

Músicas locales emergentes:

agenciamientos y transculturaciones sonoras desde las ruralidades mexicanas contemporáneas

*Emerging Local Music: Agency and Sound
Transculturations from Mexican Contemporary Ruralities*

Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Roberto Campos Velázquez

Resumen

Pondero el impacto que tuvieron las músicas comerciales y mediatizadas (de la onda grupera) en las ruralidades mexicanas a partir de la década de 1960. Sostengo que introdujeron novedosas técnicas bailables, retóricas de lo amoroso, habilitaron otros modos de subjetivación, de gestión de la sexualidad, las emociones, y construirían corporeidades y formas de relacionamiento social diferentes. Todo ello suscitó el campo donde hoy día circulan músicas cuyos componentes delatan huellas de músicas comerciales de distintas épocas, pero que se anclan en elementos culturales locales; éstas son las músicas locales emergentes. Mis unidades de análisis son textos académicos publicados recientemente sobre casos específicos y videoclips musicales albergados en YouTube. Concluyo que dicho campo se dinamizó durante los años noventa, gracias a la apropiación local de los medios de producción,

difusión y consumo musical, propiciada por la digitalización del sonido, la imagen y el uso de Internet. La modificación del régimen de propiedad de dichos medios transformó las reglas del engendramiento de lo músico-discursivo en la esfera pública. Estos músicos locales se autorepresentan en sus discursos y allí gestionan marcas de localidad en función de intereses políticos y estético-ideológicos propios.

Palabras clave: Músicas locales, Discursividad social, Música grupera; P'urhépechas

Abstract

I consider the impact that commercial and mediatized music (*grupero* music) had in Mexican rural areas from the 1960s onwards. I sustain it introduced novel danceable and verbal creation techniques, love rhetoric, enabled alternative modes of subjectivation, of managing sexuality, emotions, and that it would build different forms of corporeality and social relationships. All of this raised the field in which music today circulates, whose components reveal traces of commercial music from separate times but anchored in local cultural elements; this is the emerging local music. My analysis units are recently published academic texts on specific cases, and music video clips hosted on YouTube. I conclude that this field became dynamic during the 1990s, thanks to local appropriation of the means of production, diffusion, and musical consumption, fostered by digitization, both sound and image, and the use of the Internet. Change in ownership regime of those means transformed the rules of the engendering music discourse in the public sphere. These local musicians self-represent in their discourses, from which they manage locality marks based on their own political and aesthetic-ideological interests.

Key Words: Local Music, Social Discursivity, Grupero Music, P'urhépechas

Roberto Campos Velázquez. Mexicano. Doctor en Antropología, egresado del Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Profesor de la [Facultad de Música de la UNAM](#). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Áreas de interés: Acustemología, prácticas sonoro-musicales y ritualidad; Músicas mediatizadas y discursividad social de Músicas locales emergentes; Dinámicas de subjetivación y agenciamiento –personales y colectivas– en el marco de procesos de producción, circulación y consumos musicales; Música, vida cotidiana y autogestión de las emociones; robcave7@gmail.com; etnomusicologias@gmail.com

Durante la segunda mitad del siglo XX mexicano, la comunicación masiva alcanzó con mayor fuerza a las sociedades rurales, instituyendo otros hábitos de producción, escucha y consumo musical. En mi opinión, esto suscitaría lo que aquí llamo las músicas locales emergentes (MLE en lo sucesivo), expresión mediante la cual intento caracterizar un campo de múltiples y diversas transculturaciones, producciones y consumos musicales. En la textualidad audiovisual de las MLE se reconoce la presencia de las músicas comerciales y mediatizadas de diferentes épocas, pero también marcajes culturales propios. Por ejemplo, el uso de lenguas vernáculas, de instrumentos, géneros y repertorios músico tradicionales, lo mismo que elementos performático-rituales diversos, en algunos casos.

Por músicas comerciales y mediatizadas me refiero a la canción ranchera, la música norteña, el bolero y la “música tropical”, en un primer momento; luego a las expresiones de la “onda grupera”, el rock y el rap, principalmente. Aquí me concentro en la reflexión del alcance y la recepción que tuvieron las músicas gruperas.

Con el enunciado “música tropical” en México aludimos a un conjunto de expresiones bailables de diversas épocas. Los especialistas reconocen dos principales afluentes de lo tropical: 1) músicas afro-hispánicas antillanas (Figueroa, 2017); 2) músicas de la Costa Atlántica de Colombia (Blanco, 2005). Las primeras se arraigaron en el país principalmente durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, siendo el danzón, el chachachá y el mambo los géneros centrales (Figueroa, 2017:14); las segundas, es decir, la cumbia, el porro y el vallenato, llegaron a nuestras tierras en la década de los cincuenta, mediante discos y giras de músicos colombianos (véase: Blanco, 2005:29; Olvera 2013). De todas, la que tendría mayor arraigo sería la cumbia, la cual fue objeto de diversos procesos de transculturación y estilización regionales.

Por su cuenta, “onda o música grupera”, define un fenómeno socioeconómico complejo. Según José Juan Olvera, no estaríamos hablando de un género, “sino de una categoría impuesta por la industria cultural para representar una diversidad de géneros [musicales] y grupos populares” (2013: 93), que –a partir de la década de los sesenta– empezarían a cobrar visibilidad en la esfera pública mexicana y norteamericana, mediante lo musical. En sus inicios, la alineación instrumental por excelencia de la onda grupera sería el conjunto: vocalista principal, batería y set de percusiones, sintetizadores, bajo eléctrico y guitarras eléctricas. La cumbia

mexicanizada y la balada románticaailable fueron los estilos predominantes en la música grupera, al menos durante las décadas de los setenta y los ochenta (véase Simonett, 2014).

Al inicio, y además de las transmisiones radiofónicas, los principales espacios de consumo de estas músicas fueron los bailes populares, organizados en el contexto de fiestas pueblerinas y pequeñas ciudades provincianas (Simonett, 2014). Pero, luego, los conjuntos protagónicos de la onda—como Rigo Tovar y su Costa Azul—alcanzaron tal popularidad que sus actuaciones congregaron a miles de fanáticos, en México y algunas metrópolis de los Estados Unidos de América (EE. UU.) con fuerte presencia de audiencias latinas (Madrid, 2013).

En síntesis, la expresión “onda grupera” define un “estilo musical híbrido” compuesto por balada, cumbia mexicanizada, rock, bolero y ranchera, según Simonett (2014: 519) y Madrid (2013: 111-112). Pero, sobre todo, remite al universo social al que esta discursividad interpela. Los autores señalan que las audiencias de la onda al inicio fueron las clases trabajadoras recientemente emigradas del campo a las ciudades, mexicanas y norteamericanas (Ver Olvera, 2013; Madrid, 2013; Simonett, 2014). El fenómeno grupero posibilitó la construcción de espacios sociales en los cuales amplios sectores no hegemónicos de la sociedad mexicana se hicieron audibles y visibles en la esfera pública (ver Madrid, 2013).¹

Por otro lado, y simultáneamente a las músicas de la onda, en las localidades mexicanas también se escuchó el rock, y tiempo después el rap, como parte central del Hip-Hop. Teniendo esto en mente, me pregunto: ¿qué han venido instrumentando estas discursividades musicales entre las audiencias locales?

Mi hipótesis de trabajo es la siguiente: en el contexto de las ruralidades mexicanas la cumbia mexicanizada y la balada romántica ofrecieron nuevas técnicas corporales bailables, así como otras retóricas de lo amoroso

1. La “onda grupera” ha sido re-etiquetada con la expresión “regional mexicano” por las grandes industrias de la música en nuestro país y los EE. UU. A propósito, María Luisa de la Garza, Martín de la Cruz López Moya y Efraín Asencio Cedillo nos dicen. “...es probable que paralelamente a la consolidación de una ‘cultura latina’—promovida por la industria del entretenimiento para los hispanohablantes de clase media y media alta desde Canadá hasta Tierra del Fuego—se esté consolidando, en un área aún más reducida, pero nada despreciable—desde Costa Rica hasta Chicago—una cultura más o menos compartida entre los hispanohablantes de clase baja y media baja, basada en lo que las compañías discográficas difunden como música ‘regional mexicana’” (De la Garza *et al.*, 2009: 100).

y del relajo. Al mismo tiempo, el rock –y recientemente el Hip-Hop–, enriquecieron el repertorio de recursos de expresión corporal, y brindaron novedosas artes de composición verbal y musical. Gracias a estos elementos se han venido gestionando subjetividades diversas y también procesos de empoderamiento mediante la creación y los consumos musicales. A la par, se construyen otros cuerpos y sexualidades, e igualmente se establecen formas alternativas de relacionamiento social.

