos histórico-políticos de modernización y una apertura económica creciente que se

instauraron en América, soterrando el carácter ritual del que ya disponían estas sociedades.

Hollywood inaugura una “nueva” forma de entretenimiento durante el Siglo XX, decide lo que debe verse y lo que no, los actores de las películas pasan a ser ídolos del comportamiento, del deber ser. Bajo esta lógica, el espectáculo se vuelve apariencia, una atmósfera que entiende lo real como espectáculo.

Carlos Monsiváis, escritor mexicano, en su ensayo *Del rancho al internet* (1999), dice que el cine en el siglo XX marcó una nueva óptica que desbancó las perspectivas lineales y aristocráticas, el cine potencializó el estilo narrativo de lo que se ve y lo que se escucha. De este modo, lo que antes del cine parecía lo real abrillanta la imaginación, vuelve mítico lo antes sórdido, el cine es la posibilidad de hacer de la imposibilidad, algo real y visible. (Monsiváis, 1999: 7)

Es un hecho, las sociedades latinoamericanas se enrolan en lo deslumbrante, lo parpadeante, lo estroboscópico, en lo ensordecedor; pero también sigue manteniendo, como siempre, su “comunidad emocional compartida” (Maffesoli, 2012: 15). En las maneras de ritualizar las acciones: al bailar, al vestir, al andar, al hablar, al habitar, es donde ocurre el cambio *del sonidero a lo sonidero*, porque es dotado de rituales, mitos e imaginarios, y éstos a su vez, consolidan identidades y vuelcan al individuo en dinámicas que van más allá del consumo frenético o de la propia imagen dada, establecida y enajenante.

Se trata de una América Latina que necesita de la contradicción, de lo paradójico de sus modos de proceder, evolucionar y transformarse; América Latina como sentimiento en colectivo, siempre en movimiento, jugando a los afectos y las atmósferas del entre-dos.

Maffesoli (2012), propone una ruta de acceso para comprender lo que él llama *La estética del Sur* que se lleva a cabo en Latinoamérica, y consiste en analizar las conformaciones performativas que se desarrollan ahí, como el espectáculo sonidero;

Centrada en la mitología cotidiana y que sepa reconocer en el juego de las redundancias rituales, visuales, acústicas, sensoriales, una función simbólica; función no en el sentido sociológico funcionalista ‘sirve para’, ‘desempeña el rol de’, sino en el sentido de presentar la manera en la que la interacción se cuece día con día en la marmita de lo social, en los apegos y afectos en común. (Maffesoli, 2012: 17)

Así, *lo sonidero* refuerza el imaginario social al dotar de sentidos de pertenencia al espacio habitado o transitado. Se sabe que la barda sonidera o el cartel sonidero cumplen una función publicitaria; de manera inmediata, le dicen al público cuándo será el próximo evento sonidero, en dónde y quiénes se van a presentar ahí, pero también las bardas y carteles son un código visual que ‘hace sentir como en casa’ al individuo (asista o no al espectáculo sonidero).

Porque mientras en las grandes zonas de trabajo en la urbe no hay ‘publicidad’ sonidera, en paraderos de autobús, en los trayectos a casa, en la entrada a la colonia que se habita sí los hay; mientras en las oficinas no se escucha piratería sonidera, en los mercados, tianguis y casas sí; mientras las personas suministran su despensa o limpian su casa; mientras reciben visitas y conviven con sus amigos o familiares –y bailan, cantan, hablan–; mientras trabajan desde casa o hacen trabajos “informales” *lo sonidero* está presente, se instala en lo más ordinario de las actividades humanas y genera participación, que es de lo que se nutre lo cotidiano y por lo que *el sonidero* y *lo sonidero* no pueden meterse en el mismo cajón.

Esta *estética del Sur* (Maffesoli, 2012) puede verse tanto en *el sonidero* como en *lo sonidero*, se traduce en un modo de estar en el mundo, una forma de relacionarse con los otros. El baile es entendido desde su función social. Al bailar, el cuerpo se convierte en la imagen que se nos muestra, o un montón de imágenes filtradas en y a través del cuerpo, en ese sentido cuerpo e imagen vuelven a reafirmar una relación indisoluble y antropológica.

Margulis y Urresti (1998) entienden que el cuerpo, con sus hábitos cotidianos, sus formas, gestos, posturas, sus reacciones o su vestimenta, constituyen el primer

plano por el que la interacción social se consolida; el cuerpo articula un mensaje inmediato recibido por el otro, muchas veces ese mensaje es la ‘tarjeta de presentación’ para otras determinaciones sociales (trabajo, estatus socioeconómico, integración sexual, etc).

De esta manera, el cuerpo en movimiento, que baila y vierte en la música tropical sus pasiones o sus deseos, puede estar sujeto a un discurso hegemónico de la exclusión, que coexiste con las características de Latinoamérica, en el que, se ha entendido que escuchar y bailar música tropical es sinónimo de “ser pobre”, “ser naco”, o no pertenecer a determinado estatus socio-económico. Discurso perpetrado por los sectores económicos altos, las industrias culturales y el Estado, quien ha diseminado la idea de un nacionalismo en donde la música popular es sinónimo de música folclórica para las fiestas “patrias”. Se trata de un nacionalismo que pugna por asmejarse a lo europeo, a lo estadounidense, seguir tendencias en el vestido, en la música, en el cuidado del cuerpo y que desechan la diversidad cultural, racial, de género.

Keil Charles (2001) en su ensayo *Las discrepancias participatorias y el poder de la música*, emplea el concepto de *discrepancia* y *participación* para definir lo que ocurre cuando los músicos de pronto se “equivocan” en la ejecución de una canción, el público hace uso de estas equivocaciones por una intensidad emocional extrema hacia lo que escucha y participa mediante el baile apropiándose de ese momento de error generando relaciones entre individuos:

Discrepante es el mejor término que he podido encontrar para referirme a los fenómenos que convierten a la música en un vehículo peculiarmente poderoso para la consciencia y la acción participatorias [...] Son las pequeñas discrepancias entre las manos y dedos en los toques de un percusionista de jazz, entre bajo y batería, entre la sección de ritmos y el solo, las que crean el ‘groove’ y nos invita a participar [...] Groove: Término polisémico que, en el jazz y otras músicas de tradición norteamericana, puede significar a)tema, melodía; b)la experiencia o el feeling de la música; c)cada surco o tema de un disco, así como el disco mismo; d)un determinado ritmo o tipo de sonoridad. Es también empleado verbal (to groove) o adjetivamente (groovy) (Charles, 2001: 264)

Mucha música genera participación, lo que hace que los individuos insistamos en reafirmar nuestra identidad colectiva, aunque ésta sea siempre un proceso cambiante, no determinable. La música hace que los individuos se reconozcan como grupo, como colectivo, es a través de la participación que el colectivo se confirma ante los otros. El espectáculo sonidero parece obviar la participación (colectiva) al notarse un sentimiento de mismidad o deseo de fusión a través del baile, sin embargo, esa participación también parece ser una atmósfera que envuelve a los individuos antes, durante y después del espectáculo sonidero, porque trasladan la idea de comunidad antes de los espectáculos y la crean después de él, ya sea intercambiando discos o juntándose para generar

Mientras un concierto en el Auditorio Nacional en la Ciudad de México, convoca a un extenso número de personas que van, se reúnen y se vuelven una colectividad temporal, en el espectáculo sonidero se trata de una reunión constante de individuos, que generan un código alternativo de vestimenta, baile, lenguaje e imágenes.

Es decir, la participación sonidera se vuelca sobre los modos de vida y de trabajo, de ayuda, de cooperación, de acción y reacción frente a las vicisitudes económico-sociales, es constante y no contingente. La participación sonidera nos habla no sólo de un 'ir a divertirnos' o un 'ir a bailar', sino de maneras alternativas de socialidad.

