



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE ANTROPOLOGÍA

“La música nortea como cultura:

Un estudio de caso en el Puente de San Bernabé;

Almoloya de Juárez, Estado de México”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

VICTOR ALEXIS ENCISO SALINAS

DIRECTOR DE TESIS:

DR. RODRIGO MARCIAL JIMÉNEZ

TOLUCA, MÉXICO JULIO 2021



Gracias a aquellos que confiaron y no dudaron.

Esto es para ustedes, saben quiénes son.

Índice

Introducción.

CAPÍTULO I: LA ANTROPOLOGÍA Y SUS ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA.

- 1.1 La antropología de la música (la musicología y etnomusicología).....7
- 1.2 La música en el hombre, la música en la cultura – Jhon Blacking.....17
- 1.3 La interpretación en la música – Clifford Geertz.....21
- 1.4 Diferentes perspectivas teóricas de la música..... 26

CAPÍTULO II: RECORRIDO HISTÓRICO-ANTROPOLÓGICO DE LA MÚSICA NORTEÑA COMO PROCESO SOCIAL Y CULTURAL EN MÉXICO.

- 2.1 Orígenes..... 39
- 2.2 Influencias, mezcolanzas, actualidad..... 42
- 2.3 Organología 55

CAPÍTULO III: LA PLAZA GANADERA, RANCHEROS MÚSICOS Y COMERCIANTES. EL RELATO ETNOGRÁFICO DE “LA PLAZA GANADERA EJIDAL PUENTE DE SAN BERNABÉ”.

- 3.1 Primeras visitas..... 59
- 3.2 La música en el tianguis..... 60
- 3.3 Los gustos de la música norteña entre los ganaderos, rancheros y comerciantes.. 66
- 3.4 Sombreros, botas y mezclilla..... 71
- 3.5 Hombres y mujeres..... 76
- 3.6 La música norteña abarca y es un todo.....78

CAPÍTULO IV: LA PLAZA GANADERA Y SU RELACIÓN CON LA MÚSICA NORTEÑA.

- 4.1 La música como cultura..... 83
- 4.2 La interpretación según la música norteña en la Plaza Ganadera..... 86
- 4.3 El Paisaje Sonoro (*Soundscape*) y la cultura88

Introducción

"Sabes qué hijo... Las canciones que gustan resumen lo que uno piensa"

La música nortea es un género musical que se desarrolla y tiene su origen principalmente en la región norte de México, es un fenómeno culturalmente amplio y complejo. En México donde la diversidad cultural se ve reflejada en cada una de nuestras costumbres, tradiciones, formas de convivencia; como las fiestas, los bailes, etc., También se refleja en fenómenos abstractos la música, conceptualmente definida como un sistema de sonidos armonizados y estructurados bajo un ritmo y un compás. Pero, cuando este sistema definido más técnicamente de lo que en su complejidad realmente es; se relaciona con las formas de ver el mundo de las personas, con la imaginación, intelecto, la creatividad y la forma en que las personas crean su música le podríamos llamar música como cultura.

La música es pues un conjunto de significados sociales colectivos, interpuestos unos con otros, una mezcla de historias, cantos, sinfonías, corridos, boleros, huapangos, sones, baladas, polkas, swing's, entre muchos nombres más. Música es músico, música es John Lennon, Elvis Presley, Bob Marley, Ramón Ayala, José José, Antonio Aguilar hasta el individuo que toca su instrumento en la música tradicional, el jaranero en el son Jarocho, el arpero en el son de Tarima, el violinero en el son del Balsas, como el tubero en una banda sinaloense de viento, o el acordeonista en un conjunto nortea.

La música, pues, confirma lo que ya está presente en la sociedad y la cultura, sin añadir nada nuevo excepto patrones de sonido [...]. Aunque yo creyera que la música fuera, o debiera ser, meramente un medio decorativo de los eventos sociales, aun tendría que explicar cómo es posible que me impacte la obra de muchos compositores cuando los aspavientos de su patrocinadores me aburren tanto (Blacking, 2015: 110).

Esta capacidad que tenemos los seres humanos de crear y hacer música así como interpretarla, nace y se reproduce en las sociedades humanas, la música ha seguido un desarrollo evolutivo como ya Reynoso (2007) lo ha discutido, pero es de nuestro interés centrarnos en la música nortea que podría ser el resultado de las interacciones sociales e históricas, de convivencia y circunstanciales que se han vivido para crear su música, que transmite a través del tiempo no solo la tradición oral sino también las pautas músico-

culturales de composición musical, que permite no solo su conservación y transmisión generacional sino que crea y se mueve paralelamente en sincretismos que también se conoce como un proceso de “hibridación” que confluyen y se relacionan con otros procesos como la globalización, la violencia social (narcotráfico por ejemplo) así como con otros géneros musicales como el pop, los ritmos de swing y la polka, o con la banda de viento sinaloense, la industria cultural, el boom grupero, entre otros.

En el caso de la música norteña y la perspectiva que se quiere tomar en este trabajo; en parte es su situación histórica documental y su trascendencia en todo el territorio mexicano y en específico en el centro del país: en el Estado de México, municipio de Almoloya de Juárez. Y más específicamente en “La Plaza Ganadera Ejidal Puente de San Bernabé”, con características culturales particulares. En donde la música norteña ha tomado un rumbo con un significado, trascendencia y función particular entre un colectivo de personas que se dedican a la ganadería y la ranchería, que son peones, agricultores, comerciantes, músicos, esposas, niños y niñas que se identifican y hacen de su cotidianidad la música norteña, es pues en perspectiva un género musical particular que se desarrolla según su contexto social y cultural.

Se parte de este supuesto: La música norteña en la plaza ganadera de San Bernabé es un fenómeno cultural propio del estudio interpretativo con significaciones propias y un contexto social que funciona bajo sus propios términos.

La antropología social en su intento de comprender la cultura humana en sus diferentes ámbitos ofrece un método que por excelencia ha funcionado en las diferentes interpretaciones como lo es la etnografía, esta última es un método y a su vez una herramienta para la abstracción e interpretación del conocimiento, la ciencia es pues un intento por acercarse a la verdad y sin ánimos de praxis política, la ciencia es; un inicio en la búsqueda de la verdad humana, un ejercicio de reflexión ontológica que busca principios confiables, no eternos, sino demostrables que se apeguen a un discurso meramente interpretativo.

En nuestra descripción del problema; el estudio de la música dentro de la antropología se ha visto influenciado por varias corrientes del pensamiento propias para entender el fenómeno dentro de la vida humana, en los antropólogos surge la pregunta de ¿Cómo la música (género que sea) tiene una influencia directa en la vida social y cultural del ser humano y es representada en sus *canciones* que se escuchan, bailan, comparten, crean, y recrean?, la música norteña siendo un género que tiene un origen en una región particular como lo es el Valle del Río Bravo, una influencia del norte de México y el Sur de Estados Unidos, pero que como un fenómeno cultural se ha extendido nacional e internacionalmente por procesos como la globalización, la mercadotecnia, la industria cultural, etc. Que responde y describe un contexto social que se asemeja, y es la vida del ranchero, el bandido, el ganadero, el campesino, el narcotraficante, la mujer, el valiente, el fiestero y acontecimientos que tienen un impacto en la vida social.

En el lugar donde se realizó el estudio, es una plaza ganadera donde además se venden diferentes productos y artículos, pero sobre todo su actividad comercial principal: la venta de ganado de los diferentes rancheros de los alrededores. Por lo tanto es de interés principal del trabajo introducirse en un contexto particular como este. Proponer una descripción de la cultura que en el lugar y tiempo son determinantes para desarrollar las diferentes relaciones sociales, económicas, culturales, sociales, pero sobre todo musicales y extramusicales.

El presente trabajo tiene como objetivo general: el analizar la música norteña desde su interpretación de los sujetos como los músicos y las personas que consumen la música como los ganaderos y comerciantes, que en un determinado espacio coexisten, la investigación ronda en las preguntas ¿Cómo generar conocimiento a través de la interpretación del significado vivido de las personas (músicos, comerciantes y ganaderos)?, ¿Cuál es la función y el rol social de los grupos norteños dentro del tianguis ganadero?, ¿Es la Plaza Ganadera “Puente de San Bernabé” un espacio generador de la cultura norteña?, preguntas que más que responder seguramente abrirán más preguntas, pero sin embargo es la intención del trabajo ordenar conjeturas que puedan servir como posibles respuestas.

Como objetivos particulares proponemos: 1) analizar la música como cultura dentro de un contexto social, cultural y sonoro determinado, La Plaza Ganadera “Puente de San Bernabé”, 2) Realizar una descripción etnográfica de la música que se ejecuta en la Plaza,

tomando en cuenta las narraciones, expresiones, símbolos colectivos, roles de género, fotografías que son discursos visuales, así como entrevistas a los músicos, 3) Hacer una interpretación antropológica en torno a la etnografía, la música como cultura en la plaza, la simbología y la interpretación en torno a la música, y la música norteña como paisaje sonoro.

La metodología que se uso fue la etnografía como herramienta de recolección de datos, entrevistas, fotografías, grabaciones de audio y video, así como la observación participante y a distancia, etnografía digital y la “antropología ejecucionista” y que es ser parte del fenómeno no solo como observador, sino también como ejecutante y hacedor de la misma.

Para nuestro primer capítulo se propuso un recorrido teórico de las diferentes propuestas de antropólogos, historiadores, musicólogos, etnomusicólogos del fenómeno conocido como: música. Diferentes perspectivas teóricas que proponen un análisis directo de la música en la vida humana, social y cultural. El segundo capítulo, es un recorrido histórico-contextual del conjunto norteño, sus inicios y apogeos, sus influencias, sus amalgamamientos con otros géneros musicales, su organología, así como la historia de la misma, para poder comprender hacia a donde va ahora. El tercer capítulo es una etnografía narrativa de la música en la Plaza Ganadera “Puente de San Bernabé”, tomando en cuenta el espacio físico donde se desenvuelve el fenómeno musical, las personas que son parte de ella, grupos que tocan, en dónde tocan, qué opinan los comerciantes de la música que se escucha, preguntando por qué la gente usa botas y sombrero. El cuarto capítulo es una interpretación antropológica de la música norteña dentro de la plaza tomando en cuenta la teoría y reflexiones de los capítulos anteriores, entendiendo la música como cultura, no la cultura y la música como si la última fuera parte de la primera, la conexión entre los símbolos colectivos, la interpretación musical social y el sonido dentro de la plaza, no solo la música entendida como un paisaje sonoro.

CAPÍTULO. I : LA ANTROPOLOGÍA Y SUS ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA.

La antropología es una disciplina que aborda y genera conocimiento sobre el *hombre* y su cultura es aquella que sostiene hipótesis acerca del comportamiento humano junto con otros, es la disciplina científica encargada de los estudios sobre la cultura. Es generar conocimiento acerca de lo que nos rodea, nos perturba y nos hace felices, empezamos a ponerle nombre a las cosas, a generar controversia en cuanto a lo que creemos, generamos un sinnúmero de maneras de ver el mundo.

El humano es un ser indeterminado es un punto en el mundo, para Malishev:

El hombre imita todo, es un animal mimético por excelencia. El mimetismo consiste en una apertura al mundo, en la participación en sí mismo, en la posibilidad efectiva de confundirse con el otro. La misma historia hace del hombre un ser auto determinado y un ente indeterminado abierto a las posibilidades de transformar el mundo y así mismo (2009:10).

La antropología brinda una perspectiva del humano en un mundo social, es un posicionamiento de la realidad, un aglomerado de significaciones e interpretaciones, la realidad en la antropología se ha representado de muchas maneras, Kaplan y Manners nos dejan ver apenas en sus primeras páginas:

“Cualquier cosa que pueda ser la antropología, es con seguridad, la más ambiciosa de todas las ciencias sociales, no solamente porque considera a las culturas de todos los lugares y épocas como su campo legítimo, sino porque comprende tópicos como el parentesco, la organización social, la política, la tecnología, la economía, la religión, el arte y la mitología. [...] Y además, es la única de las ciencias sociales que intenta hablar sobre los dos aspectos de la naturaleza humana, tanto el biológico (antropología física), como el cultural (antropología cultural)” (1985:19).

Lo anterior puede sonar a pretensión epistemológica, lo que si es cierto es que la antropología como disciplina científica ha intentado a través de su historia conocer las formas de vida de las diferentes culturas del mundo, a partir de esto se han generado diferentes preguntas ¿Cómo funcionan los diferentes sistemas culturales?, ¿Qué es la

cultura? ¿Para qué sirve?. “La antropología nació [...] de la intersección de los descubrimientos europeos, el colonialismo y las ciencias naturales” (Monaghan y Just, 2000:9). A partir de esto, su objeto de estudio y su fin se han involucrado en diferentes finalidades, ya sea la curiosidad científica hasta los planes políticos de desarrollo.

Pienso que es justo aun tratar a la antropología como una ciencia de campaña, cuyos miembros trabaja con material recién extraído, estudian a los hablantes vivientes de lenguas vivas, excavan la tierra donde todavía los restos arqueológicos permanecen *in situ*, observan el comportamiento de los reales hermanos de las madres frente a los hijos de las hermanas, toman cuenta folklor de labios de aquellos que escucharon los relatos de otros hombres, miden los cuerpos y extraen sangre de los individuos que viven en sus propias tierras, tierras que hemos viajado con el fin de estudiar al pueblo. Aun no tenemos otro medio para formar a un antropólogo que enviarlo sobre el terreno; este contacto con el material viviente es nuestra marca distintiva (Mead, 2000: 5).

En otras palabras la antropología en una disciplina que propone el estudio del humano y de ellos; su cultura, su comportamiento, sus códigos y como se representan. La cultura como objeto de estudio ha de ser abstracta ya que definiciones de cultura hay muchas, por ejemplo para Marvin Harris la cultura es “...en su sentido etnográfico es todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad” (2011:28). Para nosotros, sí es que nos preguntan, la cultura es una experiencia humana, un *collage* de significados que están enmarcados en las cotidianidades de las personas, la cultura es la diversidad de formas de ver y entender el mundo.

La antropología tiene un proceder metodológico para recabar y obtener datos, pero podríamos aventurarnos al decir que la etnografía es el método que por excelencia ayuda al antropólogo para la obtención de información, es un método y una teoría para recoger datos e información dentro del campo, es una tendencia de investigación cualitativa y cuantitativa, es una posibilidad de usar diferentes herramientas. Es un conjunto de interpretaciones que ven y ponen especial atención dependiendo su objetivo: lo cotidiano y

“rutinario”. Es un método objetivo y muchas veces subjetivo–interpretativo que abre una posibilidad de acercamiento a la vida social y la cultura de los seres humanos.

El recolector de datos¹ “participa en la vida diaria de las personas durante un periodo de tiempo, observando qué sucede, escuchando que se dice, haciendo preguntas; de hecho, haciendo acopio de cualquier dato disponible que sirva para arrojar un poco de luz sobre el tema en que se centra la investigación”(Atkinson y Hammersley, 2014: 15).

La antropología social tiene un lugar dentro de la ciencia por la capacidad de abordar y estudiar diferentes fenómenos de índole social y cultural, los cuales a través de sus diversos marcos teóricos han dado pie a diferentes perspectivas y conjeturas sobre las formas de vida de los seres humanos, como creador de cultura y parte de una sociedad. La antropología, ha generado diferentes puntos de vista, abordando el estudio de la cultura.

Para Clifford Geertz la cultura y la antropología van de la mano, es decir:

...la finalidad de la antropología consiste en ampliar el discurso humano. [...] también aspira a la instrucción, al entretenimiento, al consejo práctico, al profesado moral, y a descubrir el orden natural de la conducta humana. [...] Se trata de una meta a la que se ajusta peculiarmente bien el concepto semiótico de cultura. Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables, la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales, la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa (Geertz, 2006: 27).

Terminar diciendo que los antropólogos podemos y debemos dedicarnos al estudio de la música no solo porque sea un objeto y/o fenómeno de estudio, sino porque existe una plétora de características, problemas y perspectivas que se pueden retomar para el estudio de dicho fenómeno que puedan en un análisis significar algo para abonar al estudio de la cultura.

La antropología de la música (la musicología y etnomusicología)

¹ Manera en que me refiero al investigador social.

Dentro de la antropología la música como fenómeno sociocultural ha sido un tema de estudio importante, dentro de un marco de interpretaciones la famosa llamada *antropología de la música* llegó con un amplio esquema de perspectivas, que se han formado, desde las evolucionistas hasta los tantos temas discutidos de la globalización, el arte, la performance, análisis simbólicos, perspectivas de la comunicación, estudios culturales, contextuales, interpretativos, entre otros.

Por un lado tenemos a la musicología y que según López Cano es:

Un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del arte musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural. Se trata del estudio académico de la música no en su aspecto práctico, como puede ser la interpretación o la composición, sino en una dimensión teórica y discursiva(Cano, 2007: 2).

La música ha tenido diferentes interpretaciones y conjeturas acerca de su estudio. Una de ellas es la musicología como el estudio académico de investigación en donde se ha puesto como objeto de estudio, donde es resultado del ingenio humano y analizado por el mismo;

En realidad la musicología no es una disciplina, sino una constelación de métodos tradiciones y prácticas de investigación sumamente diferentes. Las diferentes musicologías pueden anclar sus principios metodológicos ya sea en la esfera epistemológica de las humanidades o dentro de las metodologías de las ciencias experimentales. El único denominador común de las musicologías es su interés por la música (López, 2007; en Díaz, 2016:3).

La tarea de la musicología consistía en intentar generar conocimiento hacer del curso y la evolución de la música, empezó con la inquietud de conocer las obras y las técnicas de la composición e interpretación de la música de la época. La musicología es un recuento del pasado y también del presente, pero hay que decirlo, se encasilla por mucho tiempo en la música culta europea.

De acuerdo con lo anterior, la musicología no es solo una perspectiva, sino, un conjunto de ellas, ya en el siglo XIX, Guido Adler realiza la primera división del estudio de la música en dos: la musicología comparada que más tarde se iba a convertir en etnomusicología y la

musicología sistemática; la música empezaría a ser sistematizada en diferentes campos de estudio.

Adler incorpora la visión sistemática e histórica de la ciencia de la música o la musicología al establecer que la historia de la ciencia y de la filosofía presenta una constante tendencia a organizar el conocimiento, por lo que siguiendo este ejemplo, la musicología adopta el concepto epistemológico de espacio y tiempo y divide sus materias en dos grandes secciones: sistemática e histórica (Claro, 1967:10).

La musicología tomará sentido en cuanto a sus aportaciones describiendo desde sus diferentes trincheras: la musicología histórica, es la encargada de la historia de la música por épocas, estilos, pueblos y gobiernos; y la musicología sistemática, como un orden de las diferentes ramas de la música de acuerdo a leyes principales como el ritmo, la melodía y la armonía,

La psicología de la música, la pedagogía y por su puesto la musicología comparativa (etnomusicología), está última como una investigación comparativa al servicio de la etnografía y el folklóre². Los aspectos que la musicología, históricos o sistemáticos son la investigación y explicación de las obras musicales, así como su compilación. Para Cano “La tarea de la musicología, en este terreno, no es la exploración de la belleza artística, sino que la comprensión del proceso de desarrollo de la música a través de las obras y la creación” (1976:12). Por otro lado la misma tarea del musicólogo es:

...debe explicar las relaciones que conectan esta obra con sus predecesoras y sucesoras [...] la historia de la música determina las influencias que fueron importantes para su creación [...] consiste en encontrar una constante de desarrollo que persista a pesar de todo cambio. El desarrollo musical envuelve causalidad, pero no casualidad [---] debe explicar la sucesividad, la simultaneidad la coexistencia del fenómeno musical (Cano, 1967:13).

² Para saber del Folklor es necesario acercarnos a Ayestarán “Dentro de lo que denomina música folclórica, incluye: danzas y canciones rurales [...] maneja diferentes nociones que caracteriza al hecho folklórico: es de transmisión oral, es antiguo ya que “ningún folklore nace por generación espontánea”; y se genera e irradia desde el ámbito campesino” (Barreiro, Santos, Serra, s/a:3)

Ya para mitad de siglo XX la musicología une en su campo una perspectiva humanista, no solo toma en cuenta características propias del sonido, como la teoría, la estética, la acústica, la fisiología, la psicología musical, sino que también funciones humanas como experiencias, emociones y contextos. Pero conjeturalmente “...la función que la musicología ha tenido tradicionalmente ha sido, en primer lugar, la de contribuir al desarrollo de la composición o interpretación aumentando la cantidad de conocimientos sobre música” (Cano, 1976:18). Y según él:

La Historia Générale de la Musique (1869-1876), de F.J. Fétis, se ha considerado como el primer intento de una historia de la música de todos los pueblos, incluyendo la música de occidente como la expresión de una cultura entre muchas. En esta obra, inconclusa la música de occidente, a la lingüística y la etnografía, Fétis pasó a ser uno de los profetas de la moderna etnomusicología, la cual hasta hace no muchos años se conocía como “musicología comparada” (Cano, 1967:19).