En resumen, después de la segunda mitad del siglo XX, las personas se fueron sirviendo de la discursividad circulada por la música mediática, y para autogestionar sus intereses estéticos, emocionales e ideológicos mediante músicas, estilos de baile, retóricas y técnicas de creación verbal. Estos procesos de apropiación creativa de las formas expresivas mediatizadas han dado lugar a las MLE. Como anoté, en este escrito me concentro en el impacto de la onda grupera.

Si, tal como considero, el gusto por las músicas mediatizadas ha sido el principal estímulo de lo que Miguel Olmos llama las “nuevas creaciones” (2018: 41) a nivel local, me pregunto: ¿qué relaciones podemos establecer entre discursividad, gustos, gestión de sexualidad y emociones mediante el consumo musical (DeNora, 2004 [2000]; 2006), creación, nuevas formas de relacionamiento social y MLE? ¿Podríamos hablar de efectos de carácter político derivados de tales enlaces?

Me introduzco en la reflexión caracterizando a la música como un tipo de discurso social que opera mediante mecanismos específicos. Luego, analizo el modo en cómo las MLE corresponden a formas de participación dentro de la esfera pública. Después, con base en escritos sobre casos concretos, examino algunos de los factores socioeconómicos que las propiciaron, posteriormente considero los modos en que estas mismas son creadas y estilizadas localmente. Enseguida, exploro MLE cuyas vivacidades están propiciando verdaderas escenas musicales, para ello también me sirvo de la literatura especializada y del análisis interpretativo de videoclips de una música p’urhépecha emergente, albergados en YouTube. Finalmente, en las conclusiones discuto algunas de las implicaciones políticas de la emergencia del campo de las MLE.

Música

y discursividad social

La música corresponde a un tipo de discurso cuya producción, mediación y consumo, pone en marcha procesos de subjetivación y agenciamientos corpóreo-emocionales, efímeros o duraderos, individuales o colectivos. Las músicas *hieren* (Burgos, 2011) nuestras sensibilidades, provocando en nosotros reacciones diversas, y en función de situaciones contextuales específicas y cambiantes. Por ello, mediante las prácticas musicales las personas y los grupos sociales nos expresamos, interactuamos y comunicamos.

Según Eliseo Verón, todo discurso tiene una materialidad en cuya superficie podemos reconocer *huellas* (1993:129) de otros discursos que le preceden. En este sentido, siempre está en relación con estos otros. Jacques Derrida ya había adelantado la noción de relacionalidad discursiva al hablarnos de la iterabilidad signíca:

Todo signo lingüístico o no, hablado o escrito [...], en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable (1994 [1971]:361-362).

Por otro lado, Verón caracteriza a los discursos como “conglomerados de materiales significantes” (1993:124) y nos dice que las producciones discursivas que analizamos –cualesquiera que sean– corresponden a porciones espacio-temporales de un proceso discursivo ilimitado que él llamó *semiosis social* (1993).

Concebir los discursos musicales como conglomerados de sonidos, palabras, imágenes, gestos, tópicos ideológicos y cuerpos significantes, permite pensar que su producción y consumo activan complejos procesos de semiosis e interpretación no saturables. Su signicidad, entonces, va más allá del sonido musical y la lírica, involucrando aspectos performáticos vinculados a lo visual y lo kinésico. Además, la audiovisión de los mismos siempre es situacional e histórica.

Hablando del bolero en México, María del Carmen de la Peza nos dice lo siguiente en relación con la circulación de textos musicales:

Los efectos de sentido no se producen como la respuesta inmediata y lineal a un estímulo, ya que el texto autor con el que el sujeto lector entra en contacto es ya un *collage*, es un intertexto, una pluralidad de citas provenientes de distintos ámbitos de la cultura, no es un texto unívoco sino plural [...] (2001:275).

Quien figura este tipo de discursos, entonces, no parte de cero, más bien “recoge”, cita elementos de la discursividad social (de la Peza, 2013:154-155) que circula por diversas medialidades y situaciones sociales.

Por su cuenta, al consumir un discurso musical el individuo “aporta otras voces, lo interpreta en el marco de un material textual que lo atraviesa como sujeto y que permite la diseminación del sentido mucho más allá de la obra en sí o de las intenciones del autor” (de la Peza, 2001: 273). La autora concluye: “La interpretación es un proceso de producción de sentidos y por lo tanto es interminable. Esto no significa que sea un trabajo de asociación libre, ya que está determinada por lenguajes y códigos que se ponen en juego en la interacción entre textos y audiencias o lectores, huellas de huellas, voces que están tejidas en el texto-autor y que el sujeto actualiza mediante la lectura” (275-276); y la escucha.

En la materialidad de las MLE, son visibles y audibles huellas de la discursividad circulada por músicas comerciales y mediatizadas hegemónicas. Localmente se reapropiaron géneros y repertorios musicales, alineaciones instrumentales, estilos vocales, tópicos ideológico-discursivos, técnicas de expresión corporal y dancística, al igual que recursos performativos como el uso de escenarios, atuendos y vestuarios. La producción audiovisual de algunas MLE permite observar que, principalmente, han sido tres las discursividades que han impactado la sensibilidad de las sociedades locales: la música grupera, el rock y el Hip-Hop.

Caracterizar a la música como discursividad, entonces, es pensar procesos de construcción de sentido y significación social objetivados en prácticas de producción, difusión y consumo específicas. Músicas interpretadas en vivo y consumidas presencialmente, realización y audiovisión de videoclips albergados en YouTube, escucha, compra o descarga en iTunes, Spotify y Deezer, por ejemplo. Pero también es ponderar nuestros cuerpos y el carácter histórico de las emocionalidades que los configuran y los atraviesan.

Finalmente, anoté que la discursividad de la música no se agota en lo que ésta —digamos— “dice”; al contrario, al consumirla las personas “decimos” cosas, pues los consumos también pueden comprenderse como vehículos mediante los cuales nos narramos (Tipa, 2014:97-99), subjetivamos y participamos en la vida social.

La esfera pública

y las MLE

Ana María Ochoa (2006) argumenta que, durante los siglos XIX e inicios del XX, en Latinoamérica fue patente la resignificación de los sonidos musicales locales mediante diversas modalidades de entextualización, instrumentadas por folkloristas, músicos eruditos, etnomusicólogos, antropólogos, etcétera, y por las industrias de la música. Los primeros sirviéndose de epistemologías purificantes; los segundos, de procedimientos de transculturación (2006:804 y 820).

Por epistemologías de purificación, Ochoa comprende los patrones de conocimiento desde los cuales se construyó la noción de la música –y por extensión de la sociedad– tradicional como un dominio de cierto modo autónomo de la vida social (2006: 809-810) que la envuelve. Por su cuenta, las transculturaciones definirían las prácticas que reivindican lo híbrido (820) y entextualizan músicas locales en el marco de procesos de mercantilización o de creación de géneros novedosos inspirados en las mismas.

Ambos procesos serían simultáneos, diversos y –en su conjunto– Ochoa los conceptúa como “transculturación sónica” (2006:816). Esta, según la misma autora, fue parte de los proyectos de las clases ilustradas poscoloniales que –durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX– pujaron por la canonización de géneros musicales nacionales (véase: Santamaría, 2007 para el caso de Colombia; y Jáuregui 2018 en el de México). Mediante transculturaciones sónicas se redefinieron las esferas públicas de los países latinoamericanos, desde lo aural.

Ahora bien, las MLE corresponden a diversas transculturaciones sónicas, pero a la inversa, pues éstas son instrumentadas por actores locales. De otro modo, las MLE han sido el resultado de escuchas activas del universo urbano, lo cual significa que las músicas comerciales y mediatisadas también se han entextualizado desde las localidades. Por tanto, corresponderían a dinámicas de “localización de sonidos globales” (Ochoa, 2006:805) motivadas por otros intereses estéticos, políticos e ideológicos.

Además, caracterizar a las MLE como el resultado de escuchas activas del universo urbano –como anoté–, implica desestabilizar la “matriz epistemológica” comunicacional según la cual “la actividad –la producción, la palabra– se halla solamente del lado del emisor, y del lado del receptor

sólo hay pasividad o reacción, la escucha y el consumo” (Martín-Barbero, 2000: 65). En este sentido, el heterogéneo campo de las MLE se caracterizaría por diversos procesos de decodificación de la discursividad social circulada por la industria de la música en México.

