

★★★
**SONIDEROS EN
LAS ACERAS,
VENGASE
LA GOZADERA**
★★★



SONIDEROS EN LAS ACERAS, VÉNGASE LA GOZADERA

CRÉDITOS

Coordinación general Mariana Delgado
Marco Ramírez Cornejo

Coordinación visual Livia Radwanski

Diseño Christian Cañibe

Fotografía Livia Radwanski
Mark Powell

Colaboraciones Lupita La Cigarrita
Francisco Cruces
Ronaldo Lemos
Darío Blanco Arboleda
Cathy Ragland
Jesús Cruzvillegas
Rubén López Cano
Marisol Mendoza

Diseño web Itandehui Reyes

Edición Tumbona Ediciones

**Fotografía de portada
y contraportada** Mark Powell

WWW.ELPROYECTOSONIDERO.ORG

WWW.ELPROYECTOSONIDERO.WORDPRESS.COM

WWW.TUMBONAEDICIONES.COM



Sonideros en las aceras, véngase la gozadera de El Proyecto Sonidero tiene licencia 3.0 de Creative Commons: no comercial, derivados previa consulta.

AGRADECIMIENTOS

El Proyecto Sonidero agradece a Fundación BBVA Bancomer, cuya continua generosidad nos permite ahora publicar este libro electrónico. Agradecemos la intervención de Teratoma A.C. en la administración de fondos.

También queremos agradecer otros apoyos que nos permitieron recorrer el camino y reunir la experiencia que compone el libro: el Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios 2008 del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, el Centro Cultural de España en México, la Agencia Española de Cooperación Internacional, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

★★★

**SONIDEROS EN
LAS ACERAS,
VÉNGASE
LA GOZADERA**

★★★



EN ESTA PISTA DE BAILE

PREFACIO	7
ORACIÓN DEL SONIDERO: GRACIAS A DIOS LUPITA LA CIGARRITA	13
DE LOS CICLOS INSULARES A LA CELEBRACIÓN DISEMINADA FRANCISCO CRUCES	23
TODO DOMINADO: LA MÚSICA ELECTRÓNICA GLOBOPERIFÉRICA RONALDO LEMOS	45
LOS BAILES SONIDEROS: IDENTIDAD Y RESISTENCIA DE LOS GRUPOS POPULARES MEXICANOS ANTE LOS EMBATES DE LA MODERNIDAD DARÍO BLANCO ARBOLEDA	53
COMUNICANDO LA IMAGINACIÓN COLECTIVA: EL MUNDO SOCIO-ESPACIAL DEL SONIDERO MEXICANO CATHY RAGLAND	83
DE LA COLECCIÓN DE FACUNDO VERA EN ARGENTINA	91
ENTRE LUCES, CABLES Y BOCINAS: EL MOVIMIENTO SONIDERO MARCO RAMÍREZ CORNEJO	99

SONIDROS Y SEUDOSONIDROS JESÚS CRUZVILLEGAS	133
PERFORMATIVIDAD Y NARRATIVIDAD MUSICAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO. UNA APLICACIÓN AL TANGO QUEER, TIMBA, REGETÓN Y SONIDROS RUBÉN LÓPEZ CANO	145
SÚPER NUMEN SONIDERO MARIANA DELGADO	175
EL SONIDERO MARISOL MENDOZA	203
VIVIR CON EL SONIDO RICARDO MENDOZA PADRE, RICARDO MENDOZA HIJO Y MARISOL MENDOZA DE SONIDO DUENDE EN ENTREVISTA CON MARCO RAMÍREZ CORNEJO	219

PREFACIO

El Proyecto Sonidero (EPS) nace en 2008 con el fin de reconocer la potencia del movimiento sonidero como respuesta creativa a un conjunto de necesidades culturales, económicas y sociales, que opera como una plataforma transnacional de expresión, innovación, mediación, participación y comunicación para amplios sectores. Este es el territorio que explora nuestro trabajo con la comunidad de sonideros, los espacios culturales y los ámbitos académicos y artísticos. EPS reúne a antropólogos, etnomusicólogos, promotores, sonideros, productores, fotógrafos y documentalistas de México, Estados Unidos, Colombia, Brasil, Bolivia, Argentina y España. Hacemos investigaciones, registros multimedia, exposiciones y eventos. Ésta es nuestra primera publicación. Nos da mucho gusto poder brindarla ahora.

Dedicamos este trabajo a toda la Familia Sonidera. Nos sentimos honrados de que nos hayan abierto las pistas de baile y las salas de sus casas; de compartir la mesa, la familia, la vida y el trabajo.

Agradecemos las colaboraciones de Roberto Martínez *Corimbo Chambelé*, Sonido Duende, Carmen Jara, Sonido Fajardo, Sonido Liverpool, Mario de Sonido 64, Manuel y Raúl López de Sonorámico, Enrique Lara *Maracaibo*, Sonido Jaguar, Sonido La Dama, César Juárez *Fantasma*, Luis Valdivia de Sonideros 2000, Pedro Perea de Sonido La Conga, Sonido Fascinación, María Perea *La Morena*, Sonido Stereo Rumba 97, Ramón Rojo *La Changa*, Roberto Herrera *Rolas*, Los Venados de la Raza, Grupo Súper Potro, Grupo Sabor Sonidero, Sonido Gitana, Onda Sonidera, Sonido Terrible, Sonido Majestuoso, Arnulfo Rodríguez *El Cóndor*, Sonido Leo, La Chiva y la Organización Spermik, Audimix, Sonido Jasso, Sonido Jezzga, La Muñequita del Pastel, Sonido

África, Sonido Sin Nombre, Sonido El Mexicano, El Pantera, La Miguela y Sus Edecanes, Sonido Ramírez. No alcanzamos a mencionar a todos los que han enriquecido este libro; confiamos en que encontrarán un justo reconocimiento en sus páginas.

Agradecemos las aportaciones de Pedro Lasch, Cathy Ragland, Mark Powell, Carlos Ros-sini, Emiliano Altuna, Rogelio Silva, Lupita La Cigarrita, Alberto Campuzano, Jesús Cruz-villegas, Daren Sánchez, Marisol Mendoza, Itandehui Reyes, Christian Cañibe, Lucia Ca-valchini, Ronaldo Lemos, Francisco Cruces, Benjamim Taubkin, Rubén López Cano, Darío Blanco Arboleda, Diego Delgado, Javier Sonido Martines y Facundo Vera.

Agradecemos la comprensión de Gabriela Velásquez y Miryam Miranda, y el apoyo de Fundación BBVA Bancomer.

Como muchos sonideros dicen: A echar pa' lante.

Mariana Delgado, Marco Ramírez y Livia Radwanski



Página anterior:

La Peregrinación Sonidera a la Basílica de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de México se lleva a cabo todos los años, el 11 de noviembre.

ORACIÓN DEL SONIDERO: GRACIAS A DIOS

por LUPITA LA CIGARRITA

Gracias por darme el don de ser sonidero.

Gracias también porque con esta profesión he aprendido a amar a todo el mundo.

Gracias porque para nosotros los sonideros no existen razas ni fronteras.

Gracias por darme este cerebro para memorizar la música y a mi gente.

Gracias por darme la inteligencia para llevar a cabo mis eventos con responsabilidad.

Gracias por estos ojos para ver a todos mis amigos y seguidores.

Gracias por estos labios para mandar saludos y expresar lo que siento.

Gracias por esta voz que permite que la gente me identifique.

Gracias por estos oídos con los cuales escucho la música y a la gente.

Gracias por estas manos fuertes para instalar mi sonido y a la vez delicadas para tocar un disco.

Gracias por estos pies para sostenerme y tenerlos bien puestos en la tierra y no dejarme elevar.

Sobre todo gracias por este corazón que me hace vibrar cuando estoy en el escenario viendo a la gente gozar y bailar.

Lo único que existe es una meta: llegar a triunfar hasta donde Tú nos permitas.

Gracias por ser el seguidor número uno de los sonideros.

Gracias por todo el staff y los colaboradores.

Gracias por la gente que cree en mí, gracias por mi familia.

Gracias por mis triunfos y fracasos.

Gracias Dios por enseñarme a brincar las piedras del camino y levantarme cuando me tropiezo.

Y si alguna vez me llego a caer y ya no puedo levantarme ¿es acaso porque estás iluminando y ayudando a algún compañero sonidero?

Bien, muy bien mi Dios, eso nunca te lo voy a reprochar.



Página anterior:

Diorama de Sonido Gitana. Calzada de Guadalupe, México D.F. Noviembre de 2008 /
Foto: Mark Powell

Página derecha:

1-8. Las mantas de Sonidos Aspin, Barranquillera, Valenciano, Yabelé, Changueré, Super Star, Fantasis, Escorpión y Raffles recorren la Calzada de Guadalupe, México D.F. Noviembre de 2009 / Fotos: Livia Radwanski







Páginas anteriores:

1-3. Integrantes de los Sonidos Destructor, Dinámico, Tropical Herrera en la Villa de Guadalupe, México D.F. Noviembre de 2008. / Fotos M.P. y L.R.

4. Mantas de varios sonideros frente a la nueva Basílica de Guadalupe, México D.F. Noviembre de 2008. / Fotos L.R.



Arriba:

1-6 Sonideros en la misa dedicada a la Virgen, Basílica de Guadalupe, México D.F. Noviembre de 2008. / Fotos L.R.

Página siguiente:

Manta con oración a la Virgen de Guadalupe en La Villa, México D.F. Noviembre de 2008. / Foto L.R.



A LA VIRGEN LE DAMOS LAS GRACIAS
POR DAR NOS LA VIDA POR CUIDAR DE ELLA
CADA INSTANTE PREGUNDO QUE NOS CUBRA
CON SU MANTO SAGRADO HOY VENIMOS DE
CORAZON IMPLORANDO SU SAGRADA BENEDICION
TENIENDOLA PRESENTE EN NUESTRA
MENTE Y EN NUESTRO CORAZON
PREGUNDOLE CUIDAR MI ORGANIZACION
QUE SIGA NUESTRO CAMINO PARA
SEGUIR A LOS MEJORES SONIDOS
POR UNIDOS RINDIENDO HOMENAJE
A NUESTRA SANTA VIRGEN MARIA
DE GUADALUPE



Santísima Virgen de Guadalupe

DE LOS CICLOS INSULARES A LA CELEBRACIÓN DISEMINADA¹

por FRANCISCO CRUCES²

A las fiestas tradicionales se les han atribuido funciones y efectos en cierta medida sorprendentes, tanto por su trascendencia social como por la hondura de su calado: convocar a los grupos, ordenar el tiempo, contactarse con lo sagrado, apropiarse del espacio, reafirmar jerarquías, vivenciar la comunidad, limitar los conflictos, sostener la memoria... En lo que sigue me interrogo por la modernización, urbanización y patrimonialización de ese misterioso modelo de eficacia simbólica, así como por los modos complejos en los que se entrelaza hoy con la racionalidad urbana. No podemos pasar por alto que es dicha racionalidad la que enmarca, de forma extensiva y generalizada, toda producción, circulación y consumo de formas festivas.

Mi hilo argumental será el siguiente. La escena festiva de nuestros días puede representarse como el resultado de una superposición compleja, heterogénea e híbrida de tres momentos diferenciados, que podemos denominar respectivamente el de *las islas y los ciclos*, el del *ritual secular* y el de la *celebración diseminada*. Estos “momentos” o “escenas” se resisten a ser entendidos en términos evolutivos —como meras fases o estadios históricos, donde cada uno superaría y sustituiría al anterior— o topológicos —como formas repartidas en el espacio entre “el campo” y “la ciudad”. Invitan, por el

¹ Publicado originalmente en *Fiestas y Rituales*. X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos. Bogotá: Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura, 2009, págs. 110-124. Disponible en <http://www.folclorandino.org/pdf/FiestasyRituales.pdf>.

² Departamento de Antropología Social y Cultural, UNED, España.

contrario, a pensar nuestros repertorios de celebración como el producto de una interacción entre distintas narrativas o regímenes de representación, a través de las cuales tanto los protagonistas como los espectadores y mediadores patrimoniales construyen el sentido de lo que allí está ocurriendo. Tales narrativas se entrelazan y dialogan de modos diversos, y de esto resulta, en cada caso concreto, una particular economía política de la tradición festiva.

Dicha economía compleja cuestiona nuestro relato preferente sobre la fiesta, en la medida en que éste permanece anclado en una representación insular y cíclica del ritual comunitario. Acabaré por ello interrogándome sobre el desafío que ese estado de cosas supone de cara a la construcción patrimonial. ¿Cómo armar un relato que haga justicia a tal complejidad?

CUESTIONES DE TRADUCCIÓN

Para un antropólogo español que ha trabajado sobre el tema de la fiesta en el Madrid de los años noventa, la palabra evoca varios referentes distintos. En primer término, “fiesta” parecería abarcar cualquier tipo de celebración pública, en cualquier lugar, por cualquier sujeto celebrante. Así construido desde el sentido común, el término parece designar un objeto evidente que empaquetaría, ante la mirada ingenua del etnoturista, un conjunto de ingredientes previsible: bullicio, baile, alegría, colores, desorden, acciones tradicionales y sorprendentes, algo de sexo furtivo. Como rezaba la portada de un disco reciente de *world music*: “Únete a la gran celebración planetaria”.

De esta noción *bulldozer*, desahogada, nos liberamos tan pronto como tratamos de traducirla. Si bien desconozco los matices posibles del concepto de fiesta en el quechua, el aimara o el guaraní, al intentar traducir al inglés parte de mi trabajo descubrí con sorpresa el abanico amplio de términos entre los que ese otro idioma me obligaba a escoger: *celebration, festival, festivity, fair, feast, party, holyday...* y el propio *fiesta*. Los sajones lo utilizan tomándolo en préstamo léxico del castellano, precisamente porque ninguno de los conceptos anteriores encaja del todo con lo que nosotros queremos decir cuando decimos “fiesta” (cf. Abrahams, 1987).

Una segunda acepción remite, por tanto, a un modelo local de honda raigambre católica. El término “fiesta” deriva del latín *festus*; apareció en castellano a inicios del siglo XVIII y forma parte del léxico de muchas lenguas europeas. En catalán, por ejemplo, se comenzó a utilizar también entre los siglos XIII y XIV. Como avisan Prat y Contreras, es debido a este uso que la

palabra abarca significados múltiples (1987: 9). Leemos, por ejemplo, en el diccionario de Covarrubias:

FIESTA. Del nombre latino *festus*, a, m, *dies festus, feriatus, feriae*. Los gentiles tenían sus días de fiesta, en los cuales ofrecían sacrificios a sus varios dioses o celebraban sus banquetes públicos o juegos, los días de sus nacimientos; y comúnmente decimos, cuando ay regocijos, que se hazen fiesta. Hazer gran fiesta de una cosa, reírla mucho y a veces encarecerla. La Yglesia Católica llama fiesta la celebridad de las pascuas y domingos y días de los santos que manda guardar, con fin que en ellos nos desocupe-mos de toda cosa profana y atendamos a lo que es espíritu y religión, acudiendo a los templos y lugares sagrados a oyr las missas y los sermones y los oficios divinos y en algunas dellas a recibir el Santissimo Sacramento y vacar a la oración y contemplación. Y si en estos días, después que se oviere cumplido con lo que nos manda la santa madre Yglesia, sobrare algún rato de recreación, sea honesta y exemplar (1989: 593).

Vemos que en el siglo xvii la palabra se refería a cuatro dimensiones diferentes, pero interrelacionadas: la suspensión del tiempo laboral, el culto religioso, la risa y el goce en la interacción, la celebración de regocijos públicos. El énfasis litúrgico de Sebastián de Covarrubias nos recuerda hasta qué punto toda celebración colectiva remite a un calendario sagrado, es decir, a un determinado orden del tiempo: en este caso, a una noción religiosa, cíclica y trascendente del culto ofrecido a Dios.

Esta insistencia resulta hoy, en nuestro mundo laicista, un tanto chocante. ¿Es posible concebir que el concepto moderno, etnoturístico, de la fiesta como diversión, consumo y barra libre encuentre su cimiento original nada menos que en un tiempo dedicado por fuerza a las cosas divinas? En España, esa capacidad del calendario juliano-gregoriano para ordenar el año como un cosmos puntuado por momentos litúrgicos llevó, a lo largo de siglos de lenta y tardía modernización, a una verdadera “guerra del tiempo” entre la iglesia, las élites liberales y las clases populares. De ella testimonian las continuas prohibiciones de fiestas, la reforma calendarial y el recorte de su —a juicio de los ilustrados— abusiva extensión (Velasco, 1982; Cruces, 1995).

La tercera acepción de “fiesta” que deseo recuperar aquí es antropológica. El estudio comparativo entre culturas fue forjando desde el siglo xix una especie de modelo ideal sobre la vida festiva y sus elementos constituyentes. En cierto modo, la visión de la antropología clásica corrige con un universalismo depurado tanto el etnocentrismo vulgar de la noción moderna de la fiesta-diversión, como el parroquialismo de nuestras raíces latinas y católicas.

Con variantes, podemos encontrar esa modelización canónica en el *intichiuma* australiano de Durkheim, igual que en el sacrificio maussiano; en las descripciones decimonónicas de la “religión primitiva”, lo mismo que en la magia de los huertos de los trobriandeses o los oráculos azande; desde los ritos de paso de Van Gennep, pasando por la *communitas* turneriana, hasta las sofisticadas conceptualizaciones *fin de siècle* sobre la performatividad del ritual y “lo santo” (Turner, 1982; Tambiah, 1985; Rappaport, 1992; Cruces, 2006).

ISLAS Y CICLOS

Apilar juntos a estos autores heterogéneos de la antropología simbólica resulta sólo permisible con objeto de destacar la idea vertebral que a mi juicio los une: *la fiesta comunitaria como comportamiento ritual*. Las celebraciones cíclicas de los calendarios agrícola, litúrgico y astronómico proporcionan aún el paradigma para los ritos estacionales de *intensificación*, como las celebraciones del ciclo de la vida lo hacen para los ritos de paso. Y aún habríamos de incluir otras categorías de festividades como parte de ritos de *institución* o *instalación*, de *aflicción*, de *interacción* y de *intercambio* (García, Velasco *et al.*, 1991).

En cualquier caso, antes que una tipología de las diferentes modalidades de fiesta, lo que aquí busco recuperar de los análisis clásicos es la reiteración de ciertos elementos que vienen a componer una suerte de modelo o tipo ideal:

(1) *El carácter ritual de los comportamientos*. En términos de Marcel Mauss: “actos eficaces que versan sobre cosas llamadas sagradas”. Sin entrar a desenterrar la larga y controvertida historia del concepto de ritual, contemplar el comportamiento festivo desde esta óptica lleva a reconocer que éste se halla gobernado por una racionalidad diferente al tipo de racionalidad instrumental, particular y finalista propia del tiempo ordinario (cf. Velasco, 1982; Tambiah, 1985). Para la antropología, la fiesta es “hecho total” (Mauss), “experiencia de retorno al todo” (Fernandez), “orden del tiempo” (Leach). Ciertamente que en las fiestas se comercia, se consume, se intercambia, se produce, se compra, se vende, se come, se planifica, se activan redes sociales, se afirma la autoridad, se muestra, ejerce e impugna el poder. Pero por encima —o al lado— de eso, en las fiestas se hacen ofrendas, sacrificios, dones,

procesiones, romerías, cantos, representaciones teatrales, comuniones, exhibiciones, bendiciones, bailes, disfraces, competiciones, banquetes, subastas, batallas... es decir, *performances* simbólicas. Lo que sucede en la fiesta no tiene lugar “pese a”, sino precisamente “a través de” su carácter ritual, performativo y simbólicamente marcado. Ese misterio (tan misteriosamente evocado en la definición maussiana) es al que aludimos al hablar de “eficacia simbólica” como el modo específico de operación de los rituales. Una eficacia que se manifiesta tanto en las transformaciones íntimas de la comunidad celebrante como en sus relaciones cósmicas.

(2) *La conexión con “lo sagrado”* —no tanto en el sentido religioso convencional de “sobrenatural” o fuera del mundo, como en el sentido durkheimiano de la *incuestionabilidad*. La fiesta gira en torno a extraños objetos rituales, segregados del contacto con la vida ordinaria e investidos de un especial valor a ojos de los oficiantes: vírgenes, rosas, palomayos, santos, cristos, diablos, tambores que hablan, *chunchus*, exvotos, Reyes Magos, cabezudos, gigantes, banderas, máscaras, virtudes y pecados...

(3) *El protagonismo de un grupo celebrante que se autorrepresenta en forma de comunidad*. La comunidad —tanto en el sentido territorial como en el más profundo de la *Gemeinschaft* de Ferdinand Tönnies: un destino común, una particular manera de estar juntos— actúa como sujeto de la fiesta y fuente de su legitimidad. El carácter comunitario no significa indiferenciación, sino más bien alternancia entre momentos de congregación y otros en los que actúan en nombre de la comunidad personajes señalados, quienes la encarnan siguiendo un principio de *representación*: mayordomos, damas de honor, postores, auros, cantores y cantoras, matachines, compadres, niños repetidores, costaleros, penitentes, mozas y quintos, caciques, danzantes...

(4) *Un programa de comportamiento guiado por la tradición*, es decir, ejecutado “por augustos actores en ocasiones solemnes”. Esos actores intervienen en virtud de una autoridad recibida del pasado, supuestamente impermeable al escrutinio de una racionalidad presentista. “Porque es tradición”: esa es la lógica autotélica a la que responden típicamente las tradiciones festivas.

En resumen, se trata de un tipo ideal, que establece una clase especial de eficacia. La fiesta se hace cargo de la reproducción moral del grupo mediante la *performance* reiterada en el tiempo de acciones simbólicas que lo autorrepresentan y lo conectan con lo sagrado.

En distintos lugares he expuesto el desgaste de este modelo estándar de concepción del ritual, y en particular el desbordamiento de su carácter territorialmente insular y temporalmente cíclico (Cruces, 1998; 2006). Dicho desgaste tiene que ver con dos clases de razones. Por una parte, el fin de las islas y los ciclos resulta del conjunto de procesos simbólicos y mate-

La economía política de las tradiciones comunitarias desborda el marco de la comunidad

riales que de manera evidente ligan a toda comunidad humana a un ecúmene global. Ninguna fiesta es una isla. No es que el ensimismamiento ritual sea impensable; sólo que, en el contexto actual, nunca dejará de ser un mensaje dirigido a otros (Baumann, 1990). La economía política de las tradiciones comunitarias desborda el marco de la

comunidad. Por otro lado, el traslado del concepto de ritual a sociedades urbanas, modernas y secularizadas fuerza a ampliar los horizontes y modos de operación de ese modelo insular.

RITUALES SECULARES

Nuestras concepciones sobre la fiesta no pueden ser las mismas tras considerar su lugar estratégico en la invención de los modernos estados nacionales, y más en particular en la producción del vínculo de ciudadanía. No hablamos ya del estilo grotesco del viejo carnaval bajtiniano, con su renovadora y mágica violencia; ni de las sevicias, inversiones y seclusiones ceremoniales de una *communitas* premoderna. Hablamos de formas festivas convenientemente civilizadas, eufemizadas y regimentadas; aunque fiestas al fin y al cabo, esenciales de hecho en la conformación de los sujetos sociales de nuestra contemporaneidad.

Podría objetarse que el discurso de la primera modernidad en torno al hecho festivo fue fundamentalmente antiritual, hiperracionalista, dibujando la fiesta con los tonos negativos de algo que ha de ser necesariamente reformado: un anacronismo superviviente, una exhibición de mal gusto, un estorbo para el trabajo y la sana circulación de capitales, personas y mercancías. Es

igual de cierto, empero, que los ritos de la fe confesional, el territorio, el patriotismo, la familia, la ciudad, la región, la etnia, la clase, la raza, la lengua, el partido, el sindicato y hasta la corporación empresarial convergerán a lo largo de todo el siglo xx en un incesante trabajo simbólico, orientado a construir sujetos plenamente modernos: individuos, urbanitas, productores, ciudadanos, patriotas y contribuyentes. La Revolución Francesa se inauguró con fiestas.

Visto desde esta óptica, el trabajo de eficacia simbólica que delineábamos vendrá a reformularse en diversas direcciones:

(1) *Una reforma civilizatoria e higienista.* La relación de la modernidad urbana con la fiesta heredada del antiguo régimen será profundamente ambivalente. Por una parte, el ethos antifestivo de la ciudad moderna arrojó aquélla a sus márgenes espaciales y funcionales, en un proceso alternante de represión de la fiesta popular y domesticación de su potencial de violencia simbólica —desactivándola, en términos de Antonio Ariño “desde dentro” (1991). Dos casos pueden ilustrar esta idea. Mauricio Archila ha mostrado cómo las chicherías, centro de las prácticas de sociabilidad de obreros y artesanos de la Bogotá del xix, se volvieron objeto creciente de una cruzada higienista, hasta que se consiguió sustituirlas, durante las primeras décadas del xx, por el consumo de cerveza, más cosmopolita e higienizado (Archila, 1991). En España, A. Ariño ha documentado a profundidad la transformación del calendario festivo valenciano, con la consolidación de las Fallas como fiesta mayor, una vez las pugnas ideológicas en torno al carnaval y la feria mostraron la inviabilidad de ambas para generar una autorrepresentación consensuada de los pobladores de la ciudad en su conjunto (Ariño, 1991).

(2) *Un espacio-tiempo universal y desanclado.* Si respecto a las formas heredadas de la tradición hay eufemistización, higienización y reforma, simultáneamente se asiste a lo largo del proceso modernizador a la imposición de un nuevo sentido del tiempo de orden global, abstracto y medible, gobernado por la sincronización horaria y la racionalización y universalización de calendarios. En el París de 1890 aún se discutía la aceptabilidad de tomar el meridiano de Greenwich como referencia internacional de los husos horarios (Thompson, 1985; Cruces, 1998; Giddens, 1994; Ortiz, 2000). En este nuevo tiempo desanclado, los ritmos abstractos del trabajo industrial y su disciplina je-

rarquizan las actividades sociales según una nueva periodización que reacomoda, sin anularlos del todo, los ciclos del ritmo agrario, de la liturgia cristiana y de la estacionalidad local —creando así los episodios contemporáneos de vacación y “tiempo libre” como momentos generalizados para el ocio y el entretenimiento.

(3) *Rituales seculares de la nación, la ciudad, la etnicidad.* Mientras que el tiempo pareciera volverse abstracto, global y desanclado —es decir, intercambiable con independencia del lugar—, la simbólica de las fiestas que marcan su discurrir se puebla paradójicamente de raíces: símbolos nacionales, héroes patrios y conmemoraciones locales de una liturgia secular. Nacionalización, secularización e invención de tradiciones son principios clave de este proceso.

(4) *Del sujeto comunitario al binomio institución/individuo.* También cambia el sujeto de la celebración festiva, con el protagonismo creciente de, por una parte, las instituciones y organizaciones formales y, por otra, el individuo autónomo con sus afinidades electivas. Las fiestas, antes concebidas como “fiestas de todos”, tienden hacia una forma de fiesta programada y administrada que podemos llamar “fiestas para todos”³ (Velasco, Cruces y Díaz de Rada, 1996). Aumenta la distancia entre el proceso de producción de la fiesta y el de su consumo. Del lado de la producción, el *programa* se entroniza como centro organizativo que enmarca (sin cancelarlas) otras racionalidades de acción, ya se trate del deber litúrgico, el desorden carnavalesco o la tradición comunitaria. Del lado del consumo, la fiesta tiende a despojarse de su carácter de “hecho social total”, al menos para quienes no participan en ella, y empieza a ser pensada en términos mercantiles de una “oferta cultural” a disposición electiva de sus públicos. En las “fiestas de todos” coincidían productores y espectadores, sujeto celebrante y objeto celebrado. *In extremis*, no existe el público cuando todos somos protagonistas. “Fiestas para todos” significará la apertura y universalización creciente de los públicos, con la inevitable conversión de la “fiesta” en un objeto de consumo cultural abierto al mundo.

³“Fiestas para todos” era ni más ni menos el eslogan adoptado por el ayuntamiento de Madrid en el proceso de revitalización festiva que marcó, desde finales de los años setenta, el advenimiento de los nuevos ayuntamientos democráticos salidos de la transición en España.

CELEBRACIÓN DISEMINADA

Si la antropología ha sido decisiva para nuestra comprensión del primer momento de la fiesta y la sociología histórica lo ha sido para el segundo, la nueva geografía nos ayuda a identificar direcciones recientes de transformación de la celebración festiva a escala planetaria. Pienso en procesos como el crecimiento imparable de las megaciudades, metápolis y regiones metropolitanas; la transformación tecnológica implicada en las nuevas economías del conocimiento, la localidad-red y la sociedad de la información; la emergencia de múltiples formas de comunidad vinculadas a un régimen generalizado de circulación de personas, objetos, dinero, mercancías y significados.⁴

En lo tocante en particular a la fiesta, querría señalar de manera esquemática tres hipótesis que habremos de explorar en el futuro inmediato:

(1) *La irrupción de fenómenos de ruptura simbólica, con formas centrífugas, emergentes, diseminadas o fragmentarias de celebración.* En un texto reciente, he mencionado las *flash mobs* o “mobidas” que desde comienzos de esta década comenzaron a generalizarse en varias ciudades mundiales, coordinando mediante la red a internautas en Madrid, Berlín, Nueva York o Milán para sostener actividades tan creativas como sorprendentes: guerras de almohadas, bailes con el móvil (*clubbing*), cadenas de besos, congelamientos colectivos en los intercambiadores de trenes y otras performances similares (Cruces, 2009). También cabría situar en estos nuevos repertorios movimientos como el de los sonideros de México: varios miles de pequeñas empresas de música, que alquilan sus equipos de amplificación para animar el baile callejero en la megápolis y, más allá de ella, en un amplio circuito transnacional. Explica Mariana Delgado:

...el movimiento sonidero es introducido como un sistema alternativo a la industria musical establecida, en donde la producción, circulación y acceso a la música están sujetas al registro de derechos autoriales, la mediación de distribuidores, la intervención de productores y la difusión por medios masivos de comunicación. En la escena sonidera estas estrategias se ven alteradas, transformadas o anuladas; son desplazadas. Aquí priman las alianzas específicas entre sonidos, organizaciones,

⁴ Asumo aquí que hablar de modernidad tardía o líquida no supone el fin o la superación de una época sino, por el contrario, la radicalización de algunas de sus tendencias y contradicciones.

promotores, sellos discográficos no corporativos o piratas, plataformas autónomas de difusión y comerciantes callejeros. (Delgado, 2009: 1).

A juicio de dicha autora, lo característico de este movimiento —como el de la tecnobrega en Brasil y otros análogos— es constituir “modos abiertos de operación cultural” a partir de “usos transformativos” del material encontrado tanto en el entorno inmediato como distante (Lemos y Castro, 2008, cit. en Delgado, 2009). Un argumento que bien podríamos trasladar a múltiples manifestaciones de la actual socialidad juvenil, del *rave* tecno al *botellón* madrileño.

(2) *El lenguaje de la fiesta penetra otras formas de acción colectiva.* Las formas y modos de la fiesta se infiltran, difuminándose, en repertorios colectivos como la manifestación de protesta, el mítin o ciertos modos de intervención artística sobre el espacio público (Cruces, 1998: 26). ¿Se tratará tan sólo de un signo de los tiempos —el de la estética del pastiche y el bricolage, donde todo se mezcla de manera transitoria? Según Néstor García Canclini, la ciudad tardomoderna se ha hecho a la manera del videoclip, “saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden” (1996: 101). El lenguaje de lo festivo aparece, no obstante, dotado de una plasticidad especial. Constituye una suerte de mínimo denominador común, capaz de coordinar a una multitud desagregada en las imágenes efímeras —y poco vinculantes— de una fraternidad imaginaria.

(3) *Los nuevos repertorios desafían dicotomías convencionales.* Desde un punto de vista conceptual, lo más interesante de estos fenómenos de ruptura es que, a mi juicio, invitan a cuestionar algunas de las oposiciones clásicas que contraponían, en un juego de espejos invertidos, el trabajo simbólico de la fiesta comunitaria (“tradicional”) y su modernización en el contexto urbano. Lo relevante no es la oposición “moderno” vs. “tradicional”; tampoco las restantes parejas de opuestos sociológicos que la suelen acompañar: comunidad/sociedad, campo/ciudad, participación/espectáculo, nacional/foráneo... Lo que tales fenómenos hacen visible son precisamente las contradicciones internas generadas, en su desarrollo, por una modernidad urbana que se rehace, de manera incesante, sobre sus propias ruinas. Frente a la parábola cerrada de la modernización como progreso (que implica una visión lineal de la relación entre los dos momentos anteriores),

asistimos a tiempos en los que —Marx y Berman *dixit*— “todo lo sólido se desvanece en el aire”.⁵

UNA REFLEXIÓN PATRIMONIAL

Al inicio de este artículo, sostuve que la “economía compleja” o “superposición de narrativas” aquí expuesta cuestiona nuestro relato preferente sobre la fiesta, en la medida en que éste permanece anclado en una representación insular y cíclica del ritual comunitario. Encuentro en ello una visible paradoja. Como mediadores urbanos y letrados, la mayoría de los investigadores, políticos y técnicos del patrimonio nos hallamos netamente posicionados en el segundo momento: el de la construcción moderna de una comunidad imaginada desde las instituciones culturales de la nación, la región, la ciudad y otras instancias del Estado y la sociedad civil. Sin embargo, las imágenes que cultivamos y difundimos pertenecen prioritariamente al primer momento. Son representaciones rituales y comunitarias de un calendario tradicional —cuando no costumbristas, exotocistas o primordialistas, en el sentido de dejar fuera de foco, como si no estuvieran ahí, las mediaciones decisivas de la iglesia, el estado nacional, el mundo del consumo, la mirada turística y los medios masivos, históricamente constitutivos de la fiesta de hoy.

Afinando más la paradoja, cabe preguntarse si los públicos a los que tales imágenes se dirigen no se hallarán ya en el tercer momento: el de la celebración diseminada, propia de una ciudad que se desdibuja. Habrá que asumir la posibilidad de que esto esté sucediendo al menos con una parte de ellos. ¿Qué fiesta es posible hoy como “fiesta de todos” en una megápolis como Lima, con sus cientos de barriadas, sus nueve millones de habitantes censados, su extensión inabarcable? Bajo las condiciones de una urba-

¿Qué fiesta es posible hoy como “fiesta de todos” en una megápolis como Lima, con sus cientos de barriadas, sus nueve millones de habitantes censados, su extensión inabarcable?

⁵ “Al ver cómo era derribado uno de los más encantadores de estos edificios para dejar paso a la autopista, sentí una tristeza que, ahora puedo verlo, es endémica de la vida moderna. Pues a menudo el precio de hacer avanzar y expandir la modernidad es la destrucción no sólo de instituciones y ambientes ‘tradicionales’ y ‘premodernos’, sino también—y aquí reside la verdadera tragedia— de todo lo más vital y hermoso del propio mundo moderno” (Berman, 1998: 310).

nización tan acelerada como desigual, los límites territoriales entre campo y ciudad tienden a borrarse, el espacio-tiempo se unifica conflictivamente y aparecen identidades emergentes como las del “prosumidor” internauta, el migrante transnacional, el viajero cosmopolita. Todos especialistas en formas diseminadas de celebración festiva.

Los tres “momentos” o “narrativas” posibles sobre la fiesta aquí presentados plantean entonces un problema —una encrucijada, un enredo— a quienes nos dedicamos a investigar, construir y gestionar patrimonio inmaterial. La cuestión es la siguiente: ¿cómo representar adecuadamente lo que las personas hacen con su fiesta, y a través de ella? En último término, ese problema tal vez no sea muy distinto al que se plantean cotidianamente los propios participantes y actores de la fiesta, cuando combinan flexiblemente en su discurso activaciones patrimoniales de corte local y comunitario; activaciones nacionalizadoras, de carácter estatizante; y también activaciones cosmopolitas —esas que declaran “patrimonio de todos” lo que en realidad hacen sólo algunos. Cada quién tendrá que experimentar con esa diversidad de relatos para encontrar, a fin de cuentas, su propia manera de hacer la fiesta.

REFERENCIAS

- Abrahams, R. D. (1987) “An American Vocabulary of Celebrations”. En A. Falassi, *Time Out of Time. Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Archila, M. (1991) *Cultura e identidad obrera. Colombia, 1910-1945*, Bogotá: CINEP.
- Ariño, A. (1991) *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona: Anthropos.
- Baumann, G. (1990) “Rituals directed at others. Re-reading Durkheim in a plural society”. En Daniel de Coppet (comp.) *Understanding Rituals*. Londres: Routledge, pp. 97-116.
- Berman, M. (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Covarrubias, S. de (1989) [1611] *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla.
- Cruces, F. (1995) *Fiestas de la ciudad de Madrid. Un estudio antropológico*. Madrid: UNED, Tesis Doctoral.
- (1998) “El ritual de la protesta en las marchas urbanas”. En Néstor García Canclini (coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México. Segunda parte. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*. México: Grijalbo, pp. 26-83.

_____ (2006) *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: UNED.

_____ (2009) "Performances urbanas". En Miguel Ángel Aguilar et al. (coords) *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. Barcelona: Anthropos/UAM, pp. 166-179.

_____ (1997). "Desbordamientos. Cronotopías en la localidad tardomoderna". *Política y Sociedad*, 25: 45-58.

Delgado, M. (2009) "Súper Numen Sonidero". *El Proyecto Sonidero*. Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios 2008-2009. México: Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes. [www.elproyectosonidero.com].

García Canclini, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

García, J. L.; Velasco, H. et al. (1991) *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Giddens, A. (1994) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.

Lemos, R.; Castro, O. (2008) *Tecnobrega: Pará Reinventing the Music Business*. Aeroplano Editora, 2008. http://www.portalliteral.com.br/lancamentos/download/5697_tecnobregamioloedo2.pdf

Ortiz, R. (2000) *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Norma.

Prat, J.; Contreras, J. (1987) *Les festes populars*. Barcelona: Ells llibres de la frontera.

Rappaport, R. (1992) "Ritual". En R. Bauman (ed.) *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, pp. 249-260. New York, Oxford: Oxford University Press.

Reinghold, H. (2002) *Smart mobs. The next social revolution. Transforming Cultures and Communities in the Age of Instant Access*. Cambridge: Basic Books.

Tambiah, S. J. (1985) "A Performative Approach to Ritual". En *Culture, thought and social action. An anthropological perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 123-166.

Thompson, E. P. (1985) "Tiempo y disciplina de trabajo en el capitalismo industrial". *Tradicón, revuelta y consciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Crítica.

Turner, V. (1982) *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.

Velasco, H. (ed.) (1982) *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Tres Catorce Diecisiete.

Velasco, H.; Cruces, F.; Díaz de Rada, A. (1996) "Fiestas de todos, fiestas para todos". *Antropología*, 11:147-163.





Página anterior:

Equipo de sonido en el aniversario de los mercados de La Merced, en festejo de la Virgen de La Merced. México D.F. 24 de Septiembre de 2008. / Foto M.P.

Arriba:

Calcomanía en el equipo de Sonido Sonorámico en la fiesta de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto L.R.



Página anterior:

1-2. Bocinas en el aniversario de los mercados de la Merced, México D.F. Septiembre de 2009. / Foto: L.R.

3. Trompetas de perifoneo de los Sonidos Fajardo y Marcaibo, Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto: L.R.

6. Bocinas de Sonido Caribe 66 - El maestro de la Gertrudis Sánchez. Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.

8. Baffle de Sonido Duende - El Mago de la Salsa. México D.F. Diciembre de 2008. / Foto: L.R.

Derecha:

1. Sonido Cóndor en montaje en el aniversario de los mercados de La Merced, México D.F. Septiembre de 2008. / Foto: LR

2. Ayudante de Sonido Fajardo levanta las luces aztecas. Ecatepec, México D.F., Marzo de 2008. / Foto: M.P.



Derecha:

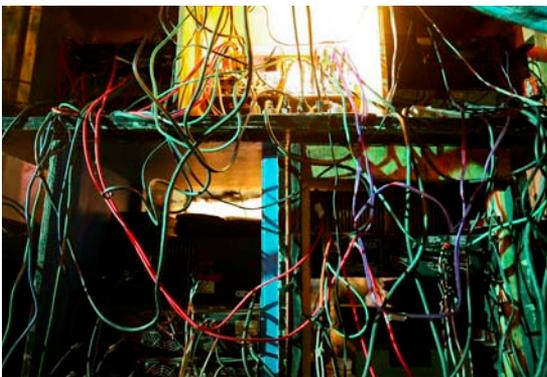
1-2. Tornamesas en el baile en honor a Nuestra Señora del Carmen, Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto: L.R.

3. Procesador de señal, compresores, ecualizador de Sonido. Fiesta de los Mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.

4. Mezcladora de video. Fiesta de los Mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.

5-6. Delay para micrófono y extensión. Celebración de un bautismo en Tláhuac, México D.F. Marzo de 2009. / Fotos: M.P.

7-8. Unidades de efectos en las fiestas de El Chamizal, Estado de México y Tláhuac, México D.F. 2008 y 2009 / Fotos: M.P.



TODO DOMINADO: LA MÚSICA ELECTRÓNICA GLOBOPERIFÉRICA¹

por RONALDO LEMOS

Si nunca ha oído ninguno de los estilos musicales mencionados en este texto, sepa usted que es parte de una minoría. En los últimos años, a causa de la diseminación de la tecnología digital, gran parte de las músicas más pop(ulares) del mundo empezaron a producirse electrónicamente, con equipos cada vez más baratos y accesibles. Estas nuevas músicas animan las fiestas portuarias de Rotterdam, los barrios pobres de Belem, las “villas miseria” de Buenos Aires y las emisiones piratas de las radios de Londres, sin hablar de los DJ’s canadienses (saludo a Paulo Devro) o estadounidenses (saludo a Diplo) que surfean sobre estas olas. La conclusión es simple: está todo dominado. Es el “*here comes everybody*” que se hace verbo.

Como se puede notar, la idea de periferia usada aquí no tiene mucho que ver con un concepto geográfico, ni tiene relación con una separación entre ricos y pobres, desarrollados y en desarrollo, o norte y sur. Las escenas musicales que esta pequeña muestra ilustra surgen en cualquier lugar donde haya una computadora, creatividad y gente con ganas de bailar. La invisibilidad de estas escenas sucede sólo cuando decidimos (consciente o inconscientemente) no prestar atención a ellas. Por esa razón, pensadores como Hermano Vianna vienen afirmando que el “centro” está convirtiéndose cada vez más en “la periferia de la periferia”, especialmente desde un punto de vista simbólico.