Esta relación de lo discrepante con el espectáculo sonidero me parece bastante pertinente no sólo por el vehículo poderoso que ha sido la música tropical para Latinoamérica en términos de participación, sino por ese '*vibrar*', ese '*groove*' que ha caracterizado a los sonideros. Es decir, en un principio los sonidos pioneros se valieron de la tecnología que recién llegaba, esto, desde luego, generó cierta limitante técnica a la hora de sonorizar el espacio público: había cierta 'suciedad' en las canciones reproducidas.

Después, cuando fue posible sonorizar a mayor escala, colocando equipo de audio más grande, se generó un choque acústico de las bocinas, las canciones y la voz de quien dirigía, un eco que envolvía y aceleraba el ritmo cardiaco, un “destiempo” muy evidente; justo eso terminó siendo una característica fundamental del movimiento sonidero (su *groove*), su discrepancia, su invitación a participar.

Considero que el sonidero mexicano es un ejemplo de discrepancia participatoria que se caracteriza por las imperfecciones en el audio; el exceso de iluminación que atrapa a los asistentes y los convida a la interacción dancística; lo burdo y atiborrado de su diseño de carteles y bardas a manera de convocatoria masiva; el espacio público utilizado como mercancía para usos distinto que el de tránsito y vía de acceso.

La discrepancia participatoria del espectáculo sonidero no es un manifiesto en contra de las relaciones de poder, pero sí se ponen en crisis a través del baile y la construcción y constitución de identidades subalternas, las cuales no ocultan el disfrute de sus cuerpos; expresan lo lúdico, lo laboral, lo económico y lo político, extendiéndose a lo cotidiano, más allá del espectáculo y frente a los reflectores de la visualidad contemporánea.

En su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989) Néstor García Canclini hace un abordaje interesante sobre cómo la idea de modernidad –como concepto y espectro temporal que regulaba los tiempos vividos–, fue abrazada tanto por los mecanismos de poder como por los ciudadanos. La modernidad fue entendida como ese proceso de renovación y rearticulación de las prácticas culturales y de los procesos de participación y actividad política; hizo que el Estado se viera en la necesidad de conciliar las muchas heterogeneidades que se daban en el día a día. (García, 1989: 13-25)

De esta manera, se integraron nuevas prácticas y relaciones en las que el individuo tuvo mayor visibilidad, es decir, generó sus propias formas de entretenimiento, interacción y participación de y en la cultura; hubo un reacomodo

en el tejido social al mismo tiempo que éste fue trastocado por la globalización y la industrialización. Sin embargo, la sociedad mexicana quedó supeditada a una idea de modernidad que sólo estaba vinculada con el progreso y éste con el avance tecnológico; con políticas públicas que debían otorgar orden y seguridad en todos los ámbitos socioeconómicos por parte del Estado, increíblemente un poder político que no incluía ciudadanos y mucho menos sus prácticas cotidianas. Para Raquél González Loyola-Pérez:

La cultura cotidiana se volvió excesivamente mundana para ser considerada por o permitir que se inmiscuya en La Política, salvo cuando los individuos se han atomizado o son moléculas de un organismo pensante -la institución-, pero sin capacidad autogestiva, sin sentido de autonomía, pues al haberles asignado roles y funciones por el sistema, sólo deben saber cómo operar en éste; en ninguna otra cosa más puede pensarse su participación. (González, 2004: XV)

La idea de modernidad generó estrategias desde lo político que entre otras cosas, lograron trazar una ideología que advierte la existencia de una “alta” y “baja” cultura y que a su vez, ha penetrado de tal manera en la sociedad que muchos ciudadanos la tomaron como estandarte para asumirse excluidos, relegados por el Estado y la misma sociedad, es el caso de muchos iniciadores sonideros, públicos y seguidores; se asumen ajenos al poder político pero con una capacidad impresionante para producir y reproducir fenómenos culturales, llevarlos de lo local a lo internacional y convertirlo en una forma de vida.

En ese sentido, pareciera que el objetivo de estos fenómenos culturales es rebatir, evadir o incluso erradicar los mecanismos del poder político, pero en realidad se trata de la convergencia de poderes en las muy diversas relaciones sociales. Para Miguel Foucault:

“El poder no es justamente una sustancia, un fluido, algo que mana de esto o aquello, sino un conjunto de mecanismos cuyos papel o función y tema, aun cuando no lo logren, consisten precisamente en asegurar el poder. [...] No habría, por ejemplo, relaciones de tipo familiar y unos mecanismos de poder agregados a ellas; no habría relaciones sexuales más, al costado, por encima, unos mecanismos de

poder. Éstos son una parte intrínseca de todas esas relaciones, son de manera circular su efecto y su causa, aun cuando, desde luego, entre los diferentes mecanismos de poder que podemos encontrar en las relaciones de producción, las relaciones familiares, las relaciones sexuales, sea posible constatar coordinaciones laterales, subordinaciones jerárquicas, isomorfismos, identidades o analogías técnicas, efectos de arrastre que permiten recorrer de una manera a la vez lógica, coherente y válida el conjunto de esos mecanismos de poder y aprehenderlos en lo que puedan tener de específico en un momento dado, durante un período dado, en un campo determinado.” (Foucault, 2007: 16-17)

Por lo tanto, ni *el sonidero* ni *lo sonidero* son una práctica que rebate al sistema, no busca erradicarlo aunque se valga de formas no oficiales, aunque en el entramado de éste encontremos la autogestión como premisa; determinando sus funciones por sí mismo, existiendo a pesar de políticas públicas vacías que el Estado promueve como única forma de preservar la cultura, reproduciéndose en lo clandestino e itinerante.

Los mecanismos de poder necesitan prácticas como el movimiento sonidero porque son a partir de ellas que el poder circula en todas las relaciones sociales. Aunque el sonidero sea clandestino, se valga de la piratería y utilice formas no oficiales para presentarse, desobedezca la lógica institucional, y utilice muchas veces la corrupción, los mecanismos de poder van a validarlo, porque justamente permitir los isomorfismos económicos y sociales garantiza el poder.

De manera paradójica, las manifestaciones culturales como el sonidero y su quehacer cotidiano, obligan al Estado a que lo político no represente sólo datos privados, ordenados y clasificados. Se trata de una táctica por parte de la ciudadanía para lograr que la participación y organización colectiva se vea obligada a no excluir la cultura que vive en lo cotidiano. Se trata de una red compleja donde las tácticas y las estrategias de poder oscilan entre Estado e individuos. Néstor García Canclini, en su libro *Imaginario Urbano* (1997), plantea que:

“Repensar lo que ha ocurrido con las culturas híbridas es hacer una discusión de familia: o sea, pensar las culturas híbridas en su parentesco con otros procesos vecinos. [...] Hablar ahora de hibridación también requiere ocuparse de los procesos de libre comercio e integración económica y sociocultural, acuerdos comerciales, culturales y geopolíticos –entre los países americanos y con la Unión Europea– que están multiplicándose aceleradamente. [...] Si en América Latina hay integración y posibilidad de que las culturas dialoguen es gracias al proceso modernizador. Pero, a la vez, la manera en que se ha realizado esa modernización obstruye empecinadamente que el diálogo entre nuestras culturas sea productivo.” (García, 1997: 20-21)

La pregunta que resulta urgente es por todos estos procesos de transformación y aceleración que penetran en las relaciones sociales, ¿Cómo quedan posicionadas manifestaciones culturales como el sonidero ante la globalización y, de qué manera se puede generar un diálogo efectivo que permita integrar la diversidad cultural con las tácticas y las estrategias de poder del Estado y los propios ciudadanos?

Parece necesaria una agenda en políticas públicas que no sea ornamental para los discursos políticos, una agenda que brinde las posibilidades óptimas para que estas manifestaciones se desarrollen completamente: para el uso libre del espacio público; la construcción y constitución de las identidades sociales; la reafirmación del sonidero como un trabajo y no como mero pasatiempo de quienes lo producen y quienes asisten; la reinserción social y la disminución de las violencias; dinamizar el rol de las mujeres dentro de este movimiento. En fin, me parece que de esta manera no sólo el movimiento sonidero se vería beneficiado, sino otras manifestaciones que han quedado en el sótano de la cultura y desde luego, la visualidad.