En otros términos, estas apropiaciones de los sonidos musicales y las formas expresivas del otro urbano, también son un medio de contestación, de *réplica* (Martín-Barbero, 2000:133-134) a las modalidades en que, desde lo “popular-masivo” (*Ibid.*:124), tiende a representarse a los sectores subalternos. Pensemos, por ejemplo, en la representación cómica-degradante y estereotipada de los pueblos originarios y las ruralidades mexicanas en programas televisivos y el cine. En este sentido, pensar las MLE es analizar lo que han hecho los grupos no hegemónicos con la cultura de masas y los modos en que participan en la esfera pública, mediante la producción músico-discursiva audiovisual.

Factores

que propiciaron las MLE

En mi opinión, tres aspectos para pensar la formación del campo de las MLE son:

- 1) Las apropiaciones creativas de la discursividad social puesta en juego por la música comercial-mediaticada;
- 2) La apropiación local de los medios de producción y difusión, específicamente de aquellos vinculados a la electrificación y amplificación del sonido, en un primer momento, y a la digitalización del mismo y de la imagen, después;
- 3) La adopción del formato músico-discursivo del videoclip, en tanto género audiovisual intertextual que propicia la interacción entre las personas y catapulta la translocalización de las MLE, sobre todo a partir del uso del Internet.

Los medios aludidos en el inciso dos corresponden a los de la industria musical, los cuales –hasta antes de los años noventa– fueron monopolizados por la iniciativa privada. Los instrumentos de grabación, manipulación, almacenamiento y transmisión audiovisual, se hicieron accesibles a otros sectores sociales durante la década de los noventa, y gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación y el Internet.²

² En lo que toca a la aplicación de las nuevas tecnologías durante la década de los noventa, y en el campo de la creación audiovisual musical, Eduardo Viñuela nos dice: “La

Las MLE de los pueblos originarios son comprendidas por Miguel Olmos como el resultado de estrategias de resistencia, de frente a realidades sociales más bien adversas, pautadas por los efectos de la inercia colonial y el desarrollo de la modernidad capitalista (cf. 2016b:143). Desde tal punto de vista, estas novedosas formas expresivas constituyen soluciones de continuidad colectiva.

En sintonía con Olmos, otros autores consideran que las MLE han sido propiciadas por factores como los siguientes:

- 1) La migración campo-ciudad;
- 2) La creación de infraestructura regional promovida por el estado mexicano después de la segunda mitad del siglo XX, lo cual supondría mayor comunicabilidad y aceleración del ritmo de la vida social;
- 3) La presencia de otras religiones con sus respectivas prácticas musicales; y
- 4) El uso progresivo y reciente de la telefonía celular, las redes sociales y el Internet.³

Dentro de estos factores, los estudiosos destacan las migraciones campo-ciudad, procesos en los cuales las juventudes de distintas épocas han ocupado un papel protagónico. Según los autores (Camacho, 2016: 34), los jóvenes migrantes mantienen un anclaje con sus comunidades de origen, a las cuales regresan en ocasiones festivas y en las que van instituyendo nuevos hábitos de escucha musical. Estos últimos, crecientemente se vinculan al uso de la telefonía celular y las redes sociales (véase: Zebadúa, 2014; García Martínez, 2014 para el caso del Totonacapan).

implantación de la tecnología digital también tuvo repercusión en la producción audiovisual ligada a la música. El abaratamiento del *hardware* y el *software* necesario para este tipo de producciones redujo los costes de producción de los videoclips y dio lugar a una relativa democratización del sector, ya que el número de personas que tuvo acceso a esta tecnología se incrementó significativamente” (2013:169).

3. Véase: De la Mora 2016: 106-107; Camacho 2016; Caballero *et al.* 2016:171; y casi todos los textos compilados en López, Ascencio y Zebadúa, 2014 en lo que toca al rock entre los pueblos originarios. Por cierto, el trabajo coordinado por Martín de la Cruz López Moya, E. Ascencio Cedillo, y E. Zebadúa Carbonell, J. P. (2014), así como el de Miguel Olmos Aguilera (Coord.) (2016), representan los primeros esfuerzos colectivos por estudiar lo que aquí llamo las MLE. Ambos textos reúnen distintas experiencias investigativas realizadas en diversas geografías del país. Ampliamente recomendables son los cuatro documentales que complementan el texto coordinado por M. Olmos (*Ibid.*).

La radiodifusión comercial también figura como uno de los factores que propiciaron las MLE, pues algunos repertorios y estilos escuchados por este medio fueron reproducidos y reapropiados localmente desde mediados del siglo veinte en varias regiones del país.⁴ De igual manera, la electrificación es situada como un factor clave en la emergencia de estas músicas. Por ejemplo, para Patricia García y Rubén Luengas, la *yaa sii* (chilena mixteca) comenzó a electrificarse durante los años noventa, cuando los músicos locales empezaron a grabarla. Así,

[...] buscaron la forma de autoproducirse, grabando y tocando instrumentos acústicos como violines, guitarras, güiro y contrabajo, mientras que [...] otros grupos comenzaron a electrificarse, combinando lo acústico con instrumentos eléctricos (2016:54-55).

Los conjuntos musicales amplificaron el volumen, modificaron la tímbrica e interpretaron

[...] la música de moda que conjugaba el *yaandavi* [la música de los mixtecos] con la música comercial de la década de los noventas: La quebradita, la cumbia y los éxitos de moda del momento como Bronco, Los Bukis, Los Bybys, Los Acosta, entre otros (García y Luengas, 2016:55).

¿Cómo entender la tendencia de estos músicos locales a imitar a los grupos estelares de la onda grupera? La emergencia de las músicas electrificadas para el baile tal vez nos hable de un cierto reclamo de contemporaneidad, pues las retóricas de lo amoroso, las prácticas bailables y la tímbrica electrificada, quizás fueron escuchadas localmente como índices de urbanidad y modernidad. En el caso tematizado por los autores referidos (García y Luengas, 2016), el sonido electrificado conquistó claramente el gusto de las audiencias mixtecas, ya que, además de interpretar los repertorios de los conjuntos de moda, los mixtecos empezaron a tocar la vieja música local, pero electrificadamente (*Ibid.*). Como veré posteriormente, algo muy similar ocurriría entre los p'urhépecha del estado de Michoacán.

Las músicas electrificadas para el baile serían de las primeras en surgir en los ámbitos provinciales durante las décadas de los setenta y ochenta, época en la que se consolidó “la onda grupera” (véase: Simonett, 2014; Olvera, 2013). En la introducción, vimos que los ejes discursivos de dicho fenómeno predominantemente fueron la balada romántica y la cumbia, géneros interpretados por conjuntos musicales con vocalistas carismáti-

4. Véase: Carrera (2016:209-211) para el caso de los *mayos* del noroeste; García y Luengas, (2016:65) en lo que toca a la mixteca; y De la Mora (2016:109) en lo concerniente a los *wixaritari*.

cos (véase: Madrid, 2013) o *frontmam*. Sus canciones permitieron bailar abrazados, por ejemplo, e introdujeron con más fuerza el imaginario social en torno al amor heteronormativo. Por varias geografías del México de aquellos años surgirían este tipo de agrupaciones, como una suerte de versiones locales de los grupos estelares a nivel nacional e internacional.

En la literatura sobre tradiciones y vidas musicales de diversas regiones de México hay menciones aisladas del impacto de las músicas comerciales en las preferencias de las audiencias locales. Durante las décadas en cuestión (1970-1980), se extendió el hábito de escucha de la música en la radio y se instituyó el uso de tocadiscos y grabadoras de casete. Lo mismo sucedió con la celebración de bailes populares de conjunto que, hasta cierto punto, desplazaron algunas ocasiones festivas como la del fandango.⁵

Hablando del actual consumo de la “música ranchera” entre los *pima* de Durango, en el norte de México, Andrés Oseguera nos dice que tal género propicia la sociabilidad, permitiendo que

[...] grupos distintos puedan participar ya sea como oyentes o bailando al ritmo de esta música. Esta forma de participación corporal [...] está entrelazada, con el principal objetivo por el cual muchas personas van al baile: [...] identificar a la pareja con la que se pretende o se visualiza una relación social” (2016:76).

Si dicho componente de sociabilidad está al servicio de la gestión de las emociones y la sexualidad, es comprensible que las músicas mediatizadas de moda hayan gustado tanto –y gusten– entre las audiencias locales. Esto explicaría el surgimiento de versiones regionales de agrupaciones musicales y solistas estelares de distintas épocas, lo mismo que el desarrollo de estilos específicos mediante diversos procedimientos de transculturación y localización creativa, como veré a continuación.

Procedimientos de estilización

y localización creativa

Pensemos los modos en que las personas han venido estilizando y localizando estas músicas emergentes. Para ello, me apoyo en la ruta trazada por Rodrigo de la Mora (2016) al pensar el caso de la “música regional” *huixarika*. Lo sugerido por el autor es de gran utilidad en el análisis de las MLE de otras realidades sociales de México.