¹ Texto escrito para la exposición *¡/Legítimo* del Museo de la Imagem y el Sonido en São Paulo, la cual hizo una curaduría musical, con una muestra de músicas de cada uno de los estilos mencionados.

Con esto surge una nueva estética festiva mundial, de inmensa popularidad y con impresionante intercambio creativo. Se pueden percibir elementos latinos en el *kwaito* de África del Sur, del funk carioca en el *kuduru* angolano o en el *bubblin* de Surinam/Rotterdam, así como del Miami Bass en el funk, o del hip-hop en el kwaito. En otras palabras, todo se mezcla con todo y cada vez mas rápido (especialmente en las periferias). El “giro tecnológico” que ahora se esparce por la producción musical global ocurre por la misma razón por la que los negros de Estados Unidos comenzaron a usar el tornamesas en la década de los setenta, en vez de instrumentos musicales,

Es muy importante que son mercados multimillonarios, que generan mucho dinero, a través de arreglos económicos sofisticados y flexibles.

con el surgimiento del hip-hop: era más barato y accesible que comprar instrumentos “de verdad”.

Otro aspecto importante es que estas nuevas escenas reinventan la idea de “industria” con relación a la música. Por ejemplo, abandonan la dependencia de la idea de derecho autorral. Conforme a los datos de la investigación de la cual participé por dos años (y que involucró a Colombia, México, Nigeria, Argentina y Brasil), cuan-

to más música es diseminada libremente, mayor es su sustentabilidad económica. Por eso la investigación fue bautizada como *Open Business*, o sea, modelos “abiertos”, que dependen más de compartir que del control y de las restricciones al contenido. Es muy importante que son mercados multimillonarios, que generan mucho dinero, a través de arreglos económicos sofisticados y flexibles. En otras palabras, hay mucho que aprender con ellos, también en términos de organización económica.

Otro impacto decisivo es que esas escenas globoperiféricas reorganizan la idea de “calidad”. Mientras llevé años para que la samba fuera aceptada como música de buena calidad, el funk carioca ya empezó a ser aceptado en bastante menos tiempo (al punto de convertirse “chic”). La *tecnobrega* ya se empieza a mezclar con la guitarreada en Belém, siempre considerada “buena” música. La cumbia villera en la Argentina ya ganó también sus noches “chic” en uno de los principales clubes de Palermo en Buenos Aires, atrayendo a los mismos hipsters que hace unos meses execraban todo eso (¡y que sean bienvenidos!). En suma, no existe ya un árbitro para el gusto. Si buena o mala, poco importa. El hecho es que la fiesta es increíble y está por todas partes. Sólo no participa el que no quiere.

CHAMPETA

Fenómeno cultural colombiano (que incluye la música) derivado sobre todo de los descendientes negros en la región de Cartagena. A pesar de que el término comenzó a ser utilizado hace más de noventa años (cuando tenía carácter despreciativo), la champeta se consolidó como un ritmo musical en los años ochenta, y en los últimos años se viene transformando en algo cada vez más electrónico yailable. Hoy produce hits de estadios, como la rola “Mueve la colita”.

KUDURO

Originario de Angola (aunque ahora bastante presente en Portugal), el kuduro significa exactamente lo que su sonoridad portuguesa indica (“culo duro” o “nalga dura” —para los brasileños). El término se refiere a la forma en que se baila el ritmo. El kuduro, que se remonta a los años ochenta, tiene influencias del zouk y de la soca y, más recientemente, también del funk carioca.

TECNOBREGA

Desdoblamiento de la poderosa y antigua escena de la brega paraense, la tecnobrega nació de la fusión de la música electrónica con la brega tradicional. Antecedido en la década de los noventa por el bregacalypto (también resultado de una fusión), el género de tecnobrega se renueva sin parar. Actualmente existen diversas vertientes: cybertecnobrega, brega melody y el nuevo y emocionante eletromelody (que cuenta con dos rolas representativas: “Maderito & Joe” y la “Banda Eletro Melody”).

KWAITO

Surgido en las periferias de Johannesburgo en la década de los noventa, el kwaito es el resultado de la fusión del hip-hop norteamericano, samples de música africana, house music con toques un poco más lentos y líneas de bajo pronunciadas. Muchas veces cantado en dialecto, el kwaito ha venido transformándose de música del ghetto en banda sonora de la juventud sudafricana *post-apartheid*.

CUMBIA VILLERA

Originada en las “villas miserias” de Buenos Aires (el adjetivo “villera” es despreciativo), es una variación de la cumbia colombiana (que se esparció prácticamente por toda América Latina). De origen acústico (guitarra, acordeón, batería, flautas, etc.), en su vertiente villera se vuelve cada vez más

electrónica y se hace notar por sus letras pesadas sobre drogas y sexo. En los últimos años, se ha convertido en “chic” (con noches “fashion” en Buenos Aires) y también en experimental.

FUNK CARIOCA

Influenciado por el Miami Bass, el funk carioca tiene su origen en diferentes versiones en portugués, hechas en las favelas cariocas para éxitos del estilo. A partir de ahí pasó a desenvolverse como un estilo propio, incorporando elementos afrobrasileños (como el tamborzão, atribuido al candomblé), al mismo tiempo que absorbe rápidamente las últimas novedades en términos de tecnología (como el uso actual de samplers y secuenciadores MPC's en los bailes). A pesar de que aún es conocido con el adjetivo “carioca”, hoy está presente en todo el Brasil.

BUBBLIN

Estilo musical electrónico que conecta a Surinam con Holanda, de tocaditas electrónicas secas y arreglos económicos, es responsable de animar fiestas desde Rotterdam a Paramaribo. El bubblin en general se acompaña del *boeke*, fenómeno de danza también cada vez más popular.

DUBSTEP

Originario de las periferias de Londres a comienzos de los años 2000 y popularizado a través de radios pirata y mixtapes, el dubstep es producto de la escena Garage en Inglaterra. De ritmo lento, sincopado y líneas de bajo profundas y aturdidoras, el dubstep es notorio también por ser difícil de bailar (en ese sentido, reinventa las posibilidades del baile).

COUPÉ DECALÉ

El Coupé Decalé es al mismo tiempo un estilo de música y de baile. Originado por los inmigrantes de Costa del Marfil, el ritmo nació en Francia y rápidamente emigró de vuelta a Costa de Marfil, en donde se volvió un éxito también. El estilo usa fuertemente elementos africanos y líneas de bajo también marcadas, teniendo generalmente un tono festivo y optimista.



Página anterior:

1-3. Camiones de los Sonidos Conquista, Disneylandia y Cóndor en las inmediaciones de los mercados de La Merced, México D.F. Septiembre de 2008 y 2009. / Fotos L.R.

Derecha:

1-3. Sonidos Amistad Caribe, Barrio Latino, Áspid y Vándalo en la Calzada de Guadalupe, México D.F. 2008 y 2009. / Fotos L.R

5. Integrantes de Sonido Cristalito Porfis. Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto L.R.

6. Sonido Pancho esperando su turno en la tocada colectiva. Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto L.R.

7. El Chiva Mayor de Organización Spermik y Sonideros 2000, Aniversario de Carmen Jara, Salón La Alteña, México D.F. Mayo de 2009. / Foto L.R.

8. Sonido Pinocho en la calle República de El Salvador, Centro Histórico, México D.F. Marzo de 2008. / Foto M.P.

Página siguiente:

1. Camión de Sonido. Fiesta de los mercados de la Merced. Septiembre de 2009. / Foto L.R

2. Camión de Sonido Rolly. Fiesta de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2009. Foto L.R.



LOS BAILES SONIDEROS: IDENTIDAD Y RESISTENCIA DE LOS GRUPOS POPULARES MEXICANOS ANTE LOS EMBATES DE LA MODERNIDAD

por DARÍO BLANCO ARBOLEDA¹

QUE INICIE EL BAILE

Con este capítulo busco hacer evidente el papel destacado de los sonideros dentro de la cultura popular mexicana contemporánea. Desde las primeras aproximaciones académicas al impacto de los medios masivos de comunicación de masas sobre las sociedades y los individuos (Escuela de Frankfurt) se viene teorizando una pérdida de la identidad y del “alma de la obra de arte”. Esta postura pesimista, de miedo y sospecha, se mantiene a la fecha desde las trincheras de los purismos, folclorismos y tradicionalismos de lo popular, en general “globalifóbicos”. Estos ven, con mucha frecuencia, en las transformaciones de la cultura y sus relaciones con los medios masivos, una suerte de pérdida y dilución de los patrimonios locales en pos de la adopción de los “hegemónicos”, que vendrían principalmente de los Estados Unidos y en menor medida de Europa.

Mi posición aquí, adscribiendo los desarrollos teóricos de los estudios culturales latinoamericanos, es que aun cuando son absolutamente innegables los poderes y las inercias que se han generado en más de un siglo de implementación del proyecto moderno por parte de los Estados y las clases hegemónicas, estos no caen sobre sujetos-comunidades inermes, incapaces de reflexionar, negociar o resistir.

¹ Docente e investigador del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Busco presentarlos como herederos, actualizadores y transformadores de una históricamente profunda tradición de ritualidades colectivas

Es en este punto donde el empoderamiento de los grupos populares, a través del mantenimiento y defensa de sus prácticas culturales históricas, se encuentra con tan singulares personajes de la fiesta contemporánea como lo son los sonideros. Busco presentarlos como herederos, actualizadores y transformadores de una históricamente profunda tradición de ritualidades colectivas, hoy actores fundamentales en la resistencia y la identidad de lo popular,

frente a ciertos elementos globalizantes-homogenizantes que nos ha traído la modernidad y sus subterráneas lógicas evolucionistas.

LLEGADA DE LA MÚSICA CARIBEÑA COLOMBIANA² A MÉXICO

En la década de los veinte llega el danzón, y con éste se da un desarrollo de las orquestas tropicales mexicanas; paralelamente, llegan artistas extranjeros, principalmente de Cuba. Hacia los cuarenta se populariza el ritmo del mambo por intermedio de Dámaso Pérez Prado, sin embargo en 1950 pierde fuerza, aun cuando se seguían componiendo guarachas-mambo, boleros-mambo y danzones-mambo.

México inicia la búsqueda, que a la postre resultaría infructuosa, de un nuevo ritmo que pueda llegar a ser tan popular como el mambo. Se destaca en esta época el cha cha chá, pero en general el ambiente “tropical” pierde fuerza y las orquestas tienden, mayormente, a tener repertorios *cross-over*.

En 1945, Luís Carlos Meyer, músico barranquillero llamado *El Rey del Porro*, inicia un recorrido por Panamá, Venezuela, Cuba y México, convirtiéndose en este país en la gran figura de la música popularailable. Tuvo la fortuna de que al poco tiempo de haber llegado a México logró el respaldo musical de una de las principales orquestas: a la de Rafael de Paz. Además, a partir de 1943 se vinculó con la RCA Víctor con sede en México, lo cual le permitió grabar más de veinte éxitos con la Orquesta de Rafael de Paz, la Orquesta Panamericana, y otros realizadas con su propia orquesta. En el

² Hago énfasis en la vertiente cumbiera de los sonidos, dejando de lado la salsaera, debido a que el grueso de mis investigaciones y trabajo de campo tuvieron lugar en Monterrey, N.L., dando cuenta del fenómeno *colombias*.

ambiente musical del continente la música colombiana caribeña sobresale en esta época.

La primera grabación de ritmos colombianos realizada por la Sonora Matancera fue el famoso porro “Micaela”. En Estados Unidos, Nat King Cole graba “Ay cosita linda”, de Pacho Galán. En Cuba, la Sonora Matancera y Benny Moré hacen aún más famosas las conocidas canciones “La múcura” de Crescencio Salcedo; “San Fernando” de Lucho Bermúdez y “Pachito Eché” de Alex Tovar. En México, a la labor iniciada por Luis Carlos Meyer se unirán orquestas locales como la de Rafael de Paz y el Conjunto Los Magos en la popularización de los ritmos colombianos.

En Venezuela la Billo’s Caracas Boys tiene un éxito continental en 1945 con su versión de “El caimán”. Esta orquesta y Los Melódicos se nutrieron para su triunfo de autores costeños colombianos. En esta época México era una de las plazas preferidas³ por todas las agrupaciones de música tropical Caribe, y tanto los grupos colombianos como los que usaron la música colombiana ayudaron a que la cumbia y el porro se establecieran en este país y en el continente entero.

Hacia 1960 la música tropical toca su punto más bajo en México, debido a que las orquestas buscan un enfoque netamente comercial y el éxito de los artistas y ritmos cubanos y puertorriqueños se haya consumido ya. Es en este momento que despuntan Mike Laure, Linda Vera, unos años después, en los setenta, Rigo Tovar y su Costa Azul, Los Guacharacos de Colombia, el Grupo Perla Colombiana. Así, comienza a ser consumida la música colombiana masivamente por intermedio de estas versiones mexicanizadas.

Este sería el definitivo establecimiento de la música colombiana en este país, por intermedio de un género marcadamente comercial que introducía notorios cambios a la música buscando ampliar el universo de su público. A esta transformación se le llamó “cumbia tropical”. Ésta tiene cambios en el ritmo y en los instrumentos; se sustituye el acordeón por el sintetizador, se sacan los tambores tradicionales y se meten tumbas y batería, se reemplaza la guacharaca por el güiro.

Al mismo tiempo, llegan músicos colombianos en giras como Alejo Durán para las Olimpiadas de 1968, y posteriormente Los Corraleros del Majagual a principios de los setenta. Otros se establecen como Humberto Pavón (que crea en la ciudad de México el Grupo Cañaverál), y la Sonora Dinamita

³ Antes del reciente establecimiento de Miami como la ciudad base para la grabación y mercadeo de la música latina, esta función —de ciudad trampolín para el mercado latino— la cumplía la ciudad de México.

con Lucho Argaín. Aniceto Molina y Lucho Campillo que se establecen en la ciudad de México y luego se desplazan hacia Estados Unidos, el primero a San Antonio y el segundo a Los Ángeles.

Ya muy recientemente figuras como Margarita, “La Diosa de la Cumbia”,⁴ ayudan a mantener el gusto generalizado de la cumbia en este país y difundir la cumbia “tropical” y “norteña” en los Estados Unidos. Alfredo Gutiérrez nos cuenta de sus giras en México:

Bueno, yo primero fui con Los Corraleros en el año 72, 74; y a Monterrey la primera vez que voy es en el 79, bueno pero ya eso es muy solo. A raíz del boom corralero algunos músicos se quedaron allá y es así como a Aniceto Molina, que andaba por allá, le propusieron formar un grupo, como una especie de Corraleros, y se quedó por allá y se estableció en San Antonio. Yo entré por el D.F., hice giras largas, estuve en Veracruz, por el Pacífico, en Mérida, en San Marcos, allá en tierra caliente, pero a Monterrey llegué en 1979, grabé por primera vez⁵. ¡Esto representó mucho! (Entrevista; 2007)



La cumbia se consolida en México hacia finales de los años sesenta, interpretada por orquestas como la de Mike Laure y sus Cometas (en imitación de Bill Halley), quien en su muy exitoso y consumido repertorio utilizaba la música de origen colombiano, pero transformándola, desafricanizando las melodías, depurando la performatividad más “campesina” en la instrumentación e interpretación. Laure, quien era un fanático del rock and roll y tocó al inicio de su carrera covers de éste al español, mezcló la música caribeña colombiana con este ritmo. Así, introdujo batería, guitarra eléctrica, saxofón, bajo, dando un sonido tropical-electrónico sumamente exitoso en su época, y convirtiéndose en el rey de los salones de baile

⁴ Comenzó como cantante de la Sonora Dinamita, y posteriormente se lanzó como solista; hoy en día es tal vez la cantante más importante de cumbias en México.

⁵ Alfredo Gutiérrez, uno de los músicos caribes más destacados en la historia de Colombia, en esta visita a Monterrey, graba un disco acompañado por músicos locales.

mexicanos. Aun cuando no fue el primer artista en interpretar el género, es pionero en su adaptación, establece el primer formato de “cumbia mexicana” sobre el que las posteriores agrupaciones trabajarán y que nos llega a la fecha.

Entre las canciones que grabó, y que muchos de sus seguidores mexicanos creen que son de él, están el “039” de Alejo Durán, “La banda borracha” de Los Corraleros del Majagual, “El Año Viejo” de Crescencio Salcedo, entre muchas otras. Con estas “cumbias” logró crear toda una época de fiestas familiares mexicanas que los jóvenes de los sesenta y setenta recuerdan ampliamente, bailando en las casas.

Mike Laure fue el primer mexicano en grabar la cumbia, por lo que nacionalizó el ritmo. Lo transformó hacia lo que él, o la industria discográfica mexicana, establecía como un sonido más “adecuado” para el público de estas latitudes. Sin embargo no daban los créditos a los compositores de esta música, de manera que su público creía que eran composiciones originales suyas. Un ex sonidero y hoy director de una emisora en Monterrey, cuenta:

Era cumbia por grupos locales, pero eran grupos que viajaban a otras ciudades y allá se encontraban los discos colombianos, entonces las grababan. Pero como todavía no se abría el mercado a la música colombiana, pues uno pensaba que eran originales de ellos y que las componían... No decían, pero se hacían como si ellos las hubieran compuesto o algo. Entonces, al pasar el tiempo, ya que empezó a salir más al mercado la música, se da cuenta que al oír por ejemplo a Mike Laure, él tocaba esa música, se da cuenta porque toda la música que él re grabó era colombiana. (Luna, Entrevista; 2002).

Alfredo Gutiérrez da su visión sobre el por qué Mike Laure explotó el repertorio caribeño colombiano como propio:

Le respondo: 1. Las disqueras, para no pagar regalías; 2. Porque pesa mucho el sistema canta-autor. Nos falta visión empresarial y nacionalismo, las disqueras las manejan ejecutivos mas no.....el ejecutivo de una disquera debe saber de música, conocer de historia; tienen catálogos y no los explotan, Sonolux no explota su catálogo; eso que en los años sesenta se volvió rico Mike Laure. (Entrevista; 2007)

De igual manera, Rigo Tovar popularizó la cumbia en México transformándola. Él realizó una mezcla de cumbia con elementos del rock; incluyó batería, guitarra eléctrica, bajo, sintetizador, siguiendo el camino de Laure, pero sumándole una imagen llamativa (pelo largo rizado, lentes oscuros, un salto al final de las canciones) y el gran carisma que lo caracterizaba. Creó así uno



de los sonidos más populares de su época y se convirtió en un verdadero fenómeno de masas.

Artículos de los diarios *El Norte* y *El Sol de Monterrey* en 1979 rezaban: “Rigo superó al Papa”, en referencia al récord de asistentes a un evento. Lo logró con un concierto gratis, en el lecho del río Santa Catarina, donde reunió 400,000 personas, mientras el Papa Juan Pablo II meses antes había congregado a 300,000 seguidores. Rigo, asimismo, es prueba del corredor musical Houston-Monterrey, ya que inició su carrera y grabó sus primeras canciones en Houston, Texas. Con su lema “Rigo es amor” y el sentimiento que le imprimió a sus canciones y presentaciones se convirtió en el ídolo de México, algunas zonas de Latinoamérica y la comunidad mexicana en Estados Unidos, rompiendo un récord de ventas con más de 30 millones de álbumes.

También la época de oro del cine mexicano ayudó a la difusión de la música caribeña colombiana. En películas de charros y haciendas recreaban bailes al “estilo mexicano”, mientras sonaba de fondo esta música. Así se escuchó por toda Latinoamérica. Para varios de mis entrevistados (músicos y promotores), el cine mexicano es el precursor de los videos musicales, “representaciones” donde se colocaba una canción caribeña colombiana y se montaba una *performance* estilo mexicano; una escena de baile *ad hoc* para su película.

Hoy en día, estos ritmos lejos de morir se mantienen firmes dentro del gusto popular en México, además de en otras latitudes, como en los Estados Unidos, donde la comunidad México-estadounidense y latina los consume ávidamente. En la actualidad en México, cumbias tradicionales de Colombia se siguen escuchando en *covers*, o en fragmentos como parte de nuevas composiciones, empleadas como base para los “cumbia *mixes*” al mejor estilo hip-hop. Títulos clásicos como “La pollera colorá”, “La cumbia sampuesana”, “La cumbia cienaguera”, etc., son escuchados con bastante frecuencia y pueden llegar a ser considerados como mexicanos, ya que muchos de sus seguidores ignoran su origen.

Hernández, en su artículo “Una historia de Ciudad Neza, a través de la música”, dice que, en los ochenta, en

esta zona de la ciudad ya existían pandillas de cumbiamberos así como de otros ritmos como el rock y la salsa, y eran seguidores de determinados sonidos que se especializaban en estos ritmos. Muchos de estos sonidos se desplazaban hasta Colombia para conseguir novedades musicales y así ofrecerlas a su público.

En la ciudad de México, al igual que en Monterrey, los sonideros juegan un papel clave en la apropiación de ritmos como la cumbia, el merengue y la salsa, entre otros, por parte de los sectores populares. Los incluían en su repertorio musical destinados al movimiento corporal, al erotismo, y eran muy apreciados por las clases populares.

Los sonideros toman las colonias populares de las grandes ciudades mexicanas, cierran calles enteras y las usan como pista de baile; las clases populares han tenido siempre un apego por el baile, y en general siempre lo han hecho en las calles (López cit. en Pantoja; 1998: 91). Se marca una diferenciación entre el consumo de rock y la cumbia en México, ya que esta última no sólo es escuchada y vivida por jóvenes, como es el caso del rock, y llega a cubrir todos los grupos etarios. La cumbia, hoy en día, está catalogada en México como “música tropical” y cuenta con el gran apoyo de los estratos populares, que la bailan incansablemente tanto en el campo como en la ciudad.

Se debe resaltar que, hasta hace poco, dentro de los seguidores regiomontanos de la música colombiana existía una confusión generalizada entre cumbia y vallenato. Sólo se reconocía el primero de los géneros y se clasificaba cualquier música de la costa caribeña colombiana como “cumbias” o, dentro de su propia categorización, *colombias*. Hoy en día ya es generalizada la diferenciación entre cumbias y paseos vallenatos.

Sí, sí, de hecho mucha gente todavía no sabe ni qué es vallenato, o sea tú dices ponme una colombiana, o ponme música colombiana, ellos lo conocen, mucha gente, como música colombiana. Ah, también se les dice las colombias, ponme unas “colombias”. No saben, pues que el vallenato tiene sus ritmos, ¿verdad? Ellos creen que una cumbia de Andrés Landero es un vallenato, o una cumbia de otro grupo es vallenato. (Escontrillas, entrevista; 2002).

...lo que pasa es que aquí hay una confusión entre cumbia y vallenato, pero poco a poco se está sacando de esa confusión. Las cumbias que aquí escuchamos ya no se escuchan en Colombia desde hace mucho tiempo; se escuchan las clásicas: “la Sampuesana”, “la Cienaguera”. (Durán, entrevista; 2002).

Según Pérez (1995: 3), la cumbia es uno de los ritmos más populares en el noreste mexicano y en el sur de los Estados Unidos. Arribó en la década de los cincuenta, a partir de este momento se ha transformado para cubrir las necesidades de las diferentes regiones culturales. Así, se crea la “cumbia tropical” en el centro y costas del país, y posteriormente la “cumbia norteña” en la región homónima. Adicionalmente la música texana, o *tex-mex*, y parte de la música grupera, utilizan la cumbia como base melódica.

Tras su surgimiento, precisamente el género grupero ha conseguido un crecimiento y dominio casi absoluto del mercado mexicano, logrando una aceptación transgeneracional que ni siquiera el rock. Desde los noventa este género, creado de diversas fuentes, ha sido comercializado e impulsado desde las industrias culturales y las disqueras (*Jóvenes*; 1996: 118).

La música grupera es una etiqueta homogeneizante⁶ que ha sido promovida por la industria musical mexicana y que coopta diversas corrientes, y géneros, como es el caso de lo tropical y lo norteño. Dentro del gran rótulo de lo grupero, que se encuentra establecido, hoy por hoy, como el género de mayores ventas y el que concentra más artistas e intereses dentro de México, hay asimismo subcategorías necesarias para organizar la distribución y comercialización de la música. De esta manera encontramos premios dentro de lo grupero para los mejores conjuntos norteños, romántico, tropical, sonora, banda, *tex-mex*, vallenato, cumbia y ranchero (Morín; 2000: 8).

El paseo vallenato solo es consumido en Monterrey y zonas de influencia, sin embargo, múltiples conjuntos gruperos utilizan los paseos románticos comerciales y los adaptan a su género en *covers*. Los grupos regiomontanos y colombianos hablan de un claro bloqueo mediático al vallenato por parte de la industria musical del centro del país, atribuido muy posiblemente a la amenaza que les genera perder una fuerte base de consumidores de “grupera”, como fue el caso en el noreste mexicano.

LOS SONIDEROS Y LA MÚSICA CARIBEÑA⁷

En gran número, los sonideros tomaron las colonias populares en diversas ciudades de México; sus sonidos se rentan para sonar en las calles y en algu-

⁶ Un genérico, de igual manera que el genérico “cumbia”.

⁷ Una sección de este subcapítulo fue publicada anteriormente en Blanco; 2010.

nos salones de fiestas. En los años ochenta se forma en Ciudad Nezahualcóyotl la Unión de Sonideros de Neza con fines gremiales. En esta época a los jóvenes se les comenzaba a catalogar como “chavos banda”, pero en las calles de Neza lo que había era pandillas de cumbiamberos, charangueros o discolocos, y cada una seguía a determinados sonidos.

Muchos de estos sonidos viajaban hasta Colombia para conseguir las novedades musicales; así, de la mano de los sonidos, la escena musical tomó fuerza convirtiéndose en lo más importante para los jóvenes de ésta y otras zonas de la ciudad de México. (Pantoja; 1998: 89, 90)

El fenómeno de los sonideros en la ciudad de México es de tal magnitud que son unos de los grandes consumidores de discos de orquestas mexicanas. Hay datos que señalan que en la difusión de un disco, en la zona metropolitana, las emisoras ayudan con el 75%, mientras los sonideros se encargan del resto (Pantoja; 1998: 92).

Alfredo Gutiérrez reconoce la deuda de los músicos caribes colombianos con los sonideros mexicanos. Notó una diferencia en relación con el mercado de otras latitudes, donde las disqueras son hegemónicas; en México los sonideros difunden mucha música y se venden grandes volúmenes en el mercado informal callejero (los tianguis): “A La Changa yo lo conocí en 1979 y uno iba a promocionar a nivel de sonideros. En Monterrey fue Joel Luna, gracias a él tenemos emisoras en Monterrey con programación de vallenato, hay como cuatro o cinco emisoras”. (Entrevista; 2007).

En la difusión de un disco, en la zona metropolitana, las emisoras ayudan con el 75%, mientras los sonideros se encargan del resto

Los sonideros mexicanos crecieron con los años y lograron superar las fronteras nacionales. Hoy en día los sonideros no son esos pequeños personajes del barrio de hace cuarenta años. Ahora son grandes instituciones y poseen toneladas de equipo que deben transportarse en más de un camión. En muchos casos, sus seguidores suman miles, sus tocaditas son éxitos asegurados y casi todos tienen sitios oficiales en Internet. Existen ligas para agrupar las diferentes páginas web de los sonideros, cuentan con sitios de *chat* especializados y funcionan como juglares entre los mexicanos de los dos lados de la frontera. Hoy en día, representan un bastión de la identidad mexicana y latina en territorio estadounidense.

La “cumbia sonidera” es un estilo de cumbia muy popular en el centro de México y entre los mexicanos y latinos en Estados Unidos. Los sonideros la crean mezclando música tropical afrocaribeña con cualquier ritmo de moda sobre una base de cumbia. Su popularidad se debe a lo democrático del sonido, a su movilidad y capacidad de armar una fiesta en cualquier lugar, a bajo precio, así como a la disposición de los sonideros de mandar saludos a las bandas, barrios o individuos que asisten al baile. Las cumbias sirven de base musical; son manipuladas acelerándolas o rebajándolas. Encima de las cumbias sueltan las presentaciones grabadas del sonido, los *intros* y los *outros*, y montan asimismo pedazos de diferentes canciones de moda, creando así los “mega cumbia mixes”.

La otra característica de las cumbias sonideras (que puede sorprender y molestar al público neófito) es que la música casi nunca se escucha sola: encima de la canción, cuando no están los pregrabados del sonido, el sonidero está hablando constantemente, animando al público, contando chistes, burlándose de políticos y enviando saludos o mensajes. Los saludos son incluso a veces más importantes que la música para los asistentes. Los sonidos suelen tener un quemador de discos compactos para que la gente, a la salida del baile, compre el CD del evento y así conserve el saludo que le envió el sonidero.

En general, el énfasis de los sonidos está en la cumbia y la salsa, pero incluyen en sus tocaditas casi todos los géneros de música de moda, como gruperos, reggaeton, rock, etcétera. Un fenómeno muy reciente, que tiene menos de un lustro, es la entrada de músicos y artistas de clases media y alta a la experimentación con las sonoridades populares, principalmente con la cumbia, la cual mezclan con géneros electrónicos de moda, introduciendo los conceptos del diseño y del *performance*. Es un ejercicio de exploración de la cultura popular, de las músicas y estéticas consideradas *kitsch* (estos grupos comparten la máxima de Botellita de Jerez: “Lo naco es chido”), para ser mestizadas y reformuladas con sonidos y conceptos más cercanos a ellos, como lo tecno, el *performance* y el arte conceptual. Esto es lo que declara la introducción del Colectivo Súper Cumbia Futurista en internet:

La Súper Cumbia Futurista es un colectivo de la ciudad de México, que reúne a varios proyectos electro-cumbiancheros conformado por: Afrodita, Sonido Changorama, Amantes del Futuro, Sonido Trucha, Kongatrón y las Rockolas Caníbales, Los Wendys, Sonido Desconocido II, Agrupación Cariño, Esclavos del Hi-Fi, Sonido Laguna Verde y Grupo Chambelán. En realidad, cada uno de los distintos proyectos explora un sonido totalmente personal y desconocido en el terreno de la cumbia y los ritmos tropi-

cales, pero juntos avanzamos hacia el futuro con la búsqueda de nuevos horizontes sonoros y artísticos. El colectivo, además de comprender a varios compositores, músicos y productores, está también conformado por diseñadores gráficos, videastas y artistas. El conjunto de todo esto crea así un nexo entre la estética del pasado y una nueva estética que aventamos hacia el futuro, lo que nosotros llamamos La Súper Cumbia Futurista, un espacio Lúdico Mágico Musical Digital que constantemente nos invita a dar rienda suelta a nuestra creatividad. (En www.supercumbiafuturista.com).

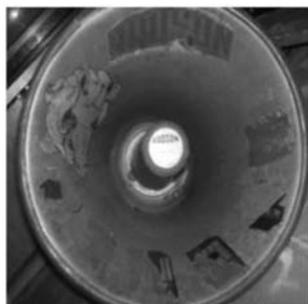
Un ejemplo de estos proyectos es el Sonido Changorama, formado en 2003 por David Somellera y Zaratuza Vázquez (poetas y videoastas). “Es un grupo sonidero postmexica de cumbia experimental músico-literario, que desde el cinismo reduce la actualidad y la historia de México y el mundo a un ritmo acompañado de versos profanos, ritmos rituales y eléctricos; entre lo absurdo y el juego. ¡Cumbia y patria!, grita sonido Changorama.” (En www.supercumbiafuturista.com). Al igual que los sonideros, estos jóvenes, que tienen un programa de radio (Tripulación Kamikaze) que se transmite por Radio UNAM y en la radio de la Universidad Iberoamericana, utilizan la cumbia como una base sobre la que pueden hacer arte, poesía, crítica política y social, dándole un nuevo giro a un género que era rechazado por los grupos de clase media y alta. Se han presentado en múltiples países, tanto en galerías y bienales como en tocadas.

LOS SONIDEROS DE MONTERREY: UNA CULTURA COLOMBIANA FORJADA A PUNTA DE ‘TROMPETAS’⁸

Hablar de los sonideros de Monterrey es referirnos a las personas que, a partir de los años sesenta, establecen una nueva estética y crean un gusto musical en toda una ciudad, utilizando sus modestos equipos de sonido como radios comunales. Los sonideros de la colonia Independencia⁹ colgaban sus trompetas de los árboles o de los techos de las casas para que la música se escuchara muchas calles más abajo.

⁸ Una versión anterior de este subcapítulo fue publicada en Blanco; 2005.

⁹ La colonia Independencia, originalmente el barrio de San Luisito, fue el primer asentamiento popular de Monterrey. Como el nombre lo indica, es una colonia de inmigrantes principalmente de San Luis Potosí, ubicada cruzando el río Santa Catarina.



Arriba: Bocinas Radson. Eran el equipo de amplificación de todos los sonideros de Monterrey, son llamadas “trompetas” por su forma (o “tomateras”) por su uso generalizado entre los vendedores de verdura que van en una camioneta por las calles de los barrios populares. Abajo: El disco de Oro para los Sonideros de Monterrey, entregado por la disquera colombiana Fuentes como un reconocimiento a su labor. En la portada aparecen los principales sonideros de la ciudad en ese momento.

Publicidad de los sonidos:

Cualquier evento social, a la vanguardia de la música tropical colombiana, Murillo los complace, para cualquier evento social, boda, quince años, bautizos y funerales. (Sonido Murillo).

Damita, caballero, si gusta asistir al baile, ilo esperamos para que venga a divertirse a bailar y aquí a gozar! (Sonido Dinamita)

La geografía de la colonia es primordial aquí, ya que el sonido que proviene de un sitio más alto puede viajar sin barreras ni distorsión muchas calles: una trompeta bien ubicada en lo alto del cerro podía ser escuchada en casi toda la colonia. Este ejercicio cotidiano, apreciado por los vecinos,¹⁰ sumado a los bailes familiares en que tocaban los sonidos y en los que eran convocados todos los residentes —a punta de trompeta y micrófono—, formó y estableció el gusto por la música colombiana en la ciudad entre los grupos populares.

Esta labor puede ser fácilmente trivializada hoy, con la democratización de los aparatos electrodomésticos y la ampliación de la oferta musical, pero para esta época (1960–70) la música caribe colombiana no sonaba en el radio y la gran mayoría de estas familias no podían costearse un televisor, por lo que la música que bajaba del cerro era una gran distracción y compañía en las noches y fines de semana. Los sonidos eran literalmente unos precursores de las radios comunitarias.

Sin los sonideros no existiría hoy la tan arraigada cultura colombiana en esta ciudad. Un fenómeno que actualmente cruza las clases sociales, atraviesa la geografía de la ciudad y se ha extendido por las ciudades aledañas, comenzó tocando discos de acetato desde la parte alta del cerro de la Loma Larga. Es un fenómeno que parte de lo micro, del propio gusto del sonidero, de una elección y discriminación puramente estéticas. Ellos decidieron que las canciones caribes colombianas les decían cosas más relevantes, además los hacían sentir y moverse en mayor medida.

Aquí encontramos el punto cero del fenómeno *colombias*:¹¹ una elección (entre una gran cantidad de op-

¹⁰ La mayoría de mis entrevistados adultos que vivieron en la Independencia recuerdan su niñez plagada de música que provenía del cerro, muchos recuerdan un sonidero en lo alto del cerro que tocaba la música para el barrio principalmente los fines de semana y colocaba canciones *ad hoc* en las fechas especiales como el día de la madre. “Tenían una bocina grande para todo el mundo, un sonidero, hace poco me dijeron que ‘La bocina todavía existe... pero las canciones son diferentes’. Era una fiesta de la nostalgia en la noche y se escuchaba la música de Rigo (Tovar) y Javier (Pasos), y la gente escuchaba, tenían radios pero no los prendían por escuchar a los sonideros.” (Salazar, entrevista; 2006).

¹¹ Sobre los ochenta, bajo la influencia de la música caribeña colombiana, aparece en Monterrey un poderoso movimiento juvenil similar al rockero o puntero de la ciudad de México, pero cumbiero. Se autodenominan *colombias* y el

ciones a la mano, más cercanas) realizada por estos programadores musicales y emisoras populares. La influencia en el colectivo de una discriminación estética individual era tan clara que, en los mismos barrios del Cerro de la Loma Larga, cada tantas cuadras el gusto cambiaba, las canciones y grupos preferidos eran otros debido a la inevitable influencia de la trompeta del sonidero barrial.¹²

Durante décadas, los sonideros se encargaron de viajar a la ciudad de México, Estados Unidos y Colombia tras grabaciones de grupos colombianos de la costa Caribe. Los sonidos tenían un gran mercado debido a la escasez y altos costos de los grupos tropicales en aquellos años. Paulatinamente los archivos musicales de estos singulares personajes se fueron especializando en las versiones tropicales colombianas, provenientes todas de la costa del Caribe.

Esta colección ha crecido con los años y paralelamente se ha desarrollado una cultura musical colombiana dentro de Monterrey, de firmes y relativamente profundas bases. Los sonideros eran los únicos con capacidad de conseguir los discos colombianos que eran simbólicamente muy apreciados (por lo tanto escasos y costosos). Así, se mantuvo el consumo restringido hasta la aparición del cassette en los ochenta (tecnología que permitió la duplicación de la música). Al ver disminuido su trabajo, los sonideros se abocaron a grabar su archivo en este medio y a venderlo al público, ávido de esta música que no se conseguía en el mercado formal.

Rodríguez, músico y promotor del Caribe colombiano, plantea la importancia de los acetatos y el acordeón en la adopción de esta música en México, ya que a Barranquilla llegaban comerciantes que regresaban a México con grandes volúmenes de discos.

En México también hay acordeón, entonces tiene mucho que ver con la música de acordeón, pero obviamente ellos por ser zona fronteriza tienen el *beat* de la marcha, o sea del *rock and roll*; se dio ese híbrido, ese patrón del *beat* anglosajón con una música de acordeón, que en Colombia este acordeón se daría asociado a las poblaciones rurales del Caribe. Encuen-

principal músico asociado al fenómeno es Celso Piña. Sobre este movimiento encontramos estudios en Olvera y Blanco.

¹² Cuando dos importantes sonideros (Gabriel Duéñez e Inocencio Silva) se visitaron en sus casas, se dieron cuenta de que no tenían la misma música, porque del lado del barrio de Inocencio les gustaba la gaita de Lucho Bermúdez, Pacho Galán (las orquestas tipo “grand band”) y del lado de Duéñez les gustaba la música más “típica”, con influencia de las bandas de viento “sabaneras”, de Alfredo Gutiérrez, de Anibal Velásquez, más tipo Corraleros del Majagual. Con sólo diez cuadras de diferencia se tenían diferentes gustos en el barrio (Silva, entrevista; 2006).

tro muy interesante el fenómeno intercultural que se explica por la matriz campesina, de los intérpretes y públicos en los dos países. Son gente campesina y el campesino no se asocia ya más con el guaguancó, sino con una música muy simple y fácil de digerir para bailar y para cantar. Yo creo que es eso, y además Colombia y México han tenido tradición y ha habido intercambios culturales y eso ha influido mucho. (Entrevista; 2007).

Los sonideros buscaron conexiones en Estados Unidos, algunos cruzaron la frontera en busca de trabajo y al regreso traían material musical de las tiendas de discos de este país, además de mantener contactos. Se establece un eje de distribución de la música Monterrey-Houston, donde gracias a la cercanía y a la migración se pueden obtener los preciados discos del Caribe colombiano. José Juan Olvera, sociólogo estudioso de la *colombia* dice sobre el eje Monterrey-Houston:

Durante los setenta, el consumo de la cumbia tropical experimenta una fuerte expansión por todo el país. Pero fuera de la ciudad de México, donde se había consolidado el éxito de la música tropical, sólo hemos identificado a las ciudades de Monterrey y Houston como los lugares donde hubo una industria cultural que capitalizó el éxito de la cumbia tropical y poco después de la cumbia norteña. Como el cantante Mike Laure, los grupos y las disqueras en Monterrey y Houston siempre estuvieron atentos a las novedades de la producción musical colombiana para escoger temas que pudieran tener impacto en los públicos locales. (2005: 40, 42).

A través de las portadas de los discos caribes colombianos, que traían en aquella época una variada información, se fue generando un capital cultural en torno a intérpretes, instrumentos e incluso un poco sobre la geografía. En este aspecto podemos resaltar cómo les llama poderosamente la atención a los regiomontanos estas imágenes de Colombia donde salen constantemente montañas y ríos, lo que los lleva a asociarla con su propio espacio geográfico y paisajes de la ciudad.

También los sonideros de Monterrey buscaron contactos con sus homólogos en la ciudad de México, e hicieron negocios con los vendedores de discos en el mercado de Tepito. Estos a su vez guardaban este tipo de música que no se vendía muy bien en el D.F. y la iban a vender a Monterrey, el negocio era tan bueno que incluso llegaban a viajar hasta Colombia para surtirse de material musical. Lo interesante es que los sonideros de la ciudad de México pagaban muy bien por los discos de salsa y cumbia mexicana, pero no reparaban en los de música de acordeón; éstos se acumulaban en

los negocios de Tepito hasta que llegaban los sonideros de Monterrey que se topaban con estos “tesoros” despreciados por la estética local.

Este ejercicio, que implicaba tiempo, esfuerzo y fuertes sumas de dinero, se explica si entendemos que la clave del éxito de un sonido se encontraba en su capacidad para conseguir las “novedades” musicales. Poseer la música que aún no se comercializaba en el ámbito local, era de radical importancia, ya que quienes los contrataban buscaban tener en sus bailes y fiestas los éxitos tropicales y colombianos más recientes.

Para los sonideros, comprar discos colombianos representaba un gran sacrificio, debido a sus elevados precios de importación, pero lo hacían por encima de sus propias necesidades familiares, ya que para ellos representaba una inversión que hacía más atractivo su sonido, y por lo tanto tendrían más contrataciones entre más “completa” se encontrara su selección musical:

O sea, de repente había alguna persona que decía: ‘Fui a Colombia y traje diez discos de Alfredo Gutiérrez, ¿quieres uno? Te lo vendo en \$500.’ Y el que lo quería lo compraba, en realidad no sé si en realidad él iría hasta Colombia o cuales serían sus secretos para conseguirlos... Por ejemplo, a mí, que sabían que tenía sonido, iban y me buscaban: ‘Oye, yo soy fulano de tal y te traje cinco discos de la Sonora Dinamita, si quieres uno vale \$500 o \$800 pero no más tengo cuatro y, si lo quieres, de una vez’, entonces antes de que se lo vendiera a otro sonidero yo lo compraba. (Luna, entrevista; 2002).