La música prontamente tomará en cuenta otros factores externos solo al sonido, la cual requerirá nuevos horizontes en la investigación, “Y es justo en la segunda mitad del siglo XX cuando la musicología comienza a plantear nuevas perspectivas y metodologías de estudio, más vinculadas a las nuevas necesidades y tendencias de su época” (Díaz, 2016:5). Así, surge la musicología comparada como disciplina que estudia la música y sus diversas formas, ideológicas, metodológicas, interpretativas, sociales y culturales se asemeja a la antropología por estudiar la cultura y el uso de la música, “Adeler, ya en 1885, la había definido como “la comparación de obras musicales –especialmente canciones folclóricas- de diferentes pueblos de la tierra motivada por propósitos etnográficos, como también la clasificación de ellas de acuerdo a sus distintas formas” (Cano, 1967:20).

La musicología comparada, es aquella disciplina que se encarga del estudio de las música(s) primitivas, folklorizadas o tradicionales de diferentes culturas –al menos eso empezó siendo-, y se le llamaba musicología comparativa y más tarde etnomusicología por el carácter comparativo de sus indagaciones, al respecto Reynoso (2016) nos comenta:

... el trabajo culminante del método comparativo debía ser un modelo estadístico, no tanto en el sentido del cálculo y la cuantificación, sino en la reducción del desorden a través de operaciones que cuando se las mira bien se descubre que son todas

inductivas: correlaciones entre estilos musicales, organología o estilos de danza y rasgos culturales: las variedades estilísticas, evaluación de parecidos y diferencias, reconocimiento de patrones, síntesis de los conocimientos fundamentales, generalización de los datos, [...] construir el inventario de los géneros de una cultura, establecer lo que la música de una sociedad tiene de particular en contraste con otras [...] identificar estilos exógenos o hibridados [...] y discutir enfoques teóricos alternativos(2006,10).

La antropología entre sus muchos enfoques teóricos cuenta con el comparativo. Y con enfoques de la etnología han sido estudios cuantiosos en cuanto a fenómenos culturales, la comparación no solo brinda una visión amplia de la cultura, sino que nos permite compararlo con otras, y así ver similitudes y diferencias, “la tarea central es descubrir, o inventar, los términos de la comparación, los marcos de referencia apropiados dentro de los cuales observar materiales fenoménicamente dispares de manera tal que su misma disparidad nos conduzca a una comprensión más profunda de ellos”(Geertz, 1968 en Reynoso, 2016:10).

Los resultados de las investigaciones comparadas no llevará a dar luz sobre fenómenos humanos que gracias a la comparación se pueden comprender mejor. La comparación –en la música- permitió comprender de cierta manera mejor las características culturales individuales y genéricamente humanas y por lo tanto se pueden encontrar en otras. Esto permite el reconocimiento de una diversidad no solo humana y cultural, sino también teórica. “La etnomusicología es la ciencia hermenéutica de comportamiento musical humano” (Merriam, 1977 en Reynoso, 2016:13). En un contexto general de la etnomusicología su análisis nos permite adentrarnos –como investigadores- en una dimensión sonora donde los sistemas contextuales se puedan comparar con otros.

La etnomusicología empezaría por lo tanto con estudios donde el contexto no era lo primordial, si no la comparación entre diversos sistemas, esto no quiere decir que este sistema (comparativo) no tuviera errores como caer en etnocentrismos, o comparaciones irreconocibles en su originalidad, la música no es un fenómeno universal en el sentido de ser encontrado en todas o la mayoría de las sociedades conocidas, sino que es un fenómeno que puede tener características universales pero hay otras tantas que se hacen particulares

según diversas circunstancias, por ejemplo las canciones de cuna, los cantos fúnebres o en México el *son* es un concepto que delimita mucha de la música tradicional mexicana pero entre los *sones* hay diferencias de ritmo, organología, armonía, melodía, letras y cantos. Lo que en su sentido universal –al menos en México-, es su originalidad tradicional, su conexión ideológica y cultural con la gente nativa y su danza que lo acompaña.

Dentro de los diversos estudios que empieza la etnomusicología como disciplina científica se encuentran varios como el Densmore *quien* “...llevo a cabo uno a partir de la década de 1910 un cantidad asombrosa de estudios de tribu por tribu de la música aborígen norteamericana” (Reynoso, 2016:18). En los cuales se intentó comparar las músicas de los indios con las de occidente, lo que trajo consigo un rico contenido de observaciones etnográficas pero con aseveraciones atrevidas en cuanto a teoría se refiere, otro ejemplo de estudios etnomusicológicos comparativos fue el de Herzog (1901-1983), quien fundó un modelo etnográfico donde la música era abordada en conjunto con su contexto, manteniendo siempre su apertura de la comparación, con esto garantizaba no solo evitar estudios particularistas y contextuales a fondo, sino también un reconocimiento a la diversidad cultural. Sus descripciones permitieron ver los cantos y patrones rítmicos de diferentes culturas (Maidu, Miwok, Patwin etc.) y con ellos “la subida”³, definió también canciones asociadas con la danza, en total un esfuerzo por clasificación de canciones de repertorios históricos de diferentes culturas.

Herzog prestaba su voz a sus informantes, de quienes registraba los nombres y documentaba los saberes. Su perspectiva sobre las relaciones entre las tradiciones culturas y populares en las altas culturas sigue siendo ejemplar [...] Herzog también insistía en que los etnomusicólogos recibieran capacitación avanzada en materia de lingüística. Decía él que los elementos fonéticos tales como el acento, la longitud silábica, el ritmo y la melodía de las palabras, en especial en las sociedades que se hablan lenguas tonales, ejercen influencia sobre el estilo musical(Reynoso, 2016: 27).

³ “Me refiero al perfil melódico conocido como la “subida”. En una canción con una estructura no estrófica, aparece una sección que se repite al menos dos veces, seguida por otra en una tesitura un poco más aguda, la cual es a su vez seguida por la sección más grave anterior” (Reynoso, 2016:24).

Otro y por último como uno de los grandes exponentes de la etnomusicología es Alan Lomax (1915-2002) conocido por su proyecto cartométrico, Lomax fue un apasionado por la música fuera del mundo académico “El carácter extra-académico de Lomax se percibe en su escases de referencias a autoridades de la disciplina y en su uso idiosincrático de la nomenclatura” (Reynoso, 2016:34). En sus aportes cantométricos “señala que una canción es una acción humana compleja y que sería de todo anticientífico concentrarse sólo en patrones musicales formales separadas de su contexto”(Reynoso, 2016: 34). Esto gracias a la etnografía que estaba centrada en el análisis de estilos y hábitos musicales “un estilo se entiende como el producto de lo cualitativo final de cierto conjunto de acciones, que es también una intención cultural. Como tal puede ser descompuesto en conjunto de elementos, comprendiendo la situación humana total que produce la música”(Reynoso, 2016:34).

Este estudio canto métrico es un estudio amplio que contribuyen a una comprensión de la música en la cultura de las personas alejándose de parámetros de la musicología como lo era la melodía, el ritmo o los instrumentos, el número de personas que participan, las relaciones entre ellos, los músicos y quienes escuchan, actitud corporal, tesituras vocales, la función de la música, su contenido emocional y psicológico, como se aprenden y transmiten los cantos así como elementos forales del sonido, como la escala, intervalos, ritmo, armonía entre otros.

Lomax procede a demostrar cómo se aplicaría a una formulación comparativa siguiendo rudamente diez grandes familia estilísticas [...] cada región se descompone a su vez en una cantidad de estilos particulares [...] Una vez trazada la caracterización regional, Lomax señala factores que deberían ser esenciales en el tratamiento del estilo(Reynoso, 2016:35).

La función de la música, sus usos, los sentimientos que generan son parte del extenso trabajo de Lomax, el cual se vio incursionado en una antropología no solo comparativa, sino transcultural teniendo en cuenta un estudio estadístico de diagramas en donde la organización, complejidad o simplicidad y determinismo son causalidades en los resultados, estableciendo modelos.

La antropología transcultural, holocultural o comparativa deriva de una teoría conductista. El conductismo se originó en psicología en las primeras décadas del siglo XX [...] Partiendo de la premisa de que todos los términos teóricos debía ser observables [...] era correlacionar situaciones de estímulo con respuestas. El razonamiento conductista deviene así naturalmente sintético y de probabilista: ante un estímulo E existe una probabilidad X que se manifiesta en la conducta (Reynoso, 2016: 36).

Con esto toda una generación de datos que comprendían un aproximado de un conjunto de 37 parámetros musicales de 233 culturas de cinco continentes, a través de un aproximado de muestras de 2300 canciones, las categorías culturales empezaban entonces a tomar fuerza en los estudios por área cultural⁴, así es como la música de ser un fenómeno abstracto, interpretativo, contextual, empezaba a comprender una forma estructural donde la escala el registro el tiempo y el ritmo eran parte del análisis, la música instrumental, la música vocal, estilos de canto, estilos de variaciones, las funciones de la música ritual, lúdica o entretenimiento eran descritas bajo categorías. Esto visualizaba una categorización *etic* donde los científicos sociales tenían la última palabra.

Más tarde estos estudios reflejaba el nivel de desarrollo de la cultura con la producción musical, proponiendo un puente lógico entre la subsistencia y las canciones, entre mayor grado de desarrollo tenían las sociedades igual serían su música. El trabajo de Lomax es arduamente abundante, un trabajo de recabación y categorización importante, que defendió hasta sus últimos días, lo que cabe mencionar es que su trabajo transcultural trajo consigo una visión de un fenómeno como lo es el canto en diversos sistemas sociales y culturales del mundo que además le permitió ver estructura social, organización, economía, sociedad, genero, todo con base a un fenómeno como lo es el canto.

En definitiva, a través de la controversia entre el pensamiento analítico y el pensamiento continental, observamos como la cuestión de lo que es música se articula de una forma que es irreductible a su propia polarización: o bien la música es un hecho de estructura, que resitúa todo su entorno como algo extamusical, o

⁴ Ya en la antropología Murdock publicaba en 1980 su Atlas cultural donde contenía unas 1600 sociedades en donde se compartían rasgos culturales ordenados y sistematizados por categorías por ejemplo: Arte: arte decorativa: artes verbales: artes visuales: artes representativas: música: danza: drama: oratoria: literatura etc.

bien, es un hecho de la cultura, por el que la música se constituye en el marco holístico de relaciones sociales (Raventós, 2013: 201).

Para pronto terminar sin llegar a extendernos sobre el que hacer de la etnomusicología es acercarnos a una realidad que tienen sus estudios con la etnografía, es una disciplina que describe, de carácter interdisciplinario, asociándose con disciplinas como la antropología, la lingüística, la semiología, la sociología, las ciencias cognitivas, ciencias sociales y humanas, encaminando a sus discípulos en caminos diversos “cuya dualidad se produce en el interior de diversas praxis: un modo científico, fundado en la lógica [...] y un modo que considera determinante la dimensión histórica y situada de todo quehacer humano” (Raventós, 2013:185). Su discursividad, por lo tanto, dependerá del prisma de donde se vea, su mismo recorrido histórico –de la disciplina- desde Alemania como musicología comparada hasta Estado Unidos donde se relaciona con el particularismo de Boas; la etnomusicología determina con su carácter etnográfico y su relación con el *nativo* un estudio simbólico de la cultura con una hegemonía tal, que esta orientación persiste hasta nuestros días como estudio de la música en la cultura.

1.2 La música en el hombre, la música en la cultura – Jhon Blacking

Jhon Blacking (1928-1990) fue un antropólogo y etnomusicólogo británico que dedicó su vida al estudio de la música inmersa en la cultura humana, fue alumno de Meyer Fortes⁵, el cual estaba interesado en los sistemas musicales de la denominadas culturas exóticas.

Estudió antropología bajo la dirección de Meyer Fortes [...] envió a Blacking unos meses a París con André Schaeffer para que se iniciase en los estudios de la etnomusicología. En el año de 1953 obtuvo la licenciatura en antropología social. [...] Durante los años de 1956-1958 emprendió un trabajo de campo intensivo entre los Venda del norte Transversal (Sudáfrica). (Ayats en Blacking, 2015:12-15).

Este autor tan polémico y criticado se ganó una fama mundial por insertarse en sus análisis de manera *emic* acerca de la música y su función social y cultural, “precisamente una de las argumentaciones básicas de Blacking es presentar la práctica musical como una actividad

⁵ (1906-1983) fue un antropólogo británico nacido en Sudáfrica, famoso por su trabajo entre los Tallensi y los Ashanti en Ghana. Consultado en https://es.wikipedia.org/wiki/Meyer_Fortes

inevitablemente social y demostrar que [...] la experiencia humana de la música solo puede entenderse dentro de un contexto social, de participación colectiva”(Ayats en Blacking, 2015:11).

A su vez se interesó por el papel del cuerpo en la producción sonora: la estructura, los movimientos y la sensaciones de este, esto apoyado en una doble concepción, la biología y la social, “...busca fundamentos biológicos a la música, convencido de que la expresión musical es una constante de la especie humana y que, entendiéndola así, tiene que haber algunos elementos de comportamiento universal en la actividad musical.”(Ayats en Blacking, 2015:16).

La música para Blacking solo puede entenderse en un contexto social, para la comprensión de las relaciones entre los individuos, que a su vez le confieren un valor emocional que vinculan con rituales, danzas y cotidianidades de su vida, para él, el estudio de la cultura musical es abordar las relaciones y actividades “extramusicales”,⁶ por lo tanto la música es un intento de interpretación y comprensión profunda de la cultura, donde el contexto es fundamental, y donde la música no es fenómeno aislado, sino un fenómeno que se recrea todo el tiempo y que constituye una visión del mundo compleja. Es un estudio de la música diáfano –es decir- la relación forzosa entre las estructuras de la organización humana de una sociedad concreta y las estructuras sonoras que resulten de su interacción social.

En su famosa preposición de “sonido humanamente organizado” da por hecho que la música es un proceso de construcción humana, que adquiere sentido y significado gracias a los complejos procesos cognitivos humanos, afirma que las disciplinas como la etnomusicología y la musicología y para que sus estudios tengan importancia deben tomar una situación contextual con su respectivo análisis para que sus resultados tengan validez, de aquí que definiera aptitudes humanas para desarrollar el sentido musical –todos los humanos somos capaces de crear música-, al contrario de un sistema capitalista donde la actividad musical es para extractos sociales altos: la denominada “cultura culta”.

El repertorio musical que tiene una determinada sociedad depende de un contexto cultural ya dado, de un entorno social propios de la convivencia entre la gente, muchos de los procesos musicales [...] se hallan en la constitución del cuerpo y en

⁶ Entendiendo *extramusical* como aquellas actividades que se generan subversivamente a la música.

patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad. En consecuencia toda música es, estructural y funcionalmente, música popular (Blacking, 2015: 29).

La música es un sistema de interacción de los individuos, es resultado de un proceso histórico y social complejo que corresponde desde la división del trabajo, el *status* social, las tradiciones y costumbres, la idiosincrasia, es también el desarrollo tanto evolutivo de la tecnología, así como la comprensión y desarrollo de nuevas formas de sonido creados intelectualmente como resultado de la creatividad humana y los recursos materiales que el contexto natural brinda para hacerlo, entre muchos otros factores culturales complejos.

Pensar que la música se puede analizar desde una perspectiva social, biológica, psicológica y cultural hace posible tener en cuenta también la *praxis* y sus usos inmediatos en la sociedad. Por ejemplo la educación musical y la propia reivindicación conceptual simbólica-cultural que tiene ya de por sí dividida a la música: 1) *culta o europea* como la superior por su complejidad y virtuosismo en contraposición de la 2) *música popular o tradicional*.

Expresar las ideas de Blacking, radica en el hecho de tomar en cuenta en gran escala el contexto, es estar en desacuerdo de la famosa evolución de la música, “él considera que la comprensión de tales sistemas sólo es posible través del conocimiento del contexto cultural total y de los procesos cognitivos, físicos y social subyacentes a la organización de una sociedad” (Reynoso, 2006:86). Según Reynoso es tomar en cuenta los estímulos basados en la experiencia humana, dotado de acciones y vivencias culturales, que se convierten en experiencias comunicativas; la música como un sistema de comunicación tiene el fin de llegar a otros tantos humanos conformando un colectivo basado en experiencias comunes.

Podemos estar de acuerdo que la música es sonido organizado en patrones aceptados socialmente, que la actividad musical puede contemplarse como una forma aprendida de conducta; y que los estilos musicales se basan en aquello que los seres humanos han decidido tomar de la naturaleza como parte de su expresión cultural, más que en aquello que la propia naturaleza les ha impuesto [...] la naturaleza de la que el hombre extrae sus estilos musicales no es externa a él. Incluye su propia naturaleza, sus capacidades psicofísicas y las maneras en que dichas capacidades

han sido estructuradas por sus experiencias con personas y cosas, las cuales forman parte el proceso adaptativo de la maduración en la cultura(Blacking, 2015: 61).

Blacking entonces nos habla de estructuras musicales que son aquellas manifestaciones sonoras de la cultura, esto es, analizar el rol de la música para comprender el comportamiento de los humanos en determinadas culturas. Dichas estructuras se originan gracias a los nativos.

Los análisis de la estructura musical no puede desplegarse del análisis estructural de su función social: la función de los sonidos en relación unos con otros no puede ser explicada adecuadamente como parte de un sistema cerrado sin referencia al sistema sociocultural del cual la música es parte, y al sistema biológico al que pertenece todos los que hacen música (Blacking, 1973; en Reynoso, 2006: 89).

Blacking y sus trabajos contextualistas la música no es un fenómeno aislado “La principal función de la música consiste en implicar a la gente en experiencias compartidas dentro del marco de su experiencia cultural”(Blacking, 2015:91). Donde su funcionalidad depende del colectivo y su acercamiento a ella. La música es una experiencia compartida, ya que conecta con base a los gustos, la significación y subjetividad del grupo, en su danza, en sus rituales en común, con el culto, con la fiesta, etc. La música se vuelve universalmente hablando: una representación de la visión del mundo, y a su vez la entrada a otro; es decir que palabras del famoso compositor Gustav Mahler: (la música) “...puede llevar a “otro mundo” un mundo en que las cosas dejan de estar sujetas al tiempo y espacio, [...] un estado del ser que se alcanza a través de la música y el baile”(Blacking, 2015: 107).

La música se mueve transitoriamente por diferentes acontecimientos de la vida humana, las aflicciones, las alegrías, vejez, muerte, hambre, etc. Se genera un tiempo *virtual* en donde la música representa un tiempo y conjunto de experiencias, aparte de que son diversas las emociones y reacciones que el cuerpo tiene, el ritmo se representa en tensión, relajación, excitación y un sinfín de variaciones corporales. “Por sí mismo, el movimiento de la música parece despertar en nuestro cuerpo todo tipo de respuestas”(Blacking, 2015:107).

Desde otro punto de vista aparece la crítica al modelo de Blacking que nos ilustra acerca de cómo la música funciona dentro de una sociedad. Si bien él mismo se dedicó a la

transcripción de numerosos cantos y su relación con las danzas, no impuso un método que por excelencia nos pudiera guiar en la búsqueda de la significación, o que diera pauta a la comprobación de hipótesis donde el contexto social y cultural tuviera un grado alto de importancia en la relación música-cultura, además de no ser partidario del sistema comparativo entre culturas, sus estudios siendo particularista evita poder comparar evitando así poder revelar los diferentes significados que puede producir la música.

Al respecto Reynoso nos dice:

En mi opinión, la obra de Blacking es un denso tejido de contradicciones entre disquisiciones adaptativas y su negación del evolucionismo; entre su universalismo cognitivo y sus énfasis particularistas; entre su rechazo de la analogía lingüística y su apelación a estructuras superficiales profundas; entre su crítica de la analiticidad y la profusión de pentagramas que cubren páginas enteras [...] entre su aprecio por los conceptos locales y su indiferencia por las teorías de los nativos de profesión musicológica; entre su dependencia del pensamiento nativo y la falta de una estrategia capaz de ponerlo en primer plano(2006:93).