5. Consúltese a Delgado (2018:171) para el caso de Veracruz; a Ruiz (2018:82) en lo que toca a la Costa Chica; y a García Leyva (2014:82 y 91) para la Montaña de Guerrero.

Al igual que A. M. Ochoa (2006), de la Mora se sirve del concepto de entextualización desarrollado por Bauman y Briggs para el análisis del performance verbal. Aplicado al estudio de la música regional *wixarika*, tal concepto definiría

[...] un proceso conformado por una primera fase de descontextualización y una segunda de recontextualización de piezas o fragmentos de textos [...] preexistentes, ya sea [...] del repertorio popular mexicano o del repertorio musical *wixarika*, tanto en el plano musical (melodía, armonía y ritmo) como en el plano literario y performativo (De la Mora, 2016:120).

Así, en el caso en cuestión, el autor reconoce tres procedimientos de localización musical creativa:

[...] el ejercicio de apropiación a través de la reinterpretación y estilización de piezas del repertorio de música popular mexicana (corridos, polkas y rancheras, principalmente) [...], la apropiación y recontextualización de piezas o elementos de la cultura tradicional *wixarika* (música de *xaweri* y *kanari*) [...], la innovación a través de la composición en piezas cantadas tanto en lengua *wixarika* como en castellano” (De la Mora, 2016:120).

La entextualización de elementos musicales, líricos y performáticos, tanto de las músicas mediáticas como de las culturas locales, son procesos claramente reconocibles en las MLE de muy diversas geografías de México. Lo mismo puede decirse del tercer procedimiento de estilización y creación señalado por de la Mora: la composición de piezas principalmente cantadas en lenguas vernáculas y adscritas –digamos– a un género musical comercial; o interpretadas sobre la base de viejos géneros locales, pero transculturados, como en el caso del “mixtechno” (García y Luengas, 2016) y de la música p’urhépecha emergente, como veremos.

Así, en la producción discursiva y audiovisual de músicos emergentes se reconocen *huellas* (Verón, 1993) de los discursos mediático-hegemónicos, al igual que citas sonoras, dancísticas y de otros aspectos históricos y culturales de las localidades.

Dos comentarios a la ruta de análisis empleada por de la Mora (2016). Primero, a los parámetros musicales señalados por él (melodía, armonía y ritmo), valdría la pena sumar el timbre de los instrumentos y el manejo vocal, así como los estilos de interpretación y la sonoridad global de las alineaciones instrumentales empleadas, pues tales elementos también son buenos para pensar los procedimientos de localización creativa y estilización.

Por otro lado, subrayar que en el campo de las MLE la lírica y lo performático, como también señala de la Mora (2016), constituyen aspectos altamente significativos en las dinámicas de semiosis y en la performatividad musical. Si esta última perspectiva nos permite estudiar lo que “pasa cuando la música sucede” (Madrid, 2009), comprenderemos que lo que escuchamos y lo que vemos en las MLE desata procesos de significación y agenciamientos varios. Pero esto siempre depende del punto de escucha y de vista, claro está, de cada persona.

En síntesis, aspectos sonoro-musicales, literarios y performáticos han sido y están siendo objeto de entextualización en los procesos de creación músico-discursiva desde las localidades. Así, los músicos emergentes tejen sus discursos sirviéndose de lo massmediático, lo mismo que de las culturas e historias locales.

Un paréntesis relativo al uso de lenguas originarias en algunas de las MLE. Hacer reggae, reggaetón, rap, cumbia, corridos, rancheras, baladas románticas, etcétera, cantando en alguna lengua originaria es claramente un marcador de localidad. Esto es significativo en la medida en que se construyen comunidades de escucha acotadas por el conocimiento, o no, de los idiomas empleados. Lo más relevante es el hecho mismo de tomar la palabra, tematizar diversos tópicos mediante la creación musical y luego circular esta discursividad en espacios físicos específicos, como bailes y reuniones, en videoclips albergados en YouTube, o redes sociales y servicios *streaming*.⁶

Volviendo al punto, comenté que dentro del campo de las MLE en México los procedimientos de estilización, localización y creación pasan por lo sonoro-musical, lo literario y lo performático. Con relación a este último aspecto, en la materialidad de las MLE es clara la presencia de ges-

6. Por todas las geografías el uso de las lenguas originarias en las MLE aparece como un claro elemento de localización. Para el caso de los *yaquis* véase: Olmos (2016b); Oseguera (2016) y Flores (2016) en lo que toca los *guarijos*; Ruelas (2016) a los *pai pai*; Caballero *et. al* (2016) a los *seris*; Carrera (2016) en lo que concierne a los *mayos*; y los ya citados De la Mora (2016) a los *wixaritari* y García y Luengas (2016) a los *mixtecos*; Sánchez (2018) aborda el tema del *bats'i* rock o rock en *tzotzil*, en Los Altos de Chiapas. También véase: Nava (2018), quien piensa a las MLE cantadas en lenguas originarias mediante el recurso retórico de una moneda: por uno de sus lados –nos dice el autor–, dichas expresiones estarían reclamando “la reorientación de la visión que la población hispanohablante tiene de la población indígena” (58); mientras que el otro nos hablaría de los modos en que las personas fueron “encontrando alternativas expresivas en los géneros actuales” (*Ibid.*); y ni tan actuales, pues en algunas geografías la historia de la apropiación local de las músicas comerciales y mediáticas inició apenas después de la primera mitad del siglo XX.

tos corporales, coreografías y tipos de bailes asociados a ciertos géneros musicales comerciales. Lo mismo puede decirse del uso de escenarios, luces y sonido, y –en algunos casos– de vestuarios espectaculares, como tendré ocasión de comentar adelante. Todos estos constituyen elementos textuales, semióticos, que también han sido, y son, objeto de entextualizaciones locales.

En resumen, el actual campo de las MLE constituye un espacio social de múltiples, diversas y complejas entextualizaciones músico-discursivas, y en donde los creadores y productores audiovisuales independientes, tienden a posicionarse como actores protagónicos. La circulación de estos discursos desata procesos de interacción comunicativa fuertemente mediatizados por las nuevas tecnologías. Así, la producción videográfica de los músicos locales circula fluidamente en YouTube y redes sociales. En ciertos casos, los diversos procedimientos de estilización, localización y creación, han dado origen a verdaderas escenas musicales emergentes.

Escenas musicales...

¿locales, translocales?

Según Julio Mendivil y Christian Spencer, el concepto de escena surge dentro de los estudios de la música popular y la etnomusicología, en tanto “respuesta crítica a la visión que describe a las identidades musicales como unidades estables, libres de rupturas o discontinuidades” (2016:2). Tal categoría define

[...] los contextos en los que grupos de productores, músicos y aficionados comparten sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente de los demás (Peterson y Bennett, 2004:1).

Las escenas constituyen

[...] entidades dinámicas existentes en el tiempo, y sirven como un medio por el cual los individuos construyen y articulan valores compartidos en torno a la música, espacial y temporalmente (Bennett y Rogers, 2016:4).

La producción, mercantilización, intercambio y consumo musical propicia la interacción de las personas en estudios de grabación y radiodifusión, en puntos de venta discográfica en mercados informales, plazas y calles, bailes, bares, restaurantes e instituciones culturales. Lo mismo puede decirse de diversos sitios de Internet y de las redes sociales. Por tanto, una escena es un espacio social multisituado en el cual convergen –presencial

o virtualmente— músicos, productores, radiodifusores, comerciantes, investigadores, periodistas, gestores y fanáticos, e interactúan en torno a preferencias musicales compartidas.

En México es patente la emergencia de escenas musicales construidas en torno a MLE que, si bien se anclan en nociones de localidad, trascienden las limitaciones territoriales, pues gracias al uso del Internet —quienes participan dentro de éstas— crean amplias redes de comunicación. En parte, dicha translocalidad está pautada por diversos procesos de migración, tal es el caso de lo que García y Luengas llaman “mixtechno” (2016), Camacho el “huapango ranchero” (2016), De la Mora la “música regional” *wixarika* (2016) y Olmos “música popular yaqui” (2016b).

En tanto actores protagónicos de sus respectivas escenas, los músicos claramente buscan proyectarse y ser reconocidos, es decir, vistos, escuchados, contratados, seguidos y “likeados”. Pero su protagonismo varía según cada escena, pues mientras en el caso del mixtechno es clara la apropiación de los medios de producción y difusión musical, siendo ellos quienes predominantemente resuelven lo que se graba y cómo hacerlo, dónde difundirlo, mercaderarlo y de qué formas adquirir notoriedad dentro del campo; en lo que toca a la música regional *wixarika*, los creadores han estado supeditados a las decisiones de productores y promotores regionales (De la Mora, 2016:117-118).