De este modo, las culturas que se hibridan, que traspasan territorios, también se verían envueltas de manera enriquecedora en las dinámicas macro-económicas y políticas, tomarían un lugar lejos del estigma social o la discriminación a sus participantes, tomarían relevancia económica las formas de auto reproducción a

un nivel internacional, no como economías informales que se deben erradicar, sino entender, analizar e incorporar al mundo actual.

3.2 Visualidad del sonidero en el espacio público

Si hay algo que sobresale del movimiento sonidero, es la potencia audiovisual que tiene cuando uno transita por las calles de la Ciudad de México o ciudades y pueblos de la República Mexicana. Llama la atención que esa sonoridad puede percibirse en mercados y tianguis, pero también, se trata de sonoridades que emanan de las casas de los ciudadanos, ya sea cuando festejan algo o simplemente cuando están realizando sus actividades cotidianas. La música tropical, en ese sentido, se ha convertido en un elemento fundamental de la postal cotidiana, se acompaña del despliegue de carteles y parece crear una coreografía visual junto con los rótulos que anuncian negocios, oficios, fondas económicas, zapaterías, talleres mecánicos, etc.

Con este emplazamiento de visualidades se entiende que, el espacio habitado y el espacio público se encuentran en constante transformación, no se trata de espacios estáticos sino dinámicos, siempre resignificados por la acción de los individuos, con una implicación muy fuerte de sus prácticas en las que se desarrolla *el sonidero y lo sonidero*.

En la relación del espacio público y su uso, surge una de las características más emblemáticas del movimiento sonidero, pues al haber auto-gestionado sus prácticas en sus inicios, la calle –destinada al tránsito y no al festejo– pasa a ser una plataforma destinada al baile, de manera clandestina se vuelve pista de baile e intercambio de afectos. Para Raquel González Loyola-Pérez (2004)

Estar en la calle significó por mucho tiempo estar en ningún lado, porque la calle era el lugar inexistente, un espacio que no le pertenece a nadie, según los políticos, pero que es la hebra que conduce a todos los lugares, es la vena que nutre todos

los afectos, que deshilacha lo que quiere adjudicársela como propia. [...] De ella, de la calle, tiene que recuperarse la punta de la hebra para volver a retejer el entramado social que se ha desgarrado, recuperar la solidaridad afectuosa, cálida del diálogo en la calle, del grito profundo. (González, 2004: XVI-XVII)

Desde esta lógica, tomar la calle no es nuevo, se ha hecho en manifestaciones de índole política o eventos deportivos, sin embargo el movimiento sonidero fue uno de los pioneros en reafirmar que la calle es un espacio que puede volverse visible más allá de lo político y lo deportivo. No sólo se trata de tomar la calle como pista de baile, también se trata del espacio donde convergen las identidades que por mucho tiempo habían estado ocultas y habían sido violentadas por no corresponder a lo que era considerado normal, se trata de la visibilización del desorden y el caos de la vida cotidiana en la que se tejen las relaciones sociales y que muchas veces no aparece como una forma de entender la vida urbana, se trata del espacio de encuentro entre cuerpos imperfectos, con deseos, pasiones, afinidades, disparidades, se trata de una o muchos espacios siempre en movimiento, vibrantes y característicos por toda su diversidad.

En su texto *Habitar*, el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2016) aborda el concepto de *ciudad* como un instrumento en donde se estructuran las relaciones y en donde se da toda clase de intercambios culturales, menciona que:

La ciudad es un instrumento de función metafísica, un instrumento intrincado que estructura la acción y el poder, la movilidad y el intercambio, las organizaciones sociales y las estructuras culturales, la identidad y la memoria. Sin duda, el artefacto humano más complejo y significativo, la ciudad controla y atrae, simboliza y representa, expresa y oculta. Las ciudades son excavaciones habitadas de la arqueología de la cultura que exponen el denso tejido de la vida social. (Pallasmaa, 2016:47)

Coincido con Pallasmaa cuando considera a la ciudad como el instrumento más complejo y significativo del ser humano, puesto que en ella se dan muchos de los intercambios culturales que constituyen al ser social. En ese sentido, pienso que la ciudad se vuelve también un mapa de lo que vamos construyendo y habitamos, es decir, la ciudad no es la misma en determinados espacios, cada lugar tiene una función específica y me parece que el movimiento sonidero ha contribuido mucho a ello.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la gráfica sonidera y la pinta de bardas generaron una forma muy peculiar de anunciarse y convocar a las personas, los elementos burdos y coloridos de carteles y bardas marcaron un estilo gráfico que hoy en día no se concibe a este movimiento sin ellos. Así, lograron que el paisaje urbano –y rural– se modificara considerablemente y que, los ciudadanos generen sentidos de pertenencia no sólo con la música del sonidero sino con el lugar habitado, gracias a estas modificaciones los ciudadanos se vuelven verdaderos participantes activos de la vida en común.

Al salir a caminar la calle, detenerse en alguna parada de autobús o mirar desde el auto en alguna carretera, uno puede darse cuenta de que los carteles y las bardas sonideras adquieren una doble función. Por un lado, mantienen una presencia siempre activa, cautivadora y convocante para el transeúnte y para el habitante; por otro lado, se convierten en señales emitidas de manera simbólica, es decir, representan un “estar en casa” o “llegar a casa” o “este casa no es la mía”. Se trata de señales que delimitan el espacio, que hacen que los individuos generen arraigo o desarraigo al lugar donde viven, donde trabajan, y donde se divierten.

Por ello, es que pienso que la gráfica sonidera no es sólo publicidad, ésta coadyuva con el reconocimiento del espacio público; de la calle en que vivimos, la plazuela que atravesamos rumbo al trabajo, los rótulos de los negocios que frecuentamos, los objetos que ya memorizamos como parte del paisaje cotidiano, etc. En ese sentido, es a partir de la visualidad del espacio que se habita que el

individuo genera socialidad, es a partir de experiencias estéticas que el individuo contruye relaciones e intercambios sociales.

Siguiendo a Katya Mandoki (2006), el sujeto que se constituye desde lo social atraviesa por procesos de objetivación, es decir, procesos a través de los cuales el sujeto se manifiesta, se comunica y se vincula con los demás. De este modo es que podemos pensar en procesos de objetivación lingüística, científica, laboral, artística y por supuesto musical. (Mandoki, 2006: 72)

Por lo tanto, no es que los carteles y las bardas sonideras hayan adquirido un valor estético por sí mismos, acreditados solo por sus cualidades gráficas, más bien, ha sido la injerencia que tiene el sujeto y su subjetividad a la hora de confrontarse con los carteles y las bardas colocadas en el espacio público. Se trata de un diálogo que se generó entre el sujeto y la experiencia visual con los objetos gráficos y las prácticas del baile callejero lo que incentivó la interacción social.

Por otro lado, que el espacio público sirva como mecanismo de visibilización de las prácticas y modos de ser y estar de los individuos, nos habla también de que hay una reconfiguración de los cuerpos que están transitando, habitando y desplazándose tanto en las ciudades como en los lugares lejanos a la urbe. Son cuerpos que han pasado de estar en la penumbra de la estadística, a conformar un cuerpo visible, que se mueve, que es de carne y hueso, que utiliza la calle no sólo para llegar a un lugar, sino como lugar en el que ocurren cosas, un lugar con un tiempo distinto al de la casa pero que nutre los afectos, los encuentros, lo corpóreo.

Es cierto que nos encontramos en un tiempo en que abundan las megalópolis y cada vez se construyen más y más islas habitacionales con grandes concentraciones urbanísticas, industriales y comerciales. Pareciera que las ciudades se movilizan tan rápido que los cuerpos que habitan en ellas están

invisibilizados o ausentes, carentes de su corporalidad y de todas sus cualidades que los vuelven desordenados, irregulares, contradictorios, susceptibles al encuentro. Sin embargo, fenómenos como el movimiento sonidero se vuelven trascendentes no por un único valor estético de sus productos, sino por las experiencias estéticas y sociales que tiene a la hora de reproducirse en lo local y luego de manera internacional.