Si bien lo que nos deja ver Blacking es sus estudios son la inevitable relación humano-cultura y con ella la música se expresa en un simbiosis tanto biológica y socialmente compartida en experiencia, los patrones, códigos y transformaciones musicales van de la mano con las fuerzas sociales como la división del trabajo, relaciones sociales, el cortejo entre muchas otras, la música no es un lenguaje sino una metáfora de sentimientos y experiencias asociadas, es una organización humana que funciona como una estructura. Lo que quedó a deber es un método preciso científico para poder acercarnos a todas estas estructuras, analizar no solo el sonido en pentagramas transcritos, sino más bien todo el mundo humano que Blacking dice encontrar en la música.

1.3 La interpretación en la música – Clifford Geertz

Clifford Geertz (1926-2006) fue uno de los antropólogos más influyentes del S. XX, fue uno de los principales autores en poner en discusión la antropología interpretativa y la famosa “descripción” densa que enfatiza los elementos de la cultura que son importantes según los puntos de vista *emic* y *etic*, en la “interpretación de la culturas” como una

compilación de ensayos escritos entre 1957 y 1972, “Geertz propone la metáfora de la cultura considerada como texto, la escritura como descripción densa y una interpretación basada en la inferencia clínica”(Reynoso, 2008:30). Lo que llevó a Geertz a convertirse en un exponente principal de la antropología cultural norteamericana.

La etnografía para Clifford Geertz sería una oportunidad de presentar lo observado como un proceso narrativo apegado al ejercicio literario, “La etnografía, se dice, se convierte en un mero juego de palabras, como puedan serlo la poesía o la novela”(Geertz, 1997: 12). Ya que la antropología encierra ciertos mitos sobre su forma de ser elaborada que no son nombrados, sino que por lo contrario suelen mantenerse dentro del misticismo de la disciplina. Los antropólogos son personajes que describen desde su perspectiva y los resultados se encuentran en la forma literaria en que se manifiestan, la mayoría de los argumentos etnográficos son de dominio factual que acompaña al método científico occidental poniendo a la antropología como una buscadora de verdades y realidades causales.

En este sentido Geertz retoma la figura central del antropólogo como un autor más que como una especie de dictador teórico de la realidad, y lo pone en un lado donde en primer momento se ven como autores literarios “es evidente que, así las cosas, la antropología está mucho más del lado de los discursos <<literarios>> que de los <<científicos>>” (Geertz, 1997: 18). La subjetividad en la ciencia ha recorrido un camino pedregoso a lo largo de su historia.

La antropología simbólica, una de las manifestaciones más características que se desarrollan con parte de un proyecto, más englobante, de construir una antropología interpretativa [...] se apilan en la década de 1970, culminan en 1984 con el surgimiento de la antropología posmoderna en los Estados Unidos. [...] a partir de ahora es entonces un proceso de cambio en la teoría antropológica contemporánea, sesgado hacia el idealismo y el particularismo(Reynoso, 2008:16).

Los principales países que transformaron sus teorías en interpretativas son Estados Unidos, Francia e Inglaterra, surge como una oposición de lo que se consideraba como las formas científicas dominantes (positivismo y evolucionismo), poniendo énfasis en los símbolos, los significados compartidos, un mundo subjetivamente humano. Principalmente en

Estados Unidos en los años 50 surge la teoría cognitivista o etnociencia que estuvo dedicado a reproducir la realidad cultural tal y como era percibida y vivida por el nativo, con una descripción de la cultura que se expresa en términos del pensamiento nativo, por lo tanto la cultura es un modelo mental de la vida nativa.

La etnociencia estuvo basada al trabajo de campo tradicional. Los etnociencistas pretendieron que este modo de hacer trabajo de campo no era científico, que era forzado por una clasificación conceptual occidentalita de los datos [...] los etnociencistas discutían que los antropólogos deberían intentar reproducir la realidad cultural tal y como ésta era percibida y vivida por los miembros de la sociedad (Velazco, 2007: 115).

Esto permitirá en análisis desde los enfoques cognitivos especialmente para develar significados a través de modelos lingüísticos: "... adoptaron la metodología desarrollada en los años de 1920 por los miembros de La Escuela Lingüística de Praga [...] como Jakobson [...] estuvieron interesados en la estructura del lenguaje por los medios del contraste de sonidos para analizar las características que hacen distintivos los sonidos" (Velazco, 2007: 116). Esta concepción cognitiva surgió la nueva etnografía que ponía en tela de juicio los valores *emic* y *etic*, en esta concepción la cultura se idealizaba como si de conocimiento pedagógico se tratara, con un fuerte rigor descriptivo en las etnografías, la antropología cognitiva fue criticada y pronto dejada de usar por el exceso de categorías, modelos y conceptos que solo abordaron análisis componenciales que se trasladaron en conexionismo y explicaciones causales.

El contexto norteamericano de aquellos años (1960-1970) nos presenta una teoría de la acción social con Talcott Parsons (1902-1979), que "...consideraba que la sociedad era un sistema, y que estaba constituido por instituciones cuya función era perpetuar el sistema mismo, mantenerlo en un estado de relativa integridad y equilibrio"(Reynoso, 2008:21). En un marco funcionalista la ciencia social funcionó en los Estados Unidos de manera íntegra para resolver los conflictos sociales, todo estructurado en sistemas (sistemas de expectativas de ejecución de roles, estructuración de derechos y obligaciones, roles unitarios en colectividades etc..) no se tomaron en cuenta los puntos de vista *emic*, los puntos de vista humanistas tomaron fuerza para expresar su interés por los símbolos y las normas que constituyen la cultura, y de aquí que está última fuera considerada como un

entramado de significaciones, un orden predominante simbólico y con ella la aparición de un humanismo en la teoría interpretativa donde se le presta mayor atención al otro.

Para Geertz la ciencia antropológica es interpretativa, “Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales, que son enigmáticas en su superficie” (Geertz, 2006:20). De aquí que para Geertz la etnografía sea una estratificación de estructuras con significado, donde se interpreten símbolos y acciones humanas.

Lo que en realidad encara el etnógrafo es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo de alguna manera debe ingeniarse de alguna manera para captarlas primero y explicarlas después (Geertz, 2006: 24).

La ciencia interpretativa ha tenido un alcance profundo en cuanto al pensamiento occidental y la música no ha sido la excepción, desde esta corriente varios autores retomaron el pensamiento de Geertz, tomando la interpretación como un eje de investigación, autores como Timothy Rice y Dane Harword, con una cierta inclinación hacia la ciencia humanista y al individuo, para Rice lo que le importa es conocer el cómo y por qué la gente hace música

Si fuéramos capaces de identificar y relacionar los procesos formativos fundamentales en situaciones etnográficas particulares, eso nos debería llevar al tercer nivel de interpretación del modelo, que es una preocupación por afirmaciones generales sobre la forma en que la gente hace música. El modelo nos conduce entonces a una instancia comparativa respecto de la música. Si pudiéramos mantener ante nosotros una imagen de los procesos formativos fundamentales que operan en muchas culturas, esto nos debería llevar a crear micro estudios, que puedan ser comparados con otros micro estudios, en oposición a los estudios detallados, independiente e insulares que parecen proliferar en la literatura etnomusicológica (Rice, 1987; en Reynoso, 2006:117).

Hay una correlación interesante entre el objetivo de la ciencia humana, la etnomusicología, y los procesos formativos y procesos analíticos, son procesos que el autor retoma desde la individualidad como la creatividad y la experiencia.

...algunas cuestiones se pueden estudiar bajo creatividad individual y experiencial incluyen: composición, improvisación, y performances de piezas particulares, repertorios y estilos, percepción de formas musicales y estructuras: experiencias emocionales, físicas, espirituales y multidimensionales mediadas por la música, y estructuras cognitivas individuales para organizar la experiencia musical y vincularlas con otras experiencias (Rice, 1987; en Reynoso, 2006: 118).

Pero ¿Cómo pasar del nivel individual al social y cultural? No hay método explícito en su contribución pero toma en cuenta la significación del individuo y su relación con otros, aunque no hay articulación conceptual ni metodológica, pero es un avance para la presentación de datos *emic*. Rice contempla en sus análisis la dimensión histórica, la creatividad individual y la experiencia y con estos un paso para la interpretación de la música.

Por otro lado Harwood describe una importante oportunidad: "...si se profundizara en tres áreas particulares 1) la dimensión histórica 2) el estudio del individuo y 3) la situación de los niños como parte del mantenimiento social a través de la música. (1987 en Reynoso, 2006:119)], intenta poner en discusión la relación entre la persona del investigador, la sociedad, un contexto social e histórico y la individualidad, si bien Geertz en sus estudios no toma la individualidad como una categoría importante "...el flujo de la conducta siempre tiene que ver con la acción social y no con el individuo o el sujeto, dado que la cultura es pública y la significación también lo es"(Reynoso, 2006:121).

Es importante mencionar que estos autores solo tomaron conceptos e ideas de Geertz a sus estudios metiendo conceptos traídos de otras teorías, como la enculturación: como aquel proceso de aprendizaje cultural, entre las generaciones, entre los que se encuentran los valores de la cultura a la que se pertenece, el lenguaje, formas de comportamiento entre otros, por otro lado:

La descripción densa, como Harwood bien lo sabe, concierne a una documentación microscópica que Geertz ha definido como “un conocimiento extraordinariamente abundante de cuestiones extremadamente pequeñas” la precaución en el manejo de los significados, entonces, no es un asunto trivial, [...] Geertz acaricia la idea de que toda materia prima de análisis es ya alguna forma de interpretación (Reynoso, 2006:122).

Si bien han sido objeto de crítica, se reconoce su esfuerzo hermenéutico para la interpretación de la cultura que Geertz proponía, su conocimiento local, la cultura como texto y la descripción densa como una cualidad antropológica de presentar las inferencias a lo que los antropólogos llegaban con sus etnografías y análisis, debo decir también que Geertz no hace otra cosa que invitar a un pensamiento nuevo para su época, un esfuerzo por poner los significados, la experiencia y a la subjetividad en un plano donde el nativo lo dice, y el antropólogo solo hace más que sugerir interpretaciones.

Para Geertz:

...explicar la antropología positivista en favor de una búsqueda interpretativa de significados en la sensibilidad cultural y su resultado práctico [...] La antropología interpretativa, interesada en la función de los valores culturales en los marcos etnográficos donde no se limitaba a ejecutar las ‘representaciones colectivas’ sino que estas se creaban y recreaban (Coplan, 2003).

1.4 Diferentes perspectivas teóricas de la música

En este último apartado veremos la consolidación de diferentes perspectivas y puntos de análisis de la música como fenómeno, es importante decir que también estas perspectivas cuentan con puentes interdisciplinarios con la antropología, ya que debemos pensar que la antropología es una disciplina que brinda un análisis humano-cultural-biológico-psicológico-social de la música.

Es el caso de Roger Bartra que en su título *Antropología del cerebro*(2014) se destaca con un apartado dedicado a la música y su reacción con las esferas de la conciencia, Bartra empieza realizando todo una posible explicación de cómo el funcionamiento cerebral al escuchar música se interconecta con los sentimientos y emociones. Esto gracias en primer

lugar a la relación entre circuitos neuronales y culturales con códigos lingüísticos donde la relación semántica de los significados se puedan interpretar. Su estudio está centrado en la música clásica “ya que no va acompañada de palabras [...] la música logra en los que la escuchan, conmover los sentimientos, excitar las emociones y concitar los afectos” (Bartra, 2014: 163). Aquí empieza una representación con los sentimientos a través de la música.

“En la música hay un componente simbólico que permite entender que las emociones son representadas de una forma peculiar por las secuencias y combinaciones de sonidos” (Bartra, 2014:164). Lo que propone Bartra desde un posicionamiento antropológico permite el acercarnos a la música como si de una estructura se tratara con diferentes funciones, para él la estructura se encuentra en el exocerebro⁷, históricamente hablando la música ha sido fuente de inspiración en la cual un discurso sobre las armonía puede influir en los estados de ánimo de sus oyentes, es pensar que hay armonías reconocibles en la música y emociones que se vinculan a ellas, “...un compositor ha impreso en su música la expresión de amores, ansiedades, culpas, desprecios, manías, nostalgias y sorpresas” (Bartra, 2014:165). Podríamos pensar que hay ciertos códigos culturales implantados en la música que en el cerebro se transforman en comunicación entre los compositores, la audiencia y los intérpretes.

La música se ubica en un lugar impreciso entre las señales naturales y los símbolos convencionales del habla. Por ello Laird Addis, a partir de las ideas de Langer, propone que la música representa ciertos estados de conciencia de una forma “quasi-natural”, es decir, se trataría de una expresión necesaria de las emociones determinadas por las peculiaridades de nuestra especie (Bartra, 2014:167).

⁷ El exocerebro para Bartra lo define como un organismo cuyo cerebro en vez de estar oculto dentro del cráneo, esta destituido fuera de su cuerpo como una piel. [...] puede definirse como un sistema simbólico de sustitución que tendrá su origen en un conjunto de mecanismos compensatorios que remplazan a aquellos que han deteriorado o que sufren diferencias ante un ambiente muy distinto [...] Para sobrevivir utiliza nuevos recursos que se hallan en su cerebro: se ve obligado a marcar o señalar los objetos, los espacios, las encrucijadas y los instrumentos rudimentarios que usa. Estas marcas o señales son voces, colores o figuras, verdaderos suplementos artificiales o prótesis semánticas que le permiten completar las tareas mentales que tanto se le dificultan. Así, va creando un sistema externo de sustitución simbólica de los circuitos cerebrales atrofiados o ausentes, aprovechando las nuevas capacidades del lóbulo izquierdo del cerebro. Surge un exocerebro que garantiza una gran capacidad de adaptación. Así que el salto evolutivo no tuvo un carácter puramente cultural. (Bartra, 2004:3-8)

La música es una asociación a diferentes expresiones ya sean corporales o expresiones que se generan a través de ella, por ejemplo la relación de la música con la voluntad como describe Bartra en relación a Schopenhauer.

Lo interesante en este punto es que Schopenhauer [...] una vez establecida la relación entre emociones y melodías, llega a la conclusión de que la música no es capaz de representar el objeto de un deseo o de un sentimiento, ni sus motivos, sino solamente aquellos elementos emocionales que tienen que ver con la voluntad: facilidad o dificultad, relajamiento y tensión, satisfacción o deseo, placer o dolor. Por ello la música es una representación de aquello que no puede ser representado (Bartra, 2014:172).

Para Bartra este factor de la “voluntad” es esencial para que se originen las emociones primarias como lo es la tristeza, la alegría, el miedo o la ira, si bien la música –en este caso– no se analiza como un factor que represente o genere ideas o motivos asociados a las emociones sino más bien la sensación de satisfacción o deseo, aquello que puede generar sensación. “la ventaja de la música sobre el resto de las artes, cree Schopenhauer, es que mientras estas reproducen solo sombras aquella representa esencias” (Bartra, 2014:175). La música es por lo tanto un conjunto de ideas que se relacionan con las emociones y sensaciones que transmiten en sus oyentes gusto o dolor, pasión y deseo, o miedo y angustia.

Preguntas que quedan ante este análisis es: ¿cómo es que la música genera y transmite sensaciones? Y ¿por qué al escuchar música podemos sentir ante diversas armonías felicidad o tristeza, o ganas de bailar o simplemente escuchar? Son preguntas que Roger Bartra se pone en sus análisis de los procesos cerebrales entorno a la música y como esta puede generar diversas sensaciones y emociones.

En realidad, suponer que la música tiene componentes exocerebrales que forman parte de la conciencia, significa que debemos considerar la música como algo más que representaciones de las sensaciones. La música nos ofrece también interpretaciones simbólicas de cómo y por qué sentimos (Bartra, 2014:180).

Por otro lado, Bernand en su estudio realizado sobre las músicas mestizas, populares y latinas así como su gestación cultural como su relación con la identidad, nos plantea el discurso musical como un resultado de diversos factores entre ellos el mestizaje, la globalización y la hibridación que estas -las músicas- generan en las expresiones culturales, este texto es importante, ya que nos acerca a un recorrido histórico abordando la música como un conjunto de factores no solo sonoros sino más bien, como un conjunto de expresiones como lo es el fandango como ese conjunto de música y baile tradicional con estilo, dotación instrumental y zapateado propios originados por cada región.

Es un buen trabajo en el sentido de la historicidad de la música como una hibridación cultural formando una urdimbre amplia y profunda en cuanto a identidad se refiere.

La importación en América de instrumentos europeos (pero también africanos como los tambores, las congas) no es el único rasgo que caracteriza estas músicas mestizas. Los españoles introducen también una escala musical más amplia que la pentatónica indígena y un repertorio melódico y poético, transmitido a la vez oralmente y por mediación de escritos como los cancioneros [...] Este proceso de americanización, los esclavos negros y los libertos han desempeñado un papel fundamental dando a las percusiones un relevancia que no tenían en Europa y creando células rítmicas nuevas caracterizadas por las notas sincopadas, a contratiempo (Bernand, 2009: 90).

Los procesos de americanización traídos u originados por los europeos fueron fundamentales para la generación de músicas mestizas que hasta el día de hoy son representativas de nuestra identidad, son muchas las estéticas mestizas que se producen en la cultura entre formas hegemónicas como marchas, himnos, cantos religiosos, hasta cantos subversivos y populares donde la oralidad, la tradición, el baile y la música se fusionan para generar colectividad, relaciones sociales, en otras palabras un momento de fiesta y efusividad.

El mestizaje son el fruto de diversos aportes entre indígenas, europeos, afrodescendientes, y esto contribuye a la construcción de identidades con un abanico de expresiones artísticas, simbólicas, festivos, rituales entre muchos otros más. Por otro lado la emergencia y la revitalización de la música generan también cambios y transformaciones que mucho tienen

que ver con las músicas nacionales de cada país. La música es pues tratada como un fenómeno en constante construcción y transformación, es un fenómeno en emergencia al cual no se le puede definir o poner un origen puro, la música es una identidad generada por una identidad aún más densa.

Para David Coplan la música es un fenómeno, el cual se discute desde diferentes perspectivas; como practica cultural, como una estructura profunda, como una expresión evolutiva que se ha dado en cambios gracias a la adaptación y desarrollo de tecnologías, así mismo –pronuncia Coplan- la vinculación con el ritual y la religión como una clave para la explicación del trance en diferentes ritualidades, “la ejecución para lograr el trance espiritual” (Coplan, 2003:1). Así como estudios del folclore.

Sin embargo, la etnografía, ha revelado que la ejecución de la música en diversas épocas y climas es no solo un proceso social muy valorado y producido por sí mismo, sino que también interviene en lo que la ciencia social interpreta como ‘otros’ ámbitos de producción claramente no expresivos [...] los Nuer, pueblo tenazmente igualitario del sur de Sudán, escogían como capitán para la guerra a quien mejor entonaba los himnos bélicos. El discurso de los caciques en el S. XIX en Hawai era inteligible sin el hula. En Sudáfrica [...] la población de origen europeo parece incapaz de llegar a entender por qué los locales no pueden participar en una protesta ciudadana sin ejecutar músicas y danzas ‘amenazadoras’. Los ejemplos serían interminables (Coplan, 2003: 2).

Para Coplan la música sugiere muchas vías de análisis y con ello muchas interrogantes ¿la música es un lenguaje universal o una práctica? Esta estructura es una relación y construcción en forma de reproducción de las relaciones de división y adición de tonos y ritmos, y aquí la respuesta posible de que la música sea más bien una práctica y no un lenguaje, ya que esta última está especialmente ligado con la experiencia en común y los elementos común que tenemos los seres humanos al escuchar música como el sistema auditivo, algunos otros elementos como la historia, la vida social, la experiencia cultural dan paso a particularidades de cada sociedad.

La música y el lenguaje están sumamente ligados a procesos de identificación, aquí la semántica toma posición para entender la música como proceso musical y también como

proceso literario. Ante esta disyuntiva los procesos musicales toman partida desde las visiones evolucionistas como un proceso que se ha desarrollado, adaptado a diferentes circunstancias tanto tecnológicas como humanas, pero por otro lado la música como un fenómeno sociocultural es también parte de un análisis particular y relativo donde la escuela cultural de Boas ha sido parte, las etnografías propias de los pueblos aparecen. “Así pues para Boas, la música no era una filogenia cultural universal, sino más bien la expresión llena de significado local de una serie histórica de experiencias, junto con sus estilizaciones culturales”(Coplan, 2003: 4).