Lo ponían en la calle y empezaban a poner música, y yo tenía un evento, un baile, una fiesta, y yo contrataba a uno obviamente para que me toque aquí en la fiesta, ¿verdad? Y ellos decían no pues que este sonidero trae los nuevos discos de Alfredo Gutiérrez, decían los güeyes: ‘No pues vamos a contratarlo a él’. Iba y lo contrataban, y él ponía el baile y él presumía los discos que tenía. Y cuando alguien tenía un disco pues lo sacaba y ponían la música para que escucharan que él ya tenía el disco de tal persona y los otros no, así era haz de cuenta la competencia. (Escontrillas; entrevista; 2002).

El fenómeno de los sonideros en Monterrey es muy similar en varios aspectos al de sus análogos los picoteros en el Caribe colombiano:

La competencia del *pick up* creó las rivalidades entre los dueños por sobresalir con temas exclusivos que se promocionaban a través de placas sonoras donde se escuchaba la melodía que era interrumpida para anunciar que era un exclusivo, los demás tenían que morir de la envidia. El conocido locutor Mañe Vargas pregonaba en su programa musical que

determinado tema daba papera (enfermedad, una especie de bocio) para significar que era un exclusivo que había adquirido con uno de los dueños de *pick up*. (Muñoz; 2002).

Debido a la crisis en los sonidos que introdujo la distribución masiva de los cassettes (además de otros factores como la violencia en los bailes de barrio que les imposibilitaba explotar ese mercado), se llegó a una falta de trabajo. La manera de compensar la merma de ingresos fue a través de vender la música que tenían en acetatos, grabándola en cassettes, lo que dio como resultado un negocio próspero,¹³ ya que existía una base firme de mercado: los seguidores de este género que querían tener sus propias grabaciones de la música que antes estaba restringida o se programaba muy poco en la radio, y que se limitaban a escuchar al acudir a un baile con sonido.

Al principio fueron pocos los sonideros que usaron esta estrategia de complementar sus ingresos, pero al ver el éxito del negocio se fueron sumando más y más. Aun cuando esta actividad se podría enmarcar como piratería, los sonideros nunca consideraron que estuvieran realizando una actividad ilegal, ya que argumentan que la música que ellos vendían no era comercializada legalmente en México y debido a esto no se estaba afectando a nadie.

Hoy en día, el trabajo de los sonideros se ha desplazado marcadamente hacia la piratería, ya que han surgido gran cantidad de grupos *colombianos* que tocan en vivo, desplazando a la música grabada en la amenización de fiestas y eventos. Adicionalmente los consumidores tienen mayores posibilidades de establecer su propia selección musical y adquirir los éxitos del momento, debido a los bajos costos de los discos piratas. Dentro de estos grupos, el consumo de música pirata es generalizado, a causa de los altos costos, lo arbitrario y

¹³ Según Inocencio Silva, del Sonido Dinamita, con la llegada de las pandillas y el cassette él se retira de sonidero, como muchos otros. Ve cómo los niños de doce o trece años se convertían en bandas, y se peleaban a plena luz del día, no a golpes, sino a pedradas, rompiendo ventanas, carros y golpeando personas ajenas al conflicto. Se retira porque no quería que le dañaran sus aparatos en el baile, en medio de la refriega, y “corta por lo sano”. Las trompetas pasaron de moda por la generalización de las peleas de las pandillas en los bailes, entonces ya no se buscaba que llegara la gente sino mantener la fiesta restringida. Cuando empezaron a vender cassettes se retiraron de los bailes porque juntaban suficiente dinero con eso y no necesitaban exponerse ellos ni sus equipos. Ganaban más dinero vendiendo cassettes que tocando en los bailes, sin tener que cargar equipo ni desvelarse. Antes tenían que cargar el equipo a hombro junto a varios ayudantes, y los sonideros quisieron dejar de “batallar”. El sonido dejó de ser negocio, porque una vez se “democratiza” la música con el cassette, entonces ya cualquier persona tenía “su sonido” en la casa, compraban veinte cassettes bien recopilados en el puente y con eso armaban el baile y ya no batallaron como los sonideros para conseguir la música. Para Inocencio el acabose del negocio sonidero en Monterrey fueron las nuevas tecnologías que popularizaron el acceso y posesión de la música. (Entrevista; 2006)

unidireccional de la selección y elaboración de los productos por parte de las empresas discográficas (Sánchez; 2000: 40).

Aun cuando el problema de la piratería es muy importante en la industria de la música, ejemplos como éste nos muestran las razones del afianzamiento de esta práctica. Por muchos años, las disqueras no tuvieron presencia dentro de este rubro musical en Monterrey, dejando el comercio a los sonideros. Cuando se dan cuenta de su omisión y quieren vender sus productos se “estrellan contra un muro” por varias razones. Primero sus costos están por encima de lo que se pueden permitir estos grupos.

Un disco original tiene un costo de entre diez y veinticinco dólares, dependiendo si es nacional o importado de Colombia, mientras que un disco pirata lo consiguen por dos dólares. Adicionalmente, estos grupos están acostumbrados a tener mayor interacción en la elaboración de sus productos musicales, así como en la selección del tipo de melodías y ritmos que más les llaman la atención.

Los sonideros graban discos (antes cassettes) con las canciones elegidas por el cliente a partir de la amplia lista de su archivo musical; también elaboran un producto inédito dentro de la industria musical: los llamados discos “rebajados”. Los *colombias* están acostumbrados a una relación directa con su música sin mayores intermediarios, transformándola y seleccionándola a su gusto.

Hoy en día los sonideros y sus productos piratas son los reyes dentro del mercado de la música colombiana. Pero la violencia entre las bandas de las colonias les ha quitado la posibilidad de hacer fiestas callejeras, orillándolos a la piratería, debido a las grandes grescas que se arman en sus bailes, entre diferentes pandillas, haciendo imposible que continuaran con su labor tradicional.

Actualmente, aun cuando se han establecido en México importadores legales y las propias disqueras colombianas, el consumo se mantiene predominantemente pirata debido a los altos costos de los discos originales y al firme arraigo de una cultura de consumo informal, propiciada por los sonideros, con mezclas especiales, discos grabados con saludos entre los jóvenes, com-

El consumo de música pirata es generalizado, a causa de los altos costos, lo arbitrario y unidireccional de la selección y elaboración de los productos por parte de las empresas discográficas

pilaciones y mestizajes como los discos “rebajados”, de amplio consumo entre los *colombianos*.

Las “rebajadas” se obtienen tras grabar las canciones con menos revoluciones de las normales, de esta manera se escucha la música más lenta (como si a una grabadora se le estuvieran acabando las pilas). Esta variación regional de la música colombiana posee gran aceptación entre los seguidores del género, ya que argumentan que de esta manera se disfruta más la música, entienden con mayor facilidad la letra y se amainan los rápidos ritmos caribeños. Es una variación estética producto de la relación de los sonideros con sus seguidores, al margen de los medios masivos. Es un gusto que se crea y se mantiene.

CERRANDO EL BAILE¹⁴

Los sonideros, hoy por hoy, funcionan como baluartes de la identidad mexicana popular, dando escenario a ritualidades de matriz premoderna que desafían inercias individualizantes y enajenantes de la llamada “mundialización”.

Siguiendo la herencia más étnica, de cultos comunitarios, de preeminencia del colectivo sobre el individuo y de “sociedades de prestigio” de la propia cultura popular, algunos músicos y sonideros envían los muy valorados saludos durante los bailes, para así vender los discos al final de la presentación. Este tipo de disco tiene mucha demanda y suele ser enviado a familiares o amigos por su poder simbólico. En estos bailes, los sonideros logran expresarse, reunirse y resemantizar sus mundos de vida, así sea por un breve espacio. Son los nuevos rituales de revitalización de los lazos sociales y reforzamiento de la comunidad, bajo una lógica festiva.

Frente a un proceso progresivamente excluyente, los grupos populares y los jóvenes dan respuesta a este desafío mediante la relación que se establece entre la música y el cuerpo. Esto se evidencia en los movimientos corporales, en las maneras de bailar y en la presentación general; en el estilo y colores de la vestimenta, en los atavíos y los peinados. El baile es un espacio donde se pueden retar y romper las restricciones del poder, sea éste encarnado por la Iglesia, las dictaduras, la familia, el Estado o el patriarcado.

Desde la interpelación de la música caribeña se rompen y se retan las normativas sociales, estéticas y kinésicas, se trastorna la regulación temporal

¹⁴ Estas conclusiones fueron publicadas, parcialmente, en Blanco; 2010.

que busca optimizar el trabajo y la producción, se logra una liberación corporal y sexual. Los grupos populares crean, a través de las fiestas, espacios de comunicación. En estos bailes se establecen y expresan maneras de ver el mundo, generando una respuesta corporal y hedonista. Además, las letras de las canciones, las intervenciones y comentarios de los sonideros y los saludos representan un medio de comunicación muy poderoso para los grupos populares, cuyos espacios están progresivamente más restringidos.

Los grupos populares siempre han bailado y lo han hecho en la calle; no deben olvidarse las posadas, los carnavales y las fiestas religiosas patronales de cada pueblo o barrio. Los sonideros simplemente suman un eslabón más a la muy mexicana tradición del baile popular callejero, a esta cultura del uso colectivo de los espacios públicos. Las inercias generadas por los medios masivos de comunicación y la cultura del consumo conducen a la fragmentación y al individualismo. de tal forma que se han erosionado algunos de los espacios tradicionales de socialización.

Por ejemplo, se realizó un desplazamiento de la comunidad, de la sala de cine a la película vista en casa y a la televisión. Más aún, se cambia la televisión familiar, en la sala del hogar, por la personal en cada cuarto; así, cada miembro ve lo que desea. Además son desplazamientos de escenarios, donde los sujetos tienen mayor agencia y poder de interpelación, a otros donde pierden esto para convertirse más en simples consumidores pasivos.

Internet propicia el manejo de las relaciones sociales de manera virtual: tienes cientos de amigos en los *chats* y en plataformas como *MySpace* o *Facebook*, pero ello a expensas de la interacción física, ya que, frente a la computadora, estás solo.

La música y el baile popular resisten estas inercias consumistas-pasivas, individualizantes, contemporáneas. Sus lógicas profundas no se han erosionado con las modernas tecnologías e ideologías; la ritualidad del encuentro comunitario se mantiene a lo largo de los siglos. Escuchar conjuntamente la música y bailarla construye y mantiene las identidades colectivas y las comunidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Arboleda, Darío; 2005, “Transculturalidad y procesos identificatorios: La música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno trans-fronterizo”; en *Revista Alteridades*, No. 21, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Blanco, Arboleda, Darío; 2010, “Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile en México. Los fenómenos de los sonideros y los saludos tras 200 años de fiesta popular.” en: *Culturas e identidades*, Colección los grandes problemas de México, Vol. XVI, Roberto Blancarte (compilador), El Colegio de México, México.
- Hernández, Pablo; 1998, “Nezahualpolvo, Una historia a través de la música”, en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 2, no. 6, México, D.F., enero-marzo, pp. 94-100.
- Jóvenes, Revista de estudios sobre Jóvenes (sin autor), 1996, “Los caminos de la vida”, sección: música, cuarta época, año 1, no.1, México, D.F., julio-septiembre, pp.115-188.
- Morín, Edgar; 2000, “Vaqueros y gruperos en el rodeo Santa Fe”, en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, Nueva época, año 4, No.11, abril-junio, pp. 6-25.
- Muñoz, Luís, Enrique; 2002: “La Música Popular: Bailes y Estigmas Sociales, La Champeta la Verdad del Cuerpo”, Ponencia presentada el 11 de mayo del 2002 en Barranquilla en el Encuentro de Investigadores de Música Afrocaribe. II Feria del Libro de la Gran Cuenca del Caribe. Cátedra del Caribe colombiano del Observatorio del Caribe. en: www.musicalafrolatino.com
- Olvera, José, Juan; 2005, *Colombianos de Monterrey, ‘Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social’*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey.
- Pantoja, Jorge; 1998 “La música siempre mueve multitudes: En busca de pistas para la historia de la música popular”, *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 2, no. 6, México, D.F., enero-marzo, pp. 84-93.
- Pérez, Alejandro (Ed.); 1995, *Historia de la música popular mexicana: Los tropicales años 40*, segunda serie, fascículo 4, Promexa, México.
- Sánchez, Antulio; 2000, “La música y la política, dos territorios virtuales” en: *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, Nueva época, año 4, No.11, abril-junio, pp.26-43.
- Super Cumbia Futurista; 2009, “Introducción al sitio web” en: www.supercumbiafuturista.com, consultada el 15 de febrero de 2009.

ENTREVISTAS

- Durán, Mario; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- Esconrillas, Joel; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- Gutiérrez, Alfredo; 2007, Entrevista personal, Barranquilla.
- Luna, Joel; 2002, Entrevista personal, Monterrey.
- Rodríguez, Manuel; 2007, Entrevista personal, Bogotá.
- Salazar, Adrián (Ventura); 2006, Entrevista personal, Monterrey.
- Silva, Inocencio; 2006, Entrevista personal, Monterrey.

LISTADO DE IMÁGENES

Ilustración 1- Mike Laure, consultada el 27 de mayo de 2010, disponible en: http://cdn.7static.com/static/img/sleeveart/00/000/831/0000083144_350.jpg

Ilustración 2- Rigo Tovar, consultada el 27 de mayo de 2010, disponible en: http://1.bp.blogspot.com/_LgOdM8VV8Do/SzVFwqiX78I/AAAAAAAAA-4/MqMYvY45fPA/s400/z5ac.jpg

Ilustración 3- Fotografías del autor, en casa del sonidero Gabriel Duéñez, Monterrey 2006.

Derecha:

- 1.** Técnica y coordinación en los bailes. Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Fotos: L.R.
- 2.** Baile en fiesta de los mercados de La Merced, México D.F. Septiembre de 2009. / Fotos: L.R.

Páginas siguientes:

- 1-2.** Goce en la fiesta de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.
- 3.** Integrantes de un club de baile de Nueva York presentes en la pista de Sonido Sonorámico. Fiesta de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.
- 4.** El baile coordinado de un club. Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.







Derecha:

1-8 Rueda en la fiesta de aniversario de los mercados de la Merced, México D.F.
Septiembre de 2009. / Fotos: L.R.

Páginas siguientes:

La rueda en el baile de Ramón Rojo - Sonido La Changa. Tepito, México D.F.
Octubre de 2008. / Foto: L.R.





COMUNICANDO LA IMAGINACIÓN COLECTIVA: EL MUNDO SOCIO-ESPACIAL DEL SONIDERO MEXICANO

por CATHY RAGLAND

La poderosa combinación de las nuevas tecnologías, la migración en masa y el rápido movimiento de ideas, imágenes y expresiones a través del globo, ha permitido a muchas comunidades marginadas crear una visión del mundo de maneras innovadoras y radicales (Lipsitz, 1994; Taylor, 1997). En muchas de esas comunidades, el DJ ha emergido como una poderosa fuerza subversiva que facilita la participación de los individuos en la construcción de tal visión, junto con un sentido de participación colectiva en la producción, presentación, promoción y mercadeo de los artistas y grabaciones utilizados en el contexto del baile sonidero. La tradición sonidera en la ciudad de Mexico, en el estado de Puebla y en los Estados Unidos es representativa de un poderoso fenómeno transnacional, musical y social que perpetúa las agencias individuales dentro de espacios sociales nuevos y límites geográficos borrosos.

Escritos sobre migración y asimilación también han revelado innumerables maneras en las cuales comunidades marginadas cultivan, negocian y manipulan la hibridez cultural en medio de complejas consideraciones políticas y económicas. A partir de un sentido compartido del desplazamiento y del desvanecimiento de las representaciones reales e imaginarias del hogar y la historia, las comunidades diaspóricas han emergido y creado modos innovadores de autoexpresión y nuevas fusiones culturales. La población mexicana del área de Nueva York y Nueva Jersey, por ejemplo, ha crecido exponencial-

mente en las pasadas dos décadas. Aunque tradicionalmente superados en número por los latinoamericanos del Caribe, los mexicanos documentados e indocumentados suman ahora más de 300,000 y constituyen el segundo grupo inmigrante de más rápido crecimiento. La mayoría de estos individuos provienen de pequeños pueblos y aldeas del estado de Puebla, así como de vecindarios urbanos marginados de la ciudad de México; los arribos más recientes provienen del estado de Guerrero. Su presencia como trabajadores en restaurantes, tiendas de delicatessen, bares, hoteles, fábricas y sitios de construcción, así como jornaleros parados en las esquinas de las calles, los ha hecho cada vez más visibles en el paisaje urbano. México, para la mayoría de

Sus vidas y posibilidades futuras involucran compromisos simultáneos en lugares que están asociados con experiencias, culturas y sistemas políticos diferentes.

estos inmigrantes, no es simplemente una tierra ancestral que se recuerda con nostalgia, sino un lugar con el que los trabajadores continúan comprometidos emocional y económicamente. El antropólogo Roger Rouse sugiere que la expansión del capital internacional (tanto en México como en Estados Unidos) ha permitido la ampliación de la frontera internacional y la erupción de fronteras miniatura a través del país. El historiador David G. Gutiérrez lleva esta idea más allá al observar que “el influjo de inmigrantes en años recientes ha expandido las infraestructuras étnicas de trabajo, comunicación, entretenimiento y prácticas cul-

turales locales en los Estados Unidos, al punto en que, de muchas maneras, los mexicanos que viven en Estados Unidos ahora pueden vivir simplemente como si estuvieran en una extensión más próspera de México” (1998:322). Sus vidas y posibilidades futuras involucran compromisos simultáneos en lugares que están asociados con experiencias, culturas y sistemas políticos diferentes. Sin embargo esta comunidad ha crecido, desarrollado “redes sociales alternativas” que han comenzado a aparecer dentro de las comunidades locales en tanto se adaptan a vivir lejos de México.

Lo que los contextos del baile sonidero en los vecindarios de la ciudad de México, en los pueblos pequeños en Puebla y en las comunidades mexicanas en Nueva York y Nueva Jersey tienen en común es que todos reflejan distintos ejemplos de redes locales y transnacionales; que también son un medio para examinar cómo comunidades marginadas pueden transformar

el panorama social y cultural en ambos países. De la misma manera, el acercamiento autosustentable y autónomo a la creación, producción y diseminación de la música está ligado casi exclusivamente a vecindarios locales y comunidades inmigrantes, sobrepasando así a la alguna vez todopoderosa industria multinacional de la música.

Las cumbias escogidas por los sonideros han sido meticulosamente seleccionadas y no son las típicas que se escuchan en la radio comercial en español en la ciudad de México o en Estados Unidos; las canciones presentan un sonido colombiano de raíz, estilo vallenato, basado en sonidos sintetizados de acordeón y barridos de guacharaca, frecuentemente acompañadas por vocales distorsionadas o electrónicamente procesadas, que puntúan ininteligiblemente el ritmo de cuatro tiempos de la cumbia. Las cumbias de los bailes sonideros en el área de Nueva York, como aquellas de los pueblos mexicanos de donde provienen los inmigrantes, son grabadas específicamente para ser usadas en el contexto de baile sonidero. Inicialmente, cuando comenzaron los bailes sonideros en esta área a principios de los noventa, las cumbias escogidas por los sonideros estaban inspiradas en el artista colombiano de retro-pop Carlos Vives, y grabadas por grupos en la ciudad de México. Hoy, la mayoría de grabaciones reproducidas en estos bailes locales están hechas en estudios hechizos en Puebla, por grupos locales mayormente desconocidos, haciendo así que la experiencia (y la conexión) del baile sonidero sea regionalmente más específica.

Una comparación interesante de este fenómeno en la industria de la música puede hacerse con el primer género musical verdaderamente transnacional México–Estados Unidos: la música norteña. Sólo en años recientes ha sido reconocido por la industria de la música a ambos lados de la frontera. Sin embargo, fue el advenimiento de un nuevo tipo de tecnología —la producción del cassette, que emergió a finales de los setenta—, lo que permitió que la música norteña fuera ampliamente producida y vendida de manera independiente en mercados de pulgas y bailes locales (Ragland, 2009: 17-18). Esta noción de cooptación de la industria musical por músicos y productores, y más recientemente por sonideros, presenta ricos ejemplos de cómo individuos y comunidades crean nuevos modelos para hacer negocios; para responder a gustos, ideas e intereses locales; para restar poder a unos pocos actores y distribuir la música entre un mayor número de individuos a diferentes niveles económicos. En palabras del investigador brasileño Ronaldo Lemos, quien ha estudiado cómo la cultura popular está infrarrepresentada en las industrias culturales, “... es un punto muy importante que la industria

de la música debe aprender, porque si miras a los últimos diez años, no ha habido innovación”¹.

En el caso de Nueva York y Nueva Jersey, los bailes mexicanos sonideros se hacen casi siempre los fines de semana en clubes, restaurantes, centros comunitarios y salas de bingo en vecindarios de inmigrantes bien conocidos de Queens, Brooklyn y el Bronx, y en poblados pequeños y aldeas en Nueva Jersey con grandes poblaciones mexicanas como Paterson, Passaic y Jersey City. Cada sonidero tiene un nombre artístico, un logotipo y un eslogan jactancioso, que lo hacen reconocible como una personalidad. Casi todos los logos desplegados en tarjetas de negocios, camionetas, chamarras y camisetas, usan una combinación de los colores de la bandera mexicana y varios incluyen asimismo las barras y estrellas de la bandera estadounidense, la Estatua de la Libertad y otros iconos norteamericanos.

También son típicas imágenes “tropicales” como palmeras, cocos, el sol, la playa y mujeres de piel oscura en bikini. Esta última descripción es, en parte, un medio para referirse a las representaciones “exóticas” de México (y Latinoamérica) celebradas por los medios de Estados Unidos, pero también una manera de “autenticar” las raíces afrocolombianas del ritmo de la cumbia que está en el corazón de la música coleccionada por los sonideros (inicialmente proveniente de Colombia y ahora creada casi exclusivamente por grupos mexicanos). Esto no es distinto del modo en que los sonideros de la Ciudad de México y Puebla se representan a sí mismos; muchos de ellos se identifican públicamente con vecindarios específicos como Tepito o pueblos como Cholula, de la misma manera en que los sonideros en Nueva York y Nueva Jersey se identifican con vecindarios locales como Queens, Brooklyn o con pequeños pueblos de Nueva Jersey.

En los bailes de Nueva York y Nueva Jersey, los saludos y dedicatorias de los asistentes son escritos en servilletas y pedazos de papel, al reverso de anuncios miniatura de eventos próximos, o en cualquier cosa que esté a la mano. Aquí los bailes se hacen más bien clandestinamente y los asistentes se enteran de boca en boca, por medio de pósters en vecindarios de inmigrantes y a través de Internet. En México los bailes se hacen públicamente, en plazas, iglesias, clubes locales y fiestas. Sin embargo, el modo de comunicación y promoción es similar, y el dinero recaudado en dichos eventos retorna a la comunidad, no a las manos de promotores de grandes sellos

¹ Ver “Everything on TECNO BREGA!” [<http://generationbass.com/2009/02/26/everything-on-tecno-brega/>], 26, February, 2009. Lemos también participó como panelista del programa de El Proyecto Sonidero.

discográficos. En ambos eventos, el sonidero comprende que es un tipo único de DJ que sirve simultáneamente como animador y como vehículo de comunicación entre partes distantes, que es tanto empoderado —como lo evidencia su poderoso sistema de sonido y su acceso a las grabaciones de cumbias más innovadoras, recientemente cosechadas del estudio local y, en el caso de los sonideros con base en los Estados Unidos, aseguradas a través de varias fuentes independientes de México. Esto también representa un cambio significativo de un enfoque centrado en las ventas de un producto grabado como el CD a otro centrado en la presentación en sí. Los sonideros en México y en los Estados Unidos, así como los DJ's en muchos otros países, han puesto el énfasis en el contexto del baile, en donde los sonideros actúan como mediadores de la “experiencia” de la comunidad, y responden a sus necesidades, gustos y deseos a través de la música.

De la misma manera, los sonideros están a tono con la naturaleza transnacional de su audiencia. En muchos de los saludos que se escuchan en los bailes en Nueva York y Nueva Jersey, por ejemplo, localidades mexicanas y estadounidenses con frecuencia se mezclan caprichosamente, en tanto los autores sitúan un pueblo como Atlixco o Chalchiupan en Queens o Brooklyn. Las nacionalidades también son fluidas, pues tanto los DJ's como los que envían los saludos dicen ser residentes de “Puebla York” o “Manhattlán”. Esto ofrece a los miembros de una comunidad mayormente trabajadora e indocumentada la habilidad de transportarse por medio de la imaginación a sus pueblos y estados originarios (o México en general). En muchos bailes en México, los saludos a amigos y familiares que viven y trabajan en Estados Unidos se pueden escuchar como imágenes visuales de iconos culturales de ambos países, entre logotipos e imágenes de sonideros locales y sus vecindarios de origen, representados en grandes carteles puestos en lo alto para que puedan ser vistos por todos. Más allá de su localidad, los DJ's también son capaces de habilitar la conexión con una comunidad más amplia, más global de seguidores, músicos y DJ's de cumbia y bailes.

Mientras que las cumbias favorecidas en los bailes sonideros en Nueva York y Nueva Jersey tienen su propia especialización, lo que es más distintivo y único acerca de ellas es su estructuración social. En el baile, el sonidero crea lo que el antropólogo Roger Rouse (1991) ha caracterizado como un entorno socio-espacial, actuando como la voz de una comunidad desplazada cuyas emociones y atenciones están en constante movimiento entre una realidad fragmentada de “aquí” y “allá”; en este caso, la diáspora entre Estados Unidos, México y Latinoamérica. El sonidero actúa como un navegante

virtual de la experiencia del sonido en el baile, así como la voz de autoridad para este género particular de cumbia. En última instancia, el rasgo más distintivo del baile sonidero no es sólo el género de cumbia, sino el formato único de presentación con la participación de la audiencia. En efecto, la música por sí misma no necesita ser abiertamente “sincrética” en su carácter, dado que el sentido de transnacionalidad tan esencial para el evento se alcanza y dramatiza por otros medios, especialmente a través del papel de sonidero y del uso innovador y fluido de tecnologías y medios.

En la ciudades de México y Puebla, los bailes son frecuentemente realizados en plazas al aire libre o vecindarios urbanos, y por lo menos en una ocasión observé uno en el atrio de una iglesia. Los bailes en Estados Unidos raramente tienen lugar al aire libre, en parte por la preocupación de la policía local en torno a la violencia de pandilleros y la de los propios inmigrantes, muchos de los cuales son indocumentados. No obstante, en algunos de los bailes a los cuales asistí en Puebla, el sonidero, el sistema de sonido y la promoción del evento fueron pagados por organizaciones de inmigrantes mexicanos de un pueblo en particular, que ahora viven y trabajan en Nueva York o Nueva Jersey. En uno de estos eventos, un club de seguidores del sonidero local, Fantasma, fue contratado para promover el evento y actuar como guardias de seguridad. A diferencia de los Estados Unidos, a estos bailes asisten miembros de familia de todas las edades, y algunos se organizan en fiestas y celebraciones religiosas que honran al santo patrón del pueblo. Como César Juárez (alias Fantasma), uno de los DJ’s más populares en Puebla que también viaja con regularidad a la ciudad de México, Nueva York y Nueva Jersey, explica:

La gente de Nueva York, que paga por estos eventos, no necesariamente gana mucho dinero allí, pero saben que están mejor que mucha gente de sus lugares de origen y se sienten obligados a contribuir con estos eventos. Además, se contratan muchos jóvenes para realizar la promoción y ayudar con el sonido, mover el equipo; también está la venta de comida y bebida. Muchas familias se benefician financieramente con estos bailes.²

Así como los saludos y dedicatorias se mandan desde Estados Unidos a México y viceversa, los DVDs de los bailes de Puebla se envían a miembros de organizaciones y familias, que los pueden compartir en el espacio “pú-

²Cita tomada de una entrevista a César Juárez (alias Fantasma), conducida por mí en Cholula, Puebla, en enero de 2001.

blico” del baile; de este modo borran la noción de autoexpresión a puerta cerrada. En cierto sentido, el “vecindario virtual” se crea y expande a lo largo de la frontera a través de la experiencia de los bailes en ambas comunidades, permitiendo a la comunidad permanecer conectada y al corriente.

Mi argumento es que los bailes sonideros a ambos lados de la frontera acomodan, dramatizan y median las experiencias de una vida que oscila entre e incorpora a ambos países —México y Estados Unidos—, en lo local como en lo global. Ellos retratan y crean efectivamente una modernidad animada por interpretaciones tanto reales como imaginarias de la historia, la cultura y las experiencias compartidas de viajes, desplazamientos y reinención de sus vidas como mexicanos y estadounidenses (Caplan, 1996: 3-8). En los Estados Unidos, los asistentes a los bailes sonideros pueden imaginar la presencia de los que están físicamente ausentes. Pueden hablarles y traerlos al espacio público local, a la vez que se dirigen a aquellos que están bailando y también escuchan el diálogo. Y, en el caso de los bailes en Puebla, los mexicanos que viven en los Estados Unidos pueden participar haciendo el evento posible. A través de los sonidos tocados por el sonidero, que viajan en espacios y épocas a través del género compartido de la cumbia, y las dedicatorias y saludos que le confieren al todo una voz humana, los “cambios” en el fondo y el primer plano experiencial del baile pueden verse como ejemplos del concepto de fronteras movibles y expandibles, facilitando un “espacio nuevo” de la patria migratoria. Juntos desbaratan no sólo cumbias, sino también fronteras, desplazamiento y marginalidad, y permiten el flujo de cultura expresiva y capital mientras circunvalan la economía política de la música y los mercados globales, con el fin de fomentar una creatividad de base individual y comunitaria, de acuerdo a sus propias sensibilidades, deseos y experiencias.

REFERENCIAS

García Canclini, Néstor. 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gutiérrez, David G. 1998. "Ethnic Mexicans and the Transformation of "American" Social Space: Reflections on Recent History." In *Crossings: Mexican Immigration in Interdisciplinary Perspectives*, edited by Marcelo Suarez-Orozco, 307-335. Cambridge: Harvard University Press.

Kaplan, Caren. 1996. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Raleigh-Durham, NC: Duke University Press.

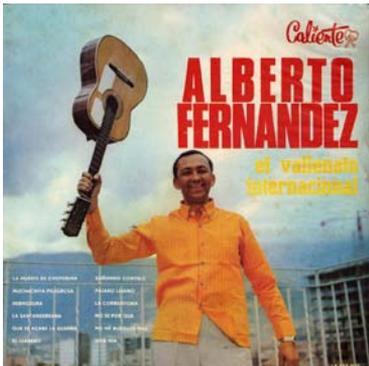
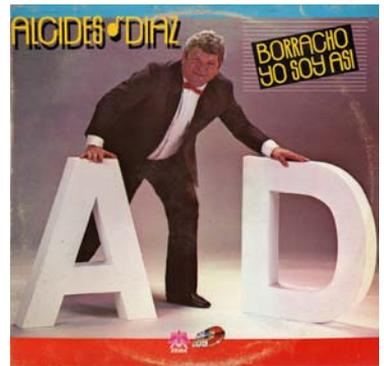
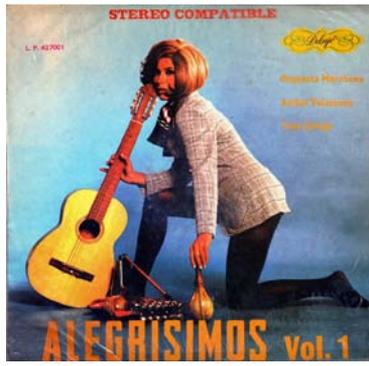
Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. Nueva York: Verso.

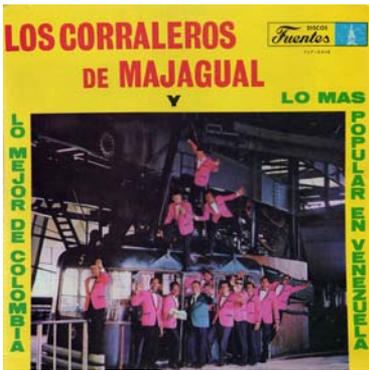
Pacini Hernández, Deborah. 1993. "The Picó Phenomenon in Cartagena, Colombia." *América Negra* 6:69-95.

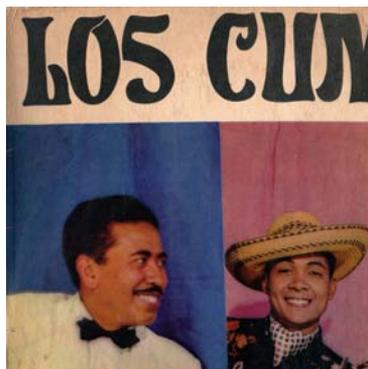
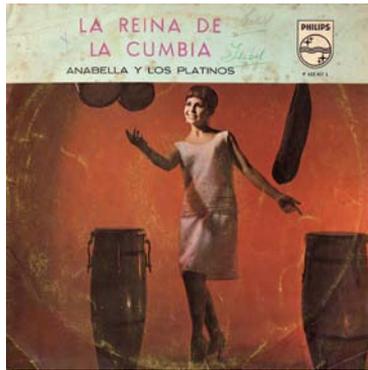
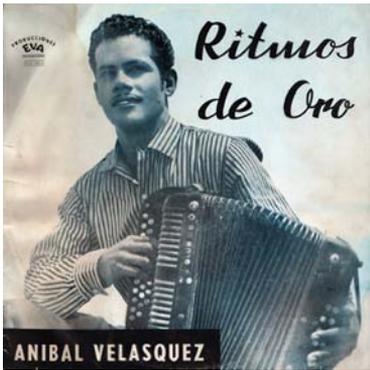
Ragland, Cathy. 2009. *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*. Philadelphia: Temple University Press.

Rouse, Roger. 1991. "Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism." *Diaspora, Primavera* 1(1): 8-23.

**DE LA COLECCIÓN DE FACUNDO VERA
EN ARGENTINA**







ENTRE LUCES, CABLES Y BOCINAS: EL MOVIMIENTO SONIDERO

por MARCO RAMÍREZ CORNEJO

La conservación de la herencia cultural de la humanidad no se justifica por el simple placer de recordar el pasado ni por la investigación hecha por los intelectuales para los propios intelectuales.

Hugues de Varine, Secretario General del ICOM, 1973

Eran los años de 1980, en plena época del pop en español y de las bandas. Mis primos Roberto, José y Juan Vergara y, un par de años más tarde, mis tíos Enrique y Juan Pizaño, armaron sus sonidos: Fuckyou y Stresss. Mi hermano Humberto y yo éramos *staff* de Fuckyou, cargábamos los baffles, las luces, los cables y de algún modo también fungíamos como seguridad del sonido.

En el pueblo en que nací, la Candelaria, Coyoacán, se escuchaban sonidos como: Ramírez, Canadá, Chaplin, La Changa, Casa Blanca, Polymarch, Ramsés, Marshall, Vannes, Prince. Todos ellos tocaban por el rumbo de los Reyes, Ajusco, Santo Domingo, San Pablo, Culhuacán, Santa Úrsula, etcétera. Pegaban carteles, pintaban bardas, y en algunos casos imprimían volantes tipo postal para difundir los eventos que se realizaban en las calles, plazas, patios de casas, y uno que otro salón. Recuerdo ver a mis tíos armar sus baffles, reparar sus bocinas e ir a la calle República del Salvador, en el Centro Histórico, en busca de aparatos y refacciones, así como de discos y cassettes para nutrir sus discotecas.

Los bailes eran grandes acontecimientos, se llenaban de chavos y chavas que buscaban divertirse bailando, *ligando*, haciendo amistades con gente que vivía en las colonias mencionadas. De esta forma, a falta de espacios

para los jóvenes, se apropiaban de la calle. Patios y calles eran acondicionados para que lucieran como antros: con pista, barra de bebidas y sanitarios; también se montaban las luces, cámaras de humo y esferas de espejos.

Los sonidos tenían sus seguidores —algo similar a un club de fans— que los seguían a todas las tocadás, incluso a las fiestas privadas en las que eran contratados. Pero también estaban los clubs de baile. A mí me gustaba ver la fiesta, la masa bailando, riendo, divirtiéndose. Yo no era ni soy un bailarín, pero me encantaba observar, así como ser miembro del equipo de sonido.

Los sonidos de mis primos continúan. Las tocadás en la calle y las fiestas en improvisadas casas-antro cesaron debido a las leyes y reglamentos que las limitan en el Distrito Federal.

Después de mucho tiempo me reencontré con los sonidos, esta ocasión en lo que para muchos es La Meca de los sonidos: Tepito. En el año 2004 me invitaron a dirigir la Casa de Cultura Lagunilla Tepito Peralvillo; al año de trabajar en este espacio organicé lo que sería el Primer Festival *Viva mi Barrio Tepito*, que tenía como objetivo resaltar la cultura tepiteña. En su segunda versión programé al Sonido Pancho, oriundo de Tepito; lo acompañaron otros como Duende, Liverpool, Jezzga y Corimbo Chambelé.

Posteriormente, con el fin de desarrollar una participación sonidera en el Festival Transito, entré en contacto con Pedro Lasch y Mariana Delgado, y por primera ocasión un bailongo sonidero retumbó en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México. Días después del evento, Mariana me propuso armar lo que hoy es El Proyecto Sonidero; esto coincidió con mi incorporación al Programa Museo de Barrio de la Secretaría de Educación del Distrito Federal. Resultado de esto es el presente escrito. Los ejes que he tomado para el desarrollo de este texto son la noción de patrimonio y comunidad cultural.

Para aclarar la ruta del presente trabajo primero plantearé qué se entiende por comunidad cultural y por patrimonio intangible. En un segundo momento señalaré la importancia que tiene el movimiento de la nueva museología mexicana para relacionarlo con el movimiento sonidero, en tanto patrimonio cultural intangible y, por supuesto, tangible.

LOS SONIDEROS, UNA COMUNIDAD CULTURAL

Los sonideros conforman una comunidad cultural, entendida bajo la definición de la UNESCO como aquella en la que “los individuos comparten un sentido au-

toadscrito de pertenencia”, lo cual es crucial porque le asegura al individuo la libertad cultural y coloca su opción como un proceder racional. Por lo tanto, la comunidad cultural es la que se distingue a sí misma de otras a partir de su propia cultura o diseño cultural, o bien de una variante de la cultura genérica, como puede ser una comunidad indígena, una comunidad mestiza o la nación.¹

Desde mi punto de vista, las comunidades culturales no necesariamente se encuentran ancladas a un determinado territorio y no son un ente aislado ni auténtico en el estricto sentido de la palabra, ya que constantemente están en contacto con otras culturas, intercambiando conocimientos y saberes, apropiándose de muchos de ellos, pasándolos por el filtro de la resignificación y recreación antes de formar parte de su patrimonio. Como bien menciona Lourdes Arizpe: “las comunidades culturales quieren mantener hoy todo aquello del pasado que les es valioso, pero también desean participar en la experiencia de crear nuevos significados y representaciones globales”.²

Los sonideros se identifican a sí mismos como tales, se auto-califican como el movimiento sonidero, la familia sonidera, el ambiente sonidero o directamente: “soy sonidero”. Si bien no es la intención definir aquí qué es un sonidero, ni decir la última palabra sobre el tema (tomando en cuenta que éste es sólo un trabajo inicial y exploratorio), sí es importante señalar que a lo largo del documento encontraremos parte de los elementos que dan cuerpo y alma —literalmente— a este término.

Los sonideros son una comunidad cultural que está en constante creación, en la que ni el tiempo ni la globalización han sido un riesgo para la transmisión intergeneracional de lo que valoran; por el contrario, son elementos que los han enriquecido, fortaleciendo su identidad.

Yo soy de la colonia Peñón de los Baños, entonces ya es desde la infancia que me inculcaron, o sea, ya a mis antepasados les ha gustado este tipo de música. (Hombre entrevistado)

las comunidades culturales no necesariamente se encuentran ancladas a un determinado territorio y no son un ente aislado ni auténtico en el estricto sentido de la palabra

¹ Esta definición fue dada en una de las reuniones celebradas por la UNESCO en junio del 2002. Cfr. Lourdes Arizpe, “El patrimonio cultural intangible en un mundo interactivo”, en *Memorias Patrimonio Intangible. Resonancia de nuestras tradiciones*, México ICOM 2004, p.23

² Ibidem.

Pues como que uno va creciendo con esas costumbres, con el tipo de música, aparte de que pues nos gusta mucho. (Mujer entrevistada)³

El movimiento ha ido transformándose. Se conserva sin diluirse, y a él se han integrado nuevos elementos como las nuevas tecnologías. En esta comunidad los extremos del tiempo se tocan, el pasado se encuentra y dialoga con el presente, no se excluyen uno al otro. Hoy aún encontramos sonidos tocando con la vieja tecnología: tornamesas, trompetas, acetatos, etcétera; y a la par a quienes están con lo último en tecnología: *grand support*, luces robóticas, mezcladora para CD, laptops, etcétera.

Hay un conocimiento de la historia del movimiento sonidero, de los personajes que la conforman, gracias a una fresca tradición oral que va transmitiendo la información y a la narrativa visual de cada evento o tocada, que encontramos contenida en sus álbumes y en los sitios de internet, lo que da como resultado la expansión de la transmisión, pasando así de lo público a lo privado. Otro factor que ha ayudado a la difusión de su trabajo son los registros en vídeo que pueden consultarse en línea o, de forma más extensa, comprando piratería, ya sea fina (aquellos especializados que incluso tienen su sello y a quienes los mismos sonideros les encargan la grabación de sus eventos) o de la corriente (aquella realizada por improvisados del video). De este modo, la piratería actúa como un agente de la reproducción y transmisión de una gran parte de los contenidos y memoria sonidera.

Es importante establecer un marco con el fin de facilitar la visión del gran abanico de posibilidades culturales, educativas no formales e informales,⁴ y de patrimonio; a pesar de que, a mi parecer, hasta el momento no podemos establecer una cronología lineal o de cortes específicos, lo que no impide hacer un intento por identificar generaciones sonideras que en algunos momentos del tiempo avanzan en paralelo.