Retomando a Juhani Pallasmaa (2016), nos habla de ciudades excesivamente visuales:

Ciudades del ojo, aquellas que nos deja como extraños, espectadores voyeristas y visitantes pasajeros incapaces de participar (Pallasmaa, 2016: 48)

Pallasmaa menciona que hoy en día existe una alienación visual y ésta se ve reforzada gracias a la fotografía y la imagen impresa. Podría estar de acuerdo en que hay un catálogo inmenso de imágenes que podemos encontrar de manera tangible en la ciudad y en nuestros dispositivos electrónicos a través de internet. Sin embargo, pienso que primar al ojo por sobre los demás sentidos, por lo menos en México, resulta sumamente complejo porque estaríamos dejando de lado experiencias multisensoriales que podemos hallar en todo momento y lugar, experiencias que desde luego, anulan la idea de enajenación visual.

Muchos barrios en México son un ejemplo de experiencias multisensoriales en las que el ojo forma parte de un todo. En ellos, las actividades cotidianas devienen en experiencias que nutren todos los sentidos y es posible dar cuenta de la apropiación que se da del espacio público por parte de sus habitantes. Barrios que efectivamente están atiborrados de elementos visuales; pero también es posible encontrar sonidos que articulan un paisaje sonoro específico; olores particulares que dependen de las costumbres de sus habitantes o su ubicación geográfica; gastronomías históricamente conocidas o que son el resultado de nuevos procesos de cocina, migración de personas y cambios en los ingredientes y en las

maneras de preparación; incorporación de nuevos materiales en la construcción de casas, edificios, plazas o mercados. Para mí, es posible captar estos cambios y pensarlas como experiencias multisensoriales que articulan un todo y no sólo una primicia sobre las experiencias visuales.

3.3 ¿Piratería sonidera o intercambio cultural?

El movimiento sonidero ha generado un intersticio visual que facilita la socialidad de los individuos y incluye los bailes, el rol de las identidades, hasta el despliegue de carteles y pinta de bardas como forma de convocatoria y reconocimiento del espacio público. Sin embargo, otra forma de visualidad que le da sentido a las formas de socialidad es el intercambio comercial de productos sonideros, lo que popularmente se conoce como piratería sonidera.

Dijimos que el movimiento sonidero en su mayoría es autogestivo pero no se desvinculó de los procesos de tecnologización, al contrario, los utilizó amalgamando un producto cultural sin precedentes. Una de las herramientas que tuvo el movimiento sonidero para generar toda esta red de visualidad y socialidad fue el intercambio de viniles, cassettes, discos compactos y más recientemente archivos de audio y video digital. A este intercambio de material sonidero se le ha vinculado directamente con la piratería, una actividad que es legítimamente ilegal y causa daños millonarios a las industrias musicales.

Actualmente se le conoce como piratería al acto ilegal y castigable de comprar y vender material o mercancías sin pagar derechos de autor y/o regalías a los dueños o creadores de estos productos. Sin embargo, la piratería no es una actividad nueva ni de nuestra época, se remonta a la antigüedad y tenía que ver con el saqueo y el robo marítimo que se hacía de mercancías como alimentos, licores, textiles y otros productos que se comerciaban en todo el mundo, así como el secuestro de los tripulantes y las naves por parte de bandoleros en naves privadas.

En Inglaterra, Enrique VIII e Isabel I contrataban corsarios para que le entregaran los botines de los barcos de naciones enemigas. Estos “piratas” legales se desempeñaban principalmente como comerciantes de productos y de esclavos. Algunos de esos corsarios compraban especias y esclavos en África para venderlos a los colonos. Después del descubrimiento del continente americano, el Mar Caribe se infestó de piratas debido a que los reyes católicos Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, dieron permiso para que se viajara a “las Indias” libremente. Y aunque el corso fue disminuyendo cuando los países comenzaron a proteger más sus costas y a utilizar otros medios para atacar y defenderse en el mar, la piratería continúa hasta nuestros días.

En la actualidad Somalia, Indonesia y Malasia aún tienen piratas en sus costas y la mayoría se dedica a robar a turistas y en casos más extremos al secuestro de éstas. Por lo tanto, la piratería ha sido una práctica que se ha ido transformando conforme lo hacen los individuos y conforme constituyen sus modos de producción.

La piratería a nivel marítimo no ha desaparecido, pero hoy por hoy, refiere más a una infracción de derechos de autor, infracción de copyright o violación de copyright, es decir, un uso no autorizado o prohibido de obras o productos por las leyes de derecho de autor, derechos de copia, de reproducción o de obras derivadas. Se trata de un modelo no oficial e ilegal en el cual la gente no puede pagar el costo de productos y servicios, por ello busca canales alternativos para obtenerlos.

Esta violación a los derechos de autor o de copia son el resultado de un agenciamiento de los procesos de cambio tecnológico que le dieron un giro al mundo después de la II Guerra Mundial, mismos que en Latinoamérica crearon no sólo una posibilidad de cercanía con la tecnología electrónica, sino una oportunidad laboral y un modo de adaptación al cambio sin quedar fuera del nuevo modelo económico del siglo XX, el capitalismo.

En el caso de las industrias musicales, éstas han generado estrategias para luchar contra el fenómeno de la piratería a través de leyes y regulaciones para que sus productos no sean comercializados de manera “ilegal”. Sin embargo, en México hay piratería en casi todo lo que conocemos y consumimos diariamente: ropa, calzado, libros, música, artículos de uso doméstico y hasta electrónico.

La Encuesta para la medición de la piratería en México, realizada por el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) en Abril del 2017 y que se hizo a 1200 personas mayores de 18 años, residentes en viviendas particulares en manzanas urbanas, reflejó que 41.9 millones de mexicanos consumieron algún tipo de piratería durante ese año; 34.5 millones de manera física y 23.3 millones de manera digital.

También, se estimó que 37.5 millones de personas consumieron música pirata ese año, de los cuales 35.3 millones fueron consumidores declarados y 2.2 no declarados, es decir, la mayoría sabe que está consumiendo un producto pirata. En ese mismo informe los resultados arrojaron que, los consumidores de música pirata física equivalen al 94% de los consumidores de música física; los consumidores de música pirata digital equivalen al 76% de los usuarios de música digital, es decir, hay mayor número de personas que consume piratería de manera consciente y declarada.⁶

Por lo tanto, la piratería es un fenómeno con el cual vivimos diariamente y resulta casi imposible desligarse de él debido a que, la cuidadosa organización a gran escala y las entrañas de este fenómeno no responden sólo al funcionamiento legal y particular de una nación –en este caso México–, ni tampoco a la voluntad de los individuos para obtener algo a bajo costo, se trata más bien, de la configuración social, económica y política a nivel mundial y que recae en las posibilidades de apertura mercantil en determinado territorio.

⁶ Se puede consultar el informe completo en internet en la siguiente liga
https://amprofon.com.mx/es/media/documentos/2017_05_Presentacion_CALC_PRENSA.pdf

Sin embargo, como lo mencioné anteriormente, una estadística muestra el lado cuantitativo de los fenómenos, no muestra el porqué del consumo de los productos pirata y qué dinámicas alternativas se han elaborado para consumir la música de su preferencia. Me parece que uno de los propósitos por el que la gente consume música pirata tiene que ver con el costo de los productos “originales”, resultan caros o incluso no se comercializan con tanta frecuencia en el lugar donde viven. Otro propósito, que además me parece muy interesante, es que los usuarios compren música pirata –y son conscientes de ello– por el mero hecho de generar experiencias, intercambios y relaciones con otros usuarios afines a la música que consumen. El movimiento sonidero se encuentra en ambos casos.

La música tropical en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, no fue producida por los grandes sellos discográficos en sus inicios; la producción de esta música estuvo a cargo de sellos independientes de poco tiraje en los diferentes países de Latinoamérica, por eso es que muchos de los dueños de sonidos decidían viajar hasta Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia, Puerto Rico, entre otros, a buscar la música que traerían a México y volverían un éxito. Esta práctica generó confusión porque los dueños de sonidos cambiaban las etiquetas de los discos para que su competencia no las viera, de esta manera aseguraban el éxito de su sonido.