De estos procesos culturalistas nacieron un sinnúmero de proyectos los cuales resaltaban la música como una especialización por parte de los investigadores que debía saber sobre escalas y otras tecnicidades del ejecutante en contra posición de un sistema sonoro, un producto cultural, un proceso social y una experiencia humana compleja. Por otro lado aparecen los especialistas en el folclore con su afán de reconocer como un nexo entre la cultura y la cultura popular, estos anclajes de tradición, costumbre y originalidad que los estudios folclóricos traen consigo, todo ese conocimiento se traduce en etnografías que son para los especialistas un encuentro con la cultura popular, estos estudios no solo rescatan expresiones populares para convertirlas en folclore, sino que ante un escenario de divulgación, valor cultural, histórico e importancia simbólica y sociales de donde son originarios sin demeritar su importancia *emic*- De hecho de ahí su valor.

Coplan también le dedica varias de sus líneas a la antropología interpretativa en la música como un esfuerzo enorme por poner y conciliar con el otro, gracias a una sensibilidad cultural, todo gracias a la descripción, “reconocían que la música podía ser un medio de negociar, discutir y transformar las disposiciones sociales o también de transformarlas” (Coplan, 2003:5). Las antropologías de significado cultural traen consigo una metodología como lo es la etno-estética, para estudiar la música dentro de la cultura, o como cultura misma, dando pie a estudios subjetivos de como ciertos factores como el canto es parte esencial para la sociabilidad, “...de manera que la música dejaba de ser un ámbito para convertirse en el entorno dentro del cual se puede entender toda una sociedad” (Coplan, 2003: 5).

De aquí otros procesos como la antropología ejecucionista con una etnografía participativa donde no solo contemplaba y analizaba sino el investigador era parte de las atmosferas musicales, “La ejecución de la música no es una actividad aparte de la no ejecución sino que es la continuación de otros modos de acción y ámbitos de la realidad social; no es que la vida se realice en el arte sino que el arte es la vida misma.” (Coplan, 2003: 6). Esto permitirá no solo el conocimiento de la ejecución sino es parte de la naturaleza de los conocimientos culturales.

La música no solo tiene por definición una estructura cultural, una ‘entidad’ inevitable de espacio y tiempo; su materialidad sonora y temporal está regida en parte tanto por un dinamismo detallado totalmente interno y autorreferencial como por expectativas y normas culturales demostrables y, posiblemente fisiológicas. [...] El contenido de la ejecución no es algo que se sabe, dice Tyler, sino algo que se hace. Además los juicios que los músicos y oyentes hacen sobre lo que se debe tocar y como tocarlo mejor en un momento dado, seguramente se pueden considerar como una forma de teoría ‘orgánica’ de adecuación expresiva basada en cualidades que son en principio susceptibles de explicación. (Coplan, 2003:9).

Por último Coplan toca el tema de la música bajo un contexto nacionalista, y todos los modelos que crean un serie de concepciones culturales, históricas, territoriales y políticas y con ellas, a su vez, como un resultado de estos modelos; la generación de identidades colectivas basadas en la función política de la música, “Como primera medida, los gobiernos escogieron himnos nacionales con la premura de consolidar simbólicamente la soberanía y la condición de Estados e ideologías ‘nacionales’ modernos” (Coplan, 2003:10), temas como el nacionalismo, el transnacionalismo, el mestizaje, la identidad y con estas la función de la música y sus procesos de apropiación.

Hay que tener en cuenta –como sugiere Coplan- que la “...significación de un estilo, de un compositor o de una identidad musical nacional multiétnica reemerge en determinadas circunstancias ideológicas” (Coplan, 2003:11). Es cierto también que la música y la simbología que hay en las artes permite que cualquier persona se pueda apropiarse de la expresión, la ideología y la identidad. Por ejemplo el Jazz es una música que en su origen remonta a finales del siglo XIX, en Estados Unidos como una música popular de los

afroamericanos, que a su vez fue una mezcla de estilos, esta música libre es una metáfora y una reivindicación de las personas afrodescendientes, una muestra de su talento y que al final terminó siendo de los géneros más influyentes del siglo XX. En tiempos actuales no se necesita ser afrodescendiente para sentirse identificado con el Jazz.

En resumen la función de la música en la materialización de la ‘tradición’ y por lo tanto en las formas de identidad en teoría tangenciales al estado, implica una multiplicidad de usos, desde las ceremonias y rituales de ‘resistencia’, hasta las llamadas de una comunidad histórica cultural más profunda que la que representa la clase o el estado., pasando por los intentos no disimulados de transferir las lealtades culturales a instituciones y dirigentes políticos, en la práctica incluso a un tipo de multinacionalismo nacional que suavice las diferencias culturales en las política multiétnicas (Coplan, 2003:12).

Tanto la música adquiere diferentes formas, tanto expresivas, emocionales y culturales que cada ser humano capta en su subjetividad, la música tiene un sentido de pertenencia, un lugar y una historia, a la cual se le atribuye también cierto códigos culturales que se expresan en los intérpretes y en su audiencia, al antropólogo que se dedica al estudio de la música como un fenómeno social debe tener en cuenta que el verdadero reto es captar la expresión, las respuestas emotivas e imaginativas de los seres humanos y a su vez –si se quiere- las diferentes sonoridades y como estas generan sociabilidad.

La música y su estudio en relación con la antropología ha sido un esfuerzo gigante, ciertamente los estudios de la música se han definido de muchas maneras, comparativa entre diferentes sociedades, desde los estudios folkloristas tomando en cuenta la visión romántica de preservación de la tradición, urbanos y sociológicos, la música como performance, planteamientos evolucionistas con una dirección única; desde los hallazgos rurales hasta las modernidades.

La involucración personal en la música, en su interpretación, en la creatividad artística, en la composición personal y de grupo y en la sociabilidad a través de la música no estaban de ninguna manera <<muertas>> o disminuidas. Realmente, la ciudad se hallaba inmersa en un constante desarrollo de formas y entusiasmos, sin signo alguno de decaer en un futuro. El cuadro de conjunto suponía un contraste

llamativo, tanto respecto a la visión pesimista de la <<cultura de masas>> avanzada por Adorno y sus seguidores como respecto al mito nostálgico de que, en contraste con una <<edad dorada>> en el pasado, la gente ordinaria ya no se implica en música en el mundo de hoy (Finnegan, 2002:7).

Lo anterior involucra un método a seguir que sería categorizar por conjunto musical dentro de un género mismo, es decir dividir por grupos de músicos, dotación instrumental, bandas, dúos, tríos, y describir cualidades de cada grupo para brindar solo una visión esquemática y en las entrevistas informarles captar la diversidad artística y la experiencia expresada en los músicos, tratar este conjunto de rasgos y características como un mundo musical; pensar que el mundo musical brinda una dinámica compleja –como Finnegan nos muestra “de los muchos y variopintos patrones de ejecución, composición y aprendizaje musical; o de la significación más profunda de la música” (2002:8). Esto nos permitirá metodológicamente darnos una visión acerca de la diversidad musical dentro de un género, así como las combinaciones, hibridez, así como suponer que los mundos musicales se superponen con otros mundos como el comercio, las relaciones sociales, el mundo económico entre otras. Aquí surgen preguntas como ¿Es posible hacer un mapeo de la actividad musical y cultural en un lugar de estudio? ¿Es posible crear una comparación de mundos musicales en un solo género musical? Estas comparaciones develarán –esperadamente- patrones y códigos compartidos.

Los antropólogos en sus estudios de la música proponen que esta obedece a las leyes de la cultura, y no solo entender en su carácter funcional y estéticamente como producto musical, sin embargo se deben tomar en cuenta una realidad social, musical y cultural como una suma de elementos socioculturales que están a disposición de interpretaciones, la antropología de la música debe situar más allá de la diferencia entre músicas cultas, populares, géneros o cualquier criterio debe ser una restricción.

Y así como un sociolingüista se interesa por el hablante balbuceante tanto como el locuaz, de igual manera ocurre con el antropólogo de la música: para entender cómo se practicaba la música en Milton Keynes necesitaba atender no tanto a los <<Grandes hombres>> -los profesionales o los exponentes del arte más elevado- sino sobre todo a los <<músicos escondidos>>, los ordinarios, los de la vida

corriente. Y a los <<malos>> practicantes como a los <<buenos>>. Así que encontré que tenía que combatir y superar la visión romántica del arte, especialmente la del <<arte elevado>> con su poderoso modelo clásico de la música (Finnegan, 2002:9).

La cita anterior hace pensar y reafirmar que la música es hecha por personas, muchas veces entendida desde su experiencia, vivencias e historias, los procedimientos de campo deben ser apegados a la recolección de información detalla de la practica musical con base a la experiencia de los sujetos que conforman los grupos musicales; debe existir "...ese patrón por la identificación de sus patrones sociales y culturales dentro de una perspectiva comparativa, combinada con el escepticismo ante cualquier tipo de reduccionismo [...] por las experiencias y diversidades locales"(Finnegan, 2002:14).

La antropología de la música debe perseguir entonces objetivos amplios en el sentido humano, es tener una visión no reduccionista en cuanto a categorías de estudio, pero tampoco es tomar una visión general donde lo estudios particulares no tengan validez Martí comenta:

No se trata de especificar superficialmente o de manera impresionista el contexto socio-antropológico en el cual se da una canción determinada. [...] el mundo musical está formado también por procesos, estructuras, actitudes, valoraciones, transformaciones, funciones, comportamientos rituales, significaciones, etc. Para la antropología de la música, el fenómeno musical interesa no solo como <<cultura>> en el sentido más restringido de <<patrimonio>>, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social del hombre, y al mismo tiempo la configura (Martí, 1992:16).

Varios son los modelos de análisis para el estudio de la música y varias las teorías y metodologías, la construcción de un objeto debe ser paulatino, en el caso de la ciencia antropológica la etnografía es un paso de recolección, observación, descripción de datos para después ser comparado sistemática, estructural, funcionalmente como lo hacerla etnología para al final guiarnos a la ciencia del hombre: la antropología.

Como muchos de las propuestas teórico/metodológicas que son propuestas por Reynoso (2006 y 2016), Martí propone un estructura metodológica para la idea del fenómeno musical como un todo orgánico, donde se toman en cuenta diferentes niveles como lo es el *nivel fenomenal* donde “... están todos aquellos fenómenos claramente perceptibles por el investigador [...] (re) creación (músicos) como la recepción, [...] las creaciones musicales y los instrumentos musicales, [...] las representaciones (acto de ejecución)” (Martí, 1992:20).

Las propuestas teóricas son en esencia un acercamiento a las concepciones musicales en la cultura, en el caso de conjeturas orgánicas son indagaciones metodológicas que el investigador toma, un proceso complejo donde la cognición de la música en los personajes que la tocan deben poner sobre la mesa valores y normas en el mundo de la ejecución musical. Está el *nivel ideacional* donde requiere indagación e investigación del investigador “...es el conjunto de ideas que desde una perspectiva emic justifican la existencia de cada uno de los fenómenos observables en el primer nivel [...], tendríamos que hablar de la significación, del simbolismo, del conjunto de normas y valores que configuran el mundo musical” (Martí, 1992: 20).

Esto nos permitiría tomar conciencia de la interrelación existente entre diferentes factores que existen en la música, recordemos que si se piensa en la música como un fenómeno multicausal podremos entender su función según sus ‘usos’ de las personas, una metáfora en uso para ejemplificar sería pensar la música como un “menú de comida”, que funciona según nuestro estado de ánimo y de “antojo”; depende mucho también de las relaciones causales de las personas con sus experiencias para escuchar diferentes músicas o géneros de ella. La música tiene diferentes usos y por lo tanto genera diferentes vínculos⁸.

La música no solo expresa sino construye individuos que confrontan al mundo y su realidad, la música moviliza y es política, genera discursos y movimientos sociales, genera protestas al subordinación, la dominación y es una respuesta política a fenómenos como la discriminación, la violencia y la supremacía, así como también es una expresión causal de la trasgresión sexual, los movimientos armados como el narcotráfico, la delincuencia,

⁸ Este término de *vinculación* está relacionado con formas de enganchamiento, enlaces, engarzamiento, puente con algún otro fenómeno, es un término de identificación, sin reducir al termino *identidad*, como un concepto cerrado en cuando a los factores que te identifican como individuo y sociedad.

dogmas, dominación de género, etc. Es por estas razones que los individuos se identifican con ciertos mundos musicales. Para cerrar este capítulo veremos un tema ampliamente discutido como lo es la identidad y sus formas de enchanche al ser humano.

Son los estudios sociológicos los que más se vinculan al tema de la identidad en la música por ciertos sectores de la población, como estudios de los jóvenes, Tilpa propone un estudio en el consumo y las preferencias de las formas y estilos musicales, además de la sociabilidad entre los jóvenes originado por la música, esto a través de mecanismos y cohesiones como procesos que configuran las relaciones sociales.

Existen varios tipos de identidad personal, varias formas de construir identificaciones de uno mismo con relación a los otros, y a varios modos de construcción de la subjetividad, el tiempo social y psíquico, que son combinaciones de formas identitarias, [...] la personalidad individual se organiza alrededor de una forma identitaria dominante “para los otros” (Tilpa, 2016; en Granados y Hernández, 2016:251-252).

Las identidades por lo tanto son una construcción histórica, cultural y social, para el autor se exponen diferentes tipos de identidades: identidad comunitaria, basado en rasgos físicos y lingüísticos, la identidad societaria, basado en un status social, en un profesionalidad, actividades económicas, identidad personal, como un establecimiento de vínculos voluntarios enlazados con la experiencia personal, existen otras identidades como la reflexiva, narrativa que ponen sobre la mesa en la biografía y narrativas de la vida personal del individuo.

Una de las formas en que se vincula la música con la identidad, es la autonarrativa y la auto reflexión (Tilpa, 2016), la música y sus diferentes usos están relacionados en buscar los discursos cotidianos de las personas, como crea y reconstruye la experiencia musical.

De esta forma la música puede ser percibida como una experiencia tanto personal como colectiva porque se produce tanto en ámbitos íntimos como públicos, por ejemplo, en las convivencias sociales como las fiestas y los bailes. La música [...] es de los principios estructurantes/organizadores más importantes de la diferencia, la jerarquía de distinciones e integración de las culturas y practicas culturas [...] El

consumo cultural, sea de música, de ropa o cualquier otro producto relacionado con el *estilo de vida*, es fundamental [...] en la búsqueda de aceptación y confianza” (Tilpa, 2016; en Granados y Hernández, 2016:253-254).

Al respecto de la identidad que genera la música en las personas se advierten conceptos como el gusto que está relacionado directamente con la ocasión temporal y el contexto social en donde se desarrollan, los gustos tienen un trascendencia social importante ya que se desarrollan de diferentes maneras, gusto general apegada a una dimensión social en relación con los espacios de socialización entre sujetos, como lugares públicos donde se reproduce la música de “moda”, gusto determinado por grupos cercanos, los amigos, los familiares son la primera introducción a la música, aunque después se genera el gusto particular un espacio reflexivo, donde se torna de experiencias personales y cotidianas de las personas.

Al respecto solo queda comentar que la música tiene diferentes connotaciones teóricas, en el actual capítulo se tocaron algunas, pero lo que realmente importa en capítulos posteriores es la historia, contexto social cultural, significaciones de los músicos, acerca del género de la música nortea mexicana, o como le dicen la música de la frontera, la música de dos naciones.

La cuestión antropológica seguirá tornándose en conocer a través de la etnografía y el trabajo de campo la significación de la música nortea en un lugar tan lejos del norte, como lo es el centro del país, ¿Qué procesos generaron que la música de la frontera fuera una música catalogada identitaria para muchos mexicanos? ¿Son los medios de comunicación una influencia directa en la masificación nacional e internacional de dicha música? ¿Cuáles son los anclajes simbólicos que se conocen de dicho género que ha perpetuado en formas y estilos de vida? Son preguntas que se intentarán responder en capítulos posteriores, sin dejar de abonar al conocimiento teórico-antropológico de la música, que como hemos visto es mucho, lo anterior no es para nada todo lo que se ha dicho, pero si perspectivas que se pueden utilizar eclécticamente en el actual trabajo.

CAPÍTULO II: RECORRIDO HISTÓRICO-ANTROPOLÓGICO DE LA MÚSICA NORTEÑA CÓMO PROCESO SOCIAL Y CULTURAL EN MÉXICO

2.1 Orígenes

La música norteña es un fenómeno resultado de una interacción de regiones y formas musicales, una expresión humana que se ha construido a través del tiempo a consecuencia de procesos migratorios de México hacia Estados Unidos, de Checos, Alemanes y Polacos, es un entramado cultural y social que comprende dos regiones principalmente; el norte de México (Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas) y el Sur de Estados Unidos (Texas, Arizona, Nuevo México y el sudoeste de California) que ha sido una región denominada el valle del Río Bravo (río que separa y sirve como frontera entre México y Estados Unidos).

El buró de inmigración a los Estado Unidos comenzó a operar en la década de 1820, pero por muchos años la extensa línea de 3,3000 kilómetros que los separaba de México hacia imposible el recuento del número de personas que atravesaban hacia su territorio [...] en un censo de 1850 al menos cincuenta mexicanos radicaban en el estado de Illinois. [...] aunque es hasta las primeras décadas del siglo XX cuando vemos el proceso de formación de regiones, de origen y destino, entre las dos naciones (Santana, 2015: 14).

La migración es el fenómeno causal principal por el que esta región se construye de habitantes y con ella su complejo cultural como la música, lo *popular* empieza a mostrarse en este sentido, “la música popular puede proporcionar un sistema para la presentación y la negociación pública de la identidad, así como para construir fuentes de poder y significado alternativos” (Santana, 2015:15). En este sentido se puede vislumbrar un espacio propicio para la creación de formas musicales que respondieran a las necesidades de las personas, que pudiera tener una relación entre la economía, las condiciones, estilos y modos de vida.

Es posible entender la cultura del Valle del Río Bravo a través de la música norteña; el conjunto texano y norteño como expresión cultural y su sentido se ve reflejado en procesos como la identidad que se materializa en formas de comunicación, formas de vestir, formas de producción y reproducción, historia, amoríos, hitos, memoria, también es parte de una

resistencia, un registro ante la fuerte discriminación y racismo que sufren los trabajadores y migrantes mexicanos por parte de los gringos.

Las perspectivas funcionalistas de la antropología han enfatizado el rol que tiene el folclore en el mantenimiento del equilibrio de los grupos sociales. En este sentido desde su origen, la música del *conjunto* ha estado ligado a las vidas cotidianas de la clase baja... y a sus fiestas. La esfera donde se despliega son las calles, mercados, cantinas, plazas, bodas y cualquier clase de celebración familiar, donde naturalmente se baila (Santana, 2015:16).

La música norteña da sentido de pertenencia, un sentido de lugar, la música evoca memoria colectiva, pone límites y diferencias sociales, jerarquiza, es una industria cultural y da un sentido político y moral de los pueblos. Para Santana:

...a pesar de no haber sido impulsada directamente por ninguna de los dos estados-nación donde prolifera, la música regional de acordeón y bajo sexto es uno de los principales referentes de la identidad mexicana y chicana desde mediados del siglo XX, desplazando hoy incluso al mariachi gracias a que los migrantes mexicanos reclamaban su música, mientras que al sur, el poder económico de noreste del país ha tratado de imponer una hegemonía cultural por medio de los sonidos armónicos. Para muestra, actualmente escuchamos radiodifusoras o recorremos todos los mercados de todo México, y sur de Estados Unidos, y podemos encontrar discos y grupos de música norteña apropiándose del horizonte visual y auditivo. Esta música llega a ser una identidad alternativa, disputando el poder a las creadas por la Iglesia o el Estado (Santana, 2015:34).



“La música norteña en otros países de América” [fotografía] 2019, Mariachi DF, <https://www.mariachis-en-df.com/la-musica-nortena-en-otros-paises-de-america/>

¿Es necesario el intercambio musical del conjunto? La frontera física entre los dos países quiere mostrar alguna diferencia y no verla como una constante interacción, lo cierto es que entre ambas naciones hay una cultura compartida “...gracias que los mexicoamericanos que de repente se convirtieron en extranjeros en su propia tierra durante el siglo XIX, mantuvieron tradiciones de sus ancestros sureños, y toda una red de intercambios de bienes materiales y simbólicos, que continúan hasta el día de hoy (Santana, 2015:40). Por otro lado la frontera entre ambos países es también sinónimo de violencia, conflicto, crimen organizado y narcotráfico.