1. *Generación sonidera incipiente*: conformada por aquellos que iniciaron la dinámica de amenizar las fiestas o reuniones en las casas, patios de vecindad,

³ Una muestra de lo citado puede escucharse en el video “Sonideros”, Válek Rendón, *Confabulario*, El Universal TV. <http://www.youtube.com/watch?v=ssnrKnpqTqQ&feature=related>

⁴ Se entiende por educación no formal aquella que no se encuentra dentro de la currícula, que puede ser obtenida dentro o fuera de una institución por ejemplo el aprendizaje de un oficio. En tanto que la educación informal es entendida como los conocimientos que se adquieren cotidianamente sin que persiga un fin educativo.

kioscos, o en las fiestas de jardín abierto⁵ como mero divertimento pero también con la intención compartir su gusto y conocimiento musical. Los eventos familiares anteriores a la tecnología del fonógrafo eran amenizados con música en vivo, ya fuera de músicos contratados para el caso o de un músico o varios que formaban parte de la familia. Posteriormente, con la radio, las consolas y los primeros tornamesas, esta forma de convivir se modificó, paulatinamente al comienzo, ampliando el acceso al disfrute y al conocimiento musical, y de forma más acelerada conforme se abarató la tecnología. El factor económico es importante ya que si bien contar con esta tecnología permitía no gastar en contratar a músicos en vivo, que es mucho más caro, tampoco —en sus inicios— era económico acceder a estos aparatos y sus requerimientos —discos, refacciones, técnicos reparadores—, por lo que sólo unas cuantas personas podían acceder a ello. En las décadas de los cincuenta y sesenta esto se modificó y se hizo posible que más personas, principalmente los habitantes de las colonias populares, accedieran a estas tecnologías. Estos costos se sumaban al gasto que implicaba asistir a los salones de fiesta o baile con música en vivo. Era complicado para una clase social con un poder económico débil o nulo, de modo que ante esta situación el uso comunitario de los aparatos de sonido y la apropiación del espacio público o de los espacios compartidos fue una solución.

En lo personal tengo la referencia de un familiar: “El Tío Amado”⁶ (mi tío abuelo por parte de mi abuela paterna) que armó en su juventud —usando como base un manual comprado en el mercado del baratillo en Tepito— lo que él denomina *radio de aire*. Este aparato no requería de corriente eléctrica y tenía una pequeña bocina que ponía en el patio cerca de la calle para que los vecinos escucharan. Posteriormente se compró un tornamesa, y en los cumpleaños de los familiares lo llevaba junto con dos bocinas y discos que igual mercaba en Tepito.

Por supuesto hay testimonios como el de la familia Perea, que sienta sus antecedentes en sus abuelos y bisabuelos, quienes formaron parte de orquestas de danzón,⁷ siendo músicos que se hicieron en la marcha, líricos, autodi-

⁵ Durante el trabajo piloto “Museo de Barrio Mixcoac” del Programa Museos de Barrio de la SEDF, del cual hablaré más adelante, varios vecinos del barrio mencionaron que una familia organizaba fiestas a puerta abierta en el jardín de su casa que se encontraba la calle de Poussin en la colonia San Juan, Mixcoac y que amenizaba con un fonógrafo.

⁶ Él y un tío abuelo por parte de mi abuelo paterno, que en los años setenta creó el Sonido Ramírez, son el antecedente a mis tíos, que crearon en los 80s el Sonido Fuckyou y el Sonido Stress, que organizaban las fiestas de música disco y rock pop en el pueblo de la Candelaria, Coyoacán, donde nació.

⁷ Entrevista realizada durante el 2º aniversario de Carmen Jara.

dactas; y como podemos ver esta visión aporta un sentido del sonidero como músico.

En esta generación podemos observar un primer acercamiento a la tecnología, al divertimento y al conocimiento no sólo tecnológico y musical sino también a otro muy importante que es el de la ciudad y su riqueza cultural, ya que el tocar en diferentes barrios o colonias implicaba movilidad, conocer rutas, espacios, tradiciones. Esto bien podemos entenderlo como una forma de tomar los espacios comunes, ya sea para la convivencia y divertimento, o bien para acercarse a lugares en donde poder abastecerse de insumos para sus equipos de sonido —de discos, de luces y de propaganda, entre otros. El conocimiento de los espacios urbanos ha formado parte de lo que hemos llamado educación no formal. Un ejemplo de esto último lo encontramos en el significado que se le da a la socialización, pues ésta, para muchos como Fernando Ramírez,⁸ encuentra su condición *sine qua non* en las relaciones establecidas en los eventos de los sonideros. Una frase de Ramírez al respecto es: “el que no sabe bailar no liga, no convive.”

2. *La generación de la gloria tropical* es aquella nutrida por el movimiento de la cultura musical africana, que tuvo un fuerte auge en nuestro país en la década de los cuarenta, como bien lo menciona Gilberto Mejía Franco.⁹ Sonidos como La Socia (con quien trabajó en sus inicios Ramón Rojo), La Changa, Fajardo, Maracaibo, Arcoiris, Cristalito Porfis, Fascinación, 64, África, Leo, por mencionar sólo algunos que difundieron y fomentaron el movimiento en las vecindades y en las calles de los barrios populares del Distrito Federal desde los años cincuenta y hasta la fecha, forjándose de esta manera toda una memoria oral (actualmente soportada en texto, audio, video y fotografía por parte de los mismos sonideros). Con esta generación se inicia una apropiación tecnológica que se expresa en la modificación de sus aparatos y la adecuación de luces y bocinas, con trabajos todos realizados de forma empírica. En este momento se intensifican los viajes internacionales, con los que se teje toda una red de comunicaciones con circuitos económicos y culturales alternos (Cuba, Colombia, Perú, etcétera) en busca de música no comercial, de sus “joyas”, que posteriormente convertirían en éxitos en la co-

⁸ *Tepito Vive Barrio* (otros nosotros). Director: Alberto Cortés. Productora: Ana Solares. Documental Canal 22 – Bacatlán Cinematográfica. México 2005,50min.

⁹ Presencia africana en México. “Del dancing mexicano a la rumba es cultura y los músicos y sonideros chilangos”. Gilberto Mejía Franco. <http://www.foromexicanodelacultura.org/node/520> Fecha de acceso 25 de junio de 2009.

munidad sonidera. Estos viajes, que en un primer momento implicaron traer música de aquellos países a los que viajaban, con el tiempo han implicado también sembrar el estilo sonidero en la música de estos mismos países.

3. *La generación del discomóvil*: tiene su base en la música disco y su devenir electrónico (high-energy, hip hop, rap, techno industrial, house, eurohouse, los tecnoraves en los noventa con música trance, psychtrance, progressive, hard techno, drum and bass, dark drum and bass, techno, acid techno, hardcore, hardtek, frenchcore, beatcore, goa trance, electro y minimal techno).¹⁰ Tiene sus inicios en la década de 1970, y hay para quienes ayer pareciera que es hoy, ya que si actualmente se asiste a uno de sus eventos parece una tocada retro; en términos subjetivos, el tiempo no ha pasado. Estos sonidos comienzan a integrar más elementos tecnológicos (cámaras de humo, luces móviles, láser, etcétera). Muchos de los integrantes de los sonidos son jóvenes que cursaron el taller de electrónica en la secundaria¹¹ y gracias a ello armaron su propio equipo, al que también le daban mantenimiento. En este apartado podemos mencionar a Polymarch, Winner's, Patrick Miller, Sound Set, etcétera. Con ellos el consumo musical cultural pasó de la esfera latina a la esfera global, inicialmente a Estados Unidos e Inglaterra y posteriormente al resto del mundo. Sin embargo, no por ser de la *onda disco* dejan de lado totalmente la música tropical o caribeña, pues en los intermedios introducen pequeños segmentos dedicados a esta música; lo mismo hacen los sonidos tropicales con la música electrónica, como un breve diálogo de reconocimiento del otro, de la diversidad cultural.

4. También tenemos a *la generación de los nacidos entre cajas de cables y discos*, como varios de ellos lo expresan,¹² conformada por todos aquellos que de alguna forma son hijos —culturalmente hablando y en algunos casos literalmente— del movimiento sonidero que nació en los años cincuenta y sesenta. Como sus antecesores, son creadores de su propia historia y también

¹⁰ <http://es.wikipedia.org/wiki/Sonidero>

¹¹ Mis familiares que conformaron los sonidos Fuckyou (los hermanos Roberto, José y Juan Vergara,) y Stress (Enrique y Juan Pizaño) son un ejemplo de este proceso tecnológico; en esos talleres se aprendía a soldar y a construir amplificadores básicos, a reparar bocinas, a armar un baffle, luces, etc. Teniendo como base estos talleres de electrónica, construyeron amplificadores, baffles, reparaban bocinas y su equipo en general a menos que se tratara de composturas más avanzadas acudían a los servicios electrónicos en el centro.

¹² En nuestras charlas con los sonideros, varios de ellos han utilizado esta frase para enmarcar sus raíces.

viajeros internacionales que llevan y traen mensajes cargados de identidad¹³. Dicha identidad está llena de elementos que van más allá del ámbito nacional. Fue así como la comunidad sonidera pasó de ocupar un plano nacional a posicionarse en un ámbito internacional.¹⁴ Cabe aclarar que el movimiento sonidero inicia en un ámbito muy local, tocando sólo en algunos barrios de la ciudad—Tepito, Peñón de los Baños, San Juan de Aragón, Tacubaya— para después cubrir gran parte de la ciudad y el Estado de México. La siguiente escalada consistió en llegar a otros estados de la república mexicana como Monterrey, Hidalgo, Morelos, Guerrero, Tlaxcala y Puebla. Debido a la migración de mexicanos a los Estados Unidos y al arraigo del movimiento sonidero entre los migrantes, se trasladaron a espacios transnacionales.

Como parte de esta generación podemos mencionar a sonidos como: Pancho, Fascinación hijo, La Conga, Cóndor, Stereo Rumba 97, La Morena, Corimbo Chambelé, Sonido Jaguar, Sonido Fantasma, Siboney, Terremoto, etcétera. Aunado a su amplio bagaje cultural, han impreso en los escenarios la magnificencia tecnológica del sonidero con sus *grand supports*, con iluminación robotizada de última generación, pantallas, CDs, y DVDs, y la invasión del internet. Es un movimiento que también ha entretejido redes eficientes de información, como aquellas que inició —físicamente— la generación de la gloria tropical. Su gráfica es en muchas ocasiones épica (tengo presente la presentación de páginas como la de Cóndor, específicamente aquella de su gira por Estados Unidos realizada en el año 2008, o las páginas de Winner's y de muchos otros). Qué decir del diseño de sus carteles, saturados y estrambóticos, que han predominado desde los ochenta hasta la fecha, o quizá desde finales de los setenta; los carteles de los años sesenta y setenta eran más escuetos pero igualmente creativos, hermosos.¹⁵

5. *La generación de los que sueñan con hacerse una gran carrera*: son admiradores y seguidores de muchos de los sonidos antes mencionados y otros que aquí no aparecen pero también gozan de gran fama. De esta generación brotan

¹³ Cathy Ragland tiene muchos trabajos respecto a este punto; para consultar parte de su trabajo: <http://www.nyfolklore.org/pubs/voicjil/sonidero.html>
<http://www.jornada.unam.mx/2009/04/02/index.php?section=espectaculos&article=ao9n1esp>
<http://www.jornada.unam.mx/2007/10/22/index.php?section=espectaculos&article=a19n1esp>

¹⁴ Si bien la mayoría de los sonideros fuera del país se encuentran en los Estados Unidos también existe público sonidero en otros países como por ejemplo, en Francia con Audimix, en Argentina con <http://foro.sonideros.com.ar/>

¹⁵ Sonido Fajardo posee y atesora varias de estas preciosidades.

cientos de sonidos, algunos con carreras de quince, diez, ocho años o menos. La mayoría son sonideros que aún no forjan un nombre ni un ingreso constante que les permita vivir únicamente de esta actividad (aunque es cierto que existen sonidos que tuvieron una época dorada y hoy ya no viven de las tocaditas exclusivamente). La gran mayoría de estos sonidos complementa sus ingresos con otras actividades. Los incentiva la pasión por la música y el deseo de llegar a destacar en el movimiento. Algunos de estos sonidos son: Éxtasis, Jezzga, Rebaó, Sonido Maracaibo —de Naucalpan—, Sonido Stereo Mofles, La Sabrosura, Master Denver, Draxter, Éxitos, Duende. Esta podría ser una lista interminable. Afortunadamente estos sonidos son los que continúan alimentando al movimiento sonidero, porque muchos de estos sonidos serán los grandes de mañana, al tiempo que son portadores de la cultura sonidera.

6. *Nuevos actores* surgen, como la figura del cabinero: se trata de un sonidero que no cuenta con toda la estructura tecnológica y logística con la que sí cuenta un sonidero tradicional. Por otro lado, hay que tomar en consideración a las estaciones de radio y TV por internet¹⁶ que transmiten contenidos cien por ciento sonideros, en respuesta a la falta de espacios (que en algún momento tuvieron) en la radio y TV tradicional.¹⁷

¿QUÉ ES EL PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE?

La Convención de 2003 de la UNESCO define el patrimonio cultural intangible (PCI) como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. La definición señala igualmente que el patrimonio cultural intangible:

- se transmite de generación en generación;
- es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza e historia;

¹⁶ Se pueden apreciar ejemplos de estas estaciones en <http://www.cajapesa.com/>, <http://www.ke-pachanga.com/>, <http://audimix.com/home.html>, <http://www.radiolaconquista.com/>, <http://www.unionsonideradepuebla.page.tl/radiochat.htm>, <http://es.justin.tv/sonidero>, <http://ondasonidera.com/TV/envivo.html>

¹⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Sonidero>

- infunde a las comunidades y los grupos un sentimiento de identidad y de continuidad;
- promueve el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana;
- es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes;
- cumple los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

El PCI es tradicional sin dejar de estar vivo. Se recrea constantemente y su transmisión se realiza principalmente por vía oral. Es difícil emplear el término "auténtico" en relación con el PCI; algunos expertos previenen contra su empleo en relación con el patrimonio vivo. El depositario de este patrimonio es la mente humana, siendo el cuerpo humano el principal instrumento para su ejecución o —literalmente— para su encarnación. Con frecuencia se comparten el conocimiento y las técnicas dentro de una comunidad, e igualmente las manifestaciones del PCI se llevan a cabo de forma colectiva.

Muchos elementos del PCI están amenazados debido a los efectos de la globalización, las políticas homogenizantes, la falta de medios, de valoración y de entendimiento, que conducen en conjunto al deterioro de las funciones y los valores de estos elementos y a la falta de interés hacia ellos entre las nuevas generaciones.

La Convención habla de comunidades y de grupos depositarios de la tradición, pero no los especifica. Una y otra vez los expertos gubernamentales que preparaban el anteproyecto de la Convención insistieron en que estas comunidades están abiertas, en que pueden ser dominantes o no dominantes, en que no están necesariamente unidas a territorios específicos y en que una persona puede muy bien pertenecer a comunidades diferentes o pasar de una comunidad a otra. Al establecer una "lista representativa", introduce la idea de "representatividad", que puede significar tanto representativa de la creatividad de la humanidad como del patrimonio cultural de los Estados, o de las comunidades depositarias de las tradiciones en cuestión.¹⁸

Si bien existen diferentes criterios para definir al patrimonio intangible, los criterios utilizados para hacerlo son limitantes y poco flexibles, y por lo tanto insuficientes. ¿Hay obras que sean, en estricto sentido, legítimas o ile-

¹⁸ Reproduzco parte del texto de la definición que aparece en el sitio de internet de la UNESCO <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ES&pg=00003> para fines de tener claro que se entiende oficialmente por patrimonio intangible

gítimas, pensando que toda cultura está en contacto, comunicación e intercambio con otras culturas? Si la continuidad histórica de larga data es la que brinda el sustento, ¿dónde queda el patrimonio que una comunidad valora como propio en su historia contemporánea e inmediata? ¿La definición está sujeta sólo a los pueblos originarios y ciudades antiguas? ¿Dónde quedan los barrios, comunidades o grupos con cien o cincuenta años de existencia —por decir una cifra— pero que contienen toda una forma de vida que les da identidad, que así lo asumen y valoran en su que hacer cotidiana?

Esta definición es amplia, no obstante, al parecer de muchos autores y de quien esto escribe la definición debe ser más extensa, abierta y flexible, en constante desarrollo ya que debe adaptarse a las necesidades de las personas y sus comunidades —no de las necesidades de las personas que se encuentran detrás de un escritorio y dictan las políticas culturales.

A continuación hablaré de algunos ejemplos que muestran de forma muy amplia lo que debe considerarse como patrimonio y la relevancia o función social que éste conlleva.

¿Dónde queda el patrimonio que una comunidad valora como propio en su historia contemporánea e inmediata?

NUEVA MUSEOLOGÍA

Hugues de Varine, en 1972, durante la décima reunión del *International Council of Museums* (ICOM), propone que: “el museo debía considerarse no un edificio, sino una región, no una colección sino un patrimonio regional y no un público sino una *comunidad regional participativa*”.¹⁹ En esa misma reunión se llega a la conclusión de que “la función básica de los museos es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre-individuo y hombre-social, de tal manera que la recuperación del patrimonio deberá, ante todo, cumplir una función social.”²⁰

De aquella reunión surgieron dos experiencias interesantes: la primera, La Casa Museo, fue encabezada por Mario Vázquez. El proyecto fue aplica-

¹⁹ <http://www.nuevamuseologia.galeon.com/aficiones1773459.html> Fecha de acceso, 4 de noviembre del 2008.

²⁰ Ibidem.

do en colonias populares del Distrito Federal, fundamentando su labor en el trabajo de promoción y organización social para responder a los intereses y necesidades de la comunidad, generando así un proceso de concienciación y de apropiación. Este proyecto derivó en el Museo Comunitario, que hasta la fecha tiene presencia en varios estados de la República mexicana. El segundo proyecto lo desarrolló el maestro Iker Larrauri, con el programa de Museos Escolares que aplicó en varias primarias del país, promoviendo entre maestros, alumnos y padres la creación y desarrollo de pequeños espacios museables para apoyo didáctico al programa escolar; para ello se creó un guión museográfico que contemplaba la trilogía: hombre, ambiente y cultura.

En 1983, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) reunió ambos proyectos en el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (PRODEFEM). Museos Escolares, desapareció como programa y se inició la aplicación práctica de la concepción teórico-metodológica del Museo Comunitario, herencia directa de la experiencia de la Casa del Museo; en 1985, el proyecto se adhirió a la Fundación del Movimiento Internacional para una Nueva Museología.

Otra propuesta interesante que también se vinculó con la nueva museología fue la de los Ecomuseos, principalmente el aplicado en la comunidad urbana de Le-Creusot-Montceau-les-Mines. Esta propuesta fue tomada para entender el cambio económico, social y cultural de la zona, y abordar el concepto de patrimonio en el más amplio sentido de la palabra: edificios -antiguos o recientes-, urbanismo, objetos, tradiciones, conocimientos prácticos. Este patrimonio pertenece a todos y cada uno: se evoca, se utiliza, se pone en escena y en acción gracias a una interacción permanente entre la memoria popular y el conocimiento científico.²¹

Para finalizar, creo pertinente mencionar una experiencia reciente, ejecutada en el Distrito Federal. La Secretaría de Educación del Distrito Federal,²² en el marco del convenio firmado con la Asociación Internacional de Ciudades Educadoras²³ para hacer de la ciudad de México una Ciudad Educadora y del Conocimiento (como una extensión del derecho fundamental de la educación), inició diferentes acciones que se desplegaron a partir de tres ejes básicos: la democracia participativa, el rescate de la memoria histórica (la identidad y el sentido de pertenencia) y la equidad. Una

²¹ El inicio de este apartado es un resumen de *Documentos Básicos de Nueva Museología*. <http://www.nuevamuseologia.galeon.com/aficiones1773459.htm> Fecha de acceso, 4 de noviembre del 2008.

²² Revisar la Misión proclamada por la SEDF <http://www.educacion.df.gob.mx/index.php/secretaria/mision>

²³ Para conocer más sobre la AICE, visitar el link: <http://w10.bcn.es/APPS/eduportal/pubPortadaAc.do>.

de estas acciones fue la proyección del Museo Internacional de la Educación y el Conocimiento (MIEC) y el programa bajo el nombre de Museos de Barrio, que estaría alimentando una parte de la información y de las actividades que desarrollaría el MIEC a través de lo que constituiría a largo plazo la Red de Museos de Barrio de la Ciudad de México.

El Programa Museos de Barrio ejecutó un piloto, en el que tuve el gusto de participar durante los meses de abril a diciembre de 2008, en la zona de Mixcoac de la ciudad de México. El programa tomó como base teórica el concepto de Ciudad Educadora,²⁴ que es básicamente aquella ciudad que se educa a sí misma más allá de la educación formal y de sus centros de aprendizaje. El museo de barrio²⁵ sería entonces un espacio de participación social activa e incluyente, desarrollado por los vecinos, con apoyo del equipo multidisciplinario de museos de barrio. Así, a partir de exposiciones, talleres y otras actividades, detonaría procesos en que los participantes identificarán, valorarán, conservarán, promoverán y difundirán su patrimonio cultural intangible y tangible, del cual forman parte sus conocimientos y saberes (saber conocer, saber hacer, saber convivir y saber ser). Estos conocimientos se desarrollan como parte de una educación no formal e informal, es decir, como parte de la vida cotidiana que se despliega en cualquier espacio público: parques, jardines, plazas, fábricas, calles, etcétera, a través de acciones participativas del habitante para solucionar problemas que presente su entorno, haciendo de la educación un proceso cotidiano que se extiende toda la vida.

Los planteamientos anteriores bien pueden extrapolarse al movimiento sonidero, en tanto que éste ejerce la apropiación y transformación de espacios de la ciudad, reorienta y resignifica las prácticas de convivencia;

²⁴ Por supuesto aquí sólo se tocan algunos aspectos generales sobre la Ciudad Educadora que son básicos para hablar de la experiencia. Es importante que la Ciudad Educadora es una propuesta en constante construcción, no existe una receta para su desarrollo, cada ciudad ejerce su derecho a crear la Ciudad Educadora que quiere para sí claro dentro del marco de valores contemporáneos como la democracia participativa, la paz, el reconocimiento de la diversidad. La concepción desarrollada para el Distrito Federal puede consultarse la separata “Por una Ciudad Educadora y del Conocimiento”. Secretaría de Educación del Distrito Federal, 2008. http://www.educacion.df.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=510&Itemid=99 También puede consultarse los documentos base de la Asociación Internacional de Ciudades Educadoras <http://w10.bcn.es/APPS/eduportal/pubPortadaAc.do>

²⁵ Podemos encontrar en www.museodebarriomixcoac.wordpress.com la definición de Museo de Barrio que el programa mencionado desarrollo antes del mes de noviembre, sin embargo existe otro documento que nunca fue subido al blog, generado en el mes de diciembre de 2008 y noviembre de 2009, pero básicamente —si otros miembros de aquel apreciado equipo consideran lo contrario— lo escrito aquí corresponde en líneas generales del Museo de Barrio.

prácticas que de una u otra forma son llevadas constantemente al ámbito cotidiano. Es innegable el aprendizaje que esto implica: saber conocer, saber hacer, saber convivir y saber ser. La resignificación a la que nos referimos abarca el rubro cultural, tecnológico e incluso histórico. En este sentido, sin saberlo y/o sin quererlo, el movimiento sonidero no ha dejado en el vacío la noción de ciudad educadora.

Lo anterior no implica que el movimiento no esté consciente de la importancia de su patrimonio, entendido éste como la suma de algo que para ellos se ha convertido en una tradición propia, plagada de expresiones tecnológicas, musicales, estéticas, geográficas, dancísticas y de lenguaje. Un ejemplo de la reapropiación de elementos de la ciudad lo hayamos en el caso del Sonido Alianza El Mexicano (nacido en Nezahualcóyotl, emigrado a los Estados Unidos y retornado). Este sonido usa como cabina el frente de una *combi* y argumenta que lo hace porque es un emblema de la ciudad donde su iniciador nació y, por lo tanto, es representativa de su identidad.

Otra muestra de la conciencia que los sonideros tienen de su actividad se ve reflejada en la creación de organizaciones propias que nacen con el objetivo de apoyarse mutuamente y poder enfrentar así una legislación y reglamentación adversa para su labor. Algunas organizaciones son: La Unión de Guerrero Sonideros, Fraternidad Universal de Sonideros en México, Organización Internacional de Sonidos AC, Asociación de Sonideros de Iztapalapa. Al respecto de las disposiciones legales, Guillermo Sheridan escribe:

En el DF es ilegal hacer ruido. De acuerdo a nuestras investigaciones, quien hace ruido comete un ilícito contemplado por el Código Penal del DF (Título Vigésimo Quinto, art. 414-3, VIII) y por la Fiscalía Especial para la Atención de los Delitos Ambientales (art 346, IV) que sanciona con dos a seis años de prisión y de mil a 5 mil “días multa” a quien genere emisiones de energía térmica o lumínica, olores, ruidos o vibraciones que dañen la salud pública, provenientes de fuentes fijas ubicadas en el Distrito Federal o de fuentes móviles que circulan en el Distrito Federal.²⁶

²⁶ Sheridan Guillermo, “El movimiento sonidero”, en *El Minutario* de Guillermo Sheridan, *Letras Libres*, 6 de noviembre, s/a. http://www.letraslibres.com/blog/blogs/index.php?title=movimiento_sonidero&more=1&c=1&tb=1&pb=1&blog=8. Fecha de acceso 25 de mayo de 2009. Cabe mencionar que el artículo plantea que los sonideros quebrantan la ley y que poco les importa “hacer el ruido que se les pegue la gana”; sin embargo, es importante señalar que en el Distrito Federal, los permisos para las tocadas existen pero son sumamente estrictos, por lo que los espacios para tocar se han vuelto de difícil acceso, causando que los sonideros realicen las tocadas en la zona conurbada.

Si bien estas leyes tienen gran importancia porque regulan la convivencia, no hay que soslayar que a la par de éstas se debería crear y promover espacios para diversas expresiones, incluyendo la de los sonideros. Esto encuentra su argumento en que todos tenemos el derecho al disfrute de la cultura.

Como podemos ver, la definición de patrimonio debe tener un sentido amplio y en constante transformación, y lo principal es que debe ser definido según los intereses y necesidades de la propia comunidad, es decir, que para cada caso debe haber una construcción colectiva del concepto, como se realiza con la idea de la Ciudad Educadora.

Una definición que ayuda a entender el concepto de patrimonio intangible es la que se basa en los planteamientos de Freire:

El patrimonio intangible no es una cosa que se rescata sino la expresión viva de un sujeto colectivo que se crea y se recrea. Son los sujetos colectivos, las comunidades y pueblos oprimidos los que luchan para defender y perpetuar sus propias expresiones culturales como una práctica cotidiana, no un objeto a rescatar.²⁷

¿QUIÉN DECIDE QUÉ ES EL PATRIMONIO DE UNA COMUNIDAD?

Es evidente que quienes deciden qué es el patrimonio son los grupos sociales dominantes (los conquistadores, los invasores, los vencedores, aquellos que se encuentran en el poder político, intelectual, cultural, etcétera). Y es de entenderse que esta clase es la que tiene la formación, la información, el poder y los medios para teorizar, comprender y apreciar en términos formales e institucionales; casi siempre según la mirada externa, occidental. Se trata de una óptica que ha dejado prácticamente fuera lo que serían patrimonios urbanos como los tianguis, la lucha libre, los mercados, y otros que muchos que calificarían de “populares” y que por serlo “valen menos” según unos cuantos.

Por supuesto siempre ha sido preponderante el patrimonio que proviene de la llamada “alta cultura”, y en su momento el patrimonio de comunidades indígenas que se resaltaron con fines nacionalistas, paternalistas y turísticos, aunque logrando avances en muchos casos como, mantener el tema en debate público y contar con una preocupación gubernamental hacia el mismo. Sin embargo, hemos visto que estos esfuerzos sumamen-

²⁷ Teresa Morales Lersch / Cuauhtémoc Ocampo, “El derecho del sujeto en la valoración del patrimonio intangible: reflexiones desde la propuesta de museos comunitarios”, en *Patrimonio intangible* Op. cit. p.98.

te selectivos son además insuficientes, porque como alguna vez sucedió con el patrimonio de las comunidades indígenas (y quizá como parte de la herencia de los prejuicios de entonces), hoy se ha hecho muy poco por el patrimonio de las comunidades que habitan las urbes y de aquellas que, si bien no tienen una delimitación geográfica precisa, circulan por sus espacios y comparten un conjunto de valores, símbolos habilidades, actitudes, significados, formas de comunicación, conocimientos y saberes, tradiciones y bienes materiales que van transmitiendo y transformando de generación en generación.

Los sonideros tienen un patrimonio que identifican, valoran, promueven y conservan, no en la medida en que lo hace un intelectual, sino en su propia medida

Los sonideros tienen un patrimonio que identifican, valoran, promueven y conservan, no en la medida en que lo hace un intelectual, sino en su propia medida. Su experiencia en mucho es emotiva, vívida, simbólica y compartida. En este sentido podemos decir que los sonideros, como Freire lo planteó, han devenido sujetos que se autonombran y día a día se reconstruyen.

Se trata de contemplar una alfabetización desde y para la vida. Ya que “el sentido más exacto de ésta es aprender a escribir su vida, como autor y testigo de su historia —biografiarse, existenciarse, historizarse”.²⁸

Lo anterior lo ilustramos con el siguiente testimonio:

Hola, que tal, los saluda Julio Rojas nacido en Guanajuato y creado desde los dos años de edad en el estado de México e seguido el Ambiente Sonidero desde que era un chavito de cinco años de edad, con dos hermanos mayores. Empezaba a escuchar de las tocadas que es como las conocemos allá lo que era mi pobre barrio Guadalupe Victoria Ecatepec desde pequeño escuchaba hablar de la Changa, Condor el Poly, el Guilo y muchos mas. Mis Hermanos empezaron el rollo, éramos hojalateros, un señor nos debía un dinero y como en México todo vale pues nos pago con dos trompetas y unas bocinas viejas, alegres empezaron a armar la primer tocada, 12 de diciembre fiesta de nuestro taller ahí empezamos a sonar con nuestro Sonido como todo mundo, un año después mi hermano emigra al gabacho seis meses después

²⁸ Fiori Maria, "Aprender a decir su palabra: el método de alfabetización del profesor Pablo Freire". Citado por Morales Lersch y Camarena Ocampo, Op. cit. p. 98

el otro y bueno yo con solo 11 años se termina lo que era nuestra ilusión, al transcurrir 11 años renace lo que ellos iniciaron, con seis años en el ambiente aquel chavito de 11 años, ahora tengo 25 años y ya con 6 años de tocada en tocada mi nombre de inicio fue Disco Móvil Ecatepec y orgullosamente hemos tocado con Kiss Sound, Fascinación Padre, Sonido Haragán, Sonido Tequila y el mas (sic) fuerte con el que hemos estado, La changa y aunque solo hemos llenado espacio entre los buenos me siento orgulloso de ser Sonidero ya radicado en Fort Worth con mi equipo los saluda la nueva imagen de mi Sonido CONCER y les desea que todos tus sueños se hagan realidad porque solos no llegan.

Atte: Julio R Rojas, mejor conocido como el “Bicho” (CONCER sonido)²⁹

¿Por qué tiene que llegar el investigador y señalar algo para que sea “apreciado”? ¿Únicamente su apreciación es válida? No es que esté mal la iniciativa de los investigadores, de los “conocedores”, para identificar, proponer y conservar patrimonios, de hecho es necesaria; pero no debe ser la única: también se trata, como lo hemos visto, de que la misma comunidad señale su propio patrimonio e incluso identifique, promueva y documente, como bien se inició con la nueva museología mexicana.

Una cita utilizada en los documentos básicos de la nueva museología mexicana señala:

El museo responde a muchas necesidades. El museo crea símbolos que la gente necesita para sentirse más identificada con su comunidad, que la une a una perspectiva de historia compartida. Y al presentar y valorar el pasado propicia la reflexión sobre el presente. ¿Cuáles de sus tradiciones deberán conservarse, por qué y cómo? [...] ¿qué camino queremos para nuestro pueblo? [...] En el museo, la comunidad confirma que tiene el derecho de analizar tales preguntas por sí misma. Confirma la posesión de su patrimonio y su decisión de qué hacer con ella. Establece el derecho de todos sus habitantes de conocerse, de educarse y de recrearse.³⁰

Quizá sea necesario dotar de herramientas a la comunidad para desarrollar estos trabajos de forma sistemática —o incluso sólo especializar el uso de herramientas que ya posiblemente estén usando, como en el caso de los

²⁹ <http://www.ambientesonidero.com/sonideros/> Fecha de acceso 21 de abril de 2009.

³⁰ <http://www.nuevamuseologia.galeon.com/aficiones1773459.html> Fecha de acceso 22 de abril de 2009

LA APROPIACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN QUE HACEN LOS SONIDEROS

Los objetos ajenos, los que fueron hechos por “los otros”, tienen también significado para “nosotros” cuando pasan a formar parte de nuestro universo material o intangible, pero el significado de esos objetos ajenos debe estar acorde con nuestro sistema de significados, con nuestra visión del mundo [...], en otras palabras reinterpretemos su significado.

Guillermo Bonfil Batalla

En este pequeño apartado veremos de qué manera los sonideros están en contacto con otras culturas, intercambiando conocimientos y saberes, resignificándolos y recreándolos desde su perspectiva. Los sonideros se apropian de muchos de los elementos culturales que nos rodean, los reinterpretan y utilizan; tales elementos abarcan los espacios físicos, la música, el baile, la gráfica y la tecnología.

Por ejemplo, en el caso de la música, desde hace muchos años varios personajes del ambiente sonidero viajan para traer música de diferentes países de Latinoamérica, principalmente de Colombia. Uno de estos personajes, si no es que el primero que se tiene presente en la memoria sonidera,³¹ es Samuel Gómez, originario de la colonia Ramos Millán (donde montó trompetas arriba de su casa y ponía música para que los vecinos la escucharan) pero formado en Tepito, en donde desarrolló su carrera por ahí de los años cincuenta, como discotequero o corredor musical de muchos gustosos de la música tropical, pero principalmente de aquellos que protagonizaron los inicios y primeros triunfos del movimiento sonidero y que son mencionados como los pioneros. Retomo aquí lo registrado por Mariana Delgado en su texto “Bajo el efecto sonidero: PRESENTE CIEN POR CIENTO.”³²

[...] Samuel Gómez, que viaja mucho a Colombia y Venezuela y conoce muchos grupos. Él descubre a Aurita Castillo, la niña de doce años que canta Chambacú, y vende sus discos carísimos, pero los sonidos juntan y los pagan porque el sello es Fuentes. Después Peerless comienza a editar a Fuentes en México, como los Marlboro; Peerless también graba discos de la Sonora Matancera que son más económicos, como los Broadway, y se vuelven un trancazo. Samuel Gómez, que en paz descansa, se cae de la ventana de su casa.

³¹ Así lo recuerdan sonidos como Maracaibo, Fajardo, 64, la dinastía Perea, Sonido Corimbo Chambele.

³² <http://elproyectosonidero.wordpress.com/>

Entre los sonideros de las primeras generaciones, este personaje fue uno de los difusores de la identidad musical colombiana, de la cual se apropiaron, sintiéndose ellos mismos “colombianos”, asumiendo la identidad mediante el ejercicio de ilustrarse acerca de las letras de las canciones, de los orígenes, los autores y grupos, para luego proyectar toda esta información (al igual que la de otros géneros y subgéneros musicales) entre su público. Su actividad no se reducía a colocar la aguja sobre el disco, en la mayoría de los casos se daba la intervención al micrófono para informar a los asistentes sobre la música que se estaba escuchado y por su puesto para enviar saludos. De esta forma se hizo tangible toda una época sonidera, marcada por la música colombiana y que aún hoy en día forma parte de la identidad del sonidero; muchos de ellos incluyen en sus logotipos o en el diseño de su propaganda y de sus páginas de Internet referencias a la bandera de Colombia. Algunos grupos incluso adoptan para su sonido nombres de provincias del país referido, una muestra de ello es la existencia del Sonido Cartagena.³³

Si bien la apropiación de la música colombiana marcó un hito en el movimiento sonidero, no se detuvo en esta región, como bien se constata con los viajes de búsqueda musical de Don Samuel Gómez. La familia Perea, que también realizó viajes, tampoco se detuvo ahí e hizo lo suyo, convirtiéndose en una gran proveedora musical. Un sonidero que trascendió al grado de instaurar formalmente su propio sello es Manuel López, de Discos Sonorámico y cofundador, con sus hermanos Raúl y Rodolfo, de Sonido Sonorámico, que vio la luz en 1974 en la colonia Impulsora de Ciudad Nezahualcóyotl y hoy es uno de los grandes representantes del movimiento sonidero. Manuel es otro incansable melómano, viajero y difusor de la cultura musical:

Manuel López ha viajado a Colombia, Panamá, Perú, Guatemala, Costa Rica, Cuba, Santo Domingo, Nicaragua, El Salvador, en una búsqueda de música. Comenzó a hacerlo por necesidad: las disqueras y las estaciones de radio privilegiaban a ciertos sonideros y Sonorámico decidió, según palabras de los hermanos López, independizarse e ir a buscar las cumbias y salsas a su lugar de origen. Ahí comenzó su fama. Tenían lo que nadie más.³⁴

Un ejemplo más de cómo los sonideros asumen lo musical y cultural lo encontramos en el blog de Mundo Sonidero:³⁵

³³ Sobre este sonido puede visitarse <http://www.myspace.com/pablonidocartagena>.

³⁴ <http://www.jornada.unam.mx/2009/03/12/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>

³⁵ <http://mundosonideromx.blogspot.com/2007/10/disco-salsacubiendo-vol2-varios.html>

“Les Brindo un cordial saludo y les doy la bienvenida al fascinante mundo de la música grabada. En el mundo de los sonidos en México encontraras la mejor música sonidera, actual y de antaño. Así como los mejores videos del momento.

Los Géneros que encontrarás son: Salsa, Cumbia, Guaracha, Rumba, Descarga, Son cubano, Son montuno, Bachata, Danzón, Cha Cha, Mambo y algunos más. Encontraras Música Tropical De: los Andes, Colombia, Puerto Rico, Venezuela, Guatemala, Argentina, Panamá, Nicaragua, Cuba, Chile, Brasil, Mexicana y de Usa.

“Somos una organización de sonideros de todo el mundo, no Tenemos Limitantes.”

En este mismo ejemplo podemos observar un proceso de apropiación tecnológica, ya que para hacer la transformación del sonido original colombiano al ritmo lento del sonido sonidero, se modificaron los tornamesas. Así lo registró Mariana Delgado en una entrevista sostenida con Sonido Maracaibo: “Enrique nos platicó de sus comienzos como sonidero, que en su caso se remontan a su madre, que ya en los años cuarenta ponía la música en las fiestas de la Ramos Millán, en Iztacalco; lo mismo compartió con nosotros su fórmula para rebajar las revoluciones de la música que tocaba (él limaba una pieza de su tocadiscos) y nos mostró orgulloso su colección de discos.”³⁶

Así como él, Miguel Ángel Fajardo, otro de los pioneros del movimiento sonidero, refiere este método que se propagó en el medio, de modo que todos aquellos poseedores de los primeros tornamesas (Radson), que no contaban entonces con el sistema de cambio de velocidad, los modificaron para sumarse a la nueva propuesta del movimiento, que a la fecha sigue vigente en aquellos sonidos dedicados a la música tropical.

Aunque, por otro lado, de acuerdo a la entrevista de Alberto Campuzano a Sonido Dueñez, de Monterrey, la apropiación tecnológica a la que nos hemos referido fue originada accidentalmente (aunque finalmente se trata de una apropiación):

Estábamos tocando en un baile y luego tanto tocar el aparato ése, el motorcito, el pinito ese que traía de las velocidades se desgastó, se acabó se... como que si se rindió un poquito y empezó a tocar lento y se oían los discos aguados y ahí fue cuando empezó, después nosotros intentamos hacerlo...³⁷

³⁶ Ibidem

³⁷ Ibidem

Esta intervención tecnológica, incidental o accidental, con la que se bajó la velocidad de la cumbia colombiana —y a la que se sumarían los efectos de voz implementados por los mismos sonideros— hizo toda una diferencia musical, no sólo en la forma en que suena y se escucha la música de los sonideros sino también porque generó un subritmo que a la vez desarrolló otra forma de bailar: el tibirí, el baile callejero. Es decir, resignificó esta música colombiana también en términos dancísticos. Dicha situación no quedó truncada porque desde mediados de los noventa hasta la fecha, los grupos musicales han usado efectos electrónicos para sonar como los tocan los sonideros, creando así la cumbia sonidera que se ha convertido en un género representado por grupos como Super Potro, Sabor Sonidero, Kual, Kien y otros.³⁸

En la gama de la apropiación tecnológica también encontramos las adaptaciones de luces de automóviles e incluso de avionetas para sumarlas a su equipo de iluminación; reutilizar mecanismos de limpiavidrios de autos para robotizar sus luces; utilizar tinas plásticas para sacar de sus baffles otro sonido. Esto ha reproducido y generado conocimientos y saberes a lo largo de la historia sonidera. Conocimientos que son registrados por los sonideros en diferentes formatos. La variedad de registros, tanto para fijar su historia como para conservar su acervo musical, va de la mano con los avances tecnológicos. De ahí que encontremos discos de acetato originales y piratas, cassette, foto análogo y digital, video análogo y digital, discos compactos y DVD.

LA MEMORIA SONIDERA

La historia del movimiento sonidero está articulada a las historias particulares de cada sonido, de cada personaje y de sus familias.

El valor patrimonial de cualquier elemento cultural, tangible o intangible, se establece por su relevancia en términos de la escala de valores de la cultura a la que pertenece; en ese marco se filtran y jerarquizan los bienes del patrimonio heredado y se les otorga o no la calidad de bienes reservables, en función de la importancia que se les asigna en la memoria colectiva y en la integración y continuidad de la cultura presente³⁹.

³⁸ Sabor Sonidero de Melitón Álvarez Aguilar, inicio no como músico sino como sonidero con su equipo Maraclub.

³⁹ Bonfil Batalla, Guillermo, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Florescano Enrique (coordinador), *El patrimonio nacional de México I*, México, Conaculta/FCE, 1997, p. 32

Bonfil Batalla nos da la pauta para situar en un espacio de historia “particular” la memoria del movimiento sonidero. La particularidad reside precisamente en los grados de importancia que para los actores del movimiento cobran hechos que para otros grupos u otras culturas bien pueden pasar desapercibidas. Tal es el caso del “histórico” mano a mano entre Sonido Maracaibo y Sonido Fascinación.