Más tarde, con los avances tecnológicos la música ya podía ser copiable, es decir, replicarse miles de veces en cassettes o CD-ROM. Esto trajo una posibilidad técnica que los sonideros aprovecharon muy bien para dar a conocer su trabajo y hacer que otros se interesaran en él y se pudiera comercializar. Hoy en día, es muy común ver en los mercados y tianguis de México, discos sonideros que los mismos sonidos graban en las presentaciones y quienes los consumen, lo hacen porque son seguidores constantes de este movimiento y gustan de escuchar los saludos que envían durante los eventos.

En ese sentido, las industria musicales encargadas de la música tropical se han visto rebasadas por estas actividades porque no han logrado desarrollar una estrategia mercantil, que más allá de sancionar y penalizar estos intercambios, generen inclusión en la diversidad musical y al mismo tiempo ganancias económicas, es decir, las industrias musicales se han visto rebasadas por la intensa actividad en Internet y la descarga pirata de música y el intercambio entre usuarios.

Stephen Witt, periodista e investigador estadounidense, en su libro *Cómo dejamos de pagar por la música* (2015), explica que en el mundo actual de la piratería podemos encontrar desde ingenieros, ejecutivos, empleados, investigadores, convictos, incluso ex trabajadores que fueron expulsados de alguna empresa por actos ilícitos. Todos desempeñan un papel primordial en el fenómeno de la piratería.

En su investigación, Witt intenta rastrear a los actores principales de esta red que pareciera ser muy difusa, se da cuenta que la piratería no es sólo una colaboración entre millones de personas, sino una organización muy significativa en la que personas específicas han puesto en circulación mucho material musical y han hecho que las industrias musicales entren en crisis. Por su parte, las industrias musicales intentan lidiar con las transformaciones tecnológicas y con el hecho de que los oyentes encuentren maneras de obtener su música favorita sin pagar por ella o reproduciéndola en CD o DVDs.

Por otro lado, George Yúdice, en su libro *Nuevas tecnologías, música y experiencia* (2007) se pregunta ¿Qué es lo que las industrias musicales (*majors*⁷) no entienden con la explosión hiper tecnológica que vivimos en el siglo XXI? Muy probablemente es que estas *majors* no alcanzan a ver la forma en cómo operan los usuarios en internet y por lo tanto, piensan que la piratería es una práctica que

⁷ Las *majors* son aquellas mega empresas que han tenido durante años el poder de la industria musical, tales como EMI, SONY y WARNER principalmente.

hay que castigar y una maldición para su mercado. Yúdice apunta hacia una comprensión de las operaciones que realizamos los usuarios para que a partir de ahí, puedan generarse formas de mercantilizar el consumo musical, sin caer en el extremo de cobrar por el derecho a un fonograma, es decir, por cada audición y almacenamiento de una pieza musical. (Yúdice, 2007: 30-35)

La transformación tecnológica es inevitable, la proliferación de nuevas maneras de acceder a la música trae como consecuencia la posibilidad de la innovación tecnológica digital y satelital, pero las *majors* ven en esto no una oportunidad mercantil, sino la insistencia en un modelo de negocio cada vez más obsoleto, por ello, incorporan programas de software de protección contra la copia pirata en CDs y DVDs, como la Gestión de Derechos Digitales (DRM por sus siglas en inglés).

Por un lado, aparecen las restricciones legales a la música e inmediatamente después aparecen las tácticas del usuario para obtener música, estas tácticas responden al hecho de querer rebatir ciertos mecanismos de poder, pero también, al hecho de perpetrar la música como un bien cultural y no como mera posesión material. Es un hecho que existen pérdidas monetarias millonarias para las industrias musicales cuando los usuarios echan mano del intercambio, conocido como *peer-to-peer*⁸, pero:

La afición a estas músicas, combinada con esta mezcla de tecnologías de circulación y reproducción, produce nuevos fenómenos, como la creación de nuevos puntos de circulación y venta. (Yúdice, 2007: 32)

Se trata entonces, de un florecimiento cultural que muchas veces recae en una postura política por parte de los usuarios, es decir, ven en esta circulación alternativa no un acto delictivo sino el derecho a la cultura, por ello combaten a las industrias musicales, su imposición de cobrar por los derechos de autor y sus

⁸ El intercambio *peer-to-peer* hace referencia al intercambio de pares, y consiste en la técnica y proceso por el cual los usuarios se canjean documentos entre sí en Internet. (Yúdice, 2007: 25)

precios a través de alternativas como la música libre, el *peer to peer (P2P)* o el canje personal entre usuarios y entre artistas que buscan otro modelo de distribución de la música que hacen.

Por ello, músicas como la música tropical no cesan de mantenerse actuales, aún cuando los autores ya no vivan o hayan dejado de producir música hace años; porque responden a este intercambio musical paralelo, que se hace de mano en mano y que no depende de los canales de distribución de los sellos discográficos hegemónicos, los cuales insisten en seleccionar determinada música –la que ellos consideran que debe sonar– imponerla y criminalizar otras formas de intercambio musical.

El movimiento sonidero dependió desde sus inicios de estos intercambios alternativos y poco a poco, ha ido consolidándose aun más con el uso de las tecnologías electrónicas, prueba de ello es que no existen “discos oficiales” sonideros en las tiendas de discos; dependen cien por ciento del intercambio que realizan los públicos y seguidores, así como de la práctica P2P de los dueños de sonidos que viajan a Sudamérica en busca de canciones inéditas de música tropical.

3.4 De los públicos consumidores a las multitudes prosumidoras

El movimiento sonidero, desde su surgimiento hasta nuestros días, se ha caracterizado por la auto gestión de sus espectáculos y sus productos audiovisuales. La gran mayoría de las bardas sonideras siguen siendo clandestinas, aún cuando existen “agencias” publicitarias que cobran este servicio a los sonideros, en ese sentido, se trata de canales alternativos de producción, distribución y consumo audiovisual generados por las multitudes.

Paolo Virno, en su libro *La Gramática de la Multitud* (2003) hace un análisis que describe *el hacer* de las multitudes. Para este autor, el concepto de multitud es

distinto al de *pueblo*. Virno plantea que los pueblos son aquellos que desde su constitución y organización dependen totalmente del Estado, el “pueblo” fue el término que se utilizó para denominar la vida social y pública del Estado, por lo tanto pueblo remite a una “masa” al servicio del poder, siempre homogénea y en unidad. Las multitudes, por el contrario, están caracterizadas por la heterogeneidad, por la suma de individuidades y por consiguiente, tienden a la desobediencia, a rehuir de la unidad política, a la pluralidad en la que se gesta lo heterogéneo.

Lo múltiple es lo bueno; la unidad es la calamidad de la cual hay que cuidarse–, es preciso reconocer que la multitud no se contrapone al Uno, sino que lo redetermina. Inclusive los muchos necesitan una forma de unidad, un Uno: pero –aquí el punto clave– esta unidad ya no es el Estado, sino el lenguaje, el intelecto, las facultades comunes del género humano. El Uno no es más una promesa, sino una premisa. La unidad no es más algo –el Estado, el soberano– hacia lo cual converger, como en el caso del pueblo, sino algo que se deja atrás, a las espaldas,, como un fondo o un supuesto. Los muchos deben ser pensados como individuación de lo universal, de lo genérico, de lo común compartido. (Virno, 2003: 26)

Entonces, multitud y pueblo son dos formas en que los individuos atraviesan por procesos de subjetivación y ambas oscilan entre aspectos positivos y negativos en la actividad social. Mientras el pueblo se relaciona con la unidad, la obediencia y la estabilidad, y por tanto homogeneidad, sumisión y hasta control social, las multitudes se relacionan con tendencias libertarias, toma de decisiones, pluralidad, lo cual implica también pensar en agitación, rebeldía, movimientos sociales, protesta e inestabilidad.