Las regiones que hoy conocemos como el gran Norte, en sus principios tuvieron problemas de marginación, de no acceso, incomunicación y el norte Novohispano se mantuvo al margen de un desarrollo posible como si lo tuvo el centro del país. Lo que se llamaba Aridoamérica y que se piensa como una zona árida, con poca civilización, por lo general con humanos nómadas que iba de un lugar a otro, en estudios recientes se ha mostrado que habían culturas establecidas y que hasta el día de hoy se les está poniendo la debida atención en cuanto a su historia y desarrollo. Es cierto que “... hasta 1577 cuando Alberto del Canto descubrió el Valle de Extremadura, llamándolo Santa Lucía, donde actualmente se encuentra Monterrey [...] en mayo de 1579, donde acordaba pacificar y poblar lo que habría de llamarse el Nuevo Reino de León. [...] la fundación definitiva sería hasta el 20 de septiembre de 1596 (Santana, 2015:43).

Después de la independencia mexicana y conforme a la Constitución de 1824, casi todas las provincias de la nueva República, se convirtieron en Estados. Se designó

como estado libre y soberano al estado de Nuevo León [...], al mismo tiempo que Coahuila y Texas se unieron para formar otro Estado [...] muy pronto se generalizó entre la población el sentimiento de que Coahuila y Texas deberían separarse por sus condiciones tan diferentes y la lejanía de Saltillo como capital. No fue sino hasta el año de 1836 cuando los conservadores elevaron la condición de Texas a departamento, muy tarde, pues el estado ya había proclamado su independencia de México. La nueva república septentrional calificó de rebelde al estado nortero y así lo siguió haciendo hasta 1845, cuando finalmente reconoció su separación de México y su posterior adhesión a Estados Unidos (Santana, 2015: 55).

El norte de México tuvo un lento desarrollo por la lejanía del centro, inseguridad de caminos, la incomunicación y tampoco recursos naturales disponibles. La región fue y será un complejo de interacciones, migraciones, y adaptaciones. A partir de concepciones políticas también podemos entender uno de los fenómenos más perdurables desde el siglo XIX: la migración, sobre todo con el movimiento bracero en 1942 como un acuerdo entre Estados Unidos y México para que la labor agrícola mexicana trabajara en tierras americanas. Esto como una política migratoria que abriría paso a una diáspora mexicana legal en los Estados Unidos, por otro lado, la falta de infraestructura que condenó al norte por todo el período Novohispano hasta el Porfiriato -momento en el cual floreció la industrialización y la ganadería para que la zona se convirtiera en una economía activa- llevo a que la cultura musical convergiera con el contexto cultural donde se habla de una identidad nortero diferente al resto del país.

2.2 Influencias, Mezcolanzas, Actualidad

En la historia de la música popular mexicana hay una brecha importante entre lo que se conocía como popular y culto, existe una forma estilística para designar las músicas en la época novohispana y como comenta Santana:

Poco antes de la independencia, una diferencia entre la percepción de la música elitista y popular, es que la primera se relacionaba con los extranjeros, mientras que la segunda era sentida como otro elemento más de un nacionalismo en construcción. Y en este caso, al hablar de música popular, no referimos solamente “ciertas letrillas de mal estilo” de las cuales se quejaba Fray Juan de Torquemada ya en el siglo XVII, [...] al

momento en que se le otorga reconocimiento “oficial” a toda una gama de música “subalterna”: a mediados del decenio de 1770, cuando en el ya citado Gran Teatro Coliseo se presentan, por vez primera, aquellos sonecitos y jarabitos “del país”, como *Los enanos o El perico*, que por décadas habían deleitado a las clases marginadas (Santana, 2015: 63).

En cuanto a estas músicas populares, varias son las posibles interpretaciones en las que la música nortea, el corrido, la polka, los chotices, mazurcas entre otros fueron y siguen siendo parte de un pueblo con las que se identifican. Lo cierto es que para los primeros diálogos interculturales que hubo en cuanto a la integración de la música popular y tradicional a las esferas altas de la sociedad mexicana no fueron tan bien aceptadas. José Vasconcelos como primer Secretario de Educación que buscó difundir el nacionalismo étnico, cultural y social a través de la difusión de la música tradicional.

Las usanzas nortea no complacían a Vasconcelos, e incluso la tradición oral le adjudica la infame frase “la cultura acaba donde comienza la carne asada”. El noreste musical no sería un ejemplo a seguir, pues en materia musical no existía una tradición “indígena”: en Nuevo León no había etnias como las que aun radican en Jalisco, Nayarit o Sonora, y cuya música, después de pasar por un proceso de “mestizaje” sería la base del nacionalismo posrevolucionario de compositores como Manuel M. Ponce y Carlos Chávez. Además la proximidad del vaquero con el *cowboy* hacía del primero un peligroso intruso para el imaginario nacional (Santana, 2015: 68).

Vasconcelos poco sabía al respecto de la música del conjunto nortea y/o Texano y su gran influencia no solo fue americana sino Europea, ya que durante las primeras décadas del siglo XIX franceses, suizos y alemanes se asentaron en Texas, estas diásporas de migrantes europeos fueron los que se encargaron de difundir la música centroeuropea como: polkas, chotices, vals y mazurkas, aparte de traer instrumentos como el acordeón y la armónica. “El número de moradores locales y migrantes europeos creció a lo largo del siglo XIX, y para la década de 1930 solamente la comunidad checa de Texas alcanzaba las 300 mil almas” (Santana, 2015:70-71).

De forma paralela, los migrantes mexicanos llegaron al estado en buena cantidad incrementándose considerablemente su número en tiempos de la Revolución [...] La mayor parte de estas personas provenían de los estados del centro y de los estados fronterizos. [...] Uno de las primeras causas de migración hacia Monterrey fueron los conflictos armados. Durante la invasión estadounidense de 1846, averiguamos que la ciudad era ya una de los asentamientos más importantes de la región “[...] la invasión francesa trasplantó a la ciudad unos seis mil extranjeros, entre árabes, turcos, alemanes, irlandeses y belgas; y se sabe que luego de la muerte de Maximiliano algunos desertores se quedaron a vivir de manera definitiva en diversos municipios serranos (Santana, 2015: 71).

Bailes como la polka, el vals, las contradanzas y marchas tuvieron gran popularidad en nuestro país, fueron los alemanes los que empezaron a tocar la polka con el acordeón, de ahí la influencia directa para los mexicanos y texanos, “...hacia mediados del siglo XIX el chotis y la polka ya tenían enorme arraigo, [...] en el caso particular del sur de Texas y noreste de México, la redova fue transformada y estilizada” (Santana, 2015:90). Ya para la cuarta década del siglo XX, los discos de música nortea eran principalmente música instrumental como polkas, en ambos lados del río Bravo, las formas musicales que provenían de Europa no se copiaron naturalmente, sino, que se transformaron y adaptaron a las formas estilísticas propias de la región.

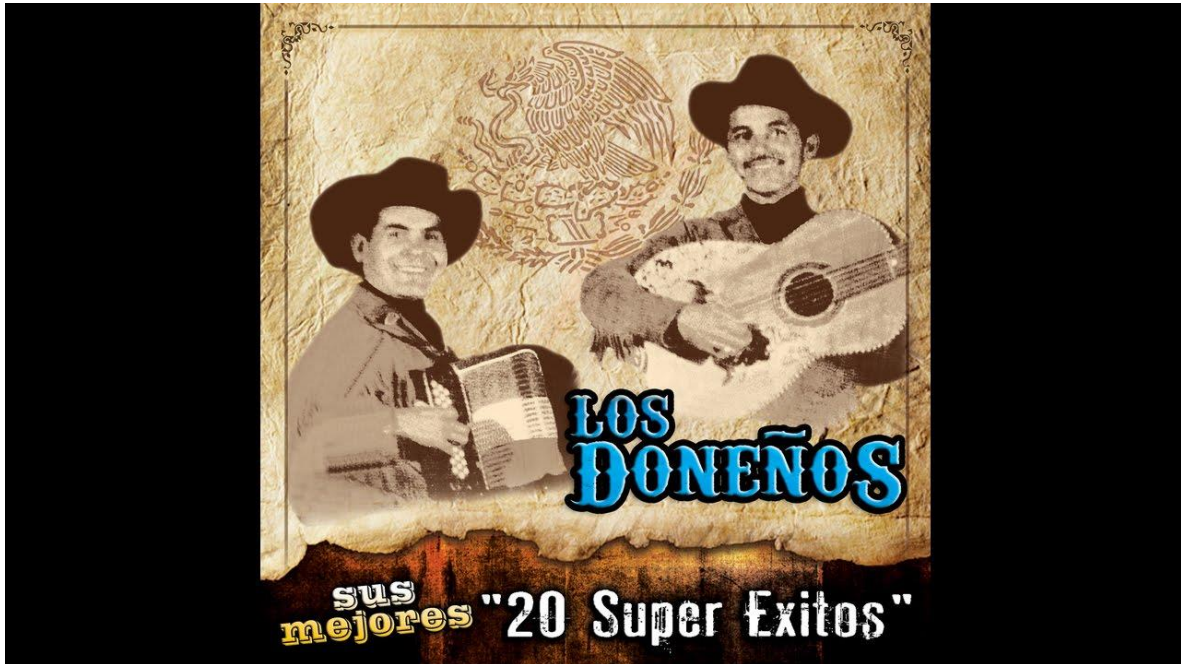
La popularidad del conjunto nortea fue fortaleciéndose desde 1920 y 1930 pero “no fue hasta los años 40 y 50 cuando alcanzó su forma más acabada, es decir cuando el conjunto nortea se convirtió en un grupo musical con estilo propio y una base social de sustentación entre los mexicanos que vivían particularmente en Texas y California, y desde luego los entre los mexicanos de la frontera norte” (López, 2006: 25). La música de este género que generalmente era música instrumental empezó a incorporar la canción ranchera que no era más que una canción típica mexicana que desde finales del siglo XIX ya se identificaba como una canción “romántica”.

Indiscutiblemente el éxito obtenido por grupos y conjuntos nortea con su música alegre y chispeante se debe en gran medida a la capacidad de compra del mercado mexicano de aquel lado del río bravo. No es inusual que un conjunto triunfe

plenamente en México cuando ha conquistado a la audiencia del suroeste de Estados Unidos. De prueba están todos los conjuntos que a pesar de haber sido formados en México tienen su residencia del otro lado, como por ejemplo Los Alegres de Terán, Los Tigres del Norte y los Huracanes del Norte (López, 2006: 33).

Pronto la canción ranchera inmiscuida en la música nortea solo fue uno de los estilos que esta última utilizó, música como los boleros, coplas, contestadas, corridos y cumbias dieron paso a un amplio abanico de posibilidades dentro de la música nortea y con ella muchos grupos se crearon pero principalmente Los Alegres de Terán y los Doneños fueron los pioneros del género nortea ya no solo música instrumental sino también ensamblada con la cantada. Es aquí en los primeros albores de la música nortea como un conjunto no solo instrumental sino también con temas cantados cuando se empieza a distanciar del conjunto texano, las principales diferencias estriban en la diferencia de temas, organología y sobre todo la gran variedad de conjuntos, que ahora además de tocar cantan.

... las variadas músicas europeas fueron asimiladas en ambos lados de la frontera, pero su mayor difusión se dio en el sur de Texas, especialmente gracias a tres factores: la tecnología de grabación y la radio; la migración de músicos del noreste de México que huían de la miseria posrevolucionaria; y la identificación de los mexicoamericanos, que encontraron en la nueva música un motivo de orgullo étnico y cultural (Santana, 2015: 85-86).



"Los Doneños" [fotografía] 2015, Felpe Ángeles,
<https://www.youtube.com/watch?v= dewo4ASbhl>

En los inicios del mismo género los músicos de conjunto no eran bien pagados y por lo tanto debían dedicarse al campo y otros oficios además de ser músicos, la pobreza y la falta de oportunidades en México para ellos hicieron que migraran hacia Texas, varios fueron los músicos que vivieron en total pobreza y después de su muerte se le reconociera su labor como "... el reconocimiento llegó para algunos difusores del conjunto, al menos tardíamente, aunque otros más murieron en la más absoluta pobreza, como fue el caso del tejano Bruno Villareal, el músico que hizo la primer grabación de acordeón en nuestra región, en el año de 1920" (Santana, 2015:105).

Surgieron entonces los primeros acordeonistas. Bellinhausen (1982) señala que <<al parecer, los primeros mexicanos que tocaron acordeón, lo hicieron con los que traían consigo los ferrocarrileros de origen alemán o checoslovaco que trabajaron en la zona fronteriza, sobre todo en San Antonio-Monterrey y Laredo – Corpus Christi. Fue así que primero aprendieron a tocar la música centroeuropea (Valenzuela, 2014: 44).

Bruno Villarreal, Narciso Martínez, Jesús Casiano, José Rodríguez, Lalo Cavazos, Santiago "El flaco" Jimenez, fueron algunos de los primeros exponentes de la música de acordeón y

bajo sexto que vivieron en el Valle del Río Bravo, lo cual también generó una identidad híbrida social, culturalmente y musicalmente. Es lógico pensar, como consecuencia, que la música de conjunto es originaria de uno u otro país, necesariamente la influencia de ambos tanto de migrantes europeos posibilitó una hibridación cultural, un aglomerado de expresiones, instrumentos, formas, técnica, formas de vestir, etc. Es posible que si las naciones implicadas vieran la importancia que la música tiene en la región de la frontera pudieran resolver problemáticas como la discriminación, el racismo y la supremacía.

Otra circunstancia importante en la difusión de la música de conjunto fue la industria discográfica que generó profundos cambios entre positivos y negativos, -sería hasta 1940 cuando en Monterrey se estableciera la primera discográfica-, entre la expectativa y la tarea de la difusión de la música muchos de los músicos mexicanos se fueron a Texas a grabar sus primeros discos y sencillos.

De esta manera, una vez que se popularizaron los discos de acetato los aparatos para producirlos, su venta creció exponencialmente. En un primer momento esto significó que los músicos podían hacer llegar su arte a muchos lugares lejanos, pero al mismo tiempo, la música paso de ser una actividad social, a ser una mercancía: “producida y consumida en una escala previamente desconocida” (Santana, 2015: 115-116).

La cultura musical se “democratizó” con los acetatos, rocolas y fonógrafos, la industria discográfica pronto pondría un punto y aparte en cómo se escuchaba la música, ahora había formatos, tiempo de duración, campañas publicitarias, contratos, los músicos empezaron a vivir de sus regalías, pero la forma en que las personas vivían su experiencia musical - estéticamente hablando cambio;- antes era ir a escucharla en vivo, algunas veces al año, y solo en distinguidas ocasiones, las personas no se podían dar el lujo de repetir las canciones cuando quisieran, en cambio, con un acetato todo lo anterior se vuelve una decisión democratizada disponible para el quien pueda pagarlo. Los espacios públicos se hicieron privados.

Peña (1985) demarca: <<el conjunto era pa’ la gente pobre, la gente de rancho; la orquesta era pa’ la high society>>. Esta es la tradición de acordeonistas como Rubén Ayala, Rubén Vela y los Alegres de Terán, <<posiblemente el primer grupo

en perfeccionar la combinación de voces y música nortea>>, según apunta Strachwitz (1976). La música nortea se estilizó y diseminó desde el sur de Texas y el noreste de México hasta el corazón de la República Mexicana e incluso a Centro y Sudamérica (Valenzuela, 2014: 44).



“Los Alegres de Terán” [Fotografía] 1976, Chulas Fronteras,
https://www.youtube.com/watch?v=DqNiT_ty_z8

Empiezan a formarse cancioneros de todo tipo, pero de los más importantes son los “cancioneros de la migración”, donde se narran experiencias de todo tipo; generalmente procesos y estilos de vida, se comparten mitos, travesías, narraciones de relaciones con las gringas y gringos, la continuación de valores de la vida del otro lado, así se crean memorias colectivas, estereotipos y hazañas plasmadas muchas veces en canciones y corridos.

Los corridos registraron los cambios sustantivos adheridos en el alma y la epidermis, entre los cuales se encontraban las pequeñas grandes tragedias, la acechanza de la muerte, los grandes encontronazos de la vida y se secuela de corazones adoloridos, [...] luchas colectivas, [...] las huellas de la ausencia [...] la migración se expresa como experiencia (Valenzuela, 2006: 54-55).

Ya José Valenzuela nos dice en su texto: *Jefe de Jefes*(2014) que el corrido “...mantiene su función tradicional, como crónica, registro, referente axiológico, historia subalterna y

recuento de asunto de interés social que se cuentan cantando, [...] las historias, eventos y personajes emanados de sus entramados quedaran registrados en corridos populares” (2014:10). Lo que nos deja en la posición de ver a los corridos no nada más como una narrativa, sino como un registro.

Otro estudioso del corrido mexicano fue Vicente T Mendoza, para él lo que se denominó como corrido deriva del romance español, del cual toma su carácter narrativo de hazañas de combate contando historias para el pueblo. A continuación referentes teóricos de los cuales se han construido el posible origen del corrido mexicano:

Álvaro Custodio en 1985 precisa que el romance es el principal, pero no único germen del corrido; en el siglo XVIII se cantaban coplas y jácaras de origen español que cantaban sucesos de actualidad [...] la toná flamenca origen del canta andaluz, procede en su forma poética del romancero: de la toná derivan los cantos llamados romances o corridos que entonan temas medievales [...] Autores como Ángel M. Garibay, Armando de María y Campos y Mario Colín cuestionan el origen hispano del corrido y plantean que sus expresiones más prístinas se encuentran entre los pueblos indios –y más precisamente en la poesía náhuatl-, desde antes de la llegada de los españoles Celondonio Serrano para quien el corrido es meramente mestizo; Ignacio Manuel Altamirano señala que el corrido se cantaba desde antes de 1810. [...] Américo Paredes en 1963 señala que la frontera norte fue el sitio en el cual surgió una importante tradición corridística regional desde la segunda mitad del siglo XIX (Valenzuela, 2014:31).

El corrido en México es una forma popular de expresión de un sinnúmero de sucesos, siguiendo el viejo dicho: “a mí me gustan los corridos porque son los hechos reales de nuestro pueblo”, son un refrendo normativo y moral, entre su estructura esta la llamada al público, el nombre, la fecha y lugar donde sucede, la conclusión y el mensaje tipo moraleja que lanza a los escuchas, también es cierto que los corridos han tomado diversas formas narrativas con el tiempo como el uso de metáforas de animales, colores, formas y objetos para designar significado.

Para entender aún más la presencia tan fuerte del corrido en la música norteña mexicana es necesario comprender el mismo contexto mexicano durante el siglo XX, pobreza, guerra

civil, brecha social, analfabetismo, desigualdad “...Kartz señala que en el periodo que precedió a la Revolución Mexicana, y sobre todo la crisis estadounidense de 1907-1908, miles de mexicanos en los estados fronterizos del suroeste quedaron sin trabajo; al norte del país se produjo el cierre de minas, a lo cual se añadió la pérdida de cosechas en 1909” (Valenzuela, 2014:36). Fue un caldo de cultivo para la migración en busca de una mejor vida, más sin embargo el cruce representaba un peligro constante que no acababa en arriesgar la vida, ya que si lograba cruzar, el mexicano era víctima además de discriminación y racismo, con ello humillaciones. De aquí surge el bandolero social, un héroe cultural.

El bandolerismo social es una expresión de protesta colectiva construida a partir de la identificación entre el bandolero y los pobres, quienes lo justifican, admiran sus actos y desaprueban a sus perseguidores. Por ello les protegen, les idealizan, les mitifican (Valenzuela, 2014: 37).

De aquí figuras mitificadas como Juan Nepomuceno conocido como el Bandido Rojo del Río Bravo, la guerra contra Estados Unidos, en 1846 y 1848 el despojo territorial (con la sedición de Texas en el tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848), crearon un rechazo y recelo contra los vecinos del norte, la frontera solo demarcaba un rechazo y una clara diferencia de todo tipo, pero dejó de lado, que no por ser frontera separaba del todo una cultura compartida, solo representa eso una frontera política y designaba como consecuencia de un conflicto armado.

En el corrido y la canción norteña se vive la constancia de la participación del mexicano en la historia [...] programa braceros de 1942 a 1964[...] El corrido registra aspectos centrales del proceso migratorio: la crisis del 29, el prohibicionismo, las deportaciones masivas de los años treinta y cincuenta, la actitud <<moralizadora>> en el norte y su desmoronamiento en el sur de la frontera. A través de la caricaturización de estos rasgos y la alimentación de estereotipos se obtiene una imagen sesgada de la frontera como escenario de la internacionalización del placer y la necesidad o la transacción clandestina (Valenzuela, 2014: 42-43).