En el año de 1972 se da el histórico mano a mano entre Sonido Maracaibo de Enrique Lara, en ese entonces con aproximadamente 17 años de edad y originario de la colonia Ramos Millán, y Sonido Fascinación de Manuel Perea, de aproximadamente 30 años y originario de la colonia Peñón de los Baños. El evento surgió a partir de un “pique” que traían Maracaibo y Fascinación, y que salía a relucir en las tocadas en que se encontraban; la intención de este mano a mano era saber quién era el mejor. Por supuesto quien decidió fue el público asistente bajo la mecánica del voto: al final de la tocada se ponía de un lado y el otro el público que votaba por cada cual y se realizaba el conteo para definir al ganador. ¿Que se llevaría el que ganara? Nada menos que el sonido completo del otro: los aparatos de audio, la iluminación y la mitad del corazón de un sonido, sus discos (la otra mitad era el conocimiento musical del sonidero).

El primer encuentro de este mano a mano se realizó en el kiosco del Peñón de los Baños, y resultó ganador Fascinación. Ya en la Ramos Millán, en el segundo encuentro, Maracaibo fue el triunfador. Había que desempatar, ver quién era el mejor, entonces Enrique le dice a Manuel “vamos a echarnos un mano a mano de sonido perdido”. Así que se van a un tercer encuentro, en el que hubo jueces y madrinas, realizado en Cerro Prieto a un costado del Peñón de los Baños. Ahí se escribió la historia en la que venció Fascinación.

Como Enrique mismo lo dijo durante una entrevista telefónica que con él sostuve, Manuel se quedó con todo el equipo, no hubo una rencilla o un ánimo de rencor, por el contrario hubo un espíritu de amistad que a la fecha persiste y que por todo mundo en el ambiente sonidero es conocida. Incluso Enrique llegó a vivir varios meses en casa de la familia Perea y llegó a tocar con el sonido de la familia.

Para cerrar este escrito quiero mencionar que los esfuerzos de los sonideros para hacer de la historia algo vivo siguen avante, una muestra de ello es la “Exposición Sonidera del Ayer, Hoy y Siempre.” Organizada por la Unión de Guerreros Sonideros en el mes de febrero de 2009, en las vitrinas del transbordo de la estación del metro Salto del Agua. De este evento di cuenta en el blog de El Proyecto Sonidero:

“La vitrina de unos 20 metros de largo quedó saturada por la narrativa visual de los sonideros, carteles hermosos de tocadiscos de los años cincuentas y sesentas donde sólo aparece el dato de la tocadiscos sin más ilustración, contrastando diametralmente con las propagandas de los ochentas en adelante. Fotografías de la misma época aparecen con sus equipos de audio, amigos y staff. Por supuesto no podían faltar los premios y reconocimientos, entre ellos los Tequendamas de oro, las colecciones de portadas, los saludos, los grupos de música sonidera, clubs de baile, personajes del ambiente sonidero, todo montado al mero estilo sonidero. Decenas y decenas de personas a lo largo del día se detienen a ver detalladamente, es increíble la respuesta de la gente a esta hermosa exposición donde los sonideros nos comparten su pasión de una forma literalmente desbordada.⁴⁰

Otro gran trabajo realizado por los sonideros fue la memorable fiesta sonidera coordinada por la familia Perea, específicamente por María Perea, Sonido La Morena, que se vivió en el Peñón de Baños, conocido también como “la Colombia chiquita”. Durante este evento se recreó lo que ellos han denominado “La época de oro” de los sonidos; para ello reunieron a los grandes sonideros como África, Maracaibo, Fascinación, Tacuba, Mario 64, Cubano, Changa, Cariñoso, Rollas, Gloria Matancera, Leo, Fajardo, Nuevo Mundo, Galaxia y otros. También habría trompetas representativas de aquellos sonideros que ya no existen como Cristalito Porfis, Casa Blanc y Ariel Pérez. Estuvieron presentes los viejos clubs de baile, grupos y personajes del movimiento.⁴¹

⁴⁰ <http://elproyectosonidero.wordpress.com/2009/02/>

⁴¹ En la página de El Proyecto Sonidero, se pueden apreciar los videos que dan testimonio de este evento, y que son un ejemplo de los que es la comunidad sonidera y su patrimonio cultural. Como bien pregona el dicho, para muestra un botón: <http://elproyectosonidero.wordpress.com/tag/pe-non-de-los-banos/>

Derecha:

1-2. El club de baile La Miguela y Sus Edecanes en la fiesta de aniversario de Carmen Jara. Salón La Alteña, México D.F, Mayo de 2009. / Fotos: L.R.

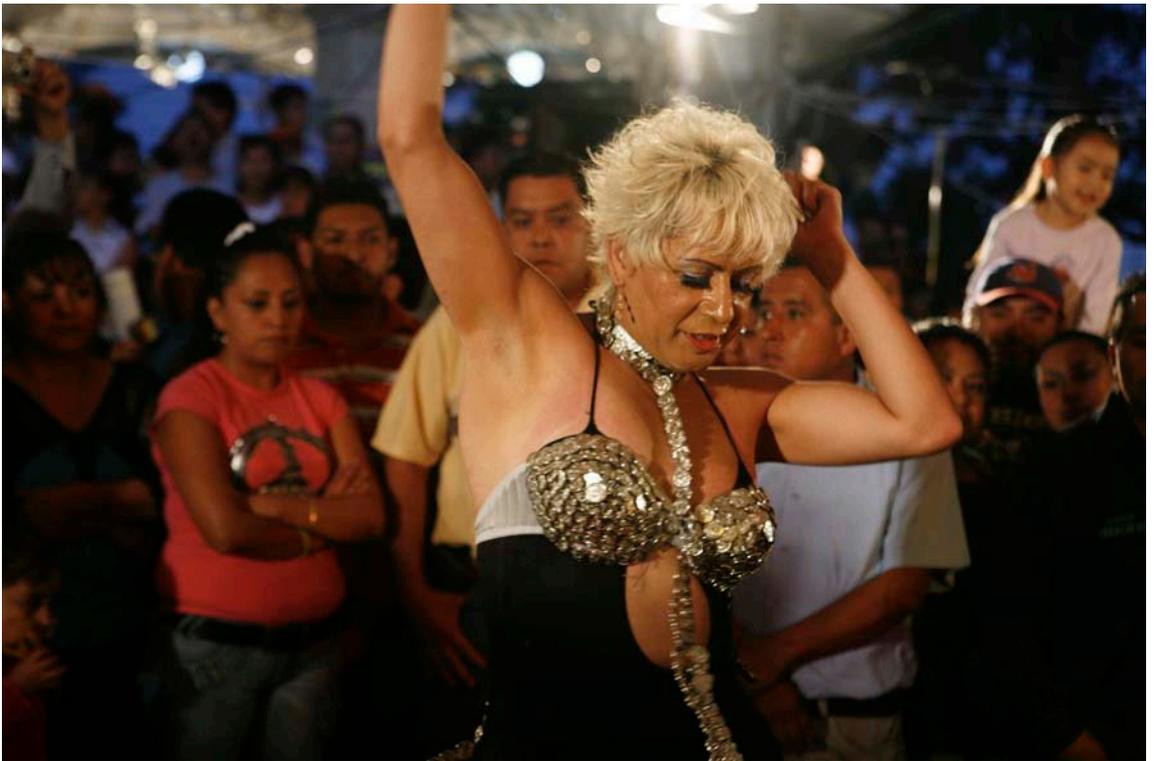
Páginas siguientes:

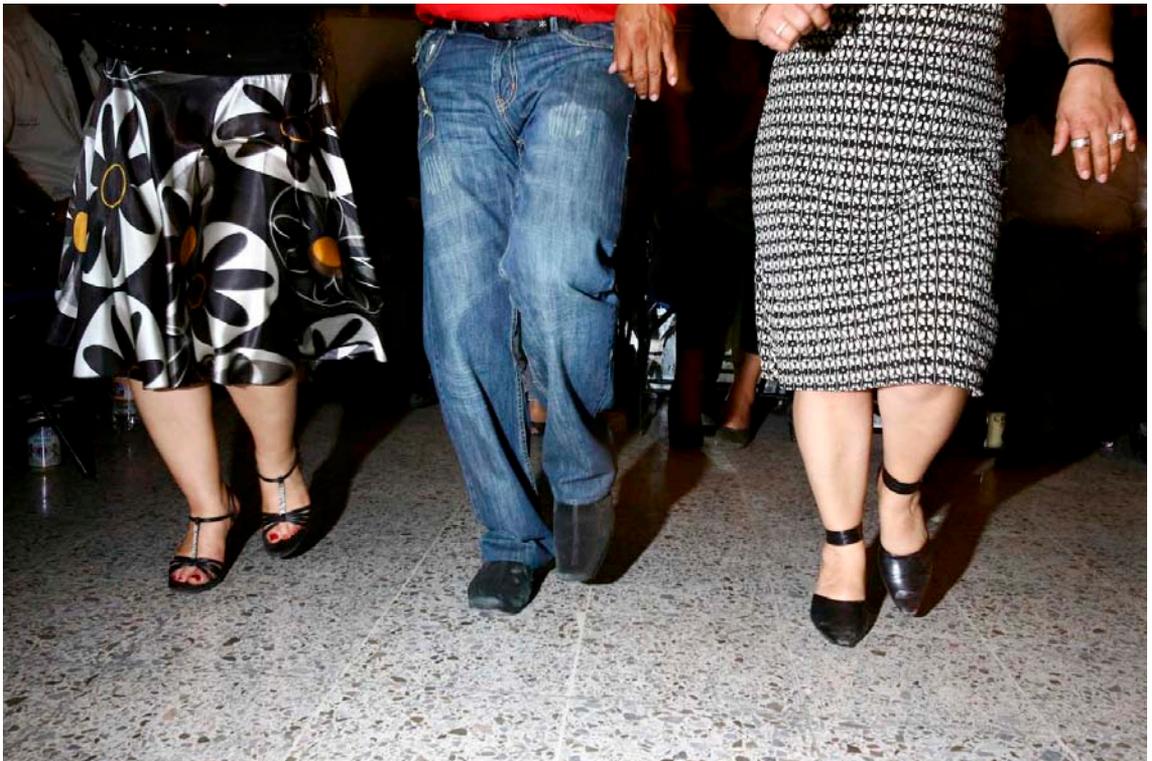
1-2. Baile en la Delegación Tláhuac, México D.F. Marzo de 2008. / Foto: M.P.

3. Brenda bailando en el Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto: L.R.

4. Bailarines en el Salón de Sonido Maracaibo en la Colonia Ramos Millán, México D.F. Marzo de 2008. / Foto: M.P.







Derecha:

1-2. Raúl y Manuel López de Sonido Maracaibo en la Plaza de Santo Domingo como parte del programa de EPS, CCE y FMX. México D.F. Marzo de 2009. / Fotos: L.R.

Páginas siguientes:

En el centro de la rueda del baile de Sonido Sonorámico, Lupita La Cigarrita. México D.F. Marzo 2009. / Foto: L.R.







Arriba:

2. Baile de Sonido Sonorámico para el Festival de México, Plaza de Santo Domingo, México D.F. Marzo de 2009. / Foto: L.R.

SONIDEROS Y PSEUDOSONIDEROS

por JESÚS CRUZVILLEGAS

El otro día, leyendo anuncios clasificados, vi uno que decía así: “DJ’s para tus fiestas, ponemos buena música, *no sonideros.*” Llamé por pura curiosidad:

—Si ponen música para fiestas y eventos especiales, son de un barrio popular y tienen un sonido, ¿por qué no son sonideros? —pregunté.

—No sé explicar las diferencias entre los sonideros y nosotros, simplemente no nos consideramos sonideros —y colgaron.

Hay quien afirma que los sonideros son los DJ’s del pueblo, y en efecto hay que aceptar que presentan similitudes: tienen un alias, a veces más importante que su propio nombre (DJ Yodex, Sonido 64, por ejemplo), son personajes célebres que podrían llenar estadios (DJ Tiesto, Sonido La Changa) y tienen públicos y medios especializados (revistas, *webs*, programas de radio).

Como los DJ’s, también son diestros en las tornamesas, presentan buenos espectáculos de luz y sonido e incluso sus sampleos pueden considerarse obras de arte. Pero los sonideros van más allá que los DJ’s, porque son más bien referentes culturales, ellos dictan qué música se oye, son factores de intercambio multinacional al difundir discografía de prácticamente toda América Latina y consolidar ritmos tropicales de diversa índole.

El sonidero es un elemento sociocultural, más comunitario, es decir no es un DJ individual e individualista, sino un conjunto. Como dicen los sociólogos, son verdaderos animadores de lo colectivo. El colectivo se refiere a familias, generaciones, tradiciones y, principalmente, colonias y barrios (como Santo Domingo, Peñón de los Baños y otros más en la ciudad de México). El

En lo personal, prefiero a los sonideros que a los DJ's, no sólo por mi pasión por la música tropical y mi animadversión por la “electrónica”, sino porque tienen más actitud. Además no son ningunas figuras juveniles: los sonideros más sofisticados y famosos son señores de más de cincuenta años.

Hace un tiempo fui con un amigo sonidero —cuyo nombre voy a omitir— que tenía ganas de conocer a unos sonidos que había visto en distintos volantes: Sonidos Desconocido, Changorama, Apokalitzin y Afrodita (que no dice “sonido” pero su logo es como de sonido). El diseño del volante, los logotipos, los colores, es decir, la iconografía era sonidera; incluso, en un volante la invitación decía: “La primavera es sonidera.”

Las tres veces que fuimos, mi amigo estuvo incómodo, sentía que algo no encajaba. La última vez, después de salirnos a media tocada, tuvimos una plática mientras cenábamos en el Café Popular:

—Cada quien es libre de hacer lo que quiera, estos chavos dicen que son sonideros, pero en realidad son pseudosonideros —afirmó con elocuencia.

—¿Por qué? ¿Cuál es la razón? ¿Es el lugar donde se presentaron? ¿Es el público asistente?

—El lugar no hace al sonidero, empezamos en las vecindades, pero podemos tocar donde se nos invite; grandes sonidos han tocado en el Madison Square Garden y en otros lugares importantes de Estados Unidos y México. Tampoco es el público asistente, aunque por lo regular es gente del barrio o de escasos recursos, pero concedora y bailadora, no nos cerramos a nadie, los sonideros estamos para divertir a quien se deje. El hecho es que estos chavos son representaciones de lo sonidero, no tocan mala música, pero no son sonideros.

Mi confusión fue mayor: ¡Unos no quieren que los llamen “sonideros”, y otros que se autonoan “sonideros”, no lo son! Mi amigo continuó:

—Aunque el sonidero es popular por naturaleza, originario de colonias populares, ése no es el punto; estos chavos son fresas, pero no importa, saben de música. Aun así, les falta *feeling*, hacen *performance* con tema sonidero, pero no lo siento real. En términos estrictos estos sonidos pueden ser sonideros; cumplen con las características: animan y programan música tropical, realizan bailes, y de algún modo se identifican con el movimiento. Mira, la verdad Changorama, Desconocido y Apokalitzin no son sonideros pero prenden a su banda, tienen su público y eso es lo importante, a eso viene la gente:



a bailar, a divertirse... De Afrodita ni hablemos, son como payasitos, ¿no? Dicen que son sonideros y no lo son, se visten como concheros y tampoco lo son, además la chava canta pésimo.

—Pero ponen cumbias, ¿no?

—Al final pretenden ser *kitsch*. Los sonideros lo son, pero de manera involuntaria.

—¡Qué riguroso!

—Sólo te puedo decir —concluyó de manera rotunda— que “un sonidero nace, no se hace”.

Me quedé pensando: ¿qué es lo verdaderamente sonidero?, ¿cuál es la esencia sonidera? Al final, estoy de acuerdo con mi amigo: son mejores los sonidos tradicionales, al puro estilo Pancho de Tepito, Cándor, Oso Candela, etc. Pero hay que aceptar que estas fusiones, que mi amigo denomina pseudosonideros, a muchas personas les parecen interesantes.

Quiero terminar citando al Sonido Sensación Candente en su reflexión profunda y sincera sobre lo que realmente importa para ser un buen sonidero:

No es nadamas tener una buena o mejor pagina o tener los mejores diceños que otros o tener el mejor logo que otros o una buena ortografia no lo mas importante es como darle

gusto ala banda a toda la raza sonidera porque la banda asiste a los bailes a gozar de la musica y no a mirar nuestra cara bonita o que si estamos bien vestidos. lo que la banda le gusta es ir a bailar gozar de la buena musica pasar un buen rato super agradable con los amigos las amigas la familia la novia para despejar lo estrezado que pasamos toda la semana dar nuestro mejor esfuerzo en la musica que proyectamos llegarle al corazon del publico recuerda que no ay que ser envidiosos que porque el otro compañero del otro sonido no tiene la mejor marca de aparatos de bocinas eso no importa yo conosco a muchos sonidos que tienen buen equipo buena iluminacion y se sienten asta arriba pero lo que no tienen es muchas amistades porque? porque esos sonidos no se dan a querer a conoser con la banda porque como todos decimos

se quieren levantar el cuellito que piensan que con el sonido ya tienen todo pero eso no es lo mas importante en un sonidero lo importante es darte a querer con la banda y ser los mas humilde que podamos porque eso es lo que te identifica como un buen sonidero como un buen amigo ser una persona flexible ayudar a quien mas lo necesite convivir con la gente que nos rodea [sic]¹

¹ Sensación Candente, Ibidem.

Derecha:

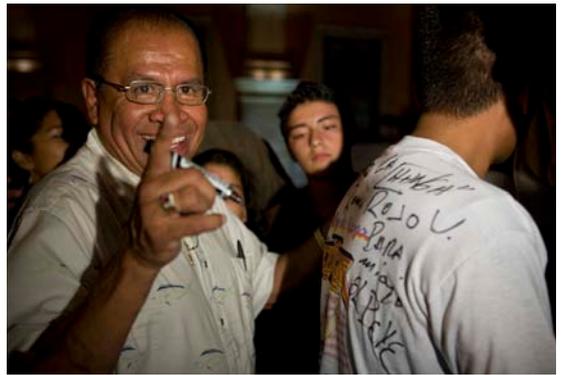
- 1.** Ricardo Mendoza hijo de Sonido Duende en un baile en El Chamizal, México D.F. Octubre de 2008. / Foto: M.P.
- 2.** Sonido Alianza El Mexicano en el Aniversario de Carmen Jara, Salón La Alteña, México D.F. Mayo de 2009. / Foto: L.R.
- 3-4.** Sonidos Siboney y Fascinación en la fiesta del Peñón de los Baños, Julio de 2009. / Foto: L.R.
- 5.** Roberto Herrera - Sonido Rolas. México D.F. Septiembre de 2008. / Foto: L.R.
- 6.** Técnico reparador de equipo. El Chamizal, Estado de México. Noviembre de 2008. / Foto: M.P.
- 7.** Aprendiz de Sonido África ajustando el tornamesas en evento especial de viniles con ocho sonideros presentes, cada uno con su equipo. Salón Lerdo Chiquito, México D.F. Enero de 2011. / Foto: L.R.
- 8.** Sonido Leo en el baile de honor a Nuestra Señora del Carmen, dedicado a los sonideros de tradición y organizado por la Dinastía Perea en el Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto: L.R.

Página siguiente:

- 1.** Sonido Fajardo en el baile de honor a la Nuestra Señora del Carmen, patrona del Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto: L.R.
- 2.** Sonido Leo en el Salón Lerdo Chiquito, México D.F. Enero de 2011. / Foto: L.R.







Arriba:

Ramón Rojo - Sonido La Changa en León, Guanajuato. Agosto de 2009. / Foto: L.R.



Arriba:

1. Ramón Rojo - Sonido La Changa, fiesta de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2008. / Foto: L.R.
2. Sonido Corimbo Chambelé, El Tirantes, Sonido Duende y otros en el baile de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2008. / Foto: L.R.
3. Lupita La Cigarrita - Sonido Radios Voz y DJ Angelito Campos en la fiesta de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.

4. Sonido Cóndor en el aniversario de los mercados de la Merced, México D.F. Septiembre de 2008. / Foto: L.R.
5. Miguel Ángel Fajardo - Sonido Fajardo con sus trompetas. Ecatepec, Estado de México. Marzo de 2008. / Foto: M.P.
6. Enrique Lara - Sonido Maracaibo con su tornamesas. Colonia Ramos Millán, México D.F. Junio de 2008. / Foto: M.P.



Página anterior:

1. Ricardo Mendoza padre - Sonido Duende. México D.F. Noviembre de 2008. /
Fotos: L.R.

2-3 Carmen Jara y Raúl López - Sonido Sonorámico. México D.F. Noviembre de
2008. / Fotos: L.R.

PERFORMATIVIDAD Y NARRATIVIDAD MUSICAL EN LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE GÉNERO

UNA APLICACIÓN AL TANGO QUEER, TIMBA, REGETÓN Y SONIDEROS

por RUBÉN LÓPEZ CANO

RESUMEN

La música colabora de manera determinante en la construcción identitaria y subjetiva en general y particularmente con el género y la sexualidad. Un modo de comprender esta interacción es hurgar en los tipos de relación que se establecen entre la música y las construcciones narrativas por medio de las cuales los sujetos tejen sus identidades y subjetividades. Como hipótesis de trabajo y siguiendo el modelo adelantado por Kramer (1995) propongo que la música actúa en tres niveles narrativos: el de la narración, la narrativa y la narratografía. A partir de este marco y de la distinción entre performance performática y performance performativa, se analizan los casos del tango queer, la timba y el reguetón cubanos y los sonideros mexicanos.

INTRODUCCIÓN¹

La música colabora en diverso grado a la articulación de subjetividades. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el sujeto o sujetos representados en ella, el o los sujetos interpelados por ella o en el punto de vista (*subject-position*) que sobre ciertos aspectos la música ayuda a construir. Por otro lado, la propia escritura musicológica contribuye también en el proceso de creación y representación de sujetos. De este modo encontramos el sujeto que emerge de la escritura académica: el yo narrativo que habla en nuestros textos y que no necesariamente es igual al yo empírico. También hay un sujeto destinatario de nuestro discurso y, por supuesto, un punto de vista *subject-position* representado y/o creado por él.²

De entre todos estos procesos destaca la relación de la música con subjetividades e identidades de género. En el contexto de las culturas patriarcales se ha venido investigando cómo las músicas de diferentes épocas representan sujetos subalternos en relación a los patrones dominantes de masculinidad o feminidad (Kramer 1995 y 2003; McClary 1991 y 1994; Pini 2001 y Whiteley 2000).³ En este trabajo me ocuparé de tres casos: el tango queer, la timba y regetón cubanos y los sonideros mexicanos. Me interesa particularmente cómo en los performances de estas prácticas la música contribuye a la construcción, subversión, transgresión o confirmación de formas de corporalidad vinculadas o coadyuvantes a la consolidación de género. Realizaré algunas precisiones teóricas y adelantaré una hipótesis operativa que explica y aporta modelos de análisis sobre el modo en que la música cobija y articula narrativas de identidad y subjetividad sexual fragmentadas o encubiertas.⁴

¹ Agradezco a María Enriqueta Cano, José Carbajal y Crescencio Luviano su ayuda para la realización del trabajo de campo y a Carmen Jara y Miguela por acceder a hablar conmigo e introducirme al mundo sonidero. Agradezco también a Pablo Vila y a los colegas del panel *Cuerpo, discurso y performance*, con quienes he discutido (y he aprendido mucho) sobre estos problemas. Muchas gracias también a los estudiantes y colegas que dialogaron conmigo en las conferencias ofrecidas sobre este tema en Santiago de Chile y Buenos Aires en junio de 2008.

² Para una introducción a la noción de subjetividad en el pensamiento occidental cf. Arfuch (2005), Hall (2004) y Mansfield (2000). Para la relación entre subjetividad y música, algunos problemas teóricos y métodos de estudio cf. Kramer (2001), Beard y Gloag (2005), Cumming (1997 y 2000) y Dibben (2006). Para el concepto de punto de vista (*subject-position*) en música cf. Clarke (1999).

³ Para una introducción en castellano a los estudios de música y género cf. Ramos (2003) y Viñuela (2003).

⁴ La relación entre discursos, narrativas, esquemas y guiones cognitivos con el cuerpo físico a partir de nociones como esquema e imagen corporal, conocimiento corporal, *affordances*, etc. será tema de un trabajo posterior.

PERFORMÁTICO Y PERFORMATIVO

En primer lugar es necesario hacer alguna aclaración teórica. Existen dos categorías fundamentales en los estudios de performance: lo *performático* y lo *performativo*. Lo *performático* es la puesta en ejecución de un guión, partitura, plan o discurso previamente establecido.⁵ La *performatividad*, en cambio, se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo del performance. La noción se origina en la teoría de los *actos de habla* de J. L. Austin (1996) y se refiere a las expresiones que crean aquello que nombran en el momento que lo nombran, como las sentencias de los jueces o los actos fundacionales. En este caso, la realidad no es representada sino creada por la propia elocución. Basándose en este principio, Judith Butler ha desarrollado una influyente teoría performativa del género, según la cual la performance reiterada de ciertos patrones corporales colabora a constituirlo socialmente (Butler 1998, 2000 y 2002). En efecto, la recurrencia de lo performativo llega a producir realidades sociales nuevas que pueden ser discursivizadas y representarse a través de diversos medios verbales, iconográficos y aun musicales.⁶

MÚSICA, DISCURSOS, CUERPOS Y GÉNERO

En los tres casos que analizaremos veremos cómo las representaciones corporales de género estereotípicas son confirmadas o violentadas por las diversas prácticas musicales, por medio de performances gestionados por la música que en ocasiones se aproximan más a lo performático y en otras a lo performativo.

EL TANGO QUEER

Desde que el tango salió a conquistar el mundo a principios del siglo XX, se convirtió en una potente máquina generadora de erotismo. Su baile construyó eficaces patrones corporales y gestuales que devinieron arquetipos de

⁵ Para esta aproximación a la perspectiva performática de la performance cf. Turner (1969 y 1988) y Béhague (1984). para una introducción a los estudios de performance en general cf. Carlson (1996) y Schechner (2002). En castellano se puede consultar Schechner (2000). Para una discusión teórica más amplia sobre esta dicotomía en semiótica musical cognitiva cf. López Cano (2008b)

⁶ Véanse las discusiones del foro *Cuerpo, discurso y performance* que siguió a los trabajos del mismo nombre en http://www.sibetrans.com/foros.php?a=temas_id?foro=22

lo masculino y lo femenino.⁷ Desde hace un tiempo la comunidad lesbiana, gay, bisexual, intersexual y transexual (LGBIT) se ha apropiado del baile para desarrollar lo que se denomina *tango queer*. La música es la misma y el baile es igual, pero durante una canción las parejas hetero u homosexuales intercambian los roles intermitentemente. Por un momento uno ejecuta el rol masculino para cambiar al femenino tiempo después. El tango queer se ha extendido más allá de la comunidad LGBIT para convertirse en un espacio de construcción de prácticas heteronormativas profundamente arraigadas en la cultura. El tango *queer* nace al cobijo de los diferentes discursos de género que se han ido difundiendo durante los últimos años. Es un nuevo intento de las minorías sexuales para su plena integración, tanto legal como simbólica, en la sociedad. La mayoría de los que lo practican (con independencia de sus identidades y preferencias sexuales) están al tanto de estos discursos y los ponen en escena. De este modo, la performance del tango queer es performática.⁸

TIMBA Y REGETÓN EN CUBA

Tanto la timba o salsa cubana reciente, como el regetón practicado en varias zonas del Caribe y especialmente en Cuba, son bailes hipersexuados (López Cano 2005 y 2007). La elegante alegoría del cortejo de la salsa dio lugar a bailes que imitan directamente el coito. Al contrario del tango queer, ni la timba ni el regetón practicados en el Caribe latinoamericano admiten el intercambio de roles.⁹ Al contrario, su ejecución supone una confirmación exacerbada de estereotipos sexuales. Si bien los sujetos que lo practican no necesariamente son conscientes de ello, la sociedad provee de abundantes artefactos culturales que garantizan la preeminencia del discurso machista. Entre estos están los chistes, fábulas, cuentos, refranes y miles de prácticas y performances cotidianas que confirman los roles de género en todo momento. En estas comu-

⁷ Para un estudio sobre el tango, género y sexualidad cf. Sakin (2004).

⁸ Para más información sobre el tango *queer* consúltese el artículo de María Mercedes Liska, “El Cuerpo en la música. La puesta del tango *queer* y su vinculación con el tango electrónico”, en esta colección. Para ejemplos de tango queer véase <http://www.youtube.com/watch?v=kzWUgfW6AS8>
<http://www.youtube.com/watch?v=PYgLEMWl13ZM>
<http://www.youtube.com/watch?v=sfgAAwYxKs>

⁹ Durante el panel de discusión Ramón Rivera informó de prácticas de regetón *queer* entre inmigrantes latinos en Estados Unidos. Aclaró también que no todos los que lo practican pertenecen necesariamente a la comunidad LGBIT pero sí a la comunidad *queer*.

nidades la hipersexualidad masculina es vivida como fuente de poder, astucia y éxito social. Las performances de estos bailes una vez más representan discursos y realidades culturales preestablecidas. Se trata de *prácticas performáticas* que confirman los discursos heteronormativos hegemónicos.¹⁰

SONIDEROS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El fenómeno de los sonideros mexicanos se remonta a los años cincuenta cuando los dueños de austeros equipos de sonido (tornamesa y altavoces) viajaban por Latinoamérica buscando música tropical para amenizar los bailes que organizaban en solares y calles de los populares barrios del Peñón de los Baños o de Tepito en la ciudad de México. Actualmente el movimiento sonidero ha alcanzado dimensiones musicales, sociales, económicas y culturales sin precedentes. Cada equipo cuenta con uno o varios camiones donde transportan toneladas de sofisticados y potentes equipos de sonido, luces inteligentes, proyectores de video, etcétera. Los *toquines* o bailes siguen teniendo lugar en las calles de los barrios populares e incluso marginales y peligrosos. En ocasiones los sonideros tramitan ante las autoridades los permisos requeridos para bloquear las calles, pero muchas veces las cierran por su propia cuenta y en sus tarifas incluyen el costo de la multa o los sobornos.

Si bien en algunos momentos los sonideros pincharon música disco “high energy”, la música que domina hoy día es tanto la salsa como viejas canciones tropicales de la Sonora Matancera y Celia Cruz (a la música de los cuarenta o cincuenta le llaman genéricamente “guarachas”). Sin embargo, el género favorito es la cumbia en sus más variadas manifestaciones. Mientras se habla de una cumbia sonidera específica, en los toquines se puede escuchar también cumbias andinas (existe una cumbia andina mexicana) y más aún piezas del repertorio tradicional y folclórico como gaitas colombianas y sones cubanos o algunas bases de jazz afrocubano. Cuando los temas tienen letra, ésta se desarrolla invariablemente entre las narrativas de amor “caliente” e hipercorporalizado característico de la cumbia y la salsa.

Una de las características de los pinchadiscos sonideros es su peculiar manera de animar los bailes interviniendo constantemente en la música que ponen. Hablan todo el tiempo sobre ella enviando saludos a la concurren-

¹⁰ Para un ejemplo de regetón véase <http://www.youtube.com/watch?v=qw9sropJfvQ>. Para un ejemplo de timba véase <http://www.youtube.com/watch?v=F7-AwiZHRwY>

cia, informando sobre las bandas y los temas que se escuchan y, sobre todo, transmitiendo mensajes de los asistentes. Es común ver en los bailes oleadas de jóvenes levantando pancartas con mensajes en frente a la cabina del DJ. No se moverán de ahí hasta que el pinchadiscos lea públicamente el mensaje: “Un saludo a los amigos que vienen [del barrio] de la Escandón”; “José Luis manda saludar a su tía que vive en Tlacotalpan”. Algunos mensajes van dirigidos a personas que viven a miles de kilómetros de distancia. En la reciente transnacionalización de los sonideros, es posible escuchar mensajes dirigidos a personas de pueblos perdidos de México enviados por inmigrantes en toquines en ciudades de Estados Unidos como Los Ángeles, Chicago o Nueva York. Las sesiones se suelen grabar y se venden al final de la noche en CDs o DVDs. De este modo, los saludadores conservan de recuerdo (y trofeo) su mensaje tal y como fue leído por el pinchadiscos. Con el documento en su poder, algunos lo editan y suben a internet donde el destinatario de la salutación (a miles de kilómetros) la puede oír y ver.

Los DJs cuentan también con sofisticados sistemas de efectos sonoros como firmas que identifican a cada empresa, así como controles que permiten ralentar o acelerar la música, modificar su propia voz, introducir ecos y reverberaciones o jugar con la estereofonía. Es un espectáculo sonora y visualmente rebosante, barroco y saturado.¹¹

En los últimos tiempos las pistas de baile de los sonideros están literalmente tomadas por los miembros de la comunidad gay. Muchos de ellos se agrupan en clubes de bailes donde practican coreografías caprichosas y estilizadas. Sus performances las realizan ya sea travestidos o con aspecto varonil. El público forma una “rueda” o círculo a cuyo centro sólo pasan a bailar una o varias parejas expertas: la exigencia es altísima y no cualquiera puede ocupar un espacio altamente jerarquizado. La comunidad está creando un modo particular de bailar que se caracteriza por su estilo sincronizado de pareja, a momentos entrelazada y a momentos suelta, que combina la coreútica de la cumbia y la salsa con rutinas de tablas deportivas y fantasiosos movimientos que recuerdan las comedias musicales de Fred Astaire o los fulgurantes ballets de cabarets. El desenvolvimiento cinético es sumamente amanerado, amplio y con un garbo sumamente peculiar: cuerpos pesados y poco “entrenados” acompañados por músicas telúricas y centrípetas, que ejecutan movimientos ingravidos y propios de graciosas, expertas y delgadas bailarinas profesionales de algún cuerpo de baile de cabaret famoso. Esta

¹¹ Entre los sonidos más relevantes se encuentran el Sonido Cóndor, La Changa, Pancho, Rolas, Sonorámico, Polimarch, etc.

corporalidad no tiene nada que ver con la precisión microgestual y musicalmente sincronizada de los bailarines cubanos de salsa.

Pese a su relativa vastedad, su poca precisión gestual y musical o, si se prefiere, su tosco “estado bruto”, el baile suaviza la tradicional acentuación normal de una música físicamente apegada al *tactus*, al acento en tiempo fuerte y la caída del cuerpo en sitios musicalmente marcados. Los gestos amplios expanden el espacio y difuminan las regularidades métricas. Introducen una flotación del cuerpo que lo desincroniza de las unidades métricas básicas sin llegar a convertirlo en arrítmico. En este estilo de baile lo fundamental no es respetar la estructura métrica de la música sino forzar estas estructuras para que se den cabida a vastas secuencias cinéticas enteras. De entre éstas destacan dar vueltas enteras sobre su propio eje o en torno a un centro, o bien recorrer transversalmente todo el espacio de la “rueda” para desarrollar por entero un victorioso gesto ascendente del brazo, apuntado por el ascenso del cuerpo entero sobre la punta de un solo pie como si fueran bailarinas de un Tropicana gimnástico. Este último movimiento recuerda las evoluciones del nado sincronizado, práctica que se encuentra a medio camino entre el juicio deportivo y el estético. Las tradicionales vueltas en pareja heredadas del swing son interpretadas con los brazos extendidos y con saltos intercalados que las hacen pesadas y lentas. Estas rutinas corporales requieren tiempo y espacio para desarrollarse, y necesariamente deben violar la regularidad métrica que suele marcarse con los pies en la salsa y la cumbia. Si bien la coreútica resultante es una especie de pastiche, un estilo de baile híbrido burdamente pegado en una música completamente distinta, el resultado no es arrítmico ni alienígena: sólo poco convencional. Como veremos, es portador también de un nuevo canon estético que se está imponiendo. Esta flexibilización métrica que viola, modifica o transgrede los principios básicos de la práctica de estos bailes, introduce una ingravidez corporal ajena a la cultura musical de origen. Está instaurando nuevas *affordances* para una música poseedora de pesadas y longevas sedimentaciones de significación (López Cano 2006 y 2008a). No es casual que un instrumento de vehiculación de los discursos dominantes, incluyendo los heteronormativos como el baile de música tropical, se vea sacudido por una comunidad que “violenta” los códigos morales de las “buenas consciencias” homófobas, intolerantes e hipócritas. Pero sobre todo, esta práctica está creando *performativamente* un *cuerpo nuevo*, propio de un colectivo sexual minoritario en la fragua de una música repleta de significado social.

Pero este cuerpo creado ex-novo por y para una comunidad determinada puede ser exportado a otros colectivos. Este modo de bailar inédito

y característico de la comunidad gay ha impactado tan intensamente en la escena sonidera, que parejas heterosexuales comienzan a apropiárselo. Y no sólo eso. Varones heterosexuales aguardan pacientemente su turno para poder bailar aunque sea un poco con algunas de las celebridades de los clubes de baile más conocidos. De este modo, en el seno de comunidades en extremo machistas y homófobas, se observa cada vez con mayor naturalidad que un individuo heterosexual baile con un gay vestido de varón o travestido. La estética y códigos del gusto de esta escena musical están logrando que, en un país donde cada dos días alguien es víctima de brutales agresiones homófobas, se creen espacios de tolerancia y “normalización” para un colectivo estigmatizado. Su dominio progresivo de la escena sonidera supone un proceso de *agencia* de esta minoría frente a los inexorables discursos heteronormativos dominantes. A través de ésta generan presencia y visibilidad social y todo ello gracias a la intermediación de valores estéticos. En efecto, es una opinión generalizada entre el público y los DJs que la comunidad gay es la que mejor baila en los eventos sonideros. Gracias a la música, la violencia simbólica que este grupo y sus manifestaciones culturales causan en la consciencia homófoba hegemónica es suavizada, eufemizada o camuflada. La práctica musical colabora a la legitimación de un colectivo por adaptación o normalización estética.

Pero ¿este proceso tiene discurso? En mi incipiente experiencia de campo no he encontrado aún entre los bailarines gays de la escena sonidera un discurso reivindicado ni, aparentemente, un proyecto o agenda para su colectivo que instrumentalice conscientemente este espacio. En varias entrevistas realizadas a miembros del grupo de baile La Miguela y Sus Edecanes, el discurso con respecto a este resultó esquivo. Este grupo es liderado por Miguel Ángel “Miguela”, homosexual asumido y público, e integra a un numeroso contingente de varones entre 16 y 25 años. Sus actuaciones las realizan siempre con atuendo deportivo, y su look es “varonil”. Aparentemente en el grupo conviven hetero y homosexuales. Sin embargo, en entrevista con algunos miembros negaron que éstos últimos existieran. Otros miembros informaron en cambio de la realización de tránsitos: que tras poner en práctica estas performances corporeizadas de género han cambiado sus preferencias sexuales heterosexuales hacia el espacio homo o bisexual. En general se refugiaban verbalmente en el discurso homófobo hegemónico y sus relatos niegan lo que se percibe a simple vista en su experiencia corporal. Sin embargo, es probable que a partir de la performance musical del cuerpo algunos de ellos modifiquen, maten, o se opongan directamente a este discurso, evitando la

confrontación directa. Bailar en estilo sonidero no es suficiente para comulgar con o convertirse a determinada preferencia sexual. No hay que olvidar que la música y el baile producen un goce autosuficiente que no necesita tener una función clara o una explicación. Sin embargo, cuando esta práctica concurre con otros elementos de la vida personal del sujeto, puede convertirse en un catalizador performativo para construir, explorar o transitar por sexualidades alternativas. Durante la charla con algunos individuos asomaron atisbos de una suerte de narrativa identitaria en formación con la que comienzan a articular nuevas inquietudes sexuales. Pero, por regla general, el discurso heteronormativo dominante es asumido públicamente por el sujeto y la narrativa identitaria emergente, de existir, inevitablemente entra en conflicto con éste. En efecto, el baile de los sonideros es una performance huérfana, no sólo de discurso teórico sino de cualquier tipo de verbalización o narrativización por parte de quien la practica.

Como vienen sosteniendo los estudios sobre la información de identidades y construcción de subjetividad, las narraciones que desarrollan los individuos para explicar su vida son fundamentales en la construcción identitaria y subjetiva (Vila 1996; Pelinski 2000: 106-175; Kramer 2001 y Arfuch 2005).¹² La experiencia de identidad de género puesta en práctica por los sonideros no es narrativizada por los sujetos, por lo menos no públicamente. Pero las efectivas operaciones sociales que están realizando a favor del colectivo gay en ese contexto agreste son evidentes. Aquí tenemos un caso de performance desarrollada *performativamente*: no se representa un discurso preestablecido ni unos valores ya en circulación en el tejido social. Aquí, una nueva realidad está emergiendo y aún no alcanza a ser discursivizada por medios verbales explícitos.

Mi hipótesis es que la música y la performance corporal cumplen una función sustancial para la formación y articulación de las narrativas de identidad de género en los miembros de este colectivo. La experiencia del bailar es estética, emotiva y corporal. Prescinde de la verbalización. Gracias a ello, los individuos performativamente viven desde un espacio no verbal la transgresión al discurso heteronormativo en un entorno que no les reprocha

¹² A las narraciones personales hay que sumar las narrativas culturales que se difunden a través de diversos medios. Nicola Dibben (2006) analiza cómo el discurso que rodea la música de Björk (las discusiones de los fans en foros especializados, las notas de prensa, las entrevistas de la cantante, los vídeos de sus canciones, etc.) son narrativas que influyen en la recepción de las canciones de la islandesa y en la conformación de la subjetividad de sus oyentes, particularmente en lo que respecta a la experiencia emocional.

o censura por ello. Pero las fuerzas narrativizadas por la música y el baile pueden alimentar una incipiente narrativa identitaria o subjetiva que poco a poco se irá verbalizando. Ofrecer una hipótesis de cómo ocurre este proceso será el tema principal del resto del artículo.

NARRATIVA, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDAD

La narrativa es tanto una forma literaria, una forma específica de discurso, un artefacto lingüístico, una categoría epistemológica, una estrategia cognitiva que dota de coherencia y sentido particular a ciertos aspectos de la vida de los sujetos, y un modo específico de pensamiento. En uno de los textos fundamentales para comprender los modos en que las personas construyen sus identidades y subjetividades, Pablo Vila afirma:

La producción social de la subjetividad siempre está inmersa en procesos simbólicos de significación... La subjetividad siempre está en proceso de ser formada, deformada y reformada a través del intercambio semiótico de signos, más específicamente, a través de un particular tipo de discurso: la narrativa (Vila 1996).