Un ejemplo de lo antes dicho es el caso de José Flores y su grupo El venado azul, quien no siempre ha podido incluir temas en *wixarika* en sus producciones discográficas, pues estimando que la recepción sería limitada, los productores se lo impiden (véase: De la Mora, 2016). En contraste, los tecladistas mixtecos se han erigido como verdaderos “microempresarios”, generando mercados regionales y estrategias de venta bien definidas. Además, la proliferación de estos músicos ha propulsado todo un movimiento de composiciones originales cantadas en mixteco, al mismo tiempo que un mercado competitivo (García y Luengas, 2016:64-65).

Así, aprovechando las ventajas que ofrecen las nuevas tecnologías de la información, producción y difusión musical, músicos, audiencias y sellos locales independientes construyen redes comunicativas y mercados específicos. Si bien se inspiran en la lógica de las industrias musicales hegemónicas, están fuera del control económico y estético directo de estas últimas. En dichos procesos, la realización de videoclips musicales circulados por YouTube es un aspecto particularmente importante. Para

ilustrar lo dicho, veamos la escena de las músicas electrificadas y cantadas en p'urhépecha, comentando —de paso— algunos procedimientos de transculturación y localización creativa, lo mismo que el modo en que se gestionan las marcas de localidad.

Música p'urhépecha

emergente

El universo de la música tradicional purépecha se caracteriza por la prominencia de dos géneros musicales generales: sones abajeños y sonecitos, según las propias clasificaciones locales. Éstos son interpretados sirviéndose de diversas alineaciones instrumentales, como orquestas de cuerdas y alientos, bandas de metales, duetos, tríos o coros de cantores o cantoras a capela, o acompañados de guitarras y contrabajo; conjuntos de chirimías y tambores, principalmente.

Mediante sones abajeños y sonecitos se sonorizan diversas ocasiones sociales, religiosas o profanas, que pautan el curso de los ciclos festivo-rituales (calendáricos, cívicos o de la existencia), de amplias comunidades, familias y personas p'urhépecha; pero también se musicalizan y se autogestionan las emociones en el marco de la vida cotidiana, sobre todo, gracias a la escucha mediatizada de éstos. La combinación de géneros y alineaciones instrumentales ofrecía, y aún ofrece, músicas para bailar, cantar o simplemente escuchar.

Sin embargo, en las últimas décadas, emergieron conjuntos electroacústicos en las localidades, los cuales comenzaron a transculturar los sones abajeños con elementos que —en mi opinión— claramente circularon las músicas mediáticas y comerciales de la onda gruperá. Las expresiones bailables empezaron a cantarse, se adoptó la alineación instrumental del conjunto electrificado y la figura de *frontman*, o vocalista carismático, ya comentado. En este caso, la cumbia y la balada romántica no fueron transculturadas en tanto géneros, pero sí otros aspectos semiótico-discursivos concomitantes a la música comercial de los años ochenta y noventa.

Las agrupaciones de esta música p'urhépecha emergente hoy día emplean la plataforma de YouTube para proyectarse mediante la realización de videoclips producidos localmente.⁷ Casi todas estas dramatizaciones

7. El videoclip, es un género audiovisual que surgió a finales de los años sesenta “para promocionar la música popular urbana”, a través de la televisión (Viñuela, 2013:168). Pero gracias a las nuevas tecnologías durante la primera década del siglo XXI el medio mayormente empleado para su difusión pasó de la TV al Internet (*Ibid.*).

audiovisuales versan sobre el amor y el desamor. Parte de la interacción de quienes participan en la escena se objetiva en los comentarios escritos y vertidos en el sitio web referido. Tal textualidad constituye un valiosísimo material en el análisis del impacto que está teniendo dicha discursividad musical, pues claramente hiere la sensibilidad de sus fanáticos, según se advierte en lo dicho por los internautas de la región, así como de diversas partes de México y EE. UU. Me sirvo de la audiovisión interpretativa de cuatro de estos videos musicales para pensar el modo en que intérpretes y productores locales se han venido apropiando de:

- 1) Las discursividades de la onda grupera;
- 2) De los medios de producción musical; y
- 3) Del formato músico discursivo del videoclip.

El video “[Grupo los Chávez de Santa Cruz Tanaco](#)” (2010).⁸ El videoclip fue realizado por Exe Multimedia, sello local que comentaré más adelante. El ejemplo ilustra uno de los procedimientos de estilización y localización creativa de las músicas mediáticas, muy recurrido entre los músicos p’urhépechas desde la década de los ochenta: la adopción de la alineación instrumental del conjunto y la electrificación del sonido musical para interpretar viejos estilos locales (véase: Cerano, 2014), principalmente sonos abajeños cantados.

El ejemplo narra la deportación y el regreso de un migrante a su pueblo de origen y sus desafortunadas andanzas por la Unión Americana, drama social fuertemente arraigado en el pasado reciente y el presente mismo del pueblo p’urhépecha. Si bien se citan algunos espacios de los EE. UU. (carreteras, parques, calles, centros comerciales y la fachada de una casa), visualmente predomina el paisaje de Santa Cruz Tanaco, el atrio de su iglesia, el panteón y señalética carretera que, para los internautas familiarizados con la región, funge como coordenadas geográficas que ayudan a localizar la comunidad en cuestión. Estos últimos elementos, al igual que la lengua y del género musical propiamente dicho (son abajeño electrificado), son claras marcas de localidad.

8. <https://www.youtube.com/watch?v=PzzHcDoIgEA> (Consultado el 01/10/2020).

Lo que me interesa poner de relieve con este primer ejemplo es lo siguiente:

- 1) Que el acogimiento del formato discursivo del videoclip –ampliamente explotado por las industrias musicales hegemónicas a nivel global– en sí constituye una apropiación local puesta al servicio de la creatividad y la autorepresentación estética;
- 2) Que localmente la producción videográfica se fue instituyendo como un medio de difusión e interacción en YouTube;
- 3) Que los realizadores locales comenzaron a narrar pequeñas historias musicalizadas, lo cual parece haber enganchado de otro modo a las audiencias.

En el marco de la MLE que nos ocupa, la actuación de Exe Multimedia ha sido clave, pues si bien se habían realizado videoclips en los cuales predominaba la presentación protagónica de agrupaciones musicales, en éstos no se compaginaba la narración audiovisual de pequeñas historias. Exe daría un giro significativo en este sentido, relatando y dramatizando mediante la figuración visual, como podemos apreciar en el primer video y en el siguiente.

En el videoclip “[Grupo Kenda ‘Enkakini ji miantka’ \(video oficial\)](#)” (2012), es clara la búsqueda de otras narrativas por parte de los productores, Magda Cacari y Dante Cerano, este último como director del sello Exe Multimedia, ya referido.⁹ Exe es una microempresa local e independiente que oferta servicios de producción musical y audiovisual a las agrupaciones de la región. A la fecha, al menos cuenta con cuarenta y cinco producciones videográficas albergadas en YouTube. El suyo es un buen ejemplo del modo en que los sellos independientes han sabido aprovechar las nuevas tecnologías para producir y circular las propuestas estéticas de los músicos locales a través de videoclips. Lo relevante es subrayar que la actividad de este sello en gran medida ha contribuido a crear esta escena, siendo hoy día uno de sus actores protagónicos.

Se narra el romance entre una estudiante universitaria y un *pireri* (cantor de *pirekuas*, canciones en p’urhépecha). En este ejemplo el uso del subtítulo al español tiene la clara intención de alcanzar a otras audiencias no hablantes del p’urhépecha. Visualmente, las marcas de localidad son varias: un taller de artesanías, el paisaje del lago de Pátzcuaro y el centro de Santa Fe de la Laguna, donde se realiza un baile masivo.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=T9SzmwGpR58> (Consultado el 01/10/2020).

El protagonista es un joven compositor y artesano que en las secuencias en las cuales interactúa con la estudiante, representa a un pireri, digamos, tradicional: tan solo acompañándose con una guitarra acústica. Esta imagen contrasta con la sonoridad de todo el videoclip, la cual es híbrida, pues alternan una alineación de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, sintetizadores y batería; y una banda, con prominencia de la tuba. Se interpreta un son abajeño, cantado y transculturado, dando como resultado una pieza de estilo merequetengue, según Cerano (2014: 150). En mi opinión, el uso de la voz de Israel –vocalista del Grupo Kenda y quien actúa al pireri en el videoclip– delata una clara citación de las voces aterciopeladas tan empleadas por los *frontman* de las agrupaciones estelares de la onda grupera de ayer y hoy. En el plano de secuencias en el cual cantante y estudiante no aparecen, lo que se muestra es un baile real en Santa Fe de la Laguna y con el Grupo Kenda actuando. Destaca el uso de un gran escenario, mega pantallas, luces de colores y efectos de humo producidos por máquinas vaporizantes. Todo esto constituye una apropiación local de esos componentes de espectacularidad, ampliamente empleados por la industria de la música en México.