Para mí, más allá de la oscilación entre los aspectos positivos y negativos de pueblo y multitud, me resulta interesante pensar en cómo a través de estas formas se generan canales alternativos y autogestivos de producción y consumo audiovisual., como el caso de las bardas y los carteles sonideros. Pienso que estos canales, con toda su potencia visual, van construyendo modos de

socialidad, de interacción y de reconocimiento del espacio público como un espacio de y para todos, destinado a ser utilizado no sólo por el Estado sino por las multitudes.

A partir de esta idea, se trata de multitudes que junto con su capacidad transformadora en los modos de ver, sentir e interactuar, elevan su potencia a través de la tecnología. Howard Rheingold (2004), estudioso de las multitudes inteligentes en la era tecnológica, plantea que éstas, a través de la apropiación de las herramientas tecnológicas, potencian su acción y por supuesto, su interacción: las multitudes inteligentes no son producto de la tecnología, sino, tecnologías en sí mismas, son los vehículos que posibilitan la transformación de elementos, objetos, personas y cosas.

Estos canales alternativos en los que se inscriben los carteles y bardas sonideras, no dejan de estar ligados a las economías de un capitalismo voraz y siempre en transformación a través de sus productos, productores y consumidores. Sin embargo, aunque hoy en día nos encontremos sujetos a estas economías, hiperconectados, con novedades tecnológicas que se replazan diariamente, redes sociales que nos mantienen conectados todo el tiempo, los carteles y bardas sonideras siguen manteniéndose como un artefacto efectivísimo de una multitud inteligente.

Tal vez esa carencia que tiene el movimiento sonidero de una agenda o un discurso explícito y tajante (en el que se reconozca que las formas performativas en el baile, las bardas y los carteles en las calles y, el despliegue de piratería como forma de consumo no oficial, son los mecanismos idóneos, dotados de visualidad, lo que vuelve efectiva la socialidad y la pertinencia y pertenencia al lugar que se habita y se transita) es lo que hace que las multitudes inteligentes, resistan –no directamente– los embates de la vida capitalista actual.

Es decir, que ellos, los sonideros, sigan valiéndose de “formas publicitarias clandestinas”, tapizando postes de luz con carteles y cerrando y bailando en las calles, no los hace contestatarios –ni mucho menos revolucionarios– ante el sistema capitalista y del Estado, pero sí los convierte en autores de un intersticio visual en el que cabe la construcción de formas de socialidad.

REFLEXIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN

Hablar de un movimiento sociomusical que ha sido capaz de enarbolar complejos procesos de identidad a través del desplazamiento de sus sonoridades y de la apropiación que la sociedad ha hecho de ellas, resulta una tarea nada sencilla. Más porque se tiende a hablar del movimiento sonidero desde el aspecto musical o desde el diseño gráfico nada más, siempre con la constante de querer reivindicar esos dos aspectos.

Sin embargo, esta investigación intentó profundizar en el desplazamiento de la música tropical de diversos países latinomericanos que confluyeron en México, apuntó no sólo hacia un conjunto de antecedentes musicales históricos, sino hacia la comprensión sobre una Latinoamérica inserta en un mundo en convulsión y de profundas transformaciones durante el siglo XX, mismas que dieron paso al actual modelo económico capitalista y que ha hecho surgir manifestaciones culturales como el sonidero.

Fue preciso comenzar esta investigación desde el desplazamiento de sonoridades, consideré que a partir de ahí había que empezar a hablar porque ponía de manifiesto que la música tiene usos y funciones sociales, y en ese sentido, genera acción social en colectivo. La música tropical es el resultado de las diversas transformaciones y cambios a nivel mundial, pero además, tiene la peculiaridad de haberse convertido en un estandarte de socialización en México y muchos países de Latinoamérica.

Por ello, desde los Estudios Visuales se pudo articular una serie de metodologías que permitieron ampliar el espectro de lo musical, indagar también en lo social y entender de qué manera la visualidad nos es dada de múltiples formas que, aparentemente, no tienen relación directa con las producción de imágenes. Para Susan Buck Morss (2004), los estudios visuales entablan una transformación del pensamiento de manera general, ella se pregunta si las imágenes inhiben o

promueven la acción humana. Buck plantea que las imágenes circulan a lo largo y ancho del globo en patrones sin centro, es decir, no dependen de una única producción arbitraria de imágenes; influyen también los procesos de globalización y los cambios tecnológicos. Existe un estatus participativo que enriquece la cultura visual. Para mí, interrogar las imágenes no es preguntarse qué significan, sino cómo están significando nuestras relaciones, cómo actúan en la cultura, es reorientarlas, y reorientar no es otra cosa que posicionarse con respecto a la visualidad.

El movimiento sonidero es un emplazamiento de visualidades que se camufla en la acción cotidiana, haciéndonos creer que no hay nada ahí más que imágenes del espectáculo. Sin embargo, una de las intenciones de esta investigación ha sido poner de manifiesto que, para que el espectáculo tenga lugar y forma, antes, durante y después de él, se tejen un conjunto de relaciones sociales, que a su vez interactúan con procesos económicos, políticos y culturales que brindan la posibilidad de que los actores sociales se involucren en visualidades diversas.

El papel que juega el movimiento sonidero a nivel social es trascendental, por ello se trazó un recorrido que inició en el desplazamiento de sonoridades y su influencia en los procesos de identidad colectiva, integración y visibilización de identidades que habían estado subyugadas, en la sombra del deber ser-hacer durante la segunda mitad del siglo XX y que, gracias a movimientos sociomusicales como el sonidero, arrojan luz sobre lo que no era tan visible y sobre la diversidad que existe en el otro, en los otros.

Desde esa lógica, el movimiento sonidero fue la herramienta para volver visible lo que estaba ensombrecido socialmente en determinados espacios de México, es decir, siempre firme en indagar de qué manera la visualidad construye socialidad; lo espectacular dota de sentido las relaciones sociales, sus forma de organizarse, los afectos, los modos festivos, la forma de habitar y apropiarse los espacios públicos, las maneras de mirar y ser mirado.

En el segundo capítulo se habló de las imágenes que el movimiento sonidero ha producido, imágenes dispuestas en el espacio público y que junto con el desplazamiento de sonoridades, han hecho que lo social se vea articulado y potencializado desde lo visual. Aquí, la metodología se construyó de la mano del discurso de diversos autores de los estudios visuales, la cultura, la cibercultura y la cultura de masas [Martín-Barbero, (1987); Brea, (2007) (2010); García, (1989) (1995) (1997); Jay, (2003); Levy, (2004); Yúdice, (2007) (2009)].

El objetivo era poner de manifiesto los diversos regímenes escópicos en la cultura y como ésta se vuelve sumamente dinámica y móvil, haciendo que la producción de imágenes adquiriera un peso importante para los actores sociales, sin que esos productos sean pensados como mera publicidad o marketing. En ese mismo sentido, la cultura de masas fue abordada dentro del capitalismo, pero en el entendido de que cumplen una función visual-social, aun cuando en apariencia se traten de volantes o carteles, como es el caso de la gráfica sonidera.

Me parece que la gráfica sonidera –que regularmente es lo más evocado al hablar del movimiento sonidero– queda suspendida en una suerte de reivindicación, un enaltecimiento visual debido a su composición y su reproducción, pero considero que se dejan de lado parámetros importantes como los elementos narrativos que activan la interacción social, así como un cierto reconocimiento del espacio público por parte de seguidores y también de sociedad civil no tan vinculada al movimiento.

El hecho de que este movimiento haya surgido en diversos barrios populares de la República Mexicana, se haya desplazado hacia los Estados Unidos de América y ahora se trata de un montaje espectacular con gestiones a gran escala, no es una limitante, es decir, no debe ser tratado como un movimiento que sólo opera de manera local, al contrario, sus características construyen formas de visualidad que bien pueden mirarse en fenómenos culturales internacionales.

La pregunta ¿Qué está sucediendo con el movimiento sonidero hoy en día y cómo convive con las actuales formas de recepción de la información, la distribución y

almacenamiento digital de las imágenes, así como el desarrollo tecnológico? se vuelve central en esta investigación, no sólo para evidenciar la efectividad del sonidero y su impacto en la sociedad desde hace medio siglo, sino también como una luz en la penumbra de la cultura popular.