La narrativa es un artefacto lingüístico que a partir de una *trama argumental* de base, selecciona eventos y hechos de las vidas de las personas, los articula dotándolos de continuidad, dirección y coherencia, llena los huecos y repara las inconsistencias en pos de determinadas metas y objetivos aplicando lógicas no lineales como la abducción de Peirce (Bonfantini 1987). El relato que da lugar es a un tiempo producto y productor de identidad y subjetividad: “El proceso de construcción identitaria está caracterizado por un continuo movimiento de ida y vuelta entre contar y vivir, entre narrar y ser.” Puesto que “parece no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo”, la narrativa, según Ricoeur, es también “uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos”. Más aún, “la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las acciones de los agentes sociales” (Vila 1996).

Aunque Vila no lo mencione, de esto resulta fácil inferir que toda vez que la narrativa además de artefacto lingüístico es un esquema cognitivo,

en su formación y aplicación pueden intervenir otros esquemas cognitivos que no necesariamente tienen su origen, gestionan o aplican en procesos verbales. Esquemas encarnados, marcos, guiones y tipos cognitivos musicales pueden llegar a modelar, combinarse o articularse con los esquemas propiamente narrativos, y es muy posible que su lógica influya en las lógicas de la narración (López Cano 2002, 2003 y 2004a: 437-480).

Uno de los elementos fundamentales de la narrativa es la *trama argumental*: “Una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que nos rodea, extrayendo de la marea infinita de eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida.” Vila subraya que si bien “todas las personas construyen narrativas que utilizan para pensarse a sí mismas”, es muy probable que “diferente tipo de gente selecciona distintos elementos articuladores o ‘puntos nodales’ para construir tales narrativas”. Vila propone que ese punto nodal es precisamente la trama argumental. Ésta “va a determinar el foco de nuestra atención, proveyéndonos de los principios que nos van a permitir distinguir entre lo que es un primer plano de lo que sólo es contexto” (Vila 1996).

Pero la narrativa es también un modo de pensamiento. Según Bruner existen dos modos de pensamiento básicos en el ser humano: el lógico científico o modo paradigmático y el narrativo. Cada modo aplica lógicas causales distintas: el paradigmático se centra en condiciones de verdad universales, mientras que la narrativa busca conexiones particulares entre eventos. El pensamiento paradigmático está en el origen de las categorías con que describimos científicamente el mundo. Sin embargo, pensamiento categorial y pensamiento narrativo no son opuestos sino complementarios, y continuamente narrativas y sistemas categoriales se superponen uno sobre otros en la construcción de identidades sociales. De este modo, Vila sostiene la hipótesis de que al menos una parte de las categorías que utilizamos para describir a actores sociales no son sino consecuencia de la sedimentación de múltiples narrativas que construimos sobre nosotros mismos y los “otros” para dar cuenta de nuestra realidad (Vila 1996).

NARRATIVAS Y MÚSICA

Como los relatos, la música es artefacto de gestión del tiempo y un modo de organizar y dotar de coherencia diversos eventos dentro de un marco

temporal. Del mismo modo que las narrativas, la música posee metas y objetivos e impone una causalidad propia entre los eventos, en virtud de una trama argumental.¹³ Estos elementos dan lugar a una emergencia de diversas “impresiones” narrativas en música como por ejemplo la *retención* y *protencción* que propuso la fenomenología musical¹⁴, la direccionalidad, la ubicación clara de puntos de partida y llegada en el flujo musical, y la percepción de coherencia y unidad. Esto es suficiente como para considerar que la música contribuye a la formación, expresión y experiencia de los relatos o narrativas identitarias y de subjetividad de los sujetos. Para explorar esta pregunta es necesario analizar la situación de los estudios de narratología musical y, a partir de ellos, proponer algunas hipótesis de trabajo que es necesario estudiar a fondo en contribuciones posteriores. En este artículo nos concentraremos en las ideas sobre narratividad musical de Lawrence Kramer, ya que ofrece un marco teórico sumamente eficaz.

Según Sanna Pederson, existen dos aproximaciones a la narratividad musical. La primera se ocupa de comparar las relaciones entre narrativa literaria y musical buscando con ello detectar significados. La segunda rechaza este programa arguyendo su base estructuralista y que confirma la autonomía y hegemonía del canon. En su lugar, considera la narrativa como generadora de significado e interpreta las narrativas musicales a la luz del trabajo cultural que realizan (Pederson 1996: 179). El trabajo de Kramer pertenece a esta segunda categoría, pues critica los estudios musicales donde se pretenden encontrar similitudes entre las estructuras sintagmáticas de un relato y las particularidades formales de la música. Estas aproximaciones preservan el principio estructuralista de abordar el problema del significado de la música sin renunciar a la preeminencia de la forma (la dicotomía semiológica significante-significado). Pero la narrativa, según Kramer, no es una fuente o garantía de estructura sino un medio para resistirse a ella. Comentando y siguiendo las críticas a la noción de narratividad musical de Nattiez (1990a y 1990b: 127-129) y Abbate (1991), Kramer concluye que “los efectos narrativos” que acoge o produce la música, son ocasionales, disruptivos y, por lo

¹³ Las metas y los objetivos las constituyen por ejemplo las fuerzas tonales que conducen el movimiento hacia la tónica. La *trama argumental* pueden ser los principios que determinan cómo se transforman los *riffs* o temas principales de una canción o pieza instrumental; las elegiría para responder a la pregunta ¿de qué trata esa música?: “trata de la repetición incesante de un ostinato”, “de la amplitud paulatina o intermitente del ámbito de las alturas”, “de la aceleración del tiempo”, etc.

¹⁴ *Retención* es la preservación de la enfermedad musical que acaba de acontecer en el inmediato pasado mientras que la *protencción* es la construcción de expectativas fuertes a partir de un fragmento musical que nos lanza al futuro (Dahlhaus 1996: 98-99).

tanto, deconstructivos (Kramer 1995: 99). El mayor aporte del estadounidense para el estudio de la narratividad en música consiste en proponer tres niveles diferenciados que permiten discriminar procesos que los estudios anteriores subsumían a una misma categoría. Con ello Kramer pretende causar un corto circuito en la noción de estructura narrativa para proponer la narrativa como un modo de performance. Los niveles son la *narrativa* o *narración*; la *narratividad* y la *narratografía* (Kramer 1995:100).

La *narrativa* o *narración* es una historia contada, reconocida y reconocible. Puede darse de dos maneras: la *historia-tipo* y la *historia-individual*. La *historia-tipo* es una secuencia abstracta de eventos arquetípicos que se puede concretizar de varias maneras en un marco narrativo específico. Piénsese en cualquier cuento de hadas o fábula. Vladimir Propp (1974) encontró que éstas poseen estructuras narrativas básicas comunes, de tal suerte que se pueden tipificar un número limitado de estructuras narrativas que soportan una cantidad amplísima de cuentos específicos. Por otro lado, la *historia-individual* es la concreción de una historia-tipo. Por ejemplo la historia-tipo del *Patito feo* desarrollada según las diversas tramas de las versiones de la telenovela global *Yo soy Betty la fea* (Zuazu y López Cano 2008). Para Kramer, dado que la música tiene limitaciones para “narrar”, para contar un relato, porque entre otras cosas no puede hablar en pasado sino que discurre en un eterno presente (Abbate 1989:229), la música funciona como *suplemento* de un dispositivo narrativo. Dicho suplemento tendría funciones deconstructivas.

La *narratividad* la construyen los principios dinámicos, el impulso teleológico que gobierna una gran cantidad de narrativas. Es el motor que permite el despliegue de la narrativa misma. Los principios narrativos más básicos gobiernan el conjunto imaginario de todas las narraciones existentes o posibles. Según Kramer, en relación con la narratividad, la música es por un lado *performativa* en el sentido de las teorías del habla de Austin (Kramer 1995: 100). Por otro lado, la narratividad se refiere también a modelos o patrones narrativos que la música puede llegar a imitar o desarrollar (Kramer 1995: 105). La *narratografía*, por su parte, es la práctica de escritura efectiva por medio de la cual la narrativa y la narratividad se actualizan. Es la performance discursiva a través de la cual las historias son efectivamente contadas. La narratografía gobierna dos grandes áreas de representación: por un lado, la disposición temporal de eventos dentro de una narración o entre varias narraciones y, por otro, las fuentes de información narrativa como los narradores o voces que asoman en un relato, focalizadores, los personajes,

los documentos ficcionales, la agencia o capacidades autorales. En relación con la narratografía la música es una suerte de corporalización crítica de la autoridad discursiva (Kramer 1995: 100). La narratografía se opone a la continuidad y clausura de procesos, introduciendo desestabilización que se resiste al ordenamiento y confirmación que compensa los “mecanismos de persuasión ideológica” (Kramer 1995: 101).

Intentaré desarrollar estas tres categorías para proponer una serie de hipótesis de trabajo que permitan comprender de qué modo la música se articula con los relatos identitarios y de subjetividad en formación de los sujetos en la performatividad corporal de género.

NIVEL DE LA NARRATIVA O NARRACIÓN

Si no entiendo mal a Kramer, la narrativa o narración sólo es alcanzada por la música cuando interactúa con otro dispositivo que posee efectivamente las posibilidades de relatar una historia. Es el caso de la música vocal o música para el audiovisual. La idea de suplemento, sin embargo, no es del todo satisfactoria. En su lugar propongo la idea de contrapunto o interacción intersemiótica: la música se articula de diversos modos con las palabras o la imagen para dar lugar a una serie de funciones intersemióticas que van desde la coordinación plena hasta la contradicción, pasando por toda una gama amplia de procesos y significación. En López Cano (2004a: 573-624)

las narrativas identitarias o de subjetividad que expresan los sujetos pueden detonar interacciones semióticas entre narrativas, música y cuerpo en los momentos de la experiencia musical

propuse un modelo en tres estratos para comprender cómo funciona la competencia audiolectora de un oyente de música vocal. A partir de esta competencia, éste pone en marcha diversas estrategias de interacciones y contrapuntos intersemióticos. En el primer estrato su actividad se concentra en música y palabras como si fueran dos entidades separadas. En el segundo ocurren todas las posibilidades del contrapunto intersemiótico entre letra y música. Pero el tercero es un estrato que emerge sinérgicamente de la interacción anterior, dando lugar a una realidad global, única e indivisible que llamamos *género lírico*. El modelo puede ser adaptado al audiovisual.

Una hipótesis de trabajo es que las narrativas identitarias o de subjetividad que expresan los sujetos, pueden detonar interacciones semióticas entre narrativas, música y cuerpo en los momentos de la experiencia musical. Es muy probable que esta interacción, durante la performance, dé lugar a realidades emergentes de tercer nivel. Esta realidad puede encarnarse, al menos, en la experiencia corporal intensa. Es muy probable que entre estos juegos intersemióticos emerjan contradicciones con los discursos hegemónicos. Es posible también que en este nivel las narrativas de los sujetos tengan ya cierto grado de concreción verbal y estén bien formadas. Pero no sería extraño que también se produjese en situaciones de narrativas fragmentadas.

NIVEL DE LA NARRATIVIDAD

Tal y como entiendo, pertenecerían a esta categoría las similitudes o posibilidades que tiene la música de “parecerse” a eventos narrativos en virtud no tanto de la identidad de estructuras discretas equiparables una a una entre narrativa verbal (o visual) y forma musical, de amplios y holísticos patrones comunes, homologables por medio de analogías laxas, diferentes formas de iconización semiótica (Martínez 1996), proyecciones metafóricas (Johnson 1987 y Peñalba 2005), etcétera. Estos patrones cruzan a través de los aspectos formales específicos de las narrativas y son más producto de la actividad creativa del receptor que de las estructuras inmanentes de los artefactos narrativos comparados.

En este apartado se incluirán también las fuerzas narrativizadoras que posee la música y que ejercen su influencia a nivel global o local. Éstas son las responsables de que la música detone “impresiones” o “impulsos” narrativos. A estas fuerzas narrativizadoras las llamo *agentes narrativos* y se dividen en dos grupos: 1. El *agente-sujeto* es aquel elemento que acusa la acción de fuerzas dinamizadoras sobre él. Es lo que se transforma en el tiempo. 2. Los agentes o fuerzas que transforman los sujetos y que denomino con el término genérico de *vectores* o *agentes-vectores*.

Los agentes-sujetos se encarnarían en lo que Tarasti (basado en Greimas) llama *actantes* o *actorialidad* musical y que se corresponden con los temas, motivos, melodías, texturas, timbres, *riffs*, *tempi* y cualquier otra “temática” o elementos antropomórficos (o antropomorizables) de la música que seguirán transformando, desarrollando o alterando a lo largo de ésta

(Tarasti 1994: 48).¹⁵ Los agentes-vectores, por su parte, pueden tener formas de presentación y modos de acción.

Por un lado tenemos las *modalidades* que son interpretaciones subjetivas, aunque no arbitrarias, impuestas a un texto musical determinado, que caracterizan su inercia, tendencia o dirección narrativa. Tarasti reconoce las siguientes modalidades básicas: *ser (être)*: estado de reposo, estabilidad y consonancia musical; *hacer (faire)*: acción musical, evento, dinamismo, disonancia; *devenir (devenir)*: desarrollo temporal “normal” de la música; *querer (vouloir)*: la energía cinética y la lógica volitiva de la música, su tendencia a dirigirse hacia un punto determinado (la dominante *quiere* ir a la tónica, la disonancia *quiere* resolver la consonancia, el solo de guitarra *quiere* regresar a la voz del cantante principal, etcétera); *saber (savoir)*: la información musical, el momento cognitivo de la música; *poder (pouvoir)*: el poder y la eficiencia de la música, sus recursos técnicos principalmente en la interpretación (técnicas de ejecución, escrituras idiomáticas para instrumentos, virtuosismo instrumental, etcétera); *deber (devoir)*: se refiere a los compromisos de una obra o pieza determinada con respecto a las constricciones (o reglas) de género, estilo y forma (la sonata *debe* re-exponer, el heavy metal *debe* saturar, la salsa *debe* erotizar, el baile de la cumbia *debe* sincronizarse y acentuar los tiempos fuertes de la música, etcétera), o las impuestas localmente por una pieza específica; *creer (croire)*: valores epistémicos de la música y su capacidad de persuasión ideológica (Tarasti 1994: 48-49).¹⁶

Son agentes-vectores también los esquemas cognitivos como marcos o guiones (López Cano 2004a: 437-480) o los esquemas encarnados de Johnson (1987), que permiten la comprensión tanto de procesos musicales como de otro tipo en términos de recorridos temporales: el esquema *origen-camino-meta*, el esquema *ciclo*, etcétera (Peñalba 2005 y López Cano 2003). Funcionan también de impulsos narrativos las diferentes articulaciones de tópicos musicales como los que propone la timba cubana, con recorridos

¹⁵ La tradición estructuralista del estudio de los procesos narrativos iniciada por Vladimir Popp (1974) y culminada en el complejo sistema de análisis semiótico de Greimas, ha intentado individualizar y categorizar estos agentes y extraer sus relaciones y modos de acción para aplicarlos a terrenos abstractos y un sinfín de artefactos culturales susceptibles de ser entendidos narratológicamente. Las aporías de los metaobjetivos estructuralistas han sido de sobra discutidas, pero algunas de las adaptaciones a la música que ha hecho Tarasti (1994) del aparato greimasiano pueden ser útiles para nuestros objetivos.

¹⁶ Las modalizaciones o modalidades son complejas y su aplicación a la música no siempre es satisfactoria. Sería interesante reinterpretar algunas de estas modalidades, como el *poder* en términos de la noción de agencia; el *saber* en términos de la interacción cognitiva entre música y oyente; y el *creer* en relación con las interpretaciones musicales (Vila 1996, Pelinski 2000 y López Cano 2004b). Cabría preguntarse, sin embargo, si todos estos procesos son en realidad narrativizadores.

por varios tipos de música dentro de una misma canción del tipo *Balada cursi-salsa romántica-timba/funk/rumba-reggae*; o *Bolero orquestal-salsa-timba funk/rock*, etcétera. El empleo consistente de esas estrategias construyen esquemas narrativos donde sujetos representados por la música son conducidos desde un punto de vista a otro, desde un afecto a otro, construyendo fantasías de *empoderamiento* y *agencia* (López Cano 2005 y 2007).¹⁷

Vectores son también las figuras retóricas musicales que imponen organizaciones temporales direccionadas como la *gradatio* (López Cano 2008c: 90-91). Podemos encontrarlos también en formas repetitivas que dan lugar a procesos de acumulación y tensión progresiva, que afectan espacios perceptivos facilitando experiencias intensas de trance o emoción. Dentro de los agentes-vectores destaca la fuerza indexical de secciones o momentos musicales narrativizados y que fueron explicitados en la semiótica musical de los noventa con categorías como *initium* (momentos característicos de los inicios de proceso), *médium* (fases de desarrollo), *finis* (fases de culminación y cierre de proceso) (Agawu 1990 y Hatten 2004: 121). Un ejemplo de *initium* lo tenemos en la introducción del tema principal de una sinfonía; la presentación del *riff* prominente en la guitarra o bajo; la aparición de la base rítmica o gesto rítmico con la que comienza la música en un tema bailable; un preámbulo o introducción instrumental antes que entre la voz principal, etcétera. Ejemplos de *médium* los encontramos en procesos característicos de desarrollos como el solo de guitarra u otro instrumento dentro de una canción —y que nunca ocurriría como inicio o final de la misma o la sección de desarrollo— y su naturaleza moduladora dentro de la forma sonata en la música clásica. Casos de *finis* los tenemos en cadencias armónico-tonales o rítmicas; en las secciones de “himno” con las que terminan algunos de los grandes temas de rock; en los bloques rítmicos de la timba que provienen de la rumba y que clausuran enfáticamente las diferentes secciones, etcétera.

Es muy probable que los agentes narrativizadores que ocurren en la música no sean autosuficientes como para producir narraciones identitarias sólidas y bien formadas. Mi hipótesis de trabajo es que los agentes musicales pueden articularse, interactuar intersemióticamente y fusionarse con agentes narrativos de los relatos identitarios y de subjetividad verbales (o de otro tipo), ya sea que éstos sean explícitos y bien formados o que sean tácitos, fragmentados, o bien que estén en fases incipientes de desarrollo. Esta fusión estaría en la base de la experiencia performativa de la música.

¹⁷ En el caso de la timba, el sujeto que aparece una y otra vez —a un tiempo representado y creado por la música— es un arquetipo cultural que llamo “el chico duro” de La Habana (López Cano 2007).

Dentro de este espacio, los sujetos *experimentan* emocional y corporalmente algunos aspectos de la narrativa. La experiencia performativa hace que éstos cobren confianza hacia ella y que, dentro de los márgenes de la experiencia musical, que es a un tiempo ficción y realidad, una efímera, frágil y corporeizada “ontología sónica”, los individuos “vivan” el pleno desarrollo de la narración en cuestión, “disfruten” vivencialmente su culminación y cierre, su consumación como una unidad sólida y completa.

En el inconmensurable momento de la performance performativa, los sujetos hacen interactuar narrativas identitarias, agentes narrativizadores musicales, agentes tímicos, esquemas e imágenes corporales, incidencias emocionales, etcétera. De este modo, el agente-sujeto musical no surge del texto musical *per se* como afirma Cumming (2001: 12-17), fiel a la tradición textualista y antimentalista de la semiótica sistémica, sino que emerge de la *enacción* del conjunto de todos los elementos mencionados que se articulan en un todo fenomenológico donde música, cuerpo, identidad sexual y narrativas se vuelven un todo compacto e indivisible. A través de la red de interpretantes semióticos desplegados en la cognición musical situada y dispersos entre el interior y exterior de la mente musical, en el entorno acústico, en el cuerpo físico e imaginado y en las emociones narrativas en ciernes: el sujeto se vuelve indivisible de la música y su performance corporal (López Cano 2004c y 2008b).

NIVEL DE LA NARRATOGRAFÍA

Según entiendo, este nivel corresponde a la emergencia retórica que produce orden y comprensión local, demarcándose de los rigores de la unidad global de la obra basada en modelos y conexiones estructurales preestablecidas. Un caso serían las alteraciones retóricas iluminadoras de sentido momentáneo, pero carentes de peso estructural global. En tanto nivel performativo, este nivel lo concibo como el más dependiente de la actividad cognitiva del oyente musical. Su misión es la de generar sentido por medio de la selección, articulación, dirección y dotación de coherencia lógica de información dispersa tanto en los relatos fragmentados de los sujetos, como en la música y en las rutinas corporales. Dota de sensación de unidad, de algo finito, terminado, redondeado pero atravesando las diversas manifestaciones y sus particularidades formales. Sería el resultado de la aplicación de estrategias narrativizadoras de las competencias musicales desde una perspectiva deconstructiva.

Vimos que a nivel de la narrativa o narración, un relato identitario o de subjetividad bien formado se encuentra con la música (letra y/o sonido) con el cual comienza una interacción intersemiótica. En este nivel, en cambio, ocurrirían fenómenos más complejos. Un caso sería cuando un relato verbal más o menos bien formado cruza sobre un momento de una música. Entonces, determinado fragmento de la música (ya sea letra o sonido o performance) hace de caja de resonancia de una narrativa verbal completa. La música no es relevante para esta experiencia sino tan sólo en algunos de sus aspectos y se subsume a la lógica, direccionalidad y coherencia de la narrativa verbal. Este es el caso de la expresión musical de subjetividades subalternas entre los jóvenes de la Cuba actual, que con “inofensivas” músicas de divertimento y evasión son capaces de construir, sostener y compartir desafíos al discurso oficial en una suerte de *dramatizaciones eufemizadas de conflictos sociales* (García Canclini 2004: 38), que evitan lo que sería una catastrófica confrontación directa. Las letras de las canciones no contienen apenas menciones evidentes a problemas sociales. Sin embargo, éstas son disfrutadas y vividas como actos de resistencia cultural, social y hasta política, en virtud de algún momento que se inserta dentro de las narraciones de descontento que se intercambian los sujetos en privado.

músicas de divertimento y evasión son capaces de construir, sostener y compartir desafíos al discurso oficial en una suerte de dramatizaciones eufemizadas de conflictos sociales

Es posible el caso inverso. Una pieza musical completa cruza por parte de un relato o de alguna de sus funciones narrativas o de sus fragmentos en formación. La narrativa se subsume a la lógica de la canción y de sus significados sociales. Pero el vínculo intersemiótico creado seguirá alimentando y colaborando a constituir la narrativa identitaria. Es el caso de la mayoría de los sonideros estudiados más arriba.

Dado que este es el nivel de “las fuentes de información narrativa”, es aquí también donde emergen las diferentes “voces narradoras” que dotan la música de profundidad polifónica (en sentido bajtiniano). Son las voces propuestas en el concepto de *musical persona* o sujeto musical de Cone (1974).

CONCLUSIONES

Éste es el marco de ideas hipotéticas que hemos de seguir trabajando para desentrañar cómo la música colabora en la construcción de identidades y subjetividades de género. Próximas comunicaciones profundizarán, corregirán y argumentarán mejor estos puntos. Por el momento hemos de permanecer atentos en lo que acontece en la escena sonidera. Ahí encontraremos muchas respuestas o elementos para formular de mejor manera las preguntas.

REFERENCIAS

- Abbate, Carolyn (1999): "What the Sorcerer Said". *Nineteenth-Century Music* 12, pp. 221-230.
- _____ (1991): *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, Kofi (1991): *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Arfuch, Leonor (ed.) (2005): *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo
- Austin, J.L. (1996): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Beard, David y Gloag, Kenneth (2005): *Musicology: The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- Béhague, Gerard (1984): *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Londres: Greenwood Press.
- Bonfantini, Massimo (1987): *La semiosi el'abduzione*. Milano: Bompiani.
- Butler, Judith (1998): "Actos performativos y construcción del género". *Debate feminista* 18, pp. 296-316.
- _____ (2000): *El género en disputa, Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002): *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance: A Critical Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Clarke, Eric F. (1999): "Subject-Position and the Specification of Invariants in Music by

Frank Zappa and P.J. Harvey”, *Music Analysis*, 18, pp. 347-374.

Cone, Edward (1974): *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.

Cumming, Naomi (1997): “The Subjectivities of Erbaume Dich”, *Music Analysis*, 16, pp. 5-44.

————— (2000): *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington & Indianapolis: Indiana Press.

Dahlhaus, Carl (1996): *Estética de la música*. Berlin: Reichenberger.

Dibben, Nicola (2006): “Subjectivity and the Construction of Emotion in the Music of Björk”, *Music Analysis*, 25 (1-2), pp. 171-197.

García Canclini, Néstor: *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

Hall, Donald E. (1994): *Subjectivity*. Nueva York: Routledge.

Hatten, Robert (1994): *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Johnson, Mark (1987): *The Body in the Mind*. Chicago: Chicago University Press.

Kramer, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

————— (2001): “The Mysteries of Animation: History, Analysis and Musical Subjectivity”. *Music Analysis*, 20 (2), pp. 153-178.

————— (2003): *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.

López Cano, Rubén (2002): “From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types: An Italian Lamento Strollong Along the Streets of Madrid”; paper presented at the *9th International Doctoral and Postdoctoral Seminar on Music Semiotics*. University of Helsinki, November 13-17, 2002. Versión en línea www.lopezcano.net

————— (2003): “Setting the Body in Music. Gesture, Schemata and Stylistic-Cognitive Types”; paper presented at the *International Conference: Music and Gesture*. University of East Anglia, August 28-31, 2005. Versión en línea www.lopezcano.net

————— (2004a): *De la retórica a las ciencias cognitivas. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín*. Ph. Diss. Valladolid: Universidad de Valladolid. Versión en línea www.lopezcano.net

————— (2004b): “The Tough Boy from Havana: Gesture, Interpellation and Enactive Semiotics in Cuban *Timba*”; paper presented at *8th International Conference on Musical*

Signification. Université Paris 1, Institut Finlandais. Paris, October 3-8, 2004. Versión en línea www.lopezcano.net

————— (2004c): “From Pragmatics to Enactive Cognition. A New Paradigm for the Development of Musical Semiotics”; paper presented at the *2nd International Symposium on Musical Language Sciences. Current Trends on Musical Language Sciences, Especially on the Language Sciences Webs and Transversalities’ Questions*. Saint-Rémy-de-Provence, October 14-17, 2004.

————— (2005): “Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana”. *TRANS- Revista Transcultural de Música*, 9 (Artículo 1), <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano.html>

————— (2006): “What Kind of Affordances are Musical Affordances?”; paper presented at *Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale: L’Ascotto Musicale: Condotte, Pratiche, Grammatiche*. Bologna, February 23-25, 2006. Versión en línea <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano.html>

————— (2007): “El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana”; *Latin American Music Review*, 28 (1), pp. 24-67.

————— (2008a): “Che tipo di affordances sono le affordances musicali? Una prospettiva semiotica”; en Daniele Barbieri, Luca Marconi y Francesco Spampinato (eds.): *L’ascotto: condotte, pratiche, grammatiche*. Lucca: LIM (en prensa).

————— (2008b): “Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”; en Marita Fornaro (ed.): *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente / Escuela Universitaria de Música (en prensa). Versión en línea www.lopezcano.net

————— (2003c): “Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje”, *Eufonía. Didáctica de la música*, 43 (número especial sobre música y lenguaje), pp. 87-99. Versión en línea www.lopezcano.net

Mansfield, Nick (2000): *Subjectivity: The Theories of the Self from Freud to Haraway*. Nueva York: NYU Press.

Martínez, José Luis (1996): “Icons in Music: A Peircean Rationale”, *Semiótica*, 110 (1/2), pp. 57-86.

McClary, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

————— (1994): “Construction of Subjectivity in Schubert’s Music”; in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*; en Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (eds.), pp. 205-233. Nueva York, Routledge.

Nattiez, Jean-Jacques (1990a): "Can We Speak of Narrativity in Music?"; en *Journal of the Royal Musical Association*, 115, pp. 240-257.

————— (1990b): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

Perderson, Sanna (1996): "The Methods of Musical Narratology", *Semiótica*, 110 / 1-2, pp. 179-96.

Pelinski, Ramón (2000): *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Peñalba, Alicia (2005): "El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música"; en *TRANS*, 9, (artículo 9). <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice.html>

Pini, Maria (2001): *Club Cultures and Female Subjectivity: The Move from Home to House*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Propp, Vladimir (1974): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Ramos, Pilar (2003): *Feminismo y música. Una introducción crítica*. Madrid: Nancea.

Sakin, Magali (2004): *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos.

Schechner, Richard (2000): *Performance: teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

————— (2002): *Performance Studies. An Introduction*. Nueva York: Routledge.

Tarasti, Eero (1994): *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Turner, Victor (1969): *The Ritual Process*. Ithaca: Cornell University Press.

————— (1988): *The Anthropology of Performance*. Nueva York: The Performance Arts Journal Press.

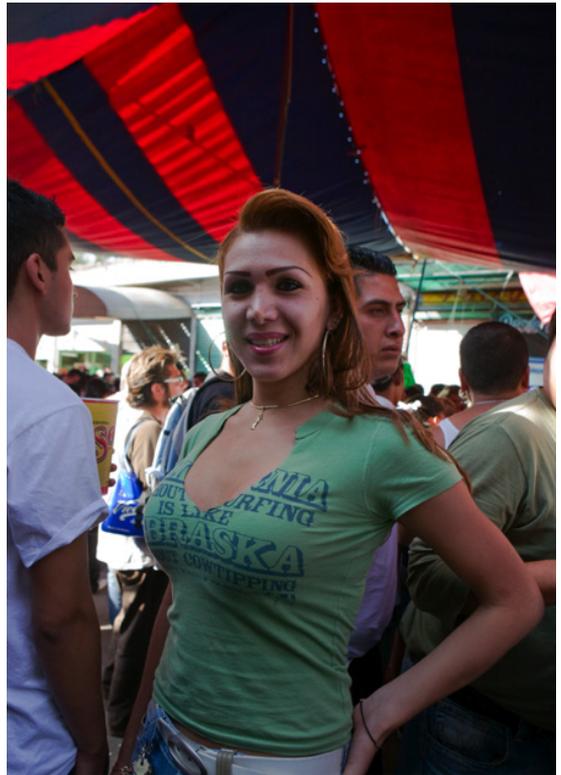
Vila, Pablo (1996): "Identidades narrativas y música". Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS Revista Transcultural de Música*, 2, (artículo 14). <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.html>

Viñuela, Laura (2003): *la perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: Krk.

Whiteley, Sheila (2000): *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. Londres: Routledge.

Zuazu, María Edurne y López Cano, Rubén (2008): "Las músicas de Betty la fea" (en





Página anterior izquierda:

1-2 Seguidores sonideros en la fiesta de los mercados de Tepito, México D.F.
Octubre de 2008. / Foto: L.R.

3. Bailarines en el aniversario de los mercados de La Merced, México D.F.
Octubre de 2008. / Foto: L.R.

4. Adrián, Mario - Sonido 64, Sonido Duende y otros en la Fiesta de los Mercados de Tepito, México D.F. Octubre 2008. / Foto: L.R.

Página anterior derecha:

1. Integrante de un club de baile, aniversario de los mercados de La Merced, México D.F. Octubre de 2008. / Foto: L.R.

2. Seguidora sonidera, Tepito, México D.F. Octubre de 2008. / Foto: L.R.

3. Seguidor sonidero, La Merced, México D.F., Septiembre de 2008. / Foto: L.R.

4. Seguidora sonidera, Tepito, México D.F. Octubre 2008. / Foto: L.R.



Arriba:

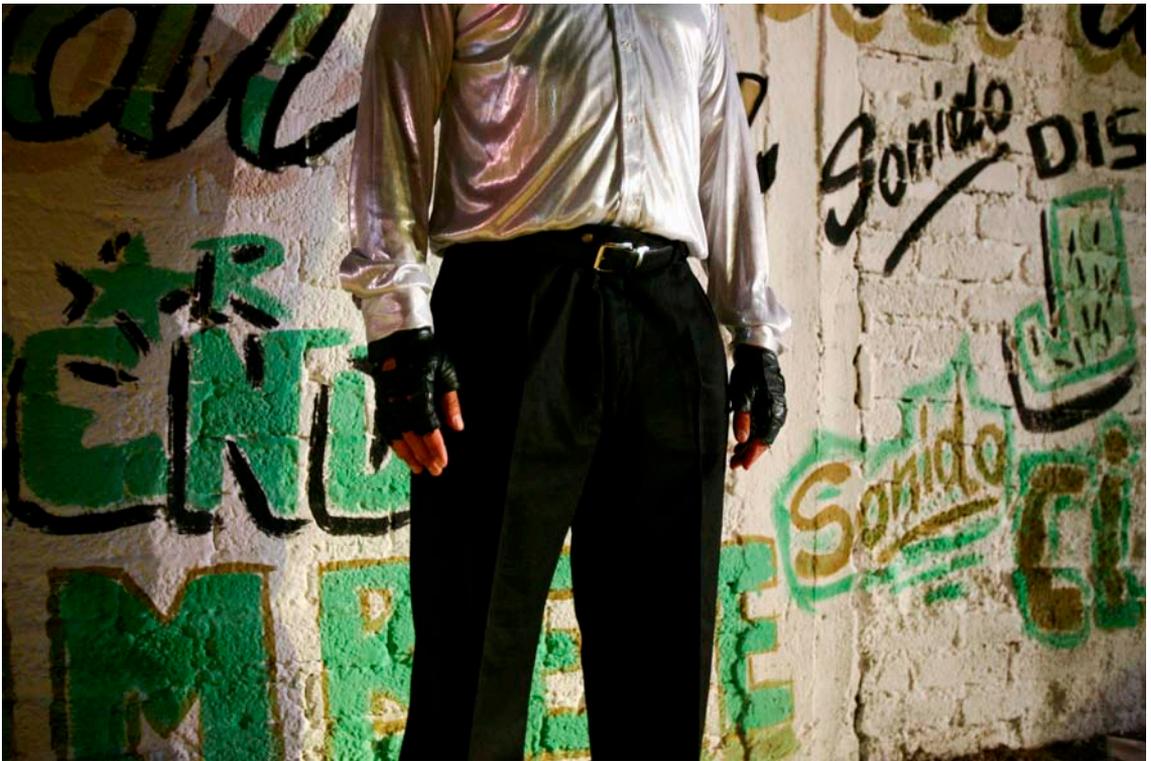
1. Sonido Campos de Tepito en el baile de Sonido Sonorámico, Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.

2. Integrantes de la Organización Spermik, Tepito, México D.F. Octubre de 2009. / Foto: L.R.

3-5. Bailarines y seguidores sonideros, Tepito, México D.F. Octubre de 2008 y 2009. / Fotos: L.R.

6. Sonido Duende, Sonido 64, Sonido Jaguar, Sonido La Dama, Lupita La Cigarrita y otros en el aniversario de los mercados de La Merced, México D.F. Octubre de 2008. / Foto: L.R.





Páginas anteriores:

- 1.** Seguidora sonidera en el baile del Peñón de los Baños, México D.F. Julio de 2009. / Foto: L.R.
- 2.** Seguidora sonidera en el baile del Chamizal, Estado de México. Noviembre de 2008. / Foto: M.P.
- 3.** Tatuaje de Sonido Alianza El Mexicano, Salón La Alteña, México D.F. Mayo de 2009. / Foto: L.R.
- 4.** Salvador Rivera Bravo del club de baile Los Patos en el baile del Chamizal, Estado de México. Noviembre de 2008. / Foto: M.P.

SÚPER NUMEN SONIDERO

por MARIANA DELGADO

SALUDOS:

Por lo menos en un par de ocasiones me han pedido que mande saludos sonideros, en una entrevista de radio o al final de una conferencia, durante las preguntas. He tenido que declinar: no soy la sonidera, soy su seguidora y acaso, su promotora —he dicho—. Pero ahora me vuelvo relatora y al fin me parece apropiado hacerlo. Van con infinito amor:

Saludos para los compañeros Marco Antonio Ramírez y Livia Radwanski; y para los colaboradores Mark Powell, Marisol Mendoza y Cathy Ragland. Un reconocimiento para Pedro Lasch, el iniciador.

Saludos para Lupita La Cigarrita; para Ricardo Mendoza papá e hijo, y DJ Kike de Sonido Duende; para Sonido Corimbo Chambelé; para Manuel y Raúl López de Sonorámico; para Miguel Ángel de Sonido Fajardo; para Sonido Maracaibo; para Ramón Rojo, Sonido La Changa; para los Sonidos de la familia Perea. Saludos para la comunidad sonidera toda.

Saludos para los maestros Néstor García Canclini, Fran Ilich, Jessica Gottfried, Mary Farkuharson, Francisco Cruces, Geraldine Juárez y Javier Sonido Martines.

También para los otros maestros: Bruno Latour, Nigel Thrift y Peter Wilson Lambert. Y para todos los que completan la bibliografía y el remix que sigue a continuación.

Saludos para mi familia, primerísima.

Con agradecimiento cien por ciento presente,
Mariana Delgado
La Paz, Bolivia, Septiembre de 2011.

LIMINAR:

A media noche de un viernes damos vueltas por Circuito Interior en el auto semi-gris de Roberto Martínez alias Sonido Corimbo Chambelé, Presidente de la Fraternidad Universal de Sonideros de México. Nos dirigimos al salón del auténtico y original Sonido Maracaibo, en donde nos esperan los bailarines más finos y la música más selecta, como antaño. Pero no encontramos el corralón de Iztacalco que es nuestra única referencia. Los policías que están parados en las esquinas no saben nada (corralón es la denominación popular para el depósito vehicular al que las grúas de tránsito llevan los autos mal estacionados).

Vamos y regresamos de Purísima a Río de la Piedad y no nos hacemos mejores. El auto está a punto de abordar un puente que conduce al aeropuerto de la ciudad de México cuando Roberto mete reversa: retrocedemos treinta metros por el carril central para tomar la lateral y dar vuelta en "U". En esos treinta metros nos hacemos conscientes de los tacos de adobo en la canasta del asiento de atrás, de las motos detenidas en medio circuito, de la botella de cerveza que revienta contra el pavimento y de la cara gorda del policía.

Estamos más vivos cuando damos solitos con el corralón y doblamos a la derecha. Tres cuadras más adentro un hombre pasea a dos poodles amarillentos: él sabe en dónde está el salón de Sonido Maracaibo.

UNO: LA EMERGENCIA

La emergencia del movimiento sonidero es propiciada por la propagación de la tecnología y la ampliación de facto de su acceso. Tiene lugar en el centro del sistema de circulación capitalista, que es como decir cualquier cosa pero es verdad: también sucede ahí, para efectos de inteligibilidad. No en su margen, en su centro. Ese suele ser el punto del capital, o no: suceder por todas partes, resumir lo recóndito. Lo hace, en efecto, pero es rebasado contingente, continuamente por organizaciones como la sonidera —podría decir por organismos como el sonidero, en un atentado biológico, pero sería gratuito, por el momento. Los sistemas específicos de operación total del mundo son relatos de poder; se incorporan a los objetos, funcionan e imperan; se reestructuran, tienen expansiones y limitaciones asimétricas; se parten. O los parten, a causa de eso que llaman disonancia cognitiva, hartazgo de tanta paja. Este relato quisiera ser distinto pero también funcionará hasta ahí no más, porque es un intento.

La emergencia del movimiento sonidero sucede mejor en medio del mundo, que no es exactamente un sistema o muchos sistemas en coexistencia. El mundo es un lugar en el que los modos de acción son inconmensurables, como las historias que producen. En todo momento y en todo lugar se desenvuelve un universo de interacciones y efectos. También, quizás sobre todo, a niveles a los que no tenemos acceso realmente. La suma de humanos y sus vidas es desconcertante, el conjunto de no humanos y su devenir es exorbitante y el colectivo de posibilidades que conforman humanos y no humanos en este planeta nos procura una inquietud sin fin.

Mundos en el mundo, y por doquier necesidad y arbitrariedad. La ciudad de México es un buen lugar para familiarizarse con estas posibilidades, pero cualquier ciudad de Latinoamérica sirve. Escribo este texto en La Paz, Bolivia, en donde es lo mismo. El Illimani es más eminente que el Popocatepetl, sencillamente porque es harto más visible, pero ambos son. Aquí yatiris y allá graniceros para conversar con ellos, ambos designados por el rayo. En conjunto, operan el clima. Las ciudades los invisiten, los embisten. Como la antigüedad, la modernidad parece discursiva frente a la vida compulsiva.

El mundo es un lugar en el que los modos de acción son inconmensurables, como las historias que producen

El mundo en el que vivimos, sobre el que pensamos, es un desmadre.

La organización que emerge responde a condiciones e incorpora funciones más amplias y más complejas que el desplazamiento de sistemas formales de producción, promoción, distribución y acceso a bienes tecnoculturales como tales. Siempre se puede decir que irrumpe en el espacio público urbano para resonar en los ámbitos social o económico —a escala local y transnacional— y que redundante en desafíos para la esfera pública, porque lo hace, pero la potencia del movimiento reside en su capacidad para convocar un espectro distinto de concomitancias. Lo que consigue hacer es introducir relaciones nuevas con las entidades disponibles en su entorno extendido, sean éstas biológicas, tecnológicas, económicas, culturales, religiosas o sociales (o más bien siendo éstas siempre un poco de todo y a la vez otra cosa). Puede asestar un golpe a la realidad, un pequeño golpe dadas las circunstancias del mundo, pero un golpe grande en las vidas de quienes participan de ese colectivo que consigue manifestarse y mantenerse; se multiplica y se moviliza en la diferencia; se cuela en las redes y trans-

mite. Hacer otro mundo en el entorno, tanto en la idea como en el uso, no de acuerdo al modelo pero con el modo que conecta.

DOS: LA PROLIFERACIÓN DE LAS COSAS

Se instala el primer tocadiscos en casa y es un acontecimiento, acuden inmediatamente los vecinos que volverán todas las veces para formar una ronda estupefacta en torno al aparato nuevo, admirando primero el mecanismo de reproducción de sonido y después el propio sonido. Comentan mayores y menores, y comentarán aún más cuando regresen a sus casas. Si el dueño lo autoriza, el objeto importado será cuidadosamente admirado por uno de los asistentes, tan pronto se retire la aguja del disco. No confesará el deseo de desarmar y ver, se lo reservará para cuando el tocadiscos se estropee. La cosa que funciona y que desearía poseer es la cosa que dejará de funcionar, ¿la cosa que podría reparar? Por lo pronto, nuevas congratulaciones para el dueño, la cosa es fina. Los primeros acetatos serán contados y se tocarán una y otra vez; al cabo de un tiempo, el asistente conocerá íntimamente sus melodías. Terminada la reunión, los discos retornarán a sus sobres y ocuparán un espacio en la repisa, conmensurables; después, proliferarán.