En este video, la apropiación de técnicas corporales bailables circuladas por las músicas gruperas tal vez no sea tan evidente, si acaso se aprecia de manera un poco más clara en la actuación de los músicos. Éstos se contonean al interpretar los instrumentos, al seguir el ritmo de la pieza, o brincan y zapatean al desplazarse en el escenario, en lo que toca al vocalista. No obstante, hay un aspecto visualmente dicho que vale la pena comentar: tematizar el romance de los protagonistas mediante el aproximamiento y el contacto físico entre ellos es un tópico que está en el orden de la gestión de la sexualidad, de la puesta en escena de modelos para la acción que, en mi opinión, se ofrecen como modos de relacionamiento social. El relajo, por último, es recuperado por varios de los internautas al citar en sus comentarios la última oración pronunciada por la protagonista: “No que no sabías hablar español”.

De cualquier modo, en el videoclip la retórica de lo amoroso –como en general en esta escena– es prominente; y claramente corresponde a una entextualización creativa de esa discursividad social circulada en la esfera pública mexicana, entre otros frentes, por la música grupera. En resumen, lo que me interesa subrayar con este ejemplo, y en relación comparativa con el primero, es el grado creciente de mediación experta. Tanto Magda como Dante estudiaron guion y dirección de cine, y en sus diversas cola-

boraciones videográficas es palpable la búsqueda de estrategias narrativas y creativas para alcanzar e interpelar a los internautas a través de la auto representación estética.

El videoclip “[Los Reyes de la Sierra ft. Orquesta Yawakua Iaxirini Tsitaxkia](#)” (2017), es otro ejemplo de búsquedas creativas, pues se trata de una suerte de “mano a mano” entre dos agrupaciones musicales con notable presencia en la escena: Orquesta Yawakua (de Santa Fe de la Laguna) y Los reyes de la sierra (de Turícuaro).¹⁰ Fue producido por Alpha Productions, sello local independiente que al menos cuenta con nueve producciones videográficas de diversos grupos de la música p’urhépecha emergente en cuestión. Anoté, y además se constata en la producción que me ocupa, que la retórica de lo amoroso es uno de los hilos con los que se teje la discursividad de esta escena. En este texto, es patente el uso de instrumental sofisticado, tal es el caso del dron empleado en la elaboración de tomas aéreas. Pero lo importante es destacar que, de manera creciente, dentro de las escenas de las MLE se demandan conocimientos expertos para la realización audiovisual. Más relevante aún es enfatizar que estos saberes-hacer están siendo adquiridos y desarrollados por actores locales, como los integrantes de los dos sellos productores hasta aquí comentados.

En las producciones audiovisuales en cuestión es muy común que una de las marcas de localidad sea citar las plazas centrales de las comunidades o sus iglesias católicas. Además de ello, en el ejemplo resalta la citación del edificio administrativo de Turícuaro, lugar donde se filmó el videoclip; lo mismo que dos de las actividades artesanales comunales: la elaboración de molcajetes y de rebozos en telar de cintura. Se narran los desencuentros amorosos de dos parejas heterosexuales, quienes enuncian son voces masculinas.

Los Reyes de la Sierra se acompañan de bajo eléctrico, guitarra acústica y docerola, instrumento —este último— ampliamente popularizado en México por Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho; agrupación protagónica en la escena del “regional mexicano”. La tímbrica de tal cordófono y del conjunto empleado por Los Reyes son ya una huella sonora de la discursividad de esa industria musical hegemónica, en la música local. La alineación de la Orquesta Yawakua, por su cuenta, es, digamos, tradicional: violines, contrabajo, vihuela y guitarras sextas. La intervención de las agrupaciones es alternada, el resultado es un son abajeño cantado y

10. <https://www.youtube.com/watch?v=xtNiD8BwIkE> (Consultado el 02/10/2020).

transculturado. Destaca la interpretación de quien toca el bajo eléctrico y la docerola misma, pues se trata de elementos sonoro significantes entextualizados. Dicho de otro modo, estos estilos interpretativos son huellas acústicas del universo músico-discursivo del “regional mexicano”, presentes en la pieza que estamos analizando. Los escuchas familiarizados con tales músicas hegemónicas bien podrían leer estas citaciones.

Veamos, finalmente, otra realización de Alpha Productions: “[Turi Ueraaka \(Lloraras\)_Tierra Fría de San Isidro *Video Clip Oficial*](#)” (2018).¹¹ En la escena en cuestión, es claro el modo en que los creadores y productores audiovisuales se han venido apropiando de la discursividad circulada por las músicas de la onda gruperá, o “regional mexicano”. En el texto audiovisual que nos ocupa hallamos alineaciones instrumentales, cajas de ritmos y teclados –con sus singulares tímbricas–, vistosas indumentarias y técnicas corporales bailables. En lo que toca al último punto, pensemos, por caso, ese ligero balanceo de los integrantes de la agrupación, sobre todo de los *frontman*. En mi opinión, estas expresiones “anodinas” nos hablan de apropiaciones locales de formas expresivas, gracias a las cuales las personas autogestionan sus emociones, estados de ánimo y su propia imagen; al mismo tiempo que performan cuerpos significantes diferenciales, pues éstas configuran marcas mediante las que también se gestionan pertenencias colectivas (p. ej., las corporeidades construidas desde el Hip Hop son diferentes, en relación comparativa con las que podemos apreciar en el videoclip comentado y, en general, en esta MLE de perfil –digamos– romántico). La idea que intento poner de relieve es justamente ésta: las técnicas de expresión corporal asociadas a géneros musicales específicos habilitan agenciamientos y procesos de subjetivación a través del baile, la interpretación vocal e instrumental.

Por otro lado, con el ejemplo en cuestión me interesa subrayar la cadena de comentarios inscriptos por los internautas en YouTube, pues si –como anoté– las escenas musicales son espacios multisituados dentro de las cuales las personas interactuamos en función de preferencias compartidas, aquí esto queda de manifiesto: los fanáticos saludan desde diversas partes de México y los EE. UU., evalúan la producción y la actuación misma de los personajes, intercambian noticias (la trágica muerte del vocalista principal, presentaciones pasadas o futuras), o simplemente comparten lo que les provoca visionar y escuchar este videoclip. Lo antes dicho, nos permite observar hasta qué punto ésta –y en general las distintas

11. <https://www.youtube.com/watch?v=Jspb69JmUio> (Consultado el 02/10/2020).

escenas de las MLE— trasciende los límites de la territorialidad, suscita la interacción social, lo mismo que procesos de rememoración y gestión de las emociones mediante el consumo mediatizado de estos discursos.

Las primeras agrupaciones p'urhépechas que realizaron producciones discográficas de música electrificada lo hicieron desde inicios de la década de los noventa (Cerano, 2014). Sin embargo, éstas se efectuaron en estudios de grabación de las ciudades hegemónicas regionales, y no contaron con un medio comunicacional que agilizara su translocalización. Por el contrario, los sellos independientes como Exe Multimedia y Alpha Productions, traducen con fidelidad uno de los argumentos que me interesa adelantar en este escrito: la apropiación local de los medios de producción y difusión musical, así como del formato discursivo del videoclip, a músicos y productores locales les ha permitido autogestionar contenidos estéticos y generar redes de comunicación e interacción trans-locales; sobre todo, gracias al uso creciente de las tecnologías vinculadas a la digitalización del sonido y la imagen, lo mismo que de Internet. Hoy día, además, las producciones discográficas de las agrupaciones también suelen producirse localmente.

A la fecha, son varios los colectivos productores de videoclips esparcidos en las comunidades p'urhépechas, y cuya productividad vigoriza la vida de la escena. El subtítulo al español es frecuente, pero no es una constante. Las alineaciones instrumentales empleadas por las agrupaciones varían, y lo mismo se entextualizan estilos vocales e interpretativos que aspectos performáticos coreográfico-bailables provenientes de los distintos géneros musicales de la onda gruperera. En cualquiera de los casos, esta música emergente se singulariza por el canto en p'urhépecha, la electrificación del sonido y su amplia producción videográfica como un medio de comunicación. A estos músicos la realización de videos les permite expresarse, difundir sus propuestas estéticas, cobrar presencia en la esfera pública y proyectarse en el mercado, pues suelen acompañar sus realizaciones con leyendas comerciales en las que ofertan sus servicios.¹²

Una reflexión final de corte general. La producción videográfica de las escenas de las MLE nos obliga a considerar otro aspecto relevante del campo, ya mencionado en líneas anteriores: el grado creciente de “mediación experta” y tecnológica (Hernández, 2007:257-258). En la discursi-

12. Lo dicho en la última parte de este párrafo también sucede claramente en otras escenas de las MLE, como la del “mixtechno” (García y Luengas, 2016) y la del “guapango ranche-ro” (Camacho, 2016).

sividad de ciertas MLE, son patentes dinámicas de “blanqueamiento”, en parte reflejadas en la tendencia a emplear estéticas audiovisuales hegemónicas y estrategias narrativas pautadas por las industrias musicales. Sin embargo, habría que pensar por caso para determinar si estos procesos de mediación están motivados por la búsqueda de otras audiencias y mercados, o –por el contrario– corresponden a lógicas de apropiación creativa de formas expresivas dominantes.