Como una causalidad la música norteña se convierte entonces en un símbolo de identidad de clases trabajadoras. Donde la migración, los actos de rebeldía como el bandolero, las

industrias discográficas juegan un papel importante, es un ir y venir, una travesía sufrida y por lo cual la música de conjunto es un puente que identifica a la “raza”. Hasta aquí, una aproximación histórica de cómo se creó el conjunto, sus influencias, y los orígenes posibles, pero ¿Acaso la continuidad de la música norteña es unicausal? ¿Qué ha pasado entonces? ¿El conjunto norteño mexicano y el americano son lo misma cosa? ¿Qué ha pasado con las dotaciones instrumentales?

La música norteña puede definirse desde lo instrumental (acordeón y bajo sexto), desde lo visual (uso de cuera-chamarra-tamaulipeca, botas, y sombrero tejano) y desde los géneros musicales (corridos, rancheras, boleros, cumbias y baladas [...]) Si nos distanciamos del purismo académico y nos situamos en el consumo cultural, la música norteña continua siendo Los Alegres de Terán pero también es Calibre 50. Tradición y modernidad coexisten y dialogan [...] La música norteña del siglo XXI es la fusión de dos tradiciones musicales: el acordeón de Tamaulipas, Coahuila, Nuevo León y Texas, y la banda sinaloense de Culiacán y Mazatlán. Además del fenómeno económico que representa su mediatización, [...] es valiosa la unión de dos tradiciones musicales: Sinaloa y Nuevo León (Montoya, 2017: 3).



“Calibre 50” [Fotografía] 2020, La Z 107.3 FM, <https://laz.mx/noticias/calibre-50-preparacion-con-un-estilo-diferente-que-nos-sorprendera.html>

El conjunto norteño mexicano al finalizar la segunda guerra mundial se fue modificando, el radio, la televisión y el cine hicieron que aumentara la difusión de la música así como sus seguidores, ya en 1970 con la industria cultural en constante crecimiento permitió el acceso a nuevas generaciones y también a otros pueblos de México ubicados más al sur. Así mismo, los músicos empezaron a utilizar amplificadores, micrófonos, daban conciertos masivos y eran portavoces de una cultura. Al igual sus letras se incursionaron en temas complejos como el narcotráfico, la política, la violencia, procesos migratorios, entre otros.

El narcocorrido una expresión musical muchas veces catalogada como subalterna, tiene una razón de ser al menos en el contexto mexicano donde impera y trasciende, tiene una presencia social, son populares y tentativamente encuentran eco en población relativamente joven, son más que un género musical en sí mismo. Y destaca por ser una expresión de un colectivo, esto lo convierte en un puente simbólico, es un discurso de masas que plantean una retórica compuesta de cultura y contracultura, una ambigüedad, pero con una clara tendencia a demostrar una “valentía”, un coraje con el sistema, una ostentación y un anhelo de estilos de vida lejos de la pobreza, el narcocorrido es para sus escuchas una representación positiva anhelada. Se trata de un proceso de diferenciación y un emblema generacional.

¿Pero qué son los narcocorridos? ¿Es una tendencia? ¿Una tendencia amarillista? ¿Es un afán de mostrar una morbosa y violenta realidad social?, la respuesta general a estas preguntas son definir al corrido como una respuesta de clase política que forja una identidad, una contracultura.

... el narcocorrido debe estudiarse dentro de un contexto de correlación de fuerzas donde compiten entre sí la cultura popular y la cultura dominante [...] dentro de redes de poder, ya que su función es eminentemente social: vehicula representaciones sociales estigmatizadas o emblemáticas” [...] El narcocorrido como una reencarnación de un “héroe cultural o valiente”, el éxito de los narcocorridos como eje de tres factores principales: corrido, juventud y migración (Héau, 2006: 81-82).

El narcocorrido es la narración de hazañas de personajes dedicados al crimen organizado (tráfico ilegal de narcóticos principalmente), hazañas que describen el perfecto atraco, la

buena movida de toneladas de droga pasadas al otro lado de la frontera, los “levantones” a los “contras”, los enfrentamientos con los “wachos”, la opulencia y riqueza generada con el *bissne*, es una auto-narración, que vista desde un término psicoanalítico, solo es una exaltación del ego. El narcocorrido es una ramificación del corrido mexicano especialmente de los que narraban al valiente o bandido mexicano en la frontera.

La historia del siglo XIX mexicano, marcada por la lucha de civiles e invasiones extranjeras proporciona múltiples ejemplos de contrabandistas y bandoleros que justificaban sus hechos violentos con pretextos de patriotismo. Es decir la violencia se revestía de patriotismo. La invasión norteamericana en 1846 y el subsiguiente tratado de 1848 en entrega los territorios del norte, definieron una nueva frontera en virtud de la cual los tejanos mexicanos cambiaron de nacionalidad de un día para otro” [...] En los años posrevolucionarios, la prohibición del alcohol o ley seca en Estados Unidos propician un fuerte contrabando por allende la frontera y se trovan corridos sobre el tema, particularmente en Tamaulipas y Nuevo León, en los que se ensalza la astucia del contrabandista que logra pasar su carga sin enfrentamientos violentos, burlando la autoridad (Héau, 2006: 83-87).

Héau genera un análisis del narcocorrido, nos muestra un acercamiento histórico, una explicación causal de porque tiende a ser escuchado en jóvenes, los códigos que genera sea *ocultos o restringidos*. “...contiene códigos restringidos o estilos subculturales declarados por Bernstein el cual dice que la pobreza del lenguaje está relacionada con el fracaso escolar” (2006:91) de manera similar afirma que hay una relación entre el argot del lenguaje utilizado en los narcocorridos y su apropiación en los jóvenes “... constituye un mensaje cifrado de rechazo de la cultura dominante que los ha marginalizado y discriminado [...] haciendo eco a Bernstein, que la pobreza lingüística a esta subcultura juvenil corresponde en cierto modo a su pobreza económica”(2006: 92).

El lenguaje es una forma de acción, por lo tanto es un proceso de transformación, pareciera una constante en las diferencias entre la cultura dominante y la cultura subversiva que representa el narcotráfico, sin duda es una realidad inminente, resultado no solo de una historicidad musical, ya que recordemos que el corrido en sí mismo representa y es registro de una hazaña, una vivencia, un hito. El narco –en secas dicho- representa a un estilo vida,

una visión de la misma, una decisión hedonista, una sulfura imaginación de una vida mejor. Una imaginación egoísta; sin esfuerzo, una vida fácil, sin trabajo.

Es la realidad de una generación que ya no cree en el futuro y que alardea de ello, se descubre un proceso de transformación que se manifiesta en la aparición de un lenguaje específico. Un lenguaje que es una forma de acción y que contiene todos los ingredientes del presente: el laconismo de una generación que rechaza el verbo elocuente del anterior, la generalización del mundo de la droga –y, por tanto, de toda una serie de procedimientos expresivos que proceden de él-, la influencia de las lenguas que el culto a la música y las nuevas tecnologías han hecho mucho más próximas, el estrecho intercambio entre distintos grupos sociales y la sustitución de los hábitos de lectura por los televisivos (Catalá, 2002; en Héau, 2006: 93).

Fueron varias las circunstancias históricas entre ambas naciones las que permitirán, entre otras cosas, el tráfico de alcohol derivado de la ley seca en Estados Unidos en 1920 lo que originó el contrabando a través de la frontera, lo que no pasó por alto la cultura popular ya que hay un sinfín de corridos. Ahora en tiempos actuales el contrabando de narcóticos es una hazaña digan de nombrarse en corridos, todas las circunstancias y las narrativas del narcocorrido.

Las narrativas del narcocorrido usan metáforas que persigue la re-significación, para lograr semejanzas entre el *argot* del narcotráfico y la música. “Es así como siguiendo el eje de semejanza, en el mundo de la droga se habla de “gallo” u “oro verde” para designar metafóricamente a la marihuana, de “perico” o “harina” para referirse a la cocaína y de “chiva” para nombrar a la heroína. Según el mismo mecanismo, “verde” significa marihuana, billetes de dólar o los soldados; “jardinero” designa al traficante y “cuerno de chivo” a la metralleta R-15” (Héau, 2006:94). Es un intento de desafío a la cultura dominante a través del lenguaje.

... el fenómeno musical de los narcocorridos debe entenderse dentro de un escenario de lucha entre poderes simbólicos, de enfrentamiento entre redes de significados culturales que corresponda a grupos sociales desiguales. Además del grito de protesta social que representa el narcocorrido, el joven campesino se identifica con la vestimenta ranchera de sus protagonistas: pantalón de mezclilla, camisa de

cuadros, cinturón piteado con hebilla llamativa, sombrero y botas puntiagudas (Héau, 2006: 96).

De forma paralela nace el fenómeno grupero, donde grupos musicales como la Banda Machos, Los Tucanes de Tijuana, Banda El Recodo, Los Tigres del Norte entre otros. Como una característica principal de la onda grupera, es su versatilidad para adaptar ritmos diversos, como la balada romántica, canciones norteñas, cumbias y canciones en inglés, con un ritmo ágil y alegre que –por supuesto- la industria cultural no ha dejado pasar por alto y ha aprovechado en diversas formas como la radio, la televisión y el cine, este fenómeno despliega toda una moda que se desplegó en todos los sectores como una expresión popular.

En forma de conclusión la música norteña ha sido un fenómeno que a través del tiempo ha generado cambios y transformaciones en la cultura, es necesario abordar los mismos subgéneros que ha creado como la onda grupera, el narcocorrido y con este último toda una tendencia sensacionalista como el movimiento “alterado”, corridos arremangados y más recientemente fusiones con el Hip Hop como el corrido “tumbado”.

La música norteña también es la fusión de diferentes culturas musicales como con la banda sinaloense, y que de ahí surgieran grupos como Calibre 50, Julián Álvarez y su Norteña Banda. De alguna manera el género que se autodenomina como “Regional Mexicano” como un concepto mediático para designar y agrupar culturas musicales como lo es el mariachi, la banda de viento, la tambora, el conjunto norteño, la música campirana, la onda grupera, el Tex-Mex, el sierrero, y música tradicional como el trío huasteco, los grupos huicholes y los grupos de son jarocho, son formas de determinar el amplio fenómeno que es la música y su impacto en todo el territorio mexicano y en el extranjero, la música norteña es en pleno siglo XIX una expresión cultural viva y que al menos gracias y por gran parte a las industrias culturales se convirtió en un referente identitario nacional e internacional.



“Julián Álvarez” [Fotografía] 2019, Alerta Qro,
<https://www.alertaqrnoticias.com/2019/03/13/julion-alvarez-en-guerrero-el-30-de-marzo/>

2.3 Organología

En su organología del conjunto norteño encontramos al acordeón diatónico y el bajo sexto, en sus principios, posteriormente instrumentos como el saxofón, el tololoche (contrabajo), la tarola, más recientemente podemos encontrar conjuntos con instrumentos eléctricos o propios de la banda de viento como la tuba (Santana, 2016:18). El conjunto norteño y texano por mucho tiempo fueron el mismo en su organología ya que no era de extrañarse que iban y venían en ambos lados del río bravo, por otro lado también hay que señalar la influencia de los europeos, Alemania principalmente fue el que empezó a producirlo en serie en 1821, el acordeón solo daba dos acordes uno al abrir y otro al cerrar, los primeros acordes fueron diatónicos, es decir que no había semitonos en las notas, para 1834 se le añaden alteraciones, creando un acordeón cromático

Aquí advertimos que en sus inicios, las principales influencias del conjunto fueron diversas tradiciones musicales de México, Alemania, y la antigua Checoslovaquia [...] la primera patente del acordeón fue obtenida por el austriaco Cyril Demian hasta 1828 [...] es un instrumento que pertenece a la familia de los aerófonos de lengüeta libre,. Está compuesto por dos cajas armónicas de madera donde se colocan otras cajas menores, llamadas en nuestra región como “burros o voces”, que contiene lengüetas de metal” (Santana, 2015: 94).

Otro de los instrumentos de suma importancia y en el que ronda más controversia por saber de dónde vino es el Bajo Sexto, un instrumento principalmente mestizo que tiene una influencia de la guitarra barroca, pero que a su vez también responde con su morfología a un posible mestizaje como otros instrumentos de cuerda mexicanos, como el bajo quinto o la quinta huapanguera. “en lo que concierne al bajo sexto, es claro que posee características distintivas: es muy similar a la guitarra pero su sonoridad, la caja de resonancia y su mástil son más grandes que la primera. Tiene doce cuerdas de metal que se pisan por pares, y normalmente se utiliza un plectro” (Santana, 2015: 96).

De acuerdo con Miguel Peña, el uso del bajo sexto se volvió común hasta la década de 1920, y se considera que se comenzó a construir en Guanajuato y Michoacán [...] Por su parte, sin mencionar fuente alguna, Cathy Ragland se cree que es originario del estado de Durango en México [...] en la descripción que hizo el folclorista Rubén M. Campos es evidente que el objeto sonoro que refiere se trata de algo más parecido al *guitarrón* de mariachi, [...] Luis Omar Montoya sostiene que el bajo sexto es originario del bajío. Aludiendo a la cita que acabamos de plasmar (Santana, 2015:97-98).

El bajo sexto fue rápidamente aceptado y utilizado en diversos conjuntos instrumentales como las orquestas típicas que tuvieron gran auge desde finales el siglo XIX, ya para tiempos posrevolucionarios las orquestas típicas cayeron en el desuso, pero no con ellas el bajo sexto que ya era parte fundamental del conjunto norteño.

Incluso antes de la radio, la antigua música de *tambora de rancho* y acordeón que existía desde finales del siglo XIX en comunidades escasamente pobladas del este y de noreste de Nuevo León fue remplazada por el acordeón y bajo sexto, y se mantuvo al margen de una mayor difusión debido a que la gente vinculaba con las odas de campesinos, cantinas y zonas de tolerancia. Luego de hacer una inspección de las más influyente grabaciones llegadas hasta nosotros, podemos afirmar los albores del conjunto norteño, es decir, en los años XX los pequeños grupos musicales presentaban exclusivamente piezas musicales, en especial polcas (Santana, 2015: 21).



“Bajo Sexto” [Fotografía] s/a, <https://www.samash.com/paracho-elite-belleza-deluxe-ebony-bajo-sexto-lbellezax-p>

Ya con la industria discográfica muchos fueron los cambios que tuvieron un impacto directo a la instrumentación del conjunto, así como el uso en la televisión, el radio y el cine se formularon conciertos masivos y con ello era necesaria la amplificación del sonido y nuevos instrumentos.

Esto motivo que hubiera cambios en la composición de los conjuntos norteños, pues pronto se incorporan la guitarra eléctrica (o el propio bajo sexto con pastilla amplificadora), la batería completa, saxofones y clarinetes, y desde luego el acordeón de teclas, que posee mayores posibilidades melódicas en comparación con el de botones, sobre todo para acompañar cumbias, boleros y canciones románticas. A esto es lo que Arturo Chamorro llama el conjunto norteño modernizado o multi instrumentado. (López, 2006: 30).

Actualmente la instrumentación relativamente sigue siendo la misma, pero ahora es común ver a conjuntos norteños híbridos, usando saxofones, clarinetes y tubas propias de la banda sinaloense, así como también el uso del bajo quinto en vez del bajo sexto y acordeones de diferentes afinaciones y marcas, de botones y de teclas.

CAPÍTULO III: LA PLAZA GANADERA, RANCHEROS MÚSICOS Y COMERCIANTES. EL RELATO ETNOGRÁFICO DE “LA PLAZA GANADERA EJIDAL PUENTE DE SAN BERNABÉ”

3.1 Primeras visitas

Fue a principios del 2013, cuando conocimos la Plaza Ejidal Puente de San Bernabé, en Almoloya de Juárez, Estado de México, en aquel tiempo no teníamos un conocimiento antropológico profundo del lugar. Un tianguis con curiosidades, un lugar estratégico – geográficamente hablando- para muchas personas que iban y venían de municipios y estados circunvecinos que llegaban a ese famoso punto de reunión para comprar y/o vender ganado, donde los transeúntes podían caminar entre un pasillo lleno de caballos, vacas, mulas y burros, y la vendimia parecía un chismorreo: *llévele joven, cuánto me da, usted ofrécele, le doy precio*. Sin necesidad de ser ganadero o ranchero, como alguna gente les llama, cualquier persona podía adentrarse en el mundo del comercio ganadero y preguntar sobre cualquier animal o producto.

Solo éramos visitantes que les gustaba *wachar*⁹ toda la vendimia, habitualmente visitábamos el lugar para comprar algunas cosas y comer ahí, al mismo tiempo nos convertíamos en consumidores y a su vez parte de esa lógica mercantil, social y cultural, los comerciantes nos trataban como comensales, para ellos, nosotros éramos su fuente de trabajo, convencernos para comprar sus mercancías era su labor. Los músicos nos ofrecían canciones, viejos corridos, baladas, cumbias, canciones rancheras al más puro estilo de Los Cadetes de Linares, Los Tigres del Norte, Los Relámpagos del Norte, Carlos y José, Ramón Ayala, Los Barón de Apodaca y muchos otros. Al público ahí presente le gustaban las interpretaciones, y parecía que quedaban muy bien con el lugar, dando un aire al estilo norteño.

Como cada lunes de todas las semanas, de todos los meses y de todos los años, el Puente de San Bernabé, desde los años 50's, ha funcionado como una plaza¹⁰ que ha ido creciendo conforme al tiempo, y cada vez más se ha consolidado como una de las plazas ganaderas

⁹ Acción de ver, vigilar, observar, mirar.

¹⁰ La plaza a diferencia del mercado o tianguis es un espacio designado geopolíticamente para el uso, mercad, compra y venta de productos y actividades diversas.

más grande de México y América Latina. La misma estructura de la tenencia de la tierra – ejido- permite la colaboración de personas que ven por las necesidades de la plaza, su mantenimiento y la resolución de conflictos entre comerciantes y consumidores. No es de extrañarse que los comerciantes y los ejidatarios tengan una relación directa para dividir los espacios de cada comercio según a su tamaño, historia de asentamiento, los productos que venden y su ubicación.

Los comerciantes a lo largo y ancho de la plaza se dividen según sean los productos que vendan a los visitantes; es decir, el área de comida está ubicada en una zona, la zona de venta de verduras, frutas y despensa en general en otra, de tal forma que es una estructura organizada de servicios en función a la venta principal que es el ganado. Anexo a ello, la plaza ganadera se divide y diferencia con el tianguis de autos al otro lado de la carretera, donde además, se vende chatarra.¹¹

Al pasar del tiempo y realizar más visitas, se puede uno percatar de las relaciones sociales existentes en la plaza, relaciones humanas complejas entre todas las personas en el lugar, ya fueran de comerciantes, rancheros, cocineros, cocineras, tortilleras, ganaderos, carniceros, verduleros, campesinos, comerciantes informales, comensales, músicos entre muchas otras personalidades. Pareciera, entonces un entramado cultural, una atmósfera parecida a un *performance* de personas vestidas con pantalones de mezclilla, sombreros, botas, que usan *trokas*,¹² caballos y por supuesto un sinfín de músicos tocando música norteña. Visto de otra manera pareciera una escena al puro estilo de la música dadaísta de Erik Satie del siglo XX, una escena que se *adorna como un mueble*.

3.2 La música en el tianguis

La preparación tanto antropológica como musical, nos permitió ver relaciones causales que debían ser interpretadas como lo que son: expresiones enigmáticamente sociales que si se desdeñan pueden brindar -a través de la etnografía- estructuras de significaciones y sus causas. La música norteña confirmó, la base de un acercamiento antropológico de la plaza, la relación cultura-sociedad en la música definiría un proyecto de investigación a partir del

¹¹ Herramientas usadas, bicicletas, refacciones, fierro viejo, cables, piezas de autos, electrodomésticos, un sinfín de productos de segunda mano o robados.

¹² Camioneta con caja grande, estereotipo de un rancho.

2019, con la intención antropológica de formular una serie de preguntas cómo: ¿Por qué la música que se le conoce como norteña –originariamente hecha y escuchada en el norte mexicano- también se escucha y reproduce en el centro de México, específicamente en un plaza ganadera del Estado de México? ¿Acaso la música norteña es el resultado de procesos mediáticos de transformación e industria cultural? ¿La música norteña es un vehículo de expresión entre rancheros, ganaderos, comerciantes y músicos que conviven en el Puente de San Bernabé?