Afuera, en la calle, las cosas bullen. El barrio de Tepito en el centro de la ciudad de México es famoso. Linde para los mexicas y barrio indígena para los criollos, es el barrio bravo por excelencia. Le cantan los más grandes de la salsa, lo prueban los guantes de box de sus campeones. Es la cuna del sonidero, una de las cunas; ahí nació Ramón Rojo, Sonido La Changa, y está Sonido Pancho. Es Puerto Rico chiquito. Tiene la imagen pachuca de sus conjuntos tropicales y todas esas cosas propias de la fama de película en blanco y negro. Es la sede de la Santa Muerte, a unas cuantas cuadas del Zócalo capitalino y de la Catedral. Es un lunar, es un lupanar, es el emporio de la vecindad. Motocicletas y chavos sobre las motocicletas, velocidad. Es tráfico de droga. Operativos policiales, decomiso y demolición —cámaras de televisión. Retumbar de tambores y, en los pechos, los collares verde y amarillo de Changó; culto a San Judas Tadeo y a la Virgen de Guadalupe, paso de procesión. Un montón de vibraciones. Tepito tiene una delegación comercial en China: es muchos mercados, un vórtice para las mercancías y mercanteos en un mar de lonas de colores. Olor a nardos y longaniza. En los puestos del tianguis, edificaciones temporales de fayuca: montañas de tenis, muros de perfumes, torres de CDs. Venta de todo tipo de electrónica pirata,

la última, todos los géneros de juegos, videos y discos. Partes de auto, partes de un montón de cosas. Talleres de reparación mecánica, de producción artesanal, de reproducción digital. Vinaterías antiguas y cantinas tradicionales. Naturalmente, Tepito tiene cronistas propios y artistas ajenos, por montones. Una tarde de Halloween, recorren los pasajes legiones de criaturas de la más dedicada extravagancia: montones de niños con los últimos, los mejores disfraces chinos y maquillajes completos, calabacitas; papalotes negros volando desde las azoteas. ¡Salud!

Eventualmente el tocadiscos saldrá al patio de la vecindad, en ocasión de unos quince años o un bautizo o una boda o la celebración de un santo patrón. Habrá decoraciones de colores y flores y taquiza y aguas frescas y otras cosas generosas. Recorridas las mesas, se dispondrán las sillas en círculo, abriendo un espacio para el baile. Animado por la concurrencia, el asistente se hará cargo de tocar la música. Al gusto tan esperado de operar el aparato se sumará el de animar el baile: complacer los pedidos de los presentes, comentar la circunstancia, ofrecer las dedicatorias y anunciar el brindis producen la satisfacción de oficiar. De ahí en adelante, esta será su actuación. No pasarán muchas fiestas antes de que su determinación se materialice: traqueteado o no, tendrá su propio tocadiscos con bocina, una modesta colección con pocos pero buenos discos. Se ha hecho de un sonido, ya es sonidero —aun si no lo sabe, si no ha sido bautizado. Entonces lo invitarán a animar una fiesta en otro barrio. E irá, llevando aparato y discos en el taxi de un conocido; si su anfitrión es pudiente, le tocará presentarse en el intermedio del grupo de música que es el plato fuerte.

Para el próximo evento, deseará tener más y mejores discos, sonar más fuerte. El trabajo, el ahorro, el pago y el trueque van a estar de a peso: discos y tocadiscos son existencias escasas, aún no existen las cadenas Elektra y sus mil abonos semanales. *Con el sudor de la frente*, dirá de esa inversión el resto de su vida. Con la idea consustancial que conecta la trompeta de perifoneo que pasa por la calle amarrada a automóviles o bicicletas anunciando un producto, una función, un local, y a ratos tocando algo de música, con su tocadiscos y con el poste y con el diablito que toma corriente de la calle. Como los cuetes que anuncian el inicio de la feria en barrios y pueblos, ahora las trompetas indicarán por lo alto el sitio de la fiesta. El sonidero ya tiene nombre, lo pintará en el interior del amplificador. Un poco más adelante, tendrá un logotipo. Las grandes orquestas del Caribe, las legendarias Sonoras serán las primeras en atravesar el nuevo dispositivo, inaugurando geografías sonoras —virtuales y actuales— que se ampliarán con el tiempo. Los discos, adquiridos en estable-

cimientos metropolitanos o en comercios informales, se extenderán al compadre para que pueda apreciar el autógrafo, y aparecerán en la repisa marcos con fotos en las que el sonidero sonríe junto a su estrella.

Musicómano profeso, el sonidero ya estará haciendo la cola para recibir las novedades de las disqueras nacionales, que ya licencian y distribuyen catálogos de sellos de Norte y Sudamérica, y que no tardarán en comprender la utilidad del sonidero como canal para introducir y validar estos repertorios musicales ante las audiencias locales. Entre los temas de estos discos, el sonidero sabrá identificar aquel que puede causar mayor impacto y se apropiará de él, presentándolo con un título de su propia invención y convirtiéndolo en distintivo de su actuación. Las novedades de las disqueras resultarán insuficientes para alimentar el fuego del baile y el ego creciente del sonidero, que renegará del mecanismo de distribución que lo somete a la cola y a un producto uniformado y pronto estará tocando la puerta de pequeños comerciantes especializados en discos selectos. A don Samuel Gómez y al Hombre Biónico les comprará carísimos discos originales traídos de otros países en ejemplares contados. Esta alternativa también se probará insuficiente para los sonideros más tenaces, que decidirán emprender por su propia cuenta viajes que los llevarán más abajo y más adentro.

El sonidero ya tiene seguidores. Comenzará a hacer tardeadas, a cobrar las entradas. Imprime carteles, los distribuye con ayuda de parientes y amigos. Arma rings en la calle: pone cuatro palos y les da vuelta con un lazo para que la gente no se meta sin pagar. Igual se meterá pero menos. En una ocasión se cae una trompeta de un poste pero no mata a nadie. Tiene una variedad de baile, eso llama la atención del público, y tiene un micrófono, que ha sido introducido al ejercicio por Sonido Rolas con efectos extraordinarios. Por micrófono, bautiza al grupo de bailarines: Los Venados de La Raza o ¡Los Plutonianos! Desde luego, a estas alturas ya tendrá competidores. En otros barrios hay otras cunas. Memes, némesis. A unas cuadras del aeropuerto de la ciudad de México se encuentra el Peñón de los Baños. Los antiguos baños mexicas están supeditados ahora a una unidad habitacional, ya no hay embotelladora de agua mineral. Están ahí la plaza, la iglesia y el kiosco. A los pies del Peñón aterrizan y despegan los aviones, se desenvuelven los camiones, se integran los circuitos. En el lugar se toca tradicionalmente el danzón y se toca en serio. Hay orquestas de danzón y bailarines de danzón. Uno de los músicos de la orquesta irá al salón y se contagiará. Querrá tener el aparato, los discos, el resto: ese suceso todo, el modo. Junto a su hermano, fundará la dinastía de los Perea. Sonidos Fascinación y Arcoiris. Cristalito Porfis. La Conga. Sonido Fascinación hijo. La

Morena. El Peñón de los Baños se convertirá en una sucursal de Colombia.

El sonidero viajero, el *digger*, ya habrá llegado a las capitales musicales del continente —las de Colombia, Puerto Rico, Venezuela, República Dominicana, Panamá, Perú, Ecuador y Argentina... desde luego Nueva York— para obtener la música que las domina; por su cuenta, tanteando y negociando, o como agente de un sello discográfico de México, peinando. Manuel López, uno de los dos hermanos detrás de Sonido Sonorámico, recorrerá los barrios pintos, se lanzará a pueblos y ciudades de la costa, de la sierra, de los llanos en busca de la joya, se internará en la selva si es preciso. Cuando la encuentre, no querrá soltarla. Si está en estado primo, se hará de los medios para transportarla y grabarla. Así es como algunos sonideros se harán importadores y comerciantes de discos, levantarán disqueras en forma y se establecerán como promotores de grupos musicales, que ahora tocarán en el intermedio entre sonidos. Su figura establecerá alianzas con los músicos, los salones de baile y los circuitos de vendedores. Aparecerá en las estaciones tropicales de la radio comercial —muchas menos de las que merece—, y consolidará un espacio autónomo en su programa de radio por internet. En el momento en que un sonidero está en línea con una disquera de *world-music* y coleccionistas de ascendencia, otro sonidero contacta a los agentes que escanean viniles en los mercadillos de Lima o Buenos Aires con un nextel en la oreja. Por cada disquera formal que surja, aparecerán cien disqueras piratas; los discos correrán por los mercados y tianguis de las ciudades, a las esquinas de las plazas de los pueblos.

A la par de las habilidades que conciernen a su equipo de sonido exclusivamente, el sonidero habrá desarrollado un repertorio amplio de conocimientos complementarios de su oficio, que cubrirá con mayor o menor profundidad los ámbitos de la logística y el transporte, la producción, la promoción y la difusión, el diseño y la impresión, el registro de eventos, la producción y la comercialización de productos derivados, la administración financiera y la operación de plataformas de la *web* 2.0. En la práctica, este conocimiento habrá sido distribuido en el círculo íntimo, entre los miembros de la familia y los amigos. Es así que distintos géneros y distintas generaciones se encargarán de resolver aspectos específicos; en general, serán los hombres los que se ocupen del aspecto técnico y musical, mientras los jóvenes intervendrán en el campo de los nuevos medios y las mujeres cubrirán con frecuencia el frente promocional y administrativo; en secreto, muchas llevarán la memoria del sonido en archivos de fotos y objetos entrañables. En casa habrá juguetes sonideros de madera y dioramas y carteles dibujados

con crayola. Sonido Yeyé Colitas tomará el micrófono de su abuelo, Sonido Fajardo. Durante el baile, los bebés se acunarán en las cajas de los aparatos. También hay sonideras, pocas guerreras pero fieras.

Siendo que la mayor parte de los sonideros depende de otras fuentes de ingreso para subsistir, esta empresa contará al trueque y al don entre las divisas legítimas y se hará por amor a la técnica, a la música, al baile, al público y al aura: dos y tres generaciones sonreirán a la cámara y aparecerán en la foto con los emblemas de sus sonidos bordados en la chamarra y el pulgar en alto.

El sonidero ya necesitará un camión para transportar el equipo que ha adquirido, sumando twitters, consolas, amplificadores, mezcladoras, procesadoras, grabadoras, dispositivos de iluminación, torres y escenario y más, cada vez más y más nuevo, de avanzada. Los grandes necesitarán un trailer, tendrán dos. Los sonidos grandes y pequeños, de Tepito y del Peñón, de otros cien barrios de dentro y fuera de la ciudad de México, convergirán para presentarse ante sus seguidores en el evento de aniversario que organizan las asociaciones de comerciantes del mercado más grande de América Latina para celebrar a la Virgen de La Merced. Equipos de sonido de todo calibre; altares con representaciones completas y decoraciones exultantes de piñas y mangos y rosas y aves del paraíso, micro y macro escenarios en sí mismos; juergueros precoces tendidos sobre las cebollas y las mercancías del día que abarrotarán por doquier las inmediaciones de La Merced, que amanecerá a las serenatas de mariachis y tríos.

A espaldas de Palacio Nacional, La Merced comprende un barrio tradicional de comercios y un circuito de mercados de distinto orden, divididos por géneros, con una central masiva a la que ascienden los pasajeros del metro. Afuera de la infraestructura de los mercados, a lo largo de la infraestructura del eje vial, se distinguen los almacenes de mayoreo detrás de los puestos callejeros. En las aceras, sobre el asfalto: personas y más personas, prostitutas por doquier, bicicletas, carros que se desvían en las esquinas siguiendo rutas específicas. Las calles que se adentran en el barrio son de una materia: plásticos, tlapalerías, telas, electrodomésticos. Restaurantes libaneses. En las calles de adentro ya no hay puestos callejeros: Avenida Circunvalación es el nuevo límite. El resto está limpio, de eso se encargan las autoridades. Van recorriendo a la masa, a la raza. Total, tienen coartada en el patrimonio histórico. Su centro histórico crece, immaculado inmobiliario para una gentrificación monopólica.

TRES: EL ASALTO

Existe entonces una trayectoria. Los sonideros se han hecho gigantes en los últimos párrafos. A la sombra de los gigantes, se agazapan las compañías de sonideros medianos y crecen las legiones de pequeños. Se dicen diez mil sonideros en la ciudad de México. Son mil modos, o tantos a cuantos se preste la materia —es mimesis en su facultad más alta, expresiva. Estos modos devienen del encuentro del sonidero con los objetos que irán conformando su sonido: son las técnicas, aquello que le sucede a las cosas; en la necesidad, son las tácticas.

Es una situación de novedad, el encuentro con implementos extraños. Se pone en acción la traducción de la diferencia presente, una mediación momentánea con objetos, entornos y relatos. Es el inteligenciamiento entre actantes. Comprende también el condicionamiento situado del acceso a los bienes que produce el sistema. La respuesta a la dificultad y a la posición de precariedad en el sistema es la supresión de la inutilidad que impone el régimen comercial de renovación y encubrimiento, al que resumo del siguiente modo: desconocemos la capacidad de nuestras máquinas, el alcance de sus aplicaciones suaves y componentes duros, no sabemos qué hacer con ellas más allá de lo evidente; sin embargo, botamos las máquinas antes de averiguarlo, compramos otras más potentes. En la proximidad que produce el déficit, en la famosa brecha, las cosas no se desechan tan fácilmente: más que cosas específicas son funciones de amplio rango, entidades abiertas.

En este territorio de instrucción, la penetración de la tecnología está sujeta al *crash*. La vida está en casi-no-sí-*crash*. Es lo mismo en todos los territorios, con toda probabilidad pero también con menos visibilidad, opacado o minimizado el *crash* por el relato de un sistema que no gusta de reconocer que se rompe hasta que sucede.

Y ni entonces, aunque comprometa alguna reparación y relance el *marketing*. Digo mucho *crash* porque no podría decir crisis, es una palabra más crasa —es la grasa en la que se fríen las noticias. Lo hago también en referencia al golpe de adrenalina, al momento de realización

acelerada. Al accidente. Se arruinó el tocadiscos. No hay manual a mano. Es momento de abrir el aparato, de verlo por dentro, de buscarle la falla al mecanismo y de averiguarle una solución. El sonidero lo hace, pero encuentra

En este territorio de instrucción, la penetración de la tecnología está sujeta al crash

además una cosa insospechada: la mejora del mecanismo. Limada la pieza, el sonidero accede a las revoluciones más graves. Ándale, hasta abajo, suavcito, así. Se establece la consonancia entre el dispositivo y el ritmo del mundo del sonidero. Rebajadas las versiones originales de los discos centro y sudamericanos, lo que ocurre es una cumbia vernácula que cundirá como Santa Bárbara. Los objetos, intermediarios silenciosos, se convierten así en mediadores plenos. Su accionar es ya su distribuir, porque el suceso es colectivo: el numen está en el compartir fortuito de cuerpos y dispositivos, consciente o subconscientemente, el departir de las referencias.

En la improvisación se desarrollan conocimientos y procedimientos, se componen técnicas que habilitan futuras mímisis, se disponen los aprendizajes complejos del oficio. Con la apropiación de la tecnología, el sonidero se inicia en el manejo de ensamblajes cada vez más vastos. Intervenido y alterado, su equipo de sonido se halla perfectamente naturalizado. Se puede decir también: se halla completamente socializado, ha acumulado tantos referentes humanos en el proceso que casi no es cosa. Aquí parece empero adecuado el término naturalizado, dado que el objeto que resulta de este proceso es un híbrido al que deseo adjudicar poderes salvajes. Este híbrido, es como si tuviera una voluntad. No se ufana con la multiplicación de sonidos, de sonideros. Quiere más acción, dónde está la intención. Quiere extender su modo en el entorno, a otras cosas del entorno. Quiere ser parte de una máquina salvaje que interrumpa en forma y fondo a otras máquinas. Quiere canibalizar. Quiere luces. Le comunica todo esto al sonidero, que se inclina a cooperar y se muere de la risa. Acompañado por su compadre sale a cazar por la ciudad, primero piezas pequeñas, luego elefantes: faros de Volkswagen, de tren, de avioneta; las lámparas del anuncio gigante de la fábrica de Zapatos Canadá. Estos objetos convidan a nuevos objetos: el movimiento del aparato lo provee el motor de un refrigerador y en adelante, otros motores. Todos juntos —uno solo— truenan como el rayo sobre la montaña.

Es importante ser ingenuo y mantener una intención heroica.

Hay otra historia de elefantes que quiero contar. Otra máquina con cuyo relato quiero interrumpir este relato, brevemente. Es la ópera, que es la representación espectacular del ocaso de un sistema. Pero aún existe, grandemente porque no conoce una forma distinta de la inviable. Pienso primero en cómo se traducen los convenios del sistema del arte en actividades divididas y productos especializados, en cómo operan el entrenamiento y el juicio jerarquizados en el ensamblaje. Pero el contraste es irrelevante. Entendida la diferencia entre lo abierto y lo cerrado, lo que interesa es el fun-

cionar de la cosa. Completan en este caso la máquina: el edificio, el aforo, los espectadores, el foso, la orquesta y sus instrumentos, el podio del director, el escenario y los cantantes y el coro, los tramoyos escondidos adentro de la escenografía que gira colosal, las cámaras del circuito cerrado y sus monitores distribuidos, las bambalinas, los equipos humanos y técnicos, los camerinos, los talleres. En acción, de adentro hacia afuera, la ópera permite ver lo siguiente: los monitores transmiten las instrucciones del director de orquesta, a quien graban desde abajo mientras gesticula en código. El director media entre las acciones en partitura, foso y escena, sus gestos replican en todos los rincones del *backstage*, desencadenan modos de interpretación y de consecución; todos los mundos implicados en la actuación se ajustan, se sincronizan, alcanzan una concordancia. Regresan las voces principales a escena y se proyectan dilatadas en matices, alcanzan de lleno el centro, el fondo, los altos del teatro. Son súper hombres y mujeres sin micrófono, lo que hacen es arrasadoramente *freak*. O bien, son la expresión a la vez singular y máxima de la máquina en su conjunto. O ambos, siempre mejor ambos a la vez y más. La audiencia se inflama en sus asientos. Detrás de bambalinas, después de todo el estrés de los desperfectos preliminares y los malabares, técnicos y productores lloran de emoción.

Magia, repiten sin cesar los espectadores que cruzan el vestíbulo al salir.

CUATRO: EL ACONTECIMIENTO

El sonidero conformará una identidad performática y estética ligada a elementos como su localidad de origen; la envergadura tecnológica que haya alcanzado y su muy particular modulación expresiva; el género musical que haya escogido; el territorio físico que haya conquistado, y el sentido épico con que habrá impregnado cada recorrido, cada actuación. Todo esto junto, es magia. Más que elementos, entidades; más que entidades, actantes en forma, en esta máquina que ya no quiere ser máquina sino suceso, un vasto suceso. ¿Será que quiere ser entorno?

El baile ocupará el espacio público de la calle y el sonidero acomodará sus baffles sobre la acera del mismo modo que antes colgó sus trompetas de los postes de luz. El sonidero pequeño habrá colgado la lona con su logotipo y su leyenda, y estará montando las luces aztecas; el gigante estará conectando sus luces robóticas de las torres de un *grand support* y habrá franqueado el acceso de la avenida con su trailer. Comenzará vibrando su

escena: calibrando aparatos y cuerpos presentes, modulando el espectro sónico, escalando las reverberaciones. Es el materialismo del bajo, el de la velocidad incorporada. Congregados por el sonido distintivo, los asistentes del carnaval de la Martín Carrera admirarán la potencia del sistema y se dejarán cimbrar. Bienvenido seas, exclamará al micrófono La Changa. La cosa ya comenzó: caben diez, cabe cien, caben mil y cien mil. Este guaguancó ya impactó: piano, tumba y bongó. Toma a tu pareja, tómalala.

Cincuenta o cincuenta mil cuerpos se activarán, y comenzará el baile. Las pulsaciones se irán acelerando: ese exceso de expresión se está generando, está creciendo. Es un efecto de los aparatos sobre el afecto de los cuerpos. Pero ésta es una traducción muy simple. Porque lo que rifa es el trueque de competencias, que produce una especie de sinestesia colectiva: en la consola opera una cadera, en el pecho se instaura un *baffle* y, en la base de la espalda, la mano de tu pareja. Así se establece una consonancia

lo que rifa es el trueque de competencias, que produce una especie de sinestesia colectiva: en la consola opera una cadera, en el pecho se instaura un baffle y, en la base de la espalda, la mano de tu pareja.

indómita. De entre todas, será una y luego otra la pareja de bailarines que dibuje los contornos de la ronda, empujando a la gente con un gesto centrífugo. En un baile grande, esta primera pareja pertenecerá con toda probabilidad a un club de baile bien conocido y habrá practicado esos pasos en plazas, patios y salones; también es probable que pertenezca al tercer sexo, que ha establecido su distinción coreográfica y tiene incontables estilos, tanto para arreglarse como para moverse. Hombres y mujeres, adolescentes y niños, esperarán su turno para lucir su cadencia en medio de un círculo de

espectadores ávidos. Cuando llegue el tema preciso, La Miguela y Sus Edecanes expandirán la ronda con pasos coordinados, la harán girar sin parar, hasta que se perle de sudor y rompa en gritos. En eventos especiales, clubes profesionales de jóvenes invadirán la escena con cuerpos desnudos, pintados de banderas del continente americano y coronados de plumas, mientras ráfagas de fuego emitidas por hombres robot con armaduras de partes de botes de metal ennegrecido demarcan el territorio.

Otra parte de los asistentes se conglomerará al frente de la cabina del sonidero, sosteniendo con las manos en alto, lo más cerca posible, mensajes

escritos en papel o bien dispositivos que acerquen esos mensajes cuando la multitud es grande, puentes de popotes. Antecedida por una ráfaga de efectos sonoros y sobreponiendo su estrépito a la música, la voz del sonidero transmitirá con amplificación sobrehumana uno tras otro los saludos del público que asiste a la celebración de los mercados de Tepito: para la familia López —El Chirris, El Bocho, El Zurdo y El Humilde— del Sonido Combo Antillano del Mercado Argentina, 100% Sibopanchero... Para Discos El Negro, el destructor de exclusividades, de los hermanos Flores de la Ramos Millán... Para Sonido Mercurio de los Hermanos Sánchez, 100% presentes. Estos mensajes serán transmitidos incesante, fielmente por el sonidero. Con un solo emisor aparente, esta será sin embargo una transmisión colectiva que expresa deliberadamente el presente. Como el sonero que atiende al fandango en los Tuxtlas de Veracruz y echa un verso en medio de la multitud de soneros, improvisando dentro del repertorio tradicional para restituir el momento en todos sus componentes. Canta a voz en cuello aludiendo con esmerado desafío a los músicos y sus localidades de origen, al compás de sus instrumentos, al vigor y el encanto de bailadores y bailarinas, al cielo y las estrellas en esa noche y hasta la mañana siguiente, al aguante del torito de cacahuate. Montado en una lancha que surca el manglar, entona Zenén Zeferino: Este es mi panorama, con el que a diario converso, porque soy de la sabana jilguero, jilguero del universo. Así está presente el enunciado feliz en el saludo que emite el sonidero, en su correspondencia pasada, presente... y futura.

Los saludos sonideros serán grabados por los ayudantes, que pondrán a la venta los discos del evento aun antes de que éste termine; probablemente también por un sello de piratería fina con el que el sonidero mantiene un acuerdo que garantiza la calidad y la circulación del material, y con toda seguridad, por el público que sostendrá en alto sus celulares. Estos registros serán vehículos de comunicación y promoción, y tendrán a su disposición múltiples vías de distribución. Se encontrarán en CDs y DVDs a la venta en bailes y mercados callejeros inscritos al circuito sonidero, cuya acción se condensa en la ciudad de México y los estados del centro —Estado de México, Puebla, Hidalgo, Tlaxcala, Morelos, Guerrero, Querétaro, San Luis Potosí y Guanajuato principalmente—, pero extiende su influencia a Monterrey y Tijuana en el norte del país. Desde luego, habrán llegado a Estados Unidos impulsados por los saludos emitidos, y circularán entre las comunidades de mexicanos que escogen como destino principal los estados de California, Texas, Florida, Nueva York, Nueva Jersey, Arizona, Georgia, Illinois, Carolina del Norte y Virginia.

Más allá de cumplir con las dedicaciones, estos materiales abrirán un camino de doble vía para las presentaciones de los sonideros, como parte de un intercambio que entre migrantes y comunidades de origen, que se organizarán para celebrar el aniversario de un sonido del norte o el santo patrón del sur. Al otro lado de la frontera, surgirán sonidos con el mismo nombre: Fantasma.

La interrupción del régimen dominante y la subversión de sus términos será siempre temporal, como corresponde a las zonas autónomas, pero la actuación del sonidero alcanzará la intensidad necesaria para inscribir a su audiencia en un plano de inmanencia: producirá el imperio del bajo que hace temblar a las buenas conciencias. Como tal será tratado por el sistema, que reconocerá en el sonido a la heterotopía móvil, la máquina de guerra del otro; su autoridad se encargará de vigilar, obstruir y/o prohibir los bailes callejeros siempre que pueda (con excepción de los bailes grandes de La Merced y Tepito), con el argumento de que sus públicos perturban la convivencia ciudadana y atentan contra las normas de seguridad civil. Ya llegaron mis chicas orgásmicas y mi banda callejera —declamaré Lupita La Cigarrita, Sonido Radio Voz en un callejón de Iztapalapa, en la periferia de la ciudad de México—, ese perro de la calle; ya llegó el pirata, el disco móvil maldito. Las cervezas ascenderán en celebración, la mona impregnará una esquina. Pondrá a continuación la "Salsa del miedo": para todo aquel que perdió a alguien en el Gabacho, en el hospital... o que sencillamente se le fue.

CINCO: EL DESPLAZAMIENTO

Los sonideros traducirán con facilidad su presencia al internet a través de plataformas de la red 2.0 para subir videos de bailes y presentaciones de conjuntos, canciones remixeadas y rebajadas, o albergar las fotos que son características del movimiento, constancias importantísimas del momento; la mayor parte de las páginas personales de los sonideros estará afincada todavía en MySpace y YouTube, otra parte ya estará migrando a plataformas actualizadas como Facebook y Twitter. Los blogs de sonideros serán más bien escasos; los blogs sobre sonideros estarán en boga. Los sonidos que decidan desarrollar su propio portal no desaprovecharán la oportunidad para desplegar los efectos de una máquina ampliada, una realidad aumentada: la grandilocuencia sonora de la introducción vendrá acompañada ahora de una animación trepidante: veremos en pantalla a una multitud —al modo Zócalo de multitud, desmesurado— que sostiene lo mismo paraguas que

pancartas con mensajes, mientras por el fondo se deslizan paisajes de pirámides mesoamericanas y sudasiáticas, ciudades góticas y barrocas. Es como ver tarjetas y carteles y muchas playeras sonideras pero a la ene potencia: ahora están animados, somos testigos de su desplazamiento; en nuestras pantallas, vemos el momento en que el pedazo de un mundo se monta sobre el de otro mundo.

La convergencia mediática hará más potente la capacidad del sonidero para emitir mensajes y reunir y transmitir información: la página del sonidero importante se abrirá con una introducción dedicada a la historia del movimiento sonidero, y en el menú principal se podrán consultar las fechas de sus próximas presentaciones a ambos lados de la frontera, visitar las galerías de foto y de video, leer las historias y los saludos que dejan los aficionados. Todo esto, a fogonazo limpio. El afecto está en el efecto.

Las páginas de los organizaciones promotoras serán las que más eficazmente habrán logrado recrear y re-emplazar las dinámicas de la comunidad. Además de anunciar eventos de distintos sonideros, desplegarán una enorme red de corresponsales que cubrirá todos los centros del movimiento sonidero, reportando eventos y actualizando imágenes desde sus barrios, sus ciudades, sus estados y sus países. Estas organizaciones se encargarán de implementar eficazmente herramientas de interacción comunitaria como el chat y la radio. Incontables sonideros y seguidores dejarán en ellas una constancia de su paso, que podrá expresarse en un saludo convencional, en una invitación a un baile, mentadas de madre o en un relato más extenso que dé cuenta de su historia personal y de su posición con respecto al movimiento.

La radio de la organización abarcará una programación semanal de intervenciones de sonideros de renombre y musicómanos afiliados, que transmitirán desde México y Estados Unidos principalmente, aunque también habrá puntos en Francia, por ejemplo. Esta operación tendrá por locación la sala de la casa o en una cabina instalada en el garaje, en la que se congregan compadres y allegados. Tanto en los celulares como en los monitores de las computadoras, repicarán los saludos de la audiencia que conecta desde todos los puntos prodigando emoticones, bailando en *loop* con monitos tipo ninja. En el garaje comenzarán a aparecer de la nada papelitos con mensajes que pasarán por la voz del sonidero y se desatará el baile de los asistentes: ya llegó Brenda, hoy está bárbara.

De dos años para acá, se multiplican en la red las páginas de historia del movimiento sonidero creadas por los propios sonideros; la entrada de wikipedia crece y crece, ya parece este libro.

Más que una reflexión sobre la abducción de las funciones del Internet y la expansión del modo ambiental del sonidero, esta última parte del relato se ha dedicado a la descripción de redes cuasi sociales. El internet merece un relato-chayote aparte, una actualización de las cosas que procuraré en un futuro... no muy lejano.

DESPUÉS DEL NUMEN

Al final de la noche el auto semigris se descompone en Durango y Roberto se queda a dormir en él. A las diez de la mañana ha conseguido dos mecánicos que reptan por turnos. No hay nada que hacer: el clutch está hasta arriba, le mueves tantito y se truena. A mediodía llega un ángel de la guarda que se las arregla para manejar el auto sin clutch hasta Tláhuac, escuchando el puro motor.

Ese sábado deja un dinero en el auto y no vende tacos en el centro, pero Roberto el Pixie Chambelé sonrío con los lentes de sol puestos.

BIBLIOGRAFÍA

Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Bey, Hakim: “The Palimpsest”, <http://www.hermetic.com/bey/palimpsest.html>

“The Temporary Autonomous Zone”, <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>

Benjamin, Walter: “On the Mimetic Faculty”, en *Reflections*, Schocken Books, Nueva York 1986.

Bourriaud, Nicolas: *Postproducción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

Brea, José Luis: *cultura_RAM*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2007.

Clifford, James: *Itinerarios transculturales*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.

De Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1984.

Deleuze, Gilles: *What Is Philosophy?* Columbia Press University, New York, 1994.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.

Foucault, Michel: “Of Other Spaces”, <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

- Fuller, Matthew: *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*, The MIT Press, 2005.
- García Canclini, Néstor: *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2006.
- Goodman, Steve: *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, The MIT Press, 2010.
- Harman, Graham: *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court, Chicago, 2002.
- Heidegger: "Die Frage nach der Technik", en *Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000.
- Latour, Bruno: *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, Buenos Aires, 2008.
- Latour, Bruno: "On Technical Mediation - Philosophy, Sociology, Genealogy", en *Common Knowledge*, V3 N2, Otoño 1994.
- Latour, Bruno: "Pragmatogonies - A Mythical Account of How Humans and Non Humans Swap Properties", en *American Behavioral Scientist*, mayo 1994.
- Lemos, Ronaldo y Oona Castro: *Tecnobrega: Pará Reinventing the Music Business*. Aeroplano Editora, 2008. http://www.portalliteral.com.br/lancamentos/download/5697_tecnobregamioloedo2.pdf
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002.
- Ragland, Catherine: "Mexican Deejays and the Transnational Space of Youth Dances in New York and New Jersey". Publicado en *Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. 47, No. 3, Otoño de 2003.
- Thrift, Nigel: *Knowing Capitalism*, Sage, 2005.
- Thrift, Nigel and Kris Olds: "Cultures on the Brink: Reengineering the Soul of Capitalism" en *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*, Eds. Aihwa Ong and Stephen J. Collier, Blackwell Publishing, 2005.
- Thrift, Nigel and Stephen Graham: "Out of Order. Understanding Repair and Maintenance", Theory Culture Society, 2007.
- Turner, Víctor y Edward M. Bruner: *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.
- Yúdice, George: *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2007.

ARTÍCULOS DE PRENSA

El fenómeno sonidero en ascenso – Un artículo de Jesús Alejo para Milenio: <http://impreso.milenio.com/node/8544273>

Festejarán con música y baile a los sonideros en el Centro Histórico – Una entrevista de Tania Molina a Sonido Sonorámico para La Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/2009/03/12/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>

En Estados Unidos, los bailes sonideros son una forma de entrar a México – Una entrevista de Tania Molina a Cathy Ragland y Ronaldo Lemos para La Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/2009/04/02/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp>

Inauguran El Proyecto Sonidero en el Centro Cultural de España – Cobertura de Yahoo / Notimex: <http://espanol.news.yahoo.com/s/13032009/4/n-entertain-inauguran-proyecto-sonidero-centro-cultural.html>

Inauguración en el Centro Cultural de España- Cobertura fotográfica de Sonido Pío para Audimix: http://audimix.com/frends/main.php?g2_itemId=178

Sonideros, madres de todos los bailongos – Una entrevista de Notimex a Víctor Alcántara para Excelsior: http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/funcion/musica/sonideros,_madres_de_todos_los_bailongos/543759

Colectivo Nortec y Sonido Sonorámico celebran masivo- Un artículo de Chava Rock para La Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2009/03/15/colectivo-nortec-y-sonido-sonoramico-celebran-concierto-masivo-del-festival-de-mexico-en-el-ch>

Deben muchos artistas su éxito a los sonideros – Una entrevista a Víctor Alcántara de Monkey y sus Estrellas para Yahoo / Notimex: <http://mx.news.yahoo.com/s/18032009/7/n-entertain-deben-artistas-exito-sonideros-musicos.html>

Sonideros mexicanos crean comunidad transfronteriza virtual en EU: Ragland- Un artículo de Tania Molina para La Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/2007/10/22/index.php?section=espectaculos&article=a19n1esp>

Los sonideros, mediando entre dos mundos – Un artículo de Cathy Ragland (en inglés): <http://www.nyfolklore.org/pubs/voicjl/sonidero.html>

Under the Musical Spell of the Sonidero – Un artículo de Tripti Lahiri para el New York Times (en inglés): <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D01E2DB133BF931A15752C1A9659C8B63&sec=&spon=&pagewanted=all>

A Mexican Sonidero Shouts Out – Un artículo de Miguel Angel Angeles desde Nueva York: <http://www.hispanictips.com/2006/12/03/mexican-sonidero-shouts-alejandro-aviles-sonido-kumbala-york-city/>

RADIOS SONIDERAS

<http://www.cajapesa.com>

<http://www.kepachanga.com>

<http://www.grabacion-win.audimix.com>

<http://www.radiolaconquista.com>

PROMOTORES SONIDEROS (CON RADIOS INCORPORADAS)

<http://www.ondasonidera.com/2005.html>

<http://www.ambientesonidero.com>

<http://www.AUDIMIX.COM>

<http://www.carmenjarasonideros.com>

<http://www.elchatsonidero.com>

<http://www.impactosonidero.com>

<http://www.musicaesmas.com>

<http://www.mundosonideromx.blogspot.com>

<http://www.organizacionspermik.com>

<http://www.rinconsonidero.com>

<http://www.sonideros2000.com>

<http://www.fortalezasonidera.com/index.php>

<http://www.universosonidero.com>

SONIDEROS

<http://www.sonidocondormexico.com>

<http://www.sonidofascinacion.com>

<http://www.elsiboney.com>

<http://www.musicasonoramico.com/home.html>

http://www.myspace.com/ramon_red

<http://www.myspace.com/potencialatinay>

<http://www.myspace.com/sonidojassolavoz>

<http://www.myspace.com/sonidolamorena>

<http://www.polymarchs.com.mx>

<http://www.sonidojezga.com>

<http://www.elgiganteterremoto.com>

<http://www.sonidosensacioncandente.tripod.com>

<http://www.sonidoalfa.tripod.com>

<http://www.myspace.com/sonidotravieso07>

<http://www.latino.myspace.com/alianzaelmexicano>

<http://www.audiomanguare.spaces.live.com>

<http://www.papainmension.com>

VIDEOS Y ANIMACIONES

<http://www.produccionesalexander.com>

http://www.myspace.com/studio_masterfx



Página anterior:

1-2. Tornamesa y cajón con colección de discos / Fotos: L.R.

Derecha:

1-8. Cajas de vinilos y cds con las colecciones de los sonideros. / Fotos: L.R.

Página siguiente:

Venta de cds piratas en Tepito, México D.F. / Foto: L.R.







Página anterior izquierda:

1-2. Reconocimientos de Discos Orfeón y Musart a Luciano Salazar - Sonido Gato. / Fotos L.R.

Página anterior derecha:

- 1.** Colección de vinilos de Enrique Lara - Sonido Maracaibo. / Foto M.P.
- 2.** Vinilos de Fania, sello fundacional de la salsa neoyorquina. / Foto L.R.

EL SONIDERO

por MARISOL MENDOZA

Es aquel que hace vibrar una pista, que transmite su pasión a través de la buena música. Es aquel que comunica sentimientos por medio de sí mismo, con su voz expresiva y su forma de seleccionar temas para cada ocasión, ya que cada evento es diferente y los presentes en cada uno de ellos también. Es disfrutar el momento de expresión con el cuerpo, bailando al mejor ritmo, sin prejuicios ni preocupaciones. Es entrar en armonía con el universo musical, sintiendo cómo te sacude una chispa de energía y tu cuerpo se excita automáticamente, convirtiendo los ritmos en ritual.

Un sonidero siempre está dispuesto a mejorar para quedar bien con su público y atraer cada vez a más bailadores y escuchas de la buena música. Sabe que hay un público para cada género de música, y es impresionante ver que así como el sonidero se esmera, el bailarín también se prepara para dar lo mejor de sí en cada pista de baile. Se forman grupos que crean coreografías originale; muestran un estilo propio que dejará huella a través de los años.

Qué sería de las barriadas sonideras sin la gente del tercer sexo. Aquellos que en las ruedas sorprenden a los espectadores con su alegría, su forma de vestir y su forma de bailar, siempre innovando pasos con caravanas y demás. Gracias a todas las Muñequitas del Pastel que hacen de un baile sonidero un agasajo visual. El sabor se hace irresistible para todos los presentes, y es así que hombres y mujeres quieren bailar con ellas. Eso los hace increíblemente populares en las pistas sonideras; no necesitan ser ricos ni guapos para ser admirados, sólo ser buenos bailarines y amantes de la buena música.

Para todos los sonideros llenar lugares es un reto, al igual que formar un gran equipo de sonido. Los grandes no siempre fueron grandes, pero fueron constantes y eso los llevó al éxito. Mantener un equipo cuesta dinero y es-

fuerzo, es por eso que un sonido con un gran sonido y espectáculo requiere de un público masivo. Sí... es verdad, a veces no hay tanto dinero, pero querer es poder y se juntan hasta diez para contratar a un grande.

Los grandes monstruos sonideros tocan en ferias populares, aniversarios de megamercados y pueblos porque son enormes. A veces las pistas son de gran capacidad, para cobrar precio popular al que todos tengan acceso. Los chicos tocan en reuniones como bodas, quince años, cumpleaños, aniversarios de sonidos grandes, y en juntas de sonidos que organizan bailes populares. A los grandes se les admira por su gran tecnología; a los chicos por su gran esfuerzo. Digamos que chico no es equivalente a malo, ni grande a bueno. Y que en cada barrio hay un rincón con un sonidero esperando contratación. Hay quien cobra miles, quien cobra poco, quien a veces no cobra y hasta el que paga para que la gente lo escuche y lo conozca.

Un sonidero es una empresa que da trabajo a muchos. Puede o no sobrevivir, porque hay mucha competencia. Aunque un sonido grande diga que uno chico no es competencia para él, los chicos pueden tocar quedito pero bonito. Y siendo así, chiquitos y grandes hacen el movimiento sonidero y por eso lo admiro y deseo que la gente lo acepte como lo que es: un movimiento intercultural que tiene metamorfosis, que muta para no morir.

Ser sonidero es como ser la primera pieza de una cadena alimenticia, ya que se trata de sobrevivir. El sonidero produce empleos diversos: en primera

*El buen sonidero
sabe mutar para
que la tecnología
no lo destruya*

instancia necesita música, después aparatos para sonar, publicidad para anunciar su baile, transporte, un staff que arregle sus aparatos. Necesita ser visto, y para ello qué mejor que el Directorio Sonidero. Y qué decir de aquellos que arreglan las mejores fotos de los sonideros, los que las revelan y venden los rollos, los que graban las mejores tocadas, los que venden antojitos en los eventos. También cuentan los de la pintura, ya

que en un baffle nunca debe faltar el nombre del sonidero, y hasta los que venden fajas. Gracias a las mamás y esposas de los sonideros se venden muchas estampitas con la imagen de la Virgen de Guadalupe, ahora llamada la Virgen Sonidera.

El sonidero transmite sus conocimientos sin egoísmo a nuevas generaciones, para que la tecnología no mate a este movimiento. El buen sonidero sabe mutar para que la tecnología no lo destruya, porque está consciente de que así como existió el acetato, ahora existe la música que no necesita de una portada bonita, es decir la música desnuda que viene en USB.

Los sonideros han pasado por miles de hogares mexicanos, y han sido una fuente de comunicación antes que el internet, el celular y otras tecnologías. Mandar un saludo ha bastado para confortar un poco al primo, al amigo, etcétera. Y qué mejor que mandarlo por medio de un sonidero, en una tocada en vivo, de un país a otro, de una ciudad a otra, de un barrio a otro. Esta emoción sonidera ha traspasado fronteras, es un orgullo que los sonideros a estas alturas sean considerados un patrimonio cultural. Los sonideros están presentes en muchos rincones de la ciudad de México, y en muchos otros del país y el extranjero, esperando una oportunidad para entrar en acción y hacer de la fiesta la mejor tocada sonidera.

Gracias por transformarse, por mutar y mudarse sin cambiar su esencia ni pasión. ¡Que vivan los sonideros!