En todo caso, es conveniente decir que lo que revolucionaron las tecnologías digitales fue “la estructura piramidal que caracteriza tradicionalmente a las industrias culturales” (Viñuela, 2013:174), pero no necesariamente el régimen discursivo creado por éstas. En última instancia, el videoclip –y la canción misma– son géneros expresivos que tienen sus propias reglas.

Como quiera que sea, los músicos locales emergentes están generando discursos audiovisuales que pasan por grados variables de mediación experta y tecnológica. Si en cierta escena predominan procesos de creación audiovisual mediados por saberes tecnológicos expertos, esto no impide que –simultáneamente– haya actores que produzcan y circulen sus propuestas con los medios que tienen a la mano.

En cualquier caso, tiendo a pensar que estos músicos no están interesados en el desprendimiento de las “marcas de otredad y localidad” (Hernández, 2007:264). En mi opinión, es la gestión de éstas lo que parece estar en juego dentro de las escenas en cuestión. De frente a este punto, habría que preguntarse –caso por caso– quién es el depositario de los medios de producción y difusión musical, quiénes gestionan las marcas de localidad, cómo lo hacen, cuáles son sus motivaciones y qué impacto tiene esto entre las audiencias.

Conclusiones

y discusión

Si el “discurso es poder”, y si “estudiar las reglas del engendramiento de lo discursivo es estudiar reglas y relaciones de poder” (Martín-Barbero, 2000:70), entonces, en estas líneas conclusivas quisiera pensar algunas de las implicaciones políticas de la emergencia del campo de las MLE con relación a la participación en la esfera pública y a las posturas legitimantes o deslegitimantes de las cuales las MLE están siendo objeto.

Primero, las MLE son formas de hacerse oír y ver, fundamentalmente catapultadas por las apropiaciones de los medios de producción y difusión musical que, durante los años noventa, modificaron su régimen de propiedad (Martín-Barbero, 2000:66-67). Esta alteración desmonopolizó el “uso de la palabra” y modificó las reglas del engendramiento de lo músico-discursivo. Por ello, estas voces locales corresponden a modos de participación en la esfera pública mediante la música, con cierta independencia de las industrias musicales hegemónicas, de la opinión y de los juicios estético-ideológicos de la *intelligentsia*, que las legitima o las deslegitima.

Ponderemos, además, que el campo de las MLE germina en el marco de una sociedad nacional profundamente discriminatoria, y en donde la televisión y la radio privadas monopolizaron la generación de los contenidos musicales y audiovisuales que circularon por canales abiertos, durante gran parte del siglo XX.

Pensando en diversas transculturaciones sónicas A. M. Ochoa nos dice lo siguiente: “Lo que los procesos recientes de recontextualización musical nos muestran [...] no es tanto una nueva fase histórica de la recontextualización musical u otros modos de hibridación musical, que por su puesto están, sino *un desplazamiento en el poder de la significación y la mediación de lo aural* en la constitución de la esfera pública latinoamericana” (2006:808, las cursivas son mías). Sostengo que este descentramiento del poder de significación también involucra a los productos audiovisuales y a los músicos locales emergentes. Éstos han venido engendrando discursividades que, gracias a las marcas de localidad que poseen, motivan agenciamientos diversos entre ellos y sus audiencias.

A partir del análisis interpretativo de textos videográficos, y sirviéndome de los escritos recientes desprendidos de experiencias investigativas realizadas en diferentes realidades del país, vimos que la discursividad, los medios y los formatos de las músicas comerciales fueron localmente reapropiados. En el marco de estas sociedades, la apropiación de las formas expresivas de la “onda grupera”, puso en marcha técnicas corporales aplicadas al baile, la gestión de las emociones y la sexualidad. Se aprendió a bailar distintamente, para otros fines y se generaron nuevos modos de relacionamiento social.

Por otro lado, y en lo que atañe a los discursos legitimantes o deslegitimantes de la *intelligentsia*, la misma Ochoa ya referida, nos dice que los diversos momentos de recontextualización sónica suscitan discusiones relacionadas con la definición del sentido de los sonidos locales (2006: 807; también, véase 2003). De ser así, ¿qué debates está suscitando la emergencia de estas músicas? ¿Acaso esto es relevante para los músicos que nos ocupan y las audiencias a quienes interpelan?

Primero, problematizar el campo de las MLE en México, al menos en parte, es descolocar la posición epistemológica desde la cual se reproducen nociones de autenticidad y discursos patrimoniales y purificantes en torno a las músicas y las sociedades dichas tradicionales. Desde allí, algunas de las MLE están siendo escuchadas como expresiones profanadoras y degenerantes, suscitando –de este modo– alegatos descalificadores, normativos y disciplinantes.

En contraparte, desde otras posiciones se crean discursos celebratorios y reproductores en torno a ciertas MLE, pues éstos movilizan la ideología oficial sobre la “diversidad cultural”. En cualquier caso, dichos debates generan discursividades que, en mayor o en menor grado, también circulan en la esfera pública, reproduciendo condiciones de perceptibilidad (Hernández, 2007) y valorización musical, coadyuvando –así– al delineamiento e instrumentación de políticas culturales específicas.

Por ello, habría que pensar críticamente lo que la intervención del estado mexicano está suscitando dentro del campo de las MLE. En mi opinión, desde instancias estatales se promueven procesos de mediación experta y tecnológica sólo entre ciertas músicas como el rock y el rap. Además, se crean mercados dentro de los cuales las expresiones auspiciadas se ofertan como bienes exóticos a públicos fundamentalmente urbano-letrados. Sirviéndose de un discurso que de forma redundante gira en torno a nociones de fusión y revitalización, se reproduce la ideología referida en el párrafo anterior.

En síntesis, abrogándose una suerte de arbitraje, las instituciones culturales tienden a instituirse dentro del campo como escuchas y voces “autorizadas”, que incluyen o rechazan, sancionan, valoran y patrocinan –o no– las subjetivaciones musicales otras. Esta política, en realidad también prospera de la mano de discursos purificantes.

Uno de mis argumentos fue que, localmente, las personas tomaron la palabra e hicieron otras músicas, o las mismas, pero de otro modo. Esto, al margen de las praxis investigativas y de intervención artística que, mediante epistemologías purificantes, durante todo el siglo XX abonaron a la definición y significación de las sociedades locales a través de sus expresiones musicales. En este sentido, lo que dichas prácticas instituyeron fue “un campo discursivo de exclusión sónica” (Ochoa, 2006:118). Por ello, sostengo que la política cultural operada por el estado dentro del universo de las MLE, reproduce la tendencia a excluir sonoridades y, por tanto, a las personas que allí se sujetivan.

Finalmente, como todo campo, el de las MLE no es horizontal, pues lo atraviesan relaciones de clase y de género. Ello provoca que la apropiación de los medios de producción y difusión musical, y en consecuencia, de la generación de discursos, sea restringida. No todos los músicos locales emergentes cuentan con los recursos económicos, culturales y tecnológicos para expresarse. Por tanto, la posesión diferencial de capitales diversos dinamiza el campo de las MLE en México. Esto determina la participación dentro del mismo, al igual que la materialidad y el alcance, en términos de visibilidad y audibilidad, de las discursividades que los creadores de las localidades producen y circulan. Por otro lado, estos actores parecen estar en constante tensión: entre la búsqueda de lenguajes expresivos alternativos y la fuerza mediático-discursiva hegemónica ya instalada y reproducida desde los consumos de las audiencias.

En definitiva, el campo de las MLE en México es un espacio de participación social, de agenciamientos políticos, ideológicos y estético-emocionales. Lo que está en juego es la apropiación de medios, formatos, discursos, técnicas y saberes. Las discursividades que allí circulan son el resultado de diferentes transculturaciones sonoras, las cuales nos permiten percibir diversos y complejos procesos de autorepresentación, principalmente motivados por los intereses de los actores locales. En dichas autorepresentaciones también hay contradicciones y discursos reproductores de diversa índole. En todo caso, tal vez sea justamente esto lo que precisemos observar, escuchar y comprender.