Otros movimientos sociomusicales han llevado al plano de la acción y el cambio social de grupos vulnerables, han echado mano del activismo, ONGs y diversas asociaciones civiles, han hecho evidente su proyecto de cambio a través de su autogestión, producción y reproducción musical, como AfroReggae en Brasil.. En el caso del sonidero, parece no haber una agenda o proyecto explícito, lo cual es interesante, porque parece que el sonidero ha sido capaz de poner lo cotidiano en el lugar de lo político sin un pronunciamiento directo.

Desde esa perspectiva, ha valido la pena investigar sobre ello, ponerlo a la luz de los estudios visuales, porque se trata de posturas políticas aparentemente sutiles por parte de sus actores, mismos que develan acciones políticas muy fuertes, urgente para comprender la época actual.

El tercer y último capítulo es la desembocadura de la reflexión de los capítulos anteriores, es aquí donde el movimiento sonidero es desarticulado por completo, es entendido como espectáculo y también como consecuencia de éste. Las diversas prácticas del sonidero –autogestivas y a veces disidentes– constituyen una visualidad que en apariencia funciona de manera local, pero desestabilizan prácticas hegemónicas, tal es el caso de la piratería sonidera, el agenciamiento del espacio público y las multitudes que convergen en el espectáculo sonidero.

Evidentemente quedan muchos hilos qué tejer respecto a este movimiento, pero sobre todo respecto a la implicación social y visual de los fenómenos musicales. Queda por investigar las mutaciones que el sonidero ha tenido en sus más de cincuenta años. ¿Por qué de pronto vemos una fusión interesante de la música tropical y otros géneros, como la música electrónica, el reggae, la música regional mexicana, pero sobre todo una amplia difusión por parte de los públicos y seguidores? ¿Qué están haciendo las grandes industrias con respecto a los

diversos fenómenos musicales? y ¿De qué manera están interactuando quienes producen la música y quienes la consumen con las nuevas plataformas digitales? ¿Qué nuevos retos y nuevas tensiones supone esto en el marco económico capitalista?

Si la cultura es dinámica y puede ser entendida como un recurso ¿Por qué es necesario insistir en nuevos modelos de intercambio en la cultura? ¿Por qué las formas actuales en que se lleva a cabo el espectáculo –los espectáculos– deben considerarse como una herramienta potente, más allá de pensarlos como manipulación o enajenación.

El movimiento sonidero se enmarca en una visualidad contemporánea en constante transformación, por ello es urgente seguir investigando estas manifestaciones culturales, porque nos permiten generar diálogo e intercambio, comprensión entre las muchas diversidades que somos y que espero sigamos siendo.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala, Blanco J. (1988). *La aventura del cine mexicano, 1931-1967*, México: Posada.

Bartra, R. (2005). *Anatomía del mexicano*, México: De Bolsillo.

_____ (2004). *La grandeza del cine mexicano*. México: Océano.

Belting, H. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes en García V. A. (Ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca. (pp. 87-106)

_____ (2011). *El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)* en García, V, A. (Ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca. (pp. 57-70)

Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Ediciones.

Brea, J.L. (2007). *Cultura Ram*. Barcelona: Gedisa Editores.

_____ (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*, Madrid: Akal.

Brito, Lemus R. (2002). Identidades juveniles y praxis divergente; acerca de la conceptualización de juventudes, en Nateras, A. (Ed.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México: UAM-I /Porrua.

García, Canclini, N. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.

_____ 1995. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

_____ 1997. *Imaginario Urbanos*. México: Grijalbo.

Cruces, F. (Ed.). (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Cruces, F. (2012). De los ciclos insulares a la celebración diseminada. en Delgado, M. y Ramírez, C. M. (Eds.), *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera* (pp.23-44). México: Tumbona Ediciones.

Da Gloria, Gohn M. (2002). en Yúdice, G., *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa Ediciones.

Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La marca editora.

Didi-Huberman G. (2008). *Cuando las imágenes tomas posición*, Madrid: Machado Libros.

Enwistle, J. (2002). en Ramírez P. J., *Identidades sociomusicales en la ciudad de México: El caso del High Energy en México*.

Fernández, C. P. (2004). *El espíritu de la calle. Psicología política de la vida cotidiana*. México: Anthropos Editorial.

_____ (2007). *Lo que se siente pensar o la cultura como psicología*. México: Departamento de Psicología Social, Facultad de Psicología Universidad Nacional Autónoma de México.

Foucault, M. (1977). El juego de Michel Foucault en *Saber y Verdad*. (1984). Madrid: Ediciones de La Piqueta.

_____ (1997). *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones.

González, L. P. R. (2004). Prólogo en Fernández, C. P. 2004. *El espíritu de la calle. Psicología Política de la vida cotidiana*. México: Anthropos Editorial.

Guerra, R. C. (1997). Hacia una sociología del sujeto en León, E. y Zemelman, H. (Eds.), *Subjetividad: umbrales del pensamiento social* (pp. 16-47) Barcelona: Anthropos Editorial.

Jay, M. (2003) *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Jiménez, A., (1998). *Lugares de gozo, retozo, ahogo y desahogo en la Ciudad de México: Salones de baile, Cabarets, Billares y Teatros*. México: Oceano.

Keil Ch. 2001. Las discrepancias participatorias y el poder de la música en Cruces, F. 2001 (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 261-274). Madrid: Trotta.

León, E. y Zemelman, H. (Eds.) (1997), *Subjetividad: umbrales del pensamiento social*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Levy P. (2004). *Cibercultura La cultura de la sociedad digital*. México: Anthropos Editorial.

López, C. R. Performatividad y narratividad musical en la construcción de género. Una aplicación al tango queer, timba, reggaetón y sonideros en Delgado, M. y Ramírez, C. M. (Eds.), *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. (pp.145-174). México: Tumbona Ediciones.

Maffesoli, M. (2012). *El ritmo de la vida: variaciones sobre el imaginario posmoderno*. México: Siglo XXI Editores.

Mandoki, K. (2006). *Estética Cotidiana y juegos de la cultura*, México: Siglo XXI Editores.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Medina, M. (2004). Prólogo en Levy P. *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. (VII-XXIV). México: Anthropos Editorial.

Monsiváis, C. (1999). *Del rancho al internet*. México: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

Nettl, B. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. En Cruces, F. (Eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (pp. 115-154). Madrid: Trotta.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Rivera, S.J.C. y Torres, O.C.A. (1996). *La máscara de un luchador, algo más que un simple ornamento. La comunicación en un espacio cultural simbólico, la lucha libre*. Toluca Estado de México: UAEMex.

Rheingold, H. (2004). *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social*. Barcelona: Gedisa.

Rosset, C. (2007). *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona: Marbot Ediciones.

Sevilla, A. (2003). *Los templos del buen bailar*. México: CONACULTA.

Shapiro, P. (2015). *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Argentina: La Caja Negra Ediciones.

Sobrinho, O. (2015). La fiesta, transparencia de lo humano; tiempo para celebrar la vida. En Sobrinho, O. M.A. (Eds.), *La fiesta. Diez miradas*. (pp.11-32). México: Ediciones de Autor Editorial.

Solórzano T. y Rivera, G. (2013). Identidad. En Szurmuk, M. y Mckee I. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. (pp.140-145). México: Siglo XXI Editores.

Thomas M. W.J. (2011). ¿Qué es una imagen?. En García V. A. (Eds.), *Filosofía de la imagen*. (pp.107-154) Salamanca: Universidad de Salamanca.

_____. 2011 El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En García V. A. (Eds.), *Filosofía de la imagen*. (pp.57-70) Salamanca: Universidad de Salamanca.

Vasconcelos, J. (1999). *La raza cósmica*, México: Espasa-Calpe.

Virno P. (2003). *La gramática de la multitud*. México: Traficante de sueños Editores.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa Ediciones.

_____. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona: Gedisa.

Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial Editores.