SONIDO DUENDE

En 1996 nace en La Habana, Tacuba, Barrio de la Huichapan, Sonido Duende, de quien muchos creían que no llegaría lejos, pero cuál no sería su sorpresa porque llegó a Veracruz, a Toluca, a Tula, a Pachuca y a Puebla. Llegó aún más lejos: al criterio de los bailarines, conquistando sus pies y haciendo que se muevan sus cuerpos.

Sonido Duende empieza con muchas ganas, ha sido perseverante y ha sabido darse a conocer. Es un sonido que sale de su barrio para enorgullecerlo. Padre e hijos, todos juntos hacen dinamita pura; entre ellos hay diferentes estilos y eso da muchas opciones a la gente que los pide. ¡Y lo piden por su nombre, eh! Sonido Duende el Mago de la Salsa.

Vaya que es un mago: hace que en su camioneta de tres metros y medio quepa mucho, y lo poco que trae suena mejor; la gente rodea el equipo para ver cómo está hecho. Los sonidos de su barrio ya lo aceptan, algo que todo sonidero ansía cuando comienza. Llegó a su pista en el momento más inesperado, con un club de baile.

El talento sonidero se trae en las venas y corre por el cuerpo y esto hace la magia que consigue que de tu voz salgan el ánimo y la emoción necesarios para compartir; en tus manos el tacto perfecto para no volar a los vecinos; en tus pies el ritmo de la música y en tus oídos la calidad de ese ritmo; y en el corazón, la fuerza perfecta para seguir adelante.

Sonido Duende tiene tres corazones en uno, por eso es fuerte ante las adversidades y la competencia que pueda tener. Estos corazones pertenecen

a Ricardo Mendoza García (papá), Ricardo Mendoza Gómez (hijo) y Enrique Mendoza Gómez (hijo), alias DJ Kike Mix. Dios los metió en este ambiente lleno de sorpresas y emociones porque sabía de su talento; siempre susurra en el oído de la esposa y mamá de estos tres hombres “apóyalos con tu bendición, y pide que siempre les vaya bien”.

Duende es un sonido que creció poco a poco con Ricardo Mendoza hijo; Enrique creció en este ambiente, es un amante de lo moderno y un apasionado de la tecnología; Ricardo Mendoza papá es quien en cada paso deja su huella: una enseñanza de humildad y sociabilidad. Él dice que siempre es bueno tener amigos y sabe ser buen amigo.

HAY UN DUENDE EN LA PRISIÓN

Duende tapiza la pista del Reclusorio Oriente: en la primera pieza empiezan a bailar con el tema “Todos a bailar”. Hubo buen recibimiento y las tarjetas del Duende recorrieron el Reclusorio Oriente y empezaron los saludos de los de adentro hacia los de afuera, y los que habían mandado de afuera, hacia adentro.

Cerca de mil bailarines se juntaron para identificarse con el ritmo de Sonido Duende. Después vino la nostalgia con los temas “Viento” y “Caretas”, que erizaron la piel de muchos que la bailaron como nunca. Duende lo presenció: fueron los éxitos del momento.

Toda la banda de Tepito expuso sus mejores pasos al ritmo de “Ruma kim-bumba”. También se abrieron ruedas con gente del tercer sexo. Y en agradecimiento al buen rato, hubo quien de corazón le disparó un refresco al Duende.

La tocada duró cuatro horas pero siempre estuvo llena, por un rato el reclusorio se convirtió en una pista sonidera. También tocaron Sonido Maryland y Discomóvil Jaguar, y hasta un recluso que sorprendió con su voz bajo el nombre Discomóvil Enigmático.

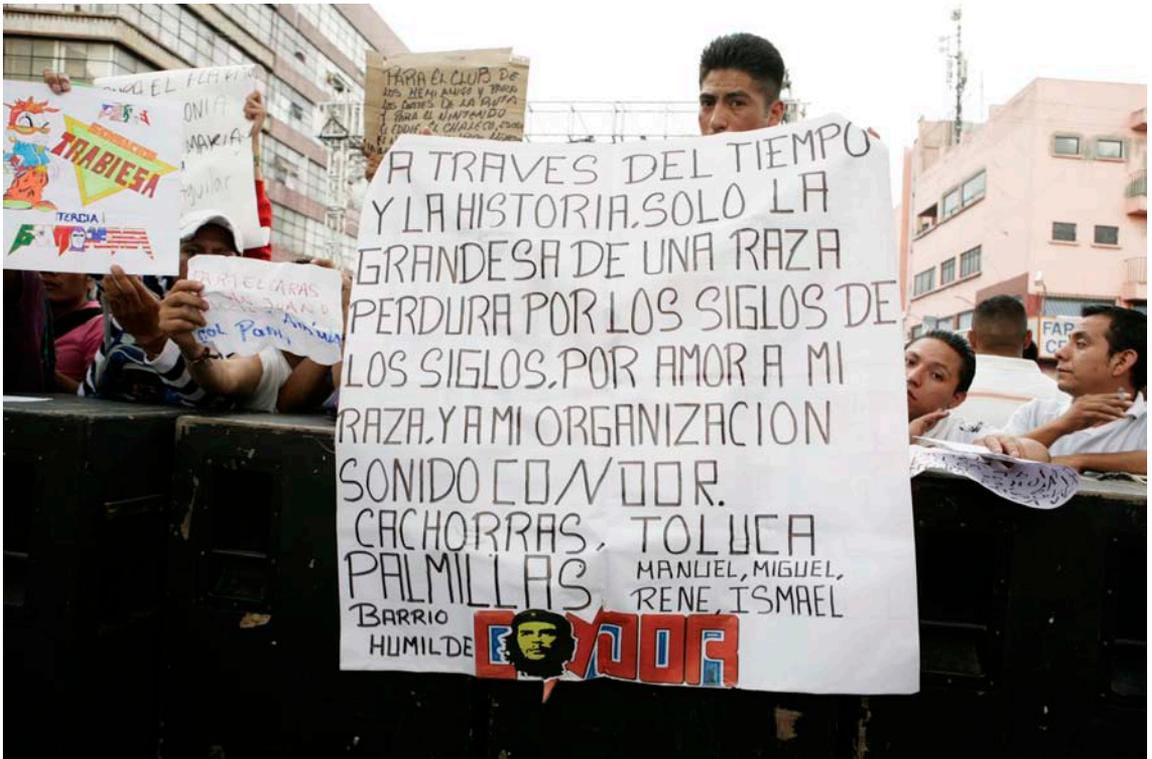
Duende salió satisfecho por su labor, porque cumplió con el objetivo de hacer bailar. Pero salió con la reflexión de que la pobreza de muchos barrios te empuja a hacer muchas cosas. Que Dios los bendiga y hasta la próxima de la serie.

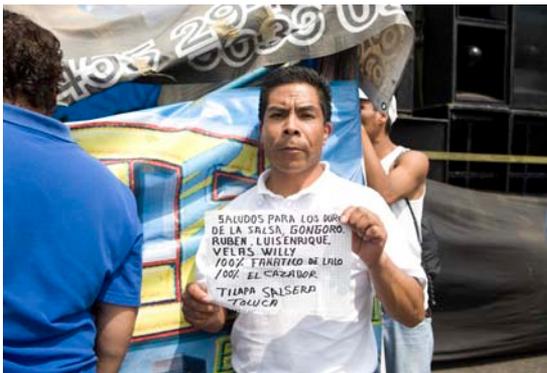
Página anterior:

1-2. El público se amontona frente a la cabina de Sonido Cóndor para acercarse a los mensajes en el aniversario de los mercados de La Merced, México D.F. Septiembre de 2008. Foto L.R.

Derecha:

1-2. Saludos de los asistentes a los bailes de La Merced, Tepito y Peñón de los Baños, México D.F. 2008-2010. Fotos L.R.





Arriba:

1-6. Saludos de los asistentes a los bailes de La Merced, Tepitito y Peñón de los Baños, México D.F. 2008-2010. / Fotos: L.R.



Arriba:

1-6. Saludos de los asistentes a los bailes de La Merced, Tepito y Peñón de los Baños, México D.F. 2008-2010. / Fotos: L.R.



DISCOS
ALEMAN
LOS CABALLEROS
DE ZALCO
7882

PARA:
MANUEL
Y EL CHOR
BARRIO
POBRE
COL. MOCTEZUMA
5 CHANGAZOS

PARA SONIDO
MERCURIO
Hnos. SANCHEZ
100% LA
CHANGA

PARA LA FAM. LOPEZ
EL CHIRRI
EL BOCHO
EL SURDO Y EL
HUMILDE
SONIDO
ACOMBO
ANTILLANO
MERCADO
ARGENTINA
%100
SIBOPANCHERO

Saludo para
Sonido Disco
Moull. MONTAEN
"La magia de los
discos"
amigos
de los
discos
a paz
arrabales

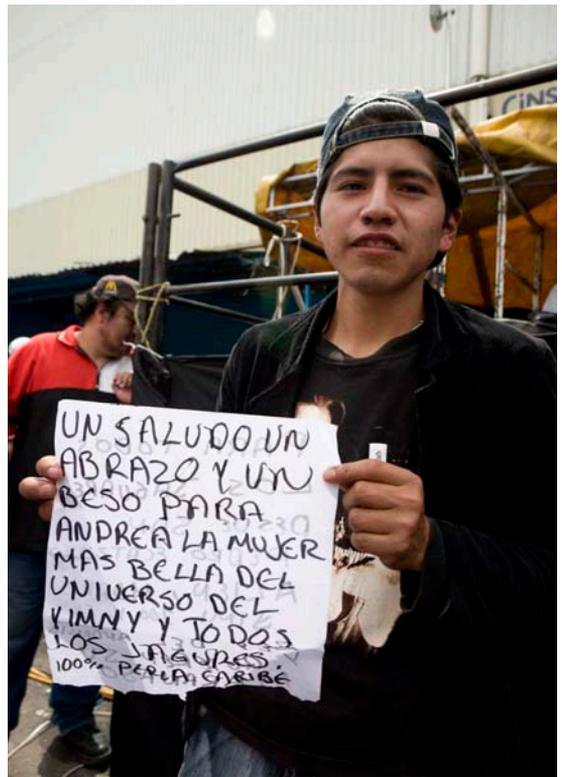
Para
Sonido Sonorama
San pablo de los salinos

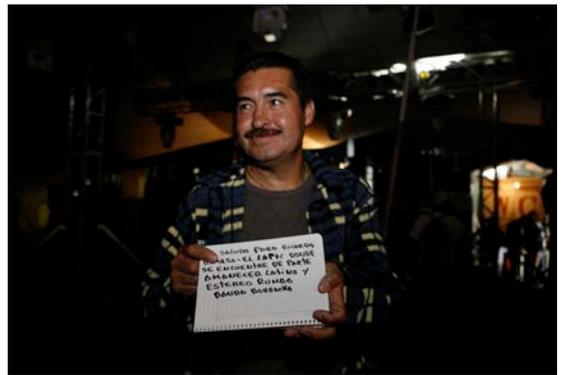
Páginas anteriores:

La banda enviando sus saludos a través de Sonido La Changa en la fiesta de los mercados de Tepito, México D.F. Octubre de 2008. / Foto: L.R.

Derecha:

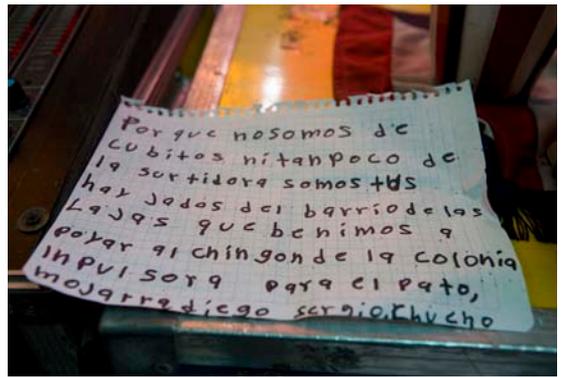
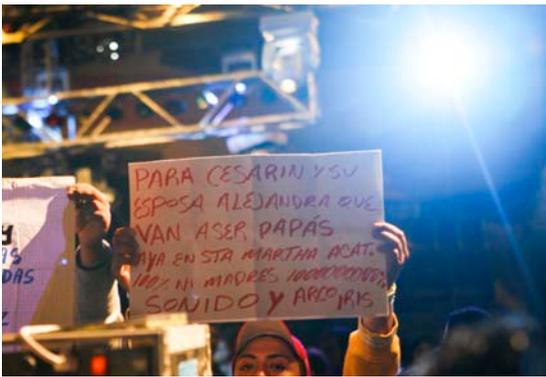
1-4. Saludos sonideros. 2008-2010. / Fotos: L.R.





Arriba:

1-6. Saludos sonideros. 2008-2010. / Fotos: L.R.



Arriba:

1-6. Saludos sonideros. 2008-2010. / Fotos: L.R.

VIVIR CON EL SONIDO

ENTREVISTA REALIZADA POR MARCO RAMÍREZ A MARISOL MENDOZA, RICARDO MENDOZA PADRE Y RICARDO MENDOZA HIJO, DE SONIDO DUENDE, EN LA CIUDAD DE MÉXICO, EN NOVIEMBRE DE 2008

MARCO: ¿El sonido ha traído cambios en su vida, ha fortalecido sus lazos de familia?

MARISOL: Sí, realmente sí, es un gran cambio, es un gran giro de 180 grados, el sonido ha unido a toda la familia porque si hay una fiesta, vamos todos juntos, o apoyamos. Eran cosas que antes no se daban: el papá con sus amigos, el hijo también con sus amigos, y la hija ni se diga, que si no quería escuchar los gritos del papá pues mejor me voy a trabajar en otro lado —“¿no, papá?”—, para que no me escuche o no me vea. Sin embargo, ahora queremos estar juntos, es algo muy padre porque a pesar de que no vivimos *del* sonido, vivimos *con* el sonido, es muy diferente cuando vives de algo a cuando vives con. Cuando vives dentro de una historia es como decirte “vivo con mi papá, y vivo”. Es algo muy padre porque ahora todos estamos involucrados: mi mamá, mi papá y mis hermanos.

Me acuerdo de que mi hermano el más chico decía “no, ni crean que yo voy a estar con el sonido, no, nunca jamás en la vida”, y que si algún día lo hacía iba a ser por dinero, y no es cierto, está porque quiere estar con el sonido, porque la música es su pasión, porque es la de Ricardo, Enrique y de mi papá: unir todas esas épocas. Mi papá viene con todas esas épocas del chachachá, del danzón, de Juana la Cubana, de Kiss. Y viene Ricardo y la virgen de las Mercedes, y ya otras cosas más movidas, ¿no?, ya ahora Dani Daniel y cosas

así. Y viene Enrique y les hace una revolución con la música y los equipos, entonces todas esas energías diferentes es lo que les gusta a la gente. Hay unidad: hijos, papá y mamá también. La mamá porque cada que salen hay una oración para que les vaya bien, para que no se les descomponga nada, para que les paguen; por todo se le pide a Dios y a la Virgen y a todos. Mi mamá es muy guadalupana, cree mucho en la Virgen y cada tocada es una petición a la Virgen, y adiós para que les vaya bien y regresen con bien, sobre todo para que regresen y también regresen lo que se llevaron.

O sea, ¡es de todo! Te digo: todo está involucrado. La petición de mamá, el coraje y la energía del papá, y las energías de los hijos; es dejar a la esposa con sus hijos, cuidándolos. Y la esposa siempre pidiéndole a la Virgen, también para que le vaya bien y para que ahora sí traiga para comer.

¡Ahhhh! ¿Y qué tal la tocada a crédito?, ¡por favor!, o sea, y cosas así; por eso, el sonido es una unión familiar, porque se involucran muchas cosas, no solamente lo económico, no solamente la fama, no solamente lo que la gente baila o lo que la gente diga, porque hay buenos y malos comentarios.

MARCO: ¿Te gusta bailar?

MARISOL: Sí, me gusta mucho bailar, daba clases de baile hace veinte kilos, de hecho me tocaban las piedras, así como que si te doy doscientos pesos pero te toca esta piedra, ¿no? Pero si haces bailar te doy diez más, y cosas así..., me encanta bailar. Estoy por integrarme otra vez a bailar porque me interesa a largo plazo, pero hay que acondicionarse de nuevo. Me interesa hacer un ballet para el sonido, algo que se involucre entre la danza y la música, quiero algo así fuerte, y que diga... no sé, Los Hijitos del Duende, por ejemplo. Me encantaría hacer algo así.

MARCO: Ahorita ya nos contaste varios detalles, ¿pero una anécdota que tú recuerdes mucho de alguna tocada que hayas ido a bailar o del sonido?

MARISOL: Sí, fue una tocada en Veracruz. Nos fuimos en una camioneta gris —ahora sí que era una camioneta gris— y nos subieron hasta arriba de los *baffles*. Así que fue camino largo, con frío, con calor, y metidos en *baffles*, hasta arriba, así todo llegamos, ¿no?, a la arena, todos con ganas de bañarse, ya así como se dé. Ya me salí, “*baffles*, déjenme bañar, déjenme dar un refrescón aquí”. Y bailamos cerca de la playa. Y este eso fue unas de las primeras tocadas lejos del Duende, lejos de su barrio. Hay una grabación en un videocassette de esa tocada, fue aproximadamente hace unos siete años, y sí, fue más que una experiencia religiosa porque ibas rezando, ¿no?: que lleguemos,

por favor, que nadie llegue asfixiado, o así. Iba mi mamá, mi papá, iba toda la familia y hasta un chico prestado, no como “ya préstamelo”, sino “para que me ayude a cargar mis *baffles*”. Me acuerdo que íbamos con un señor, en una camioneta, una *pickup* así, chica, y le pusieron la camioneta “Mira aviones” porque los focos estaban para arriba y la carretera ni se veía pero el cielo qué tal, y las estrellas, ¿no? O sea, fue algo súper divertido porque nunca había salido el sonido, fue una de las primeras tocadas lejos que hubo y así.

MARCO: Noté algo que es muy importante, retomando que en una plática nos comentabas que te refieres mucho a la energía. Nos mencionabas que esto es más que poner un disco, que está más allá del equipo, más allá del dinero, y Ricardo hablaba de esto también. A mí me entusiasma mucho esa parte de la energía, de dar lo mejor de ti y lo que sientes.

RICARDO: De dejar el corazón en lo que haces, siempre lo he dicho. El Sonido Duende es mucho corazón, es mucho ritmo y es dar todo, aunque a veces no te toque nada. O sea, es lo bonito de tu trabajo: que llegues y aunque te pongan un escenario grandísimo, ¿no?, tú vas a dejar lo tuyo, a dejar ese sello de que aquí estuve yo ¡ijajajá! De que aquí estuve yo, sí, porque eso significa ir; cada tocada significa algo de tu vida y debes dejar algo, que diga la gente: “Aquí vino el Duende”. Es bonito hacer una historia, empezar de abajo, como te había dicho, con un bajo pequeño, con trompetas. Y es bonito porque aunque muchas veces tocaste gratis, así vas haciendo una historia, vas escribiendo el libro de tu vida. El libro de la vida del Sonido Duende lo empiezas a escribir desde la primera página, no a la mitad. Ya tengo equipo y ahora soy yo, siempre lo he dicho: un equipo no se hace si no se nace con él. Con el amor a la música. Aunque cuando empezaba mucha gente me decía: “Tú no eres un sonido”, “Pues no, pero quiero serlo” —y todavía quiero serlo, porque todavía tengo esa ansiedad, hambre de querer más y siempre lo hemos demostrado.

Haz de cuenta, el día de ayer nos fuimos a tocar y a medio camino se nos incendia la camioneta, y es algo bien chistoso porque todos van corriendo con sus refrescos a apagar la camioneta. Y luego decía un señor: “Hay que empujarla”. “¿Y viene pesada?”. “Sí”, dice, y de repente salen todos del vochito y de la camioneta y dicen: “Les ayudamos”. Cuando ya vi, íbamos como diez atrás de la camioneta, traía diez caballos de fuerza. Otro día íbamos a tocar y nos sigue un camión de gringos, y haz de cuenta que de repente se nos apaga la camioneta y abren la puerta de atrás y bajan como diez; todos corriendo entre los *baffles*. Hay que empujarla, y empujamos la

camioneta entre todos, para arriba, agarrando la puerta porque ese día se iba descomponiendo, se iba apagando la camioneta a cada rato. Te digo que son muchas cosas que vives y son bonitas, y la verdad tanto sea malo como sea bueno, aprendes y tratas de ir aprendiendo más y tomar lo mejor de todo y tratar de ir para arriba, siempre para arriba.

MARCO: ¿Y cómo vives con el apoyo de tu hermana? Bueno, tu hermana es súper fan del Duende.

RICARDO: Pues déjame decirte que ahorita sí se me salieron las lágrimas, porque yo nunca había escuchado el punto de vista de ella; y, pues sí, es algo que es muy bonito, eh. No sé, es parte de mi vida, porque nos ha costado mucho... Digo, siempre para arriba y qué buen apoyo, muy bonito.

PAPÁ: Lo que pasa es que empezamos así, nosotros nunca tuvimos el dinero para comprar cosas. Por tocadas, como dice Marisol, comprábamos las cosas; a veces un sonido nos vendía sus cosas y pues le pagábamos con tocadas. Yo fui listo cuando él me vendió las cosas, yo le dije: “Bueno, pero yo creo que primero son los poderes” —y le quité los poderes. Ya cuando a él le salieron las tocadas, lo desarmé y ya no tenía para tocar sus mismas tocadas, entonces me habla y me dice: “Sabes, necesito una tocada tal día, ¿cuánto me cobras?” En aquel tiempo cobrábamos dos mil pesos. “Mira, van a ser mil pesos y mil que te dé yo por tus aparatos.” Y ya le terminé de pagar sus poderes, y luego ya le quité la mezcladora y le tumbé un par y así ya teníamos cosas y le volvimos a pagar con sus mismas tocadas. Le pedí los *baffles*, pero siempre que un sonido va a vender algo, le quitan lo más importante para que me siga vendiendo las cosas, ¿no?, para que llegue a la tocada y diga “dame esto”. Así hemos hecho el sonido, comprando a tocadas.

RICARDO: Hemos tenido mucha suerte.

PAPÁ: Porque no hemos tenido el suficiente dinero para...

RICARDO: Crecer de la noche a la mañana. No, eh.

PAPÁ: Para poder crecer como...

RICARDO: Como lo pide ya la gente, y eso es una exigencia de la gente, para que te vean bonito. Me ha pasado que necesitas llegar con un camión grande o con un tráiler y ya todos te empiezan a ver, y que tu autógrafa y que acá llegas con tu camionetita mudancera —como una vez me dijeron—; llegas, te plantas y hasta se ríen. Se han reído muchas veces de nosotros, me cae

que cuando llego, digo que si no se ríen de mí, no me va bien. Ya de plano así llegas, te pones y luego luego ves la cara de la gente y bajas tu primer *baffle-cito* —como nosotros le decimos—, “de fierro los bajas”, y todos se quedan viendo, ¡ijajaja! “¿Ya viste? Son tinas.” De hecho, eso ayer nos lo dijeron.

PAPÁ: Eso es cosa de nosotros, porque como no hay suficiente dinero...

MARISOL: Son nuestras tinas. Yo tengo fotografías de las tinas.

PAPÁ: Como no tengo suficiente dinero para los *baffles*, pues hay que ingeniárselas para que se oiga bonito, hay que ver: se le pone la tina y se le pone silicón o algo alrededor para que no se le escape el aire y la tina hace que el ruido de la bocina lo empuje hacia delante, no lo deja salir para atrás, y entonces lo hace sonar como una trompeta de antes; si entonces se oye fuerte, se oye bien.

RICARDO: Te voy a platicar de una en Texcoco: íbamos llegando y empezamos y nos ve toda la gente, desconocidos, y tocamos con un grupo conocido. Empezamos a tocar nosotros en el baile, estamos trabajando y pues todo bien. Y empieza a tocar el grupo y claro que dieron las gracias al “sonidito que nos dio paso”. Y sonidito y sonidito y sonidito, hasta que dije: “Bueno, va.” Y que empiezo. Y armo un despapaye en un campo así grandote, fue una fiesta de pueblo así tremenda, y que armo el despapaye y que empiezo así en toda la pista y que la lleno. Eso sí que no lo tengo en un video, me hubiera gustado tenerlo porque son momentos muy bonitos que te gustaría volver a ver, pero ya no lo ves y nada más te queda en la mente guardado, es lo que tienes en la memoria. Tremendos lugares y bueno el polvorón que se levantó, eh, y las luces... qué cámara de humo ni que nada, no, tú con las luces veías cómo seguía el polvo, ¿me crees? Y que no, que “gracias al amigo del sonidazo que nos dio paso”, y bueno, yo agarré y le dije: “Fíjate, este es el sabor de este sonidito, pero este es mi sonidito.” Y vieras que se baja el cantante y me dice “cuánto cobras por tocar en mi boda, en serio”. Y bueno, tú tratas de dar lo mejor de lo tuyo, es como si conocieras a una persona de afuera, pero no de adentro; eso es un sonido: es una persona a la que debes juzgar no por lo que traiga, sino por el trabajo que está atrás del sonido. Una vez escuché a un señor en un baile que me dice: “Este sonido es lo más chingón” —perdóname la expresión—, pero no es así, es lo peor... Es lo que digo: hay que poner lo que va a bailar la gente y hay que tratar de hablar lo menos posible, porque eso mata al bailar. Y sí, tratamos de echarle muchas ganas, porque tenemos ese amor a la música. Es como ayer: ya nos vamos y la

gente dice: “Oye, así no va.” Porque me gusta mi trabajo, porque me gusta lo que hago digo: ¡Órale!, y porque me cayeron bien todos: “Sí”. Y les puse otra media hora más de música y así, la verdad, sí.

PAPÁ: Pero ayer se topó con un hueso duro: tocamos con otro sonido y itocó muy bien, eh!

RICARDO: Se puso bien...

PAPÁ: Se puso las pilas con aquel y lo estaban haciendo desatinar acá... pero eso es bonito, cuando te toca con alguien que es duro, para que le echas más ganas, porque es padre. Vas dejando algo de ti, tanto tú como el otro sonido: es una competencia y el ganón es el público que no para de bailar. Sale una señora y dice: “Ahora sí me cansé de bailar, ya no puedo más, me duelen los pies.” Me dio mucho gusto y llevaba los calendarios y agarré y le dije: “Tome señora. su calendario, se lo acaba de ganar por bailadora.”

RICARDO: Sí, estuvo tremendo eso, ahí nunca me había tocado.

PAPÁ: Sí, nunca le había tocado un sonidero.

RICARDO: Sí me había tocado tocar con equipos grandes, pero no con alguien que se te ponga al tú por tú, ¿no?

PAPÁ: Y traía menos equipo que nosotros...

RICARDO: Era así, de toma, toma. Y venía la gente y no se veía ni quién traía la batuta, así: fuerte. Cuando tocas con otro sonido te das cuenta de si con él bailó poquita gente o si con él bailaron todos. Ayer estaba todo centrado en la pista, en todo momento estuvo llena, y yo traté de dejar lo mejor. Al último la gente me dijo: “No sabes qué bonito tocas, me gustas y también me gusta el otro, pero la neta te rifaste.”

PAPÁ: Da gusto la gente que te dice que no te elevas pero sí tratas de mejorarte. Yo ayer sí los vi a ellos dos tensos, tanto a Enrique como a él, porque el otro también llevaba computadora. Vi que les tocó un hueso duro y los vi medio nerviosones, pero se rifaron y eso es lo que me gusta. Me dice mi hijo Enrique: “Tú eres mi peor crítico y te caigo mal”, y le digo “No, no me caes mal, lo que pasa es que tienes que ser mejor hijo.” Le hago ver sus errores y se enoja conmigo; yo trato de que ellos den lo mejor de sí. Ayer, por ejemplo, pusimos una cumbia que trajimos de Puebla hace dos años, “La cumbia texana”, mueve el botecito, no sé si la has escuchado.

MARCO: No.

PAPÁ: Le digo a Enrique: “Fondéame el botecito”, “No, ¿cómo crees?”, “Fondéamelo.” Y que lo pone y que se tapiza de gente, y la gente así, bailando. Pero cuando ya iba a poner otro tema, ya mejor que lo vuelve a poner, y que empieza a hablar. Lo repite pues, no la puedes quitar, porque la gente te responde.

MARCO: Claro.

RICARDO: No lo quitas.

MARCO: Se acaba la fiesta.

PAPÁ: Hace como ocho meses fuimos a Acapulco, nos trajimos música de Los Carquis, con la de “Arremángala, repújala”, la jaiba”. Dice que sí te metes en el mar no te quites los calzones porque la jaiba te va a morder; y así, música tropicalona, ahora ya anda sonando mucho, ya muchos sonidos la traen. Hemos ido a varios pueblos, a mí me gusta buscar la música del pueblo, qué es lo que tiene, y la traigo para acá y resulta un éxito. Aunque mis hijos desconfían de mí, cuando lo ponen ven que a la gente de verdad le gusta... porque luego no la quieren poner.

RICARDO: Es que luego... ivieras los ritmos! Tú sientes que al ponerla la gente va a decir: “¿Y ahora, iža este cuate qué le pasa?” Pero la pones y empieza uno que otro a bailar, y después ya ves y ya está lleno el lugar, ya todos están bailando. Yo creo que nos ha pasado mucho eso, como cuando salió esa de la mesa que más aplauda: nosotros la trajimos justo cuando aún no estaba de moda, cuando tenía poco tiempo de haber salido en Veracruz, de ahí fue de donde nos la trajimos. Nos la trajimos en un disco cuando todavía no venía completa, venía en remix —ya después un amigo me mandó el disco completo. Pero cuando ponía el remix aquí, toda la gente se quedaba así de “¿qué...?!” Ya después la empezaron a sacar en un programa de televisión y ifumm!, se fue como espuma, para arriba.

PAPÁ: Sí, nos hemos dado gusto de traer unos temas...

RICARDO: De decir: “Yo lo traje de aquel lado.”

PAPÁ: El pasito duranguense de San Nicolás, hace tres años.

RICARDO: Más de tres años tiene, casi cuatro.

PAPÁ: Lo pone por error.

RICARDO: Llego, ya estoy tocando y saco un disco y lo pongo y que empieza el del pasito duranguense de Montes de Durango. Apenas va llegando, apenas iba esa música llegando aquí, a donde es México, y estaba sonando en Pachuca, pero aquí no se escuchaba nada de eso. Llegué y...

PAPÁ: Lo pone por error.

RICARDO: Ya lo iba yo a quitar, y cuando volteo, bueno... ¡un auditorio tapizado, todos! Pero que no que...

PAPÁ: Puros sombreros se veían...

RICARDO: Y me dicen los del grupo con el que iba, porque estábamos alternando: “Te rifaste con ese pasito duranguense”; yo no sabía que se llamaba pasito duranguense. Ya llegamos aquí y lo ponemos, la gente oye las grabaciones —en ese tiempo grabábamos en cassette todavía— y me dice: “¿Eehh?!” Un sonido que me escucha ese tema, me dice: “Tocas puras chingaderas”, así me dijo. Le digo: “Bueno, pero fue lo que bailó la gente allá, yo vengo del cerro.” El mismo que me dijo eso a los tres meses estaba tocando lo mismo, sí. Así se hace la cadenita... o sea.

PAPÁ: Ahorita traemos otro tema que se llama “El sonidito”. Es como puro chiflido, no hablan casi, pero está casi igual al pasito duranguense. Tipo polka pero más moderno, vas a ver que dentro de poco...

MARCO: Va a estar sonando.

PAPÁ: Va a estar sonando, se llama “El sonidito”. Tú lo vas a escuchar.

MARCO: A mí me gustaría que habláramos un poco de las fotos que sacó Marisol, si nos quieren contar los recuerdos que traigan.

MARISOL: Me gustaría nada más mostrar esta foto de cuando recién empezó. Me acuerdo que mi papá estaba en el andamio y mi hermano en la onda negativa le dice: “Ay papá, eso no sirve.” O sea, mi papá siempre compra cosas que no sirven, y mis hermanos terminan aceptándolas y dicen “Ay, sí servía”, pero después de como dos días se arruinan. “Ya, así, no” —siempre le dicen lo mismo. Como te platico, aquí mi papá hasta se ve más joven... las desveladas apenas empezaban. Ya después ya empezaron con más reconocimientos, a tomarse fotos con sonideros, a tener contactos; porque mi papá

se ha encargado de hacerle ruido al sonido y de las relaciones humanas. Dice mi papá que más vale tener cien amigos que un enemigo; yo no sé si sean sus amigos o sus enemigos, pero mi papá se ha encargado de conocer mucha gente...

PAPÁ: Aquí está La Conga; aquí están Siboney, Rolas y Enrique; aquí están Sonido 64, Liverpool y Cóndor.

MARISOL: Ahora ya se codean, porque antes nada más bailábamos con la música que ellos ponían...

PAPÁ: Aquí tenemos a Jasso y, ¿quién más? Pancho. Aquí esta Revelación Cubana; éste parece que es Fanfarrón.

MARISOL: Todos son fanfarrones, pero éste así se llama, ¿eh? ¡Ahhhh!

PAPÁ: El último, Toño de Winners. Y a este ¿cómo le dicen?

RICARDO: No recuerdo cómo le dicen, pero es 104.1.

RICARDO: Aquí tenemos a Cual, cuando apenas estaban empezando, cuando cuál.

PAPÁ: Cuando el Grupo Cual estaba empezando....

RICARDO: Sí, andaba regalando compactos para que se pusiera la música, para que la tocáramos.

PAPÁ: Aquí estábamos con el Sonido Macheli de Pachuca Hidalgo.

MARISOL: Este señor se ha encargado de incluirlos: los incluyó en internet, han tocado en internet gracias a ese señor. Yo no lo conozco pero me agrada la idea de que los haya invitado a tocar a su estación de radio en internet, ya los conocen.

PAPÁ: Aquí está Paco Moral.

RICARDO: ¿Si te acuerdas del programa de Paco Morán, no de salsa, sino cumbiero de fondo?

PAPÁ: Aquí estamos con Víctor Pérez; aquí está de nuevo el señor de la 104.1. Esta es Xochitl Mejía.

MARISOL: Una de tantas fans.

RICARDO: Todas esas fotos son buenas, buenos recuerdos.

MARISOL: Recuerdos de tomarse la foto con...

RICARDO: A veces mucha gente me pregunta que por qué me tomo fotos... “Engrandeces al grande”, dicen. “No engrandezco al grande, me gusta tener una historia”, les digo. Me gusta tomarme foto con quien sea. Una vez estábamos en La Merced tomándonos una foto con Janson precisamente, y se acerca una pareja y dice que también se quiere tomar una foto. “Vénganse para acá, vamos a tomarnos una foto”, y la guardo en mi álbum. No sé ni quiénes sean, la verdad, pero ahí guardo mi foto, de verdad.

PAPÁ: Aquí está Luisa Elena Torres en una entrega de reconocimientos en el Gran Forum; aquí estamos en el baile de sonideros en el Zócalo, está el sonido Jezga con Rolas. Aquí estamos en la boda de Marisol, ahí tocamos.

MARISOL: En mi boda tocó el Sonido Duende, dime si no es importante en mi vida, ¡y también fueron mis testigos!

PAPÁ: La que está aquí es Fabi, la Reina de la Salsa, estuvo con nosotros en un reconocimiento.

MARISOL: Aquí les presumo una foto con gente importante...

PAPÁ: ¡Ah, sí, miren! Así se conoce a las personas: Pedro Lasch, Cathy Ragland, Carmen Jara y Mariana Delgado. Aquí están de nuevo, ¡mira! ¡Ah, sí! Esta es Lupita la Cigarrita. Aquí tenemos al sonido que nos invitó a tocar en Veracruz, Sonido Faradays, ahí, en la playa de Veracruz. Este es el del Canal 33, el de las cámaras.

MARCO: Es Rogelio, que nos hizo favor de cubrir el evento; atrás aparece también Roberto Martínez.

PAPÁ: Sí, ahí está Chambelé.

MARISOL: Aquí está el chalán del Duende pintando los *baffles* ¡jejejeje!

PAPÁ: Aquí está Sonido Estéreo Mofles, Sonido Tropical Caribe, Fajardo y Roberto el Corimbo Chambelé, el Sonido Éxitos de Atizapán, y así... estamos con muchos sonidos.

MARISOL: Sí, muchas historias, muchos sonidos, muchos eventos, muchas anécdotas y amigos... ¿todo, no?

PAPÁ: Aproximadamente tenemos unas quinientas fotografías con diferentes sonidos.

MARCO: Les agradezco mucho por todo lo que nos están compartiendo, la verdad es que es increíble la forma en que lo viven, la energía que transmiten y cómo están entramando su familia de una manera maravillosa, a partir del sonido. Bueno, no sé si quieren comentar algo breve, algo que quieran compartirnos, Mari, Ricardos, ¡jejeje!, ahora sí que Ricardos.

MARISOL: Sí, pues sobre todo quisiera compartir que le doy gracias a Dios por darme un papá con tantas experiencias y con tantas ganas de vivir. Quisiera decirle en este momento que lo admiro mucho porque a pesar de todo le ha echado muchas ganas; a pesar de también perder un ojo hace como 27 años, él no ha dejado de manejar motocicleta, bicicleta, carro y demás... y hasta es sonidero.

PAPÁ: Lo más difícil es manejar a mis hijos, ¿eh? ¡Jajajaja! (*Risas de todos.*)

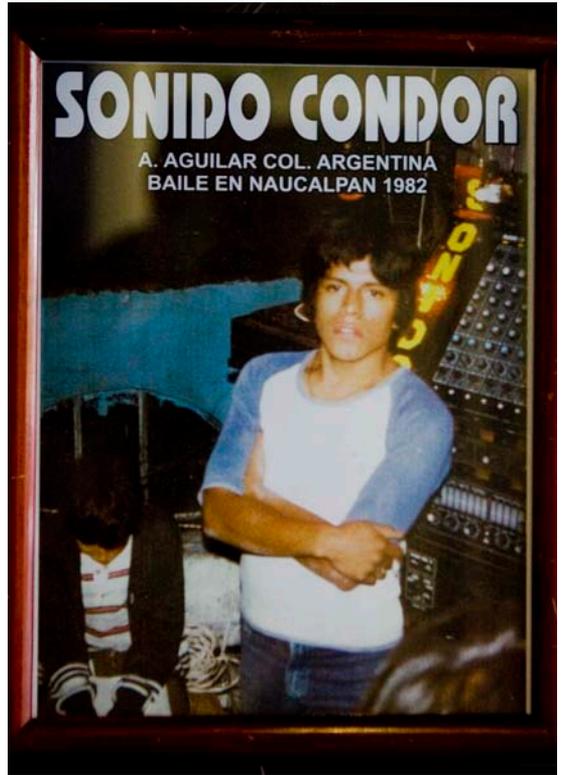
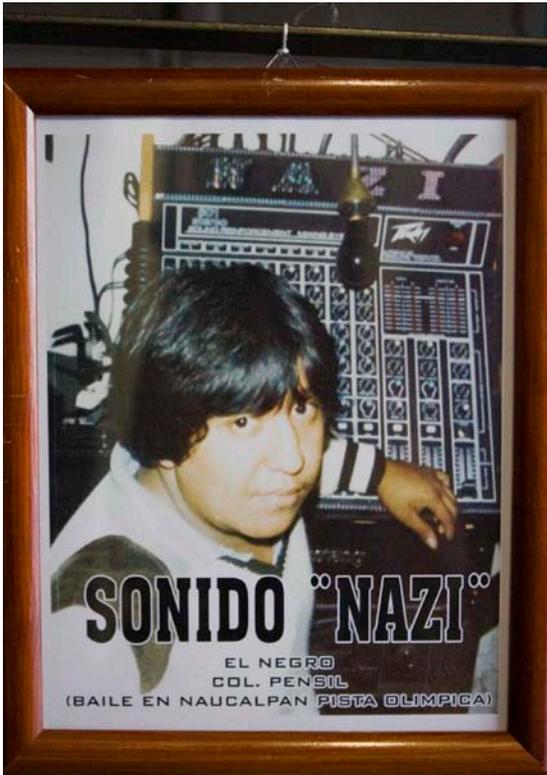
PAPÁ: Yo le doy las gracias a ustedes, que son a todo dar. A ti, Marco, porque por medio tuyo nos han dado varios reconocimientos, a los muchachos de la filmación, a Livia Radwanski, a Mariana Delgado, y a todos mis compañeros sonideros: estamos forjando algo para la gente, estamos tratando de hacer que la gente baile, que la gente se olvide de las drogas, que la gente tenga algo que hacer, que hagan clubs de baile —casi en cada baile los invitamos a que hagan su club. El 11 de diciembre vamos a regalar estas playeras, ya traen aquí la fecha, es el aniversario de Sonido Duende ahí, en metro Popotla... Ahí vamos, poco a poquito, no les damos mucho pero lo poquito que podemos repartir es bonito; ahora cada tocada la grabamos para la gente, para que la gente disfrute la música también, a parte de la fiesta.

RICARDO: Yo lo único que les quiero dar es muchas gracias a ti, Marco, a Mariana, a Livia, a ustedes que, como camarógrafos siempre están atrás, a los microfonistas, que la verdad... Muchas gracias por ser como son y por la verdad, lo bonito que nos hacen compartir; por todo lo que nos dan, que aunque mucha gente dirá que no es nada, para nosotros es mucho: nos dan una ilusión, nos dan ganas de seguir adelante y echarle más, pero más ganas de las que le hemos echado. Muchas gracias también a la gente que escucha nuestros discos, por escucharnos, por regalarnos el tiempo de escucharnos, y a la gente que asiste a nuestras tocadas por aguantarnos, por aguantar nuestro escándalo; muchas gracias a la gente que nos aguanta a nosotros, a

la gente que dice: “¡Ay, qué ruidazo!”. Pero lo hacemos de corazón, y si no los dejamos dormir es porque la gente quiere bailar, ¡jajajaja! Hay que tomar un espacio para divertir a la gente y ser también divertido, tratar de ser alegre siempre, aunque por dentro andes que te... que te vaya mal, pero igual hay que echarle muchas ganas y demostrarle al público que...

1-4. Fotos de colección expuestas por Sonido Duende en México D.F. Noviembre de 2010. Fotos L.R.

5-6. Fotos antiguas de Sonido Maracaibo, Ramos Millán, México D.F. Junio de 2008. Fotos M.P.



La edición digital de *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera* del Proyecto Sonidero se terminó en la ciudad de México, en febrero de 2012, mientras comenzaba a organizarse un tremendo bailongo callejero.

¡Ahhhh!