Preguntas como estas requerían una observación dentro de la escena de la plaza, un acercamiento a los músicos, a su cotidianidad, entrevistas de las cuales los significados de los sujetos sean un foco etnográfico, intentar interpretar las conductas, las formas de vestir, las actividades de subsistencia (comerciantes y ganaderos), escuchar, convivir y pedirles canciones, ver su repertorio como un *menú*¹³, la música norteña y su papel dentro de la plaza tiene una función, es una mediación, un resultado de la convivencia, un trabajo para quien la interpreta, un gusto agenciado de los actores puestos en escena dentro de la Plaza de San Bernabé. Así que también comerciantes, consumidores son una fuente de la etnografía.



Fotografía de Alexis Enciso, “Música de fondo”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

¹³ Entendamos menú como una categoría de análisis para ubicar: lugar, música, género ligado a la vida del sujeto.(Semán, 2015)

La música norteña como género musical; es un fenómeno que, antropológicamente, se ha estudiado como un resultado de interacciones entre naciones y culturas, una mezcla que ha generado identidades humanas complejas, el sentido de pertenencia, la memoria colectiva, genera arraigo en sus escuchas, un complejo sistema de relaciones entre diferentes culturas que trajo consigo una ola de símbolos colectivos. La música norteña, se ha agenciado el canto al migrante¹⁴, al tráfico de drogas, al macho inquieto y bragado, al ranchero como personaje y estereotipo. El conjunto norteño ha tejido un entramado plasmado en sus letras de cómo es la vida del hombre y la mujer ranchera, un canto al deseo y convicción de salir de la pobreza y a través del jale¹⁵ salir adelante.

Pero el Puente de San Bernabé está lejos de los estados del norte mexicano, de donde naturalmente se gestó la música de conjunto o música norteña, pero, en esta plaza los músicos sombreroedos pregonan sus cantos, los acordeones suenan y los bajo sextos o bajo quintos acompañan los corridos, las redovas, las baladas románticas estilo rancherón¹⁶ son pedidas por los clientes que vienen ya sea a comprar y gustosos son recibidos por los músicos.

Alrededor de veinticinco grupos y al menos dos cantantes solistas recorren la zona de comensales ofreciendo su música – un trabajo, una forma de subsistencia, un empleo remunerado-, la música genera un ambiente efervescente de músicos tocando alrededor de las 4:00 de la tarde –como ejemplo- de cada lunes, cuando ya en el ocaso del día y la vida del tianguis se va acabando, es justamente ese ocaso, el que representa un borrachera en algunas personas que piden y piden canciones a los conjuntos norteños que les tocan, y les cantan los corridos y canciones más populares. *Usted pídale patrón, nosotros se la cantamos y si no nos la sabemos nos la inventamos*, dicen los suertudos que agarraron al *cliente* borracho y que saben que mientras más le toquen canciones más se les van a pagar, ¿o tal vez no?.

La música de acordeón y bajo sexto, ya no es lo que en sus inicios representaba (inicios y mitades del siglo XX), es decir música instrumental y luego canciones cantadas con el

¹⁴ Al respecto López Castro, Valenzuela, Héau comentan el fenómeno de la migración explícita en cancioneros migrantes, corridos, cantos y prosas. (Híjar,2006)

¹⁵ Manera de llamar al trabajo de las personas: “voy al jale”

¹⁶ Refiere al estilo de vida de los rancheros.

conjunto instrumental clásico (acordeón, bajo sexto y tololoche), ahora en pleno siglo XXI es una expresión multiforme por no llamarla híbrida; un conjunto que utiliza instrumentos de otros géneros musicales como la tuba usada generalmente en la banda de viento sinaloense, -desde la década de 1970 a 1990 el fenómeno de la *onda grupera*¹⁷ empezó a tomar diferentes formas-, fenómenos como la mediatización, la farándula, el cine y la televisión, llevaron a la fama a agrupaciones como Los Temerarios, Bronco, y Los Tigres del Norte, la industria musical, el entretenimiento llegó a difundirse en todo el territorio mexicano. Novelas, películas, y chismes, crearon un estereotipo de los integrantes de los grupos. La música de los viejos conjuntos serviría como ejemplo a futuras generaciones que crearon y recrearon hasta llevarlo a lo que es hoy: una mezcla musical que toma diferentes nombres: *conjunto norteco*, *grupo norteco*, *norteco banda*, etc.



Fotografía de Alexis Enciso, “Norteco Banda”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

En la plaza los conjuntos nortecos van llegando a la plaza alrededor de las 11:00 de la mañana de los días lunes, y les conviene ya que, es la hora donde las personas arriban a tomar sus alimentos, los chalanos y patronos suben a almorzar. Los músicos recorren los

¹⁷ La onda grupera se refiere a la inserción de medios de comunicación como la televisión y el cine para transformar y hacer la vida de los músicos en una farándula, telenovelas y su participación en películas, es en los la década de 1970, cuando este fenómeno comienza y en 1990 cuando alcanza su notoriedad mediática, transformando así a los grupos nortecos en gruperos.

pasillos ofreciendo sus canciones a 40 pesos o 3x100, la zona de comida se encuentra llena de ollas y cazuelas lista para ser servida, diferentes platillos, como carne de pato, carne de res, borrego, quesadillas, la cerveza y el pulque son las bebidas que piden para acompañar su comida. Los músicos van de mesa en mesa ofreciendo sus canciones, y es que; hay un código entre ellos: no pueden tocar cerca de otro grupo mientras estén tocando, ni ofrecer sus canciones a los mismos clientes, y sí es que un cliente contrata a ambos conjuntos deben ir rolando sus canciones.

Bocinas, amplificadores y micrófonos dan un extra en la calidad y el sonido pero son intrusivos para los músicos que lo hacen *a capela*¹⁸, veinticinco conjuntos son muchos para estar en la reducida zona de comida, así que algunos optan por salir a recorrer la plaza, como la zona de venta de verduras, lácteos y despensa en general que también puede ser la zona donde más confluyen las personas antañanas y primeros comerciantes, ahí vemos duetos como violín y guitarra, a veces mariachis, un buen imitador de Rigo Tovar, el mismo conjunto norteño, y los más recientes; los norteño banda que ya tocan con acordeones en diferentes tonos, en vez del tololoche usan una tuba o un bajo eléctrico y el bajo sexto o bajo quinto con un amplificador, también los temas cantados son otros, las letras y los mensajes lanzados son diferentes a las viejas canciones y corridos, por lo que se genera una diferencia de públicos.

Los músicos también generan un status según sea su antigüedad en la plaza y su talento tocando su música, el reconocimiento por parte de los comerciantes y de otros músicos hace que los recomienden y genere una amistad entre ellos, la música no es hegemónica y aunque pertenecen a un mismo género, los estilos cambian de un conjunto a otro, cada uno de ellos canta y consigue su propio estilo que convence a quienes los escuchan. Son los músicos de la plaza ganadera Puente de San Bernabé los que cada lunes tocan sus canciones a los comensales, buscando generar ganancias económicas con base a su trabajo. *Son las canciones las que me dan de comer, si no canto no como* (Músico norteño, Trabajo de Campo 2019)

¹⁸ Cantar y tocar sin ningún tipo de amplificador



Fotografía de Alexis Enciso, “Música vieja”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

Los músicos norteros son quienes crean –con su música- una forma de cohesión entre las personas, son parte de la atmósfera cultural de la plaza. Es su música lo que genera convivencia, a partir de sus canciones, su forma de vestir (sombbrero, tejana, botas y pantalón de mezclilla) lo que permite una sensación de identificación unos con otros, identidad compartida a partir de la música como gusto.

Por último, dejar claro que los músicos norteros son en la plaza personas que buscan remuneración por su trabajo, visto de esta manera, los músicos tocan y cantan porque es una manera de conseguir dinero, lejos de la visión donde la música debe ser gratis y para todos. Estos personajes buscan a través de sus canciones generar ingresos para ellos y para sus familias, es la plaza un lugar de convergencia, un lugar donde ellos pueden tocar su música con la lógica de que ahí encontrarán personas que les guste la música nortera y paguen por escucharla.

Yo vengo a tocar mis canciones, no es el único lugar donde trabajo, los lunes yo vengo a la plaza a tocar porque es un lugar seguro donde me pueden pagar, y no cae nada mal, yo soy músico de toda la vida, también tocó en fiestas, bailes, bodas, XV

años. Tenemos aquí en la plaza tocando fácil como 10 años, somos varios los que nos juntamos a tocar aquí y cada vez más hay más competencia, los chavos ya quieren corridos nuevos, las canciones viejas ya no pegan y nosotros tenemos que aprendérmolas para que nos sigan contratando, somos de los pocos grupos que aun somos “tradicionales”, todavía tocamos con el acordeón, el bajo sexto y el tololoche, de vez en cuando le metemos la batería pero solo para las fiestas, nos gusta nuestro trabajo y es como todo a veces hay y a veces no(Músico, Trabajo de Campo 2019).



Fotografía de Alexis Enciso, “Violín y Guitarra”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

3.3 Los gustos de la música nortea entre los ganaderos, rancheros y comerciantes.

En este apartado se intenta dejar plasmado las narrativas de algunos personajes a los que de manera informal se les preguntó sobre la música como gusto, de manera que los nombres quedaran en anonimato, ya que no son narrativas exhaustivas, sino breves preguntas al azar.

¿Por qué te gusta la música nortea?

Es la música que se escucha aquí, desde chiquita he trabajado aquí con mis papás y a ellos les gustaba la música nortea, son los grupos que vienen a tocar aquí los que

nos traen esas canciones viejitas y también las más nuevas (Comerciante, Trabajo de Campo 2019)

No me gusta tanto, pero es la música que aquí se escucha más, digo que no me gusta tanto porque escucharla cada lunes las mismas canciones pues es cansado, pero no hay más de vez en cuando viene otros grupos, como mariachis, cantantes de otra música pero no pegan, casi nadie los contrata, lo que aquí les gusta es la música de banda o la norteña como le dicen(Comerciante, Trabajo de Campo 2019).

Los gustos musicales representan en las personas subjetividades personales que construyen a lo largo de su vida basado en experiencias de su propia vida; es decir, cuando alguien le gusta algo es porque dentro de su experiencia cotidiana le encuentra y le da un sentido a eso que le gusta, por lo que la música de conjunto puede gustar o en base a muchas circunstancias, tanto individuales como colectivas.

A mí me gusta mucho esa música, me recuerda con sus canciones a lo que me dedico, muchas canciones que hablan del ranchero, o la vida de los rancheros, también me fui al Norte unos cuantos años para hacer dinero y los corridos que hablan de los inmigrantes, me gustan porque son cosas que uno vive del otro lado (Ganadero, Trabajo de campo 2019).

Yo desde chamaco me gustaban los corridos, por eso me enseñé a tocar la guitarra, ya luego un compadre mío que andaba metido en el acordeón me propuso hacer música norteña con él, y pues le dimos y ahora tocamos aquí cada lunes, también tocamos en fiestas(Músico norteño de la Plaza, Trabajo de Campo 2019).

Por otro lado, el hartazgo culturalmente hablando, representa un cansancio del estilo de vida en el que las personas se ven inmersas, la música no es atractiva para ellos cuando ya la han escuchado un sinnúmero de veces, la música no es homogénea y para nada es un ejemplo de cohesión plena y totalitaria, puede haber personas a las que no les guste y otras que sí.

Es la música que más se escucha por aquí, de vez en cuando en las convivencias entre nosotros son los grupos de aquí los que tocan, se pone bueno, ya tenemos tiempo de conocernos, cuando hay fiesta en la familia los contrato, de eso se trata de

apoyarnos unos a otros, ellos vienen a comer aquí(Cocinera, Trabajo de Campo: 2019).

Pues hay varios grupos que tocan aquí, unos que tocan con puras guitarras, hay unos chamacos que ya traen sus bocinas para sonar más recio, ellos mismos le metieron ahí la tuba, traen los más nuevo de la música norteña, pero los grupos más viejitos son aquellos, esos señores ya tiene aquí muchos años, cuando yo llegué ya estaban y siempre han tocado así (bajo sexto y acordeón) (Comerciante, Trabajo de Campo 2019).

Son los relatos etnográficos los que resaltan la funcionalidad, el uso y la participación de la cohesión social de la plaza, el gusto de las personas por la música está ligada a momentos de sus vidas. En este caso fueron seis testimonios subjetivos de lo que representa o significa la música norteña para ellos, la música como dispositivo social genera: mediaciones, convivencia, uso lúdico del tiempo, festejo, es un circuito cultural como un condensado de representaciones sociales.

Las relaciones que gesta la música son diversas, las relaciones sociales entre los personajes son formas de intercambio mutuo, es decir: vaca por vaca, una camioneta por un caballo, un camión por tres mil quinientos pesos para llevar su ganado,¹⁹ es con la música, comida y algunas cervezas donde se forman alianzas, tratos y negocios. La música norteña no es determinante, desconocemos el escenario de la plaza sin música y lo que traería consigo esto, lo que sí es justo mencionar, es que como parte de la multiplicidad de fenómenos es generador importante dentro de lo ya mencionado.

¹⁹ Información recogida en campo, 2019.



Fotografía de Alexis Enciso, “Arcordionazo”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

El uso de la música, representa una agencia, es decir, las personas que la escuchan la interiorizan, creen en el mensaje, lo reproducen y viven con ello. Se crean y recrean estereotipos basados en sus creencias, en como ellos piensan que es.

La música norteña es uno de los géneros que más se escuchan en la actualidad, ya no es aquel grupo viejo que tocaba solo en cantinas, ahora ya son grupos que representan multitudes, se suben a escenarios, que van a otros países a tocar, que hacen duetos y mezclan su música con otros géneros, que sus letras ya no hablan solo de corridos de bandoleros, ni de traficantes, hay más música norteña, cada vez más pegado con el regional mexicano, es una música rica en instrumentación, y cada vez los músicos son más virtuosos, exigentes en sus letras. (Músico de Norteño Banda, Trabajo de Campo, 2019)

La música es una participación de instrumentos, canciones, articulaciones de medios de comunicación, un discurso que se masifica y se construye con la temporalidad en la que se

desarrolla, es un producto listo para el consumo, la producción ha llevado a los ejecutantes cada vez más a perfeccionar su música.



Fotografía de Alexis Enciso, "Comeliton". Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

La música aquí también representa la alegría de la plaza, no es lo mismo el tianguis cuando no hay músicos de fondo, hay veces en los que uno quisiera más silencio, pero no se puede ¡es una plaza!, por lo que los que andan tocando y cantando por aquí se les agradece, no nos cantan a nosotros verdad, pero uno igual a lo lejitos se escuchan las canciones, hay algunas que me gustan otras que no tanto, pero siempre es mejor estar trabajando con música de fondo (Vendedor ambulante, Trabajo de Campo 2019).

No es extraño entonces que la música represente un fenómeno vital dentro de la plaza, es sinónimo de esparcimiento y aunque no tiene una relación directa con el comercio, es una forma de sobrellevar el trabajo, hacerlo placentero y que las jornadas laborales se disfruten al compás de las canciones que más se escuchan en el lugar.



Fotografía de Alexis Enciso, “Pulque y guasa”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

3.4 Sombreros, botas y mezclilla

La indumentaria es importante como aproximación etnográfica, para las culturas humanas y ofrece *a priori* datos sobre la moda imperante relacionada con la temporalidad, y a su vez la refleja un componente de la cultura. Reflexionar sobre la moda e indumentaria en las sociedades permite interpretar moralidad, fetiches y atavismos, la indumentaria proporciona datos como temporalidad, épocas, estatus, influencia política y económica según sus portadores.

La construcción a través de códigos y símbolos en la indumentaria tiene una percepción cultural, comunica identidad, localidad, posición social, status y economía, la indumentaria es una visualidad de la cultura tanto como colectiva como individual; la moda es una representación política de lo que creemos y hacia dónde vamos, a su vez no deja de ser una cualidad socio ambiental.



Fotografía de Alexis Enciso, “Entre tejanas”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

Lo anterior, puesto en escena, en medio de la plaza, se manifiesta a través de la indumentaria que se ha vuelto hasta un estereotipo por la misma industria de la moda, así como la musical. Ahora es más común ver artistas del *regional mexicano* vestidos de botas, sombrero, camisa y pantalones de mezclilla, pero lejos de esta industria masificada, dentro de la plaza es un atuendo común para todos. Un contraste interesante sería vestir a todos de saco, camisa y corbata y sondear el sentir de las personas. ¿Un tanto incómodas? ¿Sería adecuado para su trabajo? ¿Cuál sería la comodidad relativa del atuendo en una plaza donde las prendas también cumplen una función socio ambiental?

Metáforas encontraríamos bastantes, pero una interpretación de la indumentaria es acercarnos a los usos cotidianos expresados por las mismas personas, por ejemplo:

¿Por qué usa sombrero señor? Porque para el trabajo que hago aquí (arriar ganado) es necesario, todo el día estamos bajo el sol (Chalán, Trabajo de campo, 2019).

Respuestas lógicas que no necesitan un análisis amplio, es decir, la función del sombrero es proteger contra el sol; un función socio ambiental. Pero culturalmente, el sombrero expresa

estatus, relaciones de poder, gustos, tendencias y moda, una relación entre calidad, corte, material y la relación económicamente hablando que pueda representar; *el que tiene lo paga*. Simbólicamente el sombrero también representa masculinidad, es un marcador de clase y género, sin embargo no es justo encasillar el sombrero como un elemento o prenda propia de la masculinidad, las mujeres también lo usan sin embargo, es en menor medida.



Fotografía de Alexis Enciso, “Botas”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

Tipos de sombrero mexicanos hay muchos, sin embargo la causalidad y el estereotipo de la tejana, es representativa en los rancheros y ganaderos:

La tejana esta hecho de fieltro, diferentes tipos de pelo, lana, pelo de conejo, pelo de castor y de palma que son los más económicos, aquí no los hacemos, los compramos de un proveedor que vive en Durango, también hay diferentes tipos de cortes como el cuadrado, abierto, duranguense, texano, muchos pues. Las tejanas son en su mayoría hechos para los vaqueros, los que andan en caballo, son cómodos, cubren del sol y aunque vayas rápido no te lo tira el aire (Comerciante, Trabajo de Campo 2019).

Aunque las tejanas son lo más popular dentro del tianguis, lo cierto es también que son más caras económicamente hablando, por lo tanto los sombreros de palma son los más vendidos aunque ya no son tejanas, son otro tipo de sombrero como el *Sahuayo*, *sombrero palma natural*, *sombrero calentano*, etc... La tejana es un gusto, una moda, un elemento estético que ornamenta al que lo porta, es tan emblemático el sombrero en la cultura nortea que se ha vuelto una moda para muchos mexicanos.

Curiosamente, la tejana es un anclaje cultural, representa una identidad, una colectividad, representa como ya lo dijimos diferentes personalidades, estatus y sobre todo una significación cultural importante, no cualquiera puede llevar una tejana y a su vez sí, aunque no seas del norte, y aunque no seas un ranchero puedes adquirir una tejana y ponértela. Sin embargo no tiene esa carga simbólica como la tiene en los personajes que son rancheros, y que entienden el valor de portar una tejana.

Pues aquí los que usan sombrero (tejana), son los señores que tiene dinero, o mandan a sus peones, que tiene caballos y se dedican al comercio de ganado, la gente de dinero, luego luego se ve quien es el patrón, cuando a la gente la ves entrar con su sombrero de esos. Muchos por aquí también lo usan, es normal ver a la gente con sus tejanas, también hay varios que venden aquí buenas tejanas, caras pero también hay baratas (Cocinera del Tianguis, Trabajo de Campo 2019).

A manera de observación podemos reiterar que las tejanas son en su mayoría diferentes en cuanto a diseño, material y forma, sin embargo para una visión lejos de la comprensión total de lo que significa la tejana en la comunidad del tianguis, podemos anotar que son en su mayoría gente que trabaja y vive de las actividades económicas que ahí se guardan quienes lo portan, si de vez en cuando hay visitantes, *turistas*²⁰, gente que va y viene y que compra sus sombreros, despistados que no llevaron alguno para guarecerse del sol y, es ahí donde compran su sombrero, gente que les gusta la tejana y que van ahí justamente a comprarla.