Bibliografía

- Bennett, A. y Rogers, I. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. London: Palgrave Macmillan.
- Blanco Arboleda, D. (2005). “Transculturalidad y procesos identificatorios. La música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo”, en: *Ateridades*, Vol. 15, Núm. 30, julio-diciembre, 19-41.
- Burgos Dávila, C. J. (2011). “Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador”. *Athenea Digital*, marzo 11 (1), 97-110.
- Caballero, O., Aguilar, A. y Reyes, D. (2016). “Del viento suave a la voz eléctrica, el rock seri: instrumento de identidad étnica”, en: M. Olmos Aguilera (Ed.), *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales* (pp.). México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 163-183.
- Camacho, G. (2016). “Resonancias locales: Sonidos de la migración en la Huasteca potosina”, en: M. Olmos (Ed.), *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales* México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 23-48.
- Carrera Villalobos, L. A. (2016). “De los sones a las canciones, del labelero al acordeonero: la música popular mayo yoreme”, en: M. Olmos (Ed.). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 205-222.
- Cerano Bautista, E. D. (2014). “Kenda: *menkuisi*, por siempre, *forever*. Análisis de la mediación expresiva de la creación y la industria de la música p’urepecha contemporánea”, en: J. Pedro Márquez (Coord.), *Pirekua, canto poco conocido*. México: El Colegio de Michoacán, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región P’urepecha, 149-168.
- De la Garza, M. L., López Moya, M. de la C. y Ascencio Cedillo, E. (2009). “Pasos del Norte se danzan en el Sur”, en: *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Nueva-Época, Núm. 85 (enero-abril), 97-100.
- De la Mora Pérez Arce, R. A. (2016). “Creatividad, relaciones sociales y música regional *wixarika*: El venado azul y los usos estratégicos de lo estético”, en: M. Olmos Aguilera (Ed.), *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales* . México: Colegio de la Frontera Norte, INAH.
- De la Peza Casares, M. del C. (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM-X, Miguel Ángel Porrúa.
- De la Peza Casares, M. del C. (2013). “De risas, burlas y confrontaciones”, en: *El rock mexicano: un espacio en disputa*. México: UAM-X, 139-181.
- Delgado Calderón, A. (2018). “El son jarocho: historia e identidad del sotavento”, en: X. M. del C. Luna Ruiz y J. A. Chacha Antele (Coords.), *Culturas musicales de México*, Vol. I. México: Secretaría de Cultura, 170-192.

- DeNora, T. (2006). "Music and Self-Identity", en: A. Bennett (Edit.), *The Popular Music Studies Reader*. London & New York: Routledge, 141-147.
- DeNora, T. (2004 [2000]). *Music in Everyday Life*. USA: Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1994 [1971]). "Firma, acontecimiento, contexto", en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, Teorema, 347-372.
- Flores Aggí, A. Y. (2016). "Música en la diversidad: Las nuevas manifestaciones musicales entre los jóvenes guarijos de Sonora", en: M. Olmos Aguilera (Ed.). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 223-239.
- Figuroa Hernández, R. (2017). *Salsa mexicana Transculturación e identidad musical*. Xalapa Veracruz: Universidad Veracruzana.
- García Leyva, J. (2014). "Jóvenes indígenas, identidad y rock en la Montaña de Guerrero", en: M. de la C. López Moya, E. Ascencio Cedillo y J. P. Zebadúa Carbonell (Coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Juan Pablos Editor, 77-93.
- García Martínez, A. (2014). "Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan", en: M. de la C. López Moya, E. Ascencio Cedillo y J. P. Zebadúa Carbonell (Coords.). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Juan Pablos Editor.
- García, P. y Luengas R. (2016). "Mixtechno: las nuevas tecnologías en las antiguas músicas mixtecas", en: M. Olmos Aguilera (Ed.). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 49-69.
- Hernández Salgar, O. (2007). "Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia", en: *Latin American Music Review*, Vol. 28, Num. 2, Fall/Winter, 242-270.
- Jáuregui, J. (2018). "El mariachi. Símbolo musical de México (una síntesis comentada)", en: X. M. del C. Luna Ruiz y J. A. Chacha Antele (Coords.). *Culturas musicales de México*, Vol. I. México: Secretaria de Cultura, 87-114.
- López Moya, M. de la C. y Ascencio Cedillo, E. y Zebadúa Carbonell, J. P. (Coords.) (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Juan Pablos Editor.
- Madrid, A. L. (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", en: *Trans Revista transcultural de música*. Disponible en: <https://bit.ly/3b40Ne9>.
- Madrid, A. L. (2013). "Rigo Tovar, Cumbia, and the Transnational Gruperó Boom", en: H. Fernández L'Hoeste and P. Vila (Editors), *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham and London: Duke University Press, 105-118.

- Martín-Barbero, J. (2000). *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Chile: FCE.
- Mendivil, J. y Spencer, Ch. (2016). "Introduction. Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World", en: Mendivil, J. y Ch. Spencer (Eds.). *Made in Latin America: Studies on Popular Music*. New York & London: Routledge Global Popular Music Series, 1-22.
- Nava, F. (2018). "Las canciones de los pueblos indígenas mexicanos de la actualidad; un vistazo a sus temas y a sus lenguas", en: X. M. del C. Luna Ruiz y J. A. Chacha Antele (Coords.). *Culturas musicales de México*, Vol. I. México: Secretaría de Cultura, 45-63.
- Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ochoa Gautier, A. M. (2006). "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America", en: *Social Identities*, Vol. 12, Num. 6, November, 803-825.
- Olmos Aguilera, M. (2018). "Las transformaciones musicales del México indígena", en: X. M. del C. Luna Ruiz y J. A. Chacha Antele (Coords.), *Culturas musicales de México*, Vol. I. México: Secretaría de Cultura, 30-43.
- Olmos Aguilera, M. (Coord.) (2016). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: Colegio de la Frontera Norte, INAH.
- Olmos Aguilera, M. (2016b). "Cambios y mutaciones de la música yoreme yaqui", en: M. Olmos Aguilera (Ed.). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 137-161.
- Olvera, J. J. (2013). "Cumbia in Mexico's Northeastern Region", en: H. Fernández L'Hoeste and P. Vila (Editors). *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre* (pp.). Durham and London: Duke University Press, 87-104.
- Oseguera Montiel, A. (2016). "De los sonos de pascola a las canciones rancheras: evolución y transmisión musical entre los pimas de la Sierra Madre Occidental", en: M. Olmos Aguilera (Ed.). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 71-103.
- Peterson, R. y Bennett, A. (2004). *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Ruelas Takayasu, A. (2016). "Un acercamiento al universo sonoro de los indios yumanos: el kuri kuri, la música de guitarra, los corridos y algo más", en M. Olmos Aguilera (Ed.). *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*. México: Colegio de la Frontera Norte, INAH, 185-203.
- Ruiz Rodríguez, C. (2018). "El fandango y baile de artesa: ayer y hoy de una tradición músico-dancística afrodescendiente", en: X. M. del C. Luna Ruiz y J. A. Chacha Antele (Coords.), *Culturas musicales de México*, Vol. I. México: Secretaría de Cultura, 65-85.

- Sánchez Garza, J. H. (2018). “El bats’i rock en el sistema musical de Los Altos de Chiapas”, en: L. Díaz-Santana Garza (Coord.). (2018). *La investigación musical en las regiones de México*. México: UAZ, Texere Editores, 137-148.
- Santamaría, C. (2007). “El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos”, en: S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Edits.), *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Biblioteca Universitaria Ciencias Sociales y Humanidades, 195-215.
- Simonett, H. (2014). “Música gruperá”, en: D. Horn, H. Feldman, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez and H. Malcomson (Editors). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World Volumes VIII – XIII. Volume IX Genres: Caribbean and Latin America*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 518-521.
- Tipa, J. (2014). “Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil”, en: M. de la C. López Moya, E. Ascencio Cedillo y J. P. Zebadúa Carbonell (Coords.). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Juan Pablos Editor, 95-109.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. España: Gedisa.
- Viñuela, Sánchez E. (2013). “El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a Internet”, en: *Musiker* 20, 167-185.
- Zebadúa, Carbonell, J. P. (2014). “Estilos juveniles e identidades en la región del Totonacapan. Rockeros, consumidores y transculturados”, en: M. de la C. López Moya, E. Ascencio Cedillo y J. P. Zebadúa Carbonell (Coords.). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Juan Pablos Editor, 59-76.



Recibido: 13 de julio de 2020 Aprobado: 7 de octubre de 2020