REFERENCIAS EN LA WEB

Adorno, T. *Sobre la música popular* (9 de Julio del 2017). Recuperado de <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/tag/theodor-w-adorno/>

Blanco, A. D. *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los colombianos de Monterrey-México (1960-2008). Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*, (Tesis Doctoral) Recuperado de https://ces.colmex.mx/pdfs/tesis/tesis_blanco_arboleda.pdf

Jay M. *Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo.* Revista de Estudios Visuales (23 de Septiembre del 2016). Recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

Perez, T. J.M, *La sociedad multipantallas: retos para la alfabetización mediática.* Comunicar, no° 31,v.XVI, 2008, Revista Científica de Educomunicación. (25 de Marzo del 2018). Recuperado de http://wwwrevistacomunicar.com/numeros_anteriores/archivospdf/31/c31-2008-01-002.pdf

Ramírez, P. J. R. (2005). *Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: El caso del High Energy Music*, (Tesis Doctoral) Recuperado de: <http://132.248.9.195/pd2006/0606453/Index.html>

Yúdice, G. *La diversidad no sólo es sinónimo de identidad.* Revista Maniobras (4 de Enero del 2017). Recuperado de <https://maniobras.wordpress.com/2009/02/11/entrevista-yudice/>

IMÁGENES REFERIDAS

Fig. 1 Universal, El. (2018). Dámaso Pérez Prado. [Fotografía]. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/celebraran-centenario-de-nacimiento-de-damaso-perez-prado-en-el-cenart>

Fig. 2 Memoria, S. (2016). Portada de disco de Pacho Galán. [Fotografía] Recuperado de <https://www.senalmemoria.co/articulos/pacho-galan-su-huella-traves-de-los-discos-conservados-por-senal-memoria>

Fig. 3 Rodríguez, L. (2014). La sonora Matancera. [Fotografía]. Recuperado de <https://eldia.es/cultura/2014-01-21/4-Intemporales-Cedocam-rinde-tributo-Sonora-Matancera.htm>

Fig. 4 Arce, I. (1950). Benny Moré. [Fotografía]. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Benny_Mor%C3%A9

Fig. 5 Funk, P. (2018). Mike Laure. [Fotografía]. Recuperado de <http://psychfunk.com/artists/mike-laure/>

Fig. 6 Zoconet, S.L. (2018). Rigo Tovar. [Fotografía] Recuperado de <https://www.todocoleccion.net/discos-vinilo/rigo-tovar-veras-lo-que-se-siente-sirenita-cbs-1977-single-espana~x50627085>

Fig. 7 Martínez-Gracida, N. (2014) Fachada del Salón México. [Fotografía]. Recuperado de <http://news.urban360.mx/138833/por-las-calles-de-la-ciudad-salon-mexico/>

Fig. 8 Carbajal, A. (2018) Salón California Dancing Club. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/nocturna/california-dancing-club>

Fig. 9 Carbajal, A. (2018) Personas bailando en el Salón California Dancing Club. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/nocturna/california-dancing-club>

Fig. 10 Dueñez, G. (2016) Gabriel Dueñez. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.facebook.com/GabrielDuenezSonideroNacional/>

Fig. 11 Watkins, A. (2014). "Cholombianos". [Fotografía]. Recuperado de <http://cuartoscuro.com.mx/2014/07/cholombianos-inspiracion-de-alto-diseno/> [url] Copyright © Cuartoscuro.com 2014.

Fig. 12 HiedraH. (2016) Cartel de HiedraH Club de Baile. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.facebook.com/hiedrahclubdebaile/photos/a.1403315263213460/1714738435404473/?type=3&theater>

- Fig. 13** Salazar, L. (2017). Baile Sonidero I. [Fotografía].
- Fig. 14** Salazar, L. (2017). Montaje de Sonido Pancho de Tepito, Toluca Estado de México. [Fotografía].
- Fig. 15** Salazar, L. (2017). Sonido Pancho y su equipo de trabajo. [Fotografía]
- Fig. 16** Salazar, L. (2017). Pruebas de audio de Sonido Fiesta Tropical. [Fotografía]
- Fig. 17** Salazar, L. (2017). Parte del equipo de trabajo de Sonido Fiesta Tropical. [Fotografía]
- Fig. 18** Salazar, L. (2017). Petición de saludos. [Fotografía]
- Fig. 19** Salazar, L. (2017). Sonido RollyMix. [Fotografía]
- Fig. 20** Salazar, L. (2017). Puestos ambulantes en baile sonidero. [Fotografía]
- Fig. 21** Salazar, L. (2017). Consola de iluminación. [Fotografía]
- Fig. 22** Salazar, L. (2017). Gente bailando. [Fotografía]
- Fig. 23** Salazar, L. (2017). Familias reunidas. [Fotografía]
- Fig. 24** Salazar, L. (2017). Dos hombres bailando. [Fotografía]
- Fig. 25** Salazar, L. (2017). Dos hombres bailando II. [Fotografía]
- Fig. 26** Salazar, L. (2017). Mujer y hombre bailando. [Fotografía]
- Fig. 27** Salazar, L. (2017) Mujer y hombre bailando II. [Fotografía]
- Fig. 28** Salazar, L. (2017). Volante de invitación a baile sonidero anunciando a Sonido La Changa como estelares del evento
- Fig. 29** Salazar, L. (2017). Volante de Sonido Arcoiris y Sonido Pancho de 1991. [Fotografía]
- Fig. 30** Salazar, L. (2017). Salazar, L. (2017). Parte trasera de un librero en una casa en San Mateo Atenco. [Fotografía]
- Fig. 31** Salazar, L. (2017). Cartel Sonidero para evento en la delegación Coyoacán. [Fotografía]
- Fig. 32** Salazar, L. (2017). Cartel Sonidero para evento en Toluca. [Fotografía]
- Fig. 33** Salazar, L. (2017). Carteles sonideros colocados en parada de autobús en Toluca. [Fotografía]
- Fig. 34** Salazar, L. (2017). Poste de luz en la delegación Tláhuac, Estado de México. [Fotografía]
- Fig. 35** Salazar, L. (2017). Seguidor sonidero con chamarra de Sonido Bonsay. [Fotografía]
- Fig. 36** Salazar, L. (2017). Seguidor de Sonido Polymarchs. [Fotografía]
- Fig. 37** Salazar, L. (2017). Puesto ambulante de artículos sonideros en Toluca, Estado de México. [Fotografía]
- Fig. 38** Salazar, L. (2017). Logotipo sonidero proyectado en una megapantalla de Sonido Fiesta Tropical. [Fotografía]
- Fig. 39** Salazar, L. (2017). Playera de RollyMix sobre bocina en un baile sonidero. [Fotografía]
- Fig. 40** Salazar, L. (2017). 40 Hombre con chamarra de publicidad en un baile

sonidero. [Fotografía]

Fig. 41 Salazar, L. (2017). Pinta de bardas sonideras. [Fotografía]

Fig. 42 Salazar, L. (2017). Un bardero pinta el logotipo del famoso sonido La Changa. [Fotografía]

Fig. 43 Wikipedia. (2018). Imagen de Épinal, Siglo XIX (I) [Fotografía] Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Imagen_de_%C3%89pinal#/media/File:%C3%89pinal_-_Cendrillon_14.jpg

Fig. 44 Wikipedia. (2018). Imagen de Épinal, Siglo XIX (II) [Fotografía]

Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Imagen_de_%C3%89pinal#/media/File:%C3%89pinal_-_L%E2%80%99Oiseau_bleu_08.jpg

Fig. 45 Wikipedia, (2010). Pliegos de Cordel, España Siglo XX. [Fotografía]

Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_de_cordel#/media/File:Literatura_de_cordel.jpg

Fig. 46 Folletín español “El Capitán Araña”. [Fotografía]. Recuperado de

<https://eldesvandelabuelito.wordpress.com/2014/02/27/folletin-versus-capitalismo/>

Fig. 47 Folletín “Khun Zivan El Terrible”, Siglo XX. [Fotografía]. Recuperado de

<https://eldesvandelabuelito.wordpress.com/2014/02/27/folletin-versus-capitalismo/>