²⁰ Llamémosle turistas a las personas que van de visita, a conocer, de vez en cuando compran y conocen, se enamoran de esa cultura *nortea* simboliza para ellos una manera de ser, se identifican siendo totalmente ciudadanos de otro “mundo”

Yo uso sombrero, yo empecé a usarlo desde niño a los 11 años, cuando me iba con mi papá a cuidar las vacas o a sembrar, no lo usaba sabiendo que era por andar a la moda como le dicen, yo lo usaba para cubrirme del sol o porque a la hora en la que andábamos era al medio día cuando el sol está a lo que más da, ya con el tiempo empecé a ver diferentes sombreros, pero no tenía dinero para comprármelos, entonces fue cuando empecé a trabajar cuando me pude comprar mis tejanas (Ganadero, Trabajo de campo 2019).

La mezclilla, los *jeans* o los pantalones vaqueros tienden a encarnar una historia social que data de siglos atrás, específicamente del XIX como prendas que han vestido generaciones enteras de personas, principalmente a vaqueros, marineros, trabajadores, para después convertirse en una prenda de mayor utilidad en el mundo. México es uno de los países que más consumen y usan esta prenda,²¹ la mezclilla viste a las personas a manera de moda, pero también es una prenda que se usa y es adecuada para el trabajo, que por ergonomía entre más algodón tenga será más resistente, brinda transpiración y comodidad.

Las prendas de mezclilla representan entonces un conjunto de características que la hacen accesible, cómoda y perfecta para usar en determinados contextos, en el caso de las personas dedicadas a trabajos como la ganadería, el campo, el comercio, es una prenda que presta comodidad, es fácil de lavar y sobre todo duradera, a la vez que significa también un símbolo, la chamarra o el pantalón de este material da un *estilo*, porta autenticidad y da caché a quienes la usan.

²¹ México es uno de los cinco países con mayor número de prendas de mezclilla en su guardarropa. Según conteos de Cotton Incorporated, en 2008 llegó a posicionarse en el primer lugar con 17 prendas, seguido de Estados Unidos y Tailandia. La flexibilidad de los procesos de producción y la constante búsqueda de costos bajos de los grandes capitales ha posibilitado el consumo de estas prendas en prácticamente todo el mundo al tiempo que ha atomizado su producción. Actualmente se elaboran cientos de millones de prendas de mezclilla cada año y México es líder en este mercado. A pesar de la crisis, en 2010 Estados Unidos importó 604.9 millones de pantalones de mezclilla, gran parte de ellos manufacturados en territorio mexicano. De tal suerte que, pese a la competencia China, nuestro país continúa siendo el principal proveedor de pantalones de mezclilla para Estados Unidos (Cotton Incorporated, 2008, 2011 <https://www.redalyc.org/jatsRepo/747/74753721008/html/index.html>).



Fotografía de Alexis Enciso, “Escogiendo atuendo”. Trabajo de Campo, Almoloya de Juárez, México, 2019.

Igual que la mezclilla usar calzado oportuno es necesario, brinda seguridad, protección y también es parte de la moda del atuendo nortero, las botas indiferentemente el diseño y el material es parte de la indumentaria de un hombre o mujer dedicadas al campo, el tianguis vende un sinnúmero de estilos de botas, botines, zapato ancho, indumentaria como porta navajas, cintos o cinturones piteados, gabanes, porta-celulares, todos hechos o su gran mayoría de piel de animal, ornamentos que representan un estilo de vida, que como las canciones dicen: al más puro estilo rancherón.

Nosotros nos vestimos así porque aparte de que nos gusta, nos asemeja con los grandes grupos norteros como Los Cadetes de Linares, Los Tigres del Norte, a pesar de que no nacimos allá, crecimos con esa música, cuando nos juntamos como grupo ya todos nos vestíamos así (Conjunto Nortero, Trabajo de Campo 2019).

3.5 Hombres y mujeres

Los roles de género son un tema que radica su importancia en la función social de las personas dependiendo su estatus, sus características, su trabajo y su sexo, no es de negarse

que dentro de la cultura machista imperante todavía en muchos lugares de México se siga ataviando a la mujer y a los mismos varones dentro de ciertos estereotipos; es decir, por ejemplo: el hombre es el que maneja el negocio, el que va y vende el ganado, el que compra y hace intercambio comercial con otros rancheros también hombres, mientras que las mujeres pasan a ser parte de una estructura de manutención y apoyo, mientras el hombre trabaja la mujer se queda en casa, cuida a sus hijos y cocina, en otras circunstancias también sale a trabajar, se dedica al comercio de ropa, calzado o es ayudante de una cocinera.

Mi esposo trabaja como chalán de un señor que vende caballo viejo, le ayuda todos los lunes aquí en la plaza, mientras que yo me dedico a hacer tortillas y se las vendo a las cocineras y diferentes puestos de comida, ellas les venden la comida y yo les vendo las tortillas. Mi hijo cuando era chiquito me ayudaba aquí, llevaba las tortillas y las ofrecía, pero ya creció y se fue con su papá a ayudarle también (Mujer comerciante, Trabajo de campo 2029).

Los niños y niñas también son parte importante de una dinámica comercial, ya sea moviendo mercancías y dándole un dinamismo jovial, es decir, su trabajo va desde vender pequeños productos como cerillos, cigarros, dulces, ser *chalancito*²² de otros comerciantes como los vendedores de cerveza o tortillas, hasta llevar recados de un lugar a otro. Son personajes dentro de la escena del tianguis. Los jóvenes, en cambio, están en una transición según sea sus intereses o sus funciones dentro de la comunidad, un varón entre los 13 y 20 años son aprendices de sus padres, tíos o mentores, ayudan a arrear el ganado, lo meten a los camiones, también venden si es que su familia se dedica a la compra/venta/intercambio de éste.

Es ingenuo e iluso encasillar las funciones, roles y características según el género, hay mujeres que se dedican y ayudan a las funciones que serían generalmente para los hombres y viceversa, sin embargo, las generalidades también son indicadores, no es que sea una realidad machista como una forma de exclusión de las mujeres de ciertas tareas y/o empleos, pero si es una estructura compleja que direcciona las relaciones de las personas

²² Ayudante de otras personas, el que hace los mandados, el ayudante del patrón.

dentro del tianguis y lo convierte en una compleja trama de relaciones con roles específicos de género.

La música a su vez, también especifica desde la lírica de las canciones, las diferentes funciones y características de las mujeres y los hombres. Las mujeres son el amor, el ideal de la compañera del macho que lo acompañará, sin importar las borracheras y/o infidelidades, el hombre es el valiente, el bragado, el mujeriego y el borracho, en diferentes temporalidades se han desglosado en la musicalidad, la tradición oral y corridística los diferentes roles de las personas. Las mujeres son la perdición de los hombres, significan la traición, poco confiables y muchas veces las mujeres que andan en trotes de hombres son llamadas “mujeres del pueblo”.

Es la misma música e intérpretes mujeres, las que también han derribado dogmas musicalmente hablando, las nuevas composiciones hablan también de la subjetividad femenina, la visión del mundo de ellas mismas, sus vidas, sus corridos, sus pertenencias y también su relación con los hombres, problemática muchas veces, pero, también muchas otras es la lealtad y la seguridad del hombre y la mujer como pareja.

Dentro de la plaza los grupos de música norteña en su mayoría y hasta el registro de ésta etnografía en el año 2020, no había conjuntos de mujeres específicamente, había una solista que se hacía acompañar de música de mariachi jalisciense, de todos los grupos presentes la música norteña se ha consolidado al menos en la plaza como una tradición de grupos de hombres, cantantes e instrumentistas. La música norteña como empleo se ha envuelto en controversias, estereotipos y estigmatizaciones, como un empleo poco remunerado, sin estabilidad, llena de vicios e inseguro.

3.6 La música norteña abarca y es un todo

Es un trabajo duro, a veces no sale ni para la comida y menos para el pasaje de regreso, cuando uno tiene familia no hay tiempo para decir que no hubo trabajo, yo además de ser músico soy taxista, la música me ha dado mucho pero también me ha quitado, no me quejo porque sé que hago lo que me gusta, pero la música es un vivir duradero y a la vez difícil, hubo una ocasión en que me asaltaron saliendo del hueso, la paga y la guitarra me la quitaron, no tuve trabajo por más de 2 meses en lo que

me compré otra guitarra. Hay quienes también no nos pagan completo, nos contratan por más de 5 horas y ni agua nos dan, las enfermedades, el cansancio, la chinga son cosas que sufrimos. Los músicos no somos a veces bien recibidos por los comerciantes de la plaza porque creen que nosotros emborrachamos a la gente, sabemos que la música es gustosa, dan ganas de festejar y cantar, pero aun así no somos nosotros los culpables de que la gente borracha haga alboroto. Yo quiero para mis hijos algo diferente, a ellos también les gusta la música pero yo prefiero que se dediquen a otra cosa, y que esto sea para ellos un pasatiempo.(Músico, Trabajo de Campo 2019).

La música representa una ligereza según quien la vea, para el comerciante adorna su espacio, su contexto, para la cocinera el músico es un socio que le ayuda a atraer y cantarles a sus comensales mientras comen, para el visitante es una atracción más, algo “original” dentro del tianguis, un entretenimiento, para el rancharo, el peón es un gusto, una representación subjetiva de su mundo, al sentarse a comer después de haber vendido veinte cabezas de ganado y escuchar *sus canciones*, es por lo que está dispuesto a pagar, escuchar los corridos donde se habla del trabajo del campo, es esfuerzo y la superación, para el borracho es un vicio auditivo, entre más canten más toma, entre más canciones se sepan los músicos, más dinero pulque o cerveza bebe el tomador.

Para los músicos es un trabajo, su oficio y su profesión, la manera en que todos los lunes en el Puente de San Bernabé se ganan los pesos: a manera de dicho “*si suben los frijoles, suben las canciones*” el precio de su trabajo depende de cuánto les cueste vivir; es decir su comida, su transporte, el mantenimiento a sus instrumentos más aparte a lo que les cueste mantener a sus familias, en 2019 las canciones estaban en 3 por 100 pesos, algunos dejaban la canción en 40 pesos, otros en 50, ahora en 2021; las canciones rondan los precios de 60 a 70 pesos, responde a una lógica económica, sin embargo, las canciones y el trabajo de los artistas sigue siendo poco valorando y regateado, aunque sin caer en romanticismos, es también parte de un vendimia de mercancías, y de una lógica mercantil.

Al acordeón hay que darle mantenimiento, depende de cuánto lo use uno en mi caso yo le doy mantenimiento cada 6 meses, para cambiarle lengüetas y sacarle el polvo, lo llevo hasta el DF (Ciudad de México), aquí en Toluca es muy caro, pero bueno

uno lo tiene que hacer, tengo más o menos 4 acordeones, pues a veces tocamos con uno según sea el tono en el que vamos a tocar, gracias a dios nos va bien, no nos podemos quejar cada fin de semana tenemos jale, y ya los lunes como sea aquí ganamos unos pesos más(Acordeonista, Trabajo de Campo 2019).

Los músicos expresan y comparten sus experiencias de vida según su música, es decir su trabajo en la música y como músicos ha llevado su vida individual, familiar y profesional a diferentes lugares, según su trayectoria es su madurez dentro de su campo laboral, los músicos viejos a comparación con los jóvenes tienen más experiencia, una manera ya formada de tocar, son en general más responsables, cautos y calmados, los músicos jóvenes representan a su vez una nueva escuela, nuevas composiciones, técnica en su instrumentos diferente, nuevas propuestas de combinaciones con otros géneros y otros instrumentos, tienen energía y ganas y muchas veces la ganancia económica pasa a segundo término cuando están en busca de experiencia o consolidación como músicos y como grupo.



Fotografía de Alexis Enciso,
“Violinero”. Trabajo de Campo,
Almoleya de Juárez, México, 2019.

Sin querer decir que la edad hace más o menos a los músicos, hay niños que empiezan a tocar desde que son pequeños y a determinada edad en su juventud ya tocan virtuosamente, la música norteña representa en el tianguis de San Bernabé una tuerca fundamental en su estructura y funcionamiento, es parte subalterna y presente a su vez, no se puede prescindir de ella, es decir la plaza no puede “ser” sin música, un escenario así presentaría un problema en el esparcimiento de todos los personajes, sin música no hay baile, sin música no hay embriaguez y éxtasis, sin música no hay comercio, no hay vendimia y si todo lo anterior pudiera desenvolverse sin la música, sería muy aburrido.

De la visita etnográfica y antropológica son las descripciones de este apartado, es un esfuerzo por captar la subjetividad que ronda entorno a la música norteña en La Plaza Ganadera Puente de San Bernabé, un entramado sociocultural que se dedica principalmente al comercio de un sinfín de productos, el intercambio de mercancías y un lugar donde se gestan relaciones sociales de todo tipo. Es la economía, es decir el dinero es la moneda imperante, pero no encasillar todo lo que ahí sucede como resultado de esta última, la moneda social o capital social y simbólico también son formas en que las personas en ese lugar intercambian.

La música es un gestor primordial en esta causal de relaciones humanas, la música plantea una atmósfera precisa para entablar pláticas, generar convivencia, hacer y cerrar negocios, pasar el tiempo, espaciar el gusto, generar identidad, cantar las canciones que todos se saben da un sentido de pertenencia y más cuando los mensajes de tales canciones son escuchados y asimilados con atención, el mensaje político difundido por la música siempre será equivalente en cuanto sus escuchas la reproduzcan, la música persiste en cuanto viva en los gustos de las personas, en cuanto tenga seguidores, mientras sean bailadas sus canciones y también en cuanto su inventiva sea reinventada, mientras se adapte al mercado mundial, a las industrias culturales, y la hiper-comunicación donde los LP's, los CD's, los conciertos en DVD compitan directamente con el *streaming*, los “éxitos” en solitario y como única referencia en millones de escuchas.

No podemos acabar este análisis interpretativo, sin antes dejar en claro que la reflexión planteada aquí, es un acercamiento pausado y paulatino, a favor del cambio cultural aunque

sea lento siempre encuentra variantes según circunstancias propias o externas, la música como se describió, es un vehículo que permea la cultura propia y ajena.

CAPÍTULO IV: LA PLAZA GANADERA Y SU RELACIÓN CON LA MÚSICA NORTEÑA.

4.1 La música como cultura.

El sonido de los acordeones, los pregones de los comerciantes, el rasgueo de los bajo sextos, las herraduras de las patas de los caballos sonando, el carraspeo del cantante afinando, las botellas de cerveza brindando, el lírico bullicio de sinfín de voces hablando al mismo tiempo, las cazuelas de comida sonando e hirviendo, sonidos que convergen conformando un paisaje sonoro, atmósfera que se vive y muere, que no se repite de la misma manera, pero que se vuelve una constante cada lunes en la Plaza.

Entonces ¿la música del conjunto norteño crea esta atmósfera? Sí y no, no es un fenómeno aislado, socialmente necesita de personas que la toquen, que la escuchen, culturalmente necesita escenarios propicios, gustos generados en las personas, tiempo y espacio adecuado. En todo caso la música es un ingrediente más de la compleja trama cultural que se desarrolla en la Plaza, un adorno que cumple más que solo ornamento, propicia y genera convivencia y recreación en las personas.

Antropológicamente los seres humanos como seres gregarios, necesitan y generan casi inconscientemente estímulos culturales que los conforman como comunidades identificadas por colectividades generadas por la música, el trabajo compartido, la economía, el espacio, las formas de vestir, de hablar, de comer. La antropología de la música lejos de ver el fenómeno como tal, reacciona, complejiza e interpreta las relaciones que resultan de la sociedad, la cultura y la música. Los conjuntos norteños representan en la plaza personajes que evocan precisas funciones.

Para el culturalismo en el que se centra a mitades del siglo XX la antropología de la música o etnomusicología, la música se debe tomar en cuenta bajo el contexto cultural e histórico, una línea particularista que retoma de la antropología cultural de Boas, entendiendo entonces que el estudio antropológico necesita del estudio cultural, las funciones que satisface la música, la función comunicativa y el significado en ella, por lo que la música

norteña de la plaza sería interpretada bajo una mirada de función-significado y comunicación de sus intérpretes y oyentes.

Tomando criterios como la concepción de la música, la conducta en relación con la música y el sonido en sí mismo; aspectos simbólicos, formales, físicos, estéticos es lo que da un criterio de significado para la música dentro de la plaza. En los relatos etnográficos la concepción de la música es relativamente uniforme en cuanto al gusto, la aceptación y la reproducción de la misma. La música bajo la mirada, de que es un producto hecho por los humanos, los cuales producen el sonido y le dan sentido en torno a la interpretación bajo ciertos criterios que persiguen demostrar que la música norteña en la Plaza Ganadera, es un sistema subalterno con un impacto real en diferentes aspectos de la cultura, presencia estética, económica, social, política y artística.

Citar la música en la cultura, verla de ese modo permite entender la Plaza Ganadera como una atmósfera, una esfera de humanidad que genera respuestas de cómo la gente -ya sean músicos, comerciantes o personas en general- responden a la música. ¿Hay funciones de la música norteña dentro de la plaza ganadera? En respuesta a lo anterior podríamos decir que los usos y funciones de la música son variados, por lo que dentro de la sociedad humana de la plaza ganadera, y se ordenan en criterios diferentes:

1. Entretenimiento/esparcimiento: uso del espacio y elementos como la música y los grupos (aunque no se pague por su trabajo) como experiencias que se dirigen al entretenimiento o esparcimiento como una elección de las personas, es decir las personas pagan o escuchan la música por gusto, un uso cotidiano de la música para generar en ellos experiencias subjetivas con significado. El entretenimiento y el esparcimiento pueden usar elementos como la comida, las bebidas alcohólicas, los productos como generadores y/o intermediarios para tales fines.
2. Expresión artística/emocional/goce estético: la música como expresión del ser humano, pensada como arte, hecha para el goce y disfrute estético a través de la reflexión, la escucha y la creación de los músicos, los conjuntos norteños dentro de la plaza ganadera son producto primero del gusto por la música, y hay una apropiación del sujeto como músico del gusto por la misma. La emoción y el goce son índices subjetivos ya sea de los músicos o del público en general que se

manifiestan en las narraciones de las mismas personas, ya sea por el contenido lírico, las armonías de las canciones, sin caer en los estudios de impacto que tiene la música en las emociones humanas pero si de la significación de la música en un contexto determinado, no es saber hacer de la emoción individual de los sujetos sino más bien de la colectividad hacia el gusto y aceptación de la música en determinados contextos.

La concepción de la cultura en la música que tiene Blacking y que podríamos transpolar a la plaza ganadera, sería que la música norteña solo se puede entender en su contexto social, es decir la plaza, como una interrelación de individuos (músicos, peones, ganaderos, etc) que le dan valor y generan emociones con vínculos sociales y culturales con la música, bajo esta mirada no se puede desligar la música del todo social, las relaciones extra musicales poder ser importantes a la hora de interpretar la música y la cultura. La música norteña es síntesis de procesos, propios de la cultura y sus interacciones, los valores que asumen la música norteña en la plaza y sus motivaciones pueden hacer posible la creatividad, la actividad económica, el comercio, y una línea sobre el contexto hace posible que los factores humanos hagan de la música un fenómeno indispensable en el lugar.

La música no se somete a reglas arbitrarias como a la de los juegos, tiene demasiado que ver con los sentimientos humanos y experiencias en sociedad, demasiado a menudo sus patrones son generados por sorprendentes explosiones de actividad mental inconsciente” (Blacking, 2015: 29).

La música norteña es un sistema de interacción cultural entre los individuos, un proceso histórico y social que corresponde también a la división del trabajo, al estatus social, a las costumbres y tradiciones, la ideología, la religión, la educación, la tecnología, la organología, la comprensión y desarrollo de nuevas formas de musicalidad, la creatividad, un complejo cultural complejo, “recordar que más que sistematizar que termina dividiendo con presuntuosas conceptualizaciones la música, se debe pensar que la música es una “actividad del hombre hacedor de música”(Blacking, 2015: 34).

La música en la plaza es entonces un estímulo cultural, basadas en experiencias humanas, dotadas de acciones, vivencias y valores colectivos, la cultura musical del tianguis es la

música en relación con otras acciones humanas, tales como el comercio, el trueque, la vendimia y el intercambio, la música nortea a mi gusto es un pretexto de la cultura.

4.2 La interpretación según la música nortea en la Plaza Ganadera

La representación simbólica y comunitaria de la música se manifiesta en conductas, acciones, comunicación, es parte de la cultura y esta interrelacionado en un complejo que se relacionan entre sí, la música no es un fenómeno tangible, es más bien un acto constituyente de cuestiones intangibles, parecido a un acto performativo. Tienes que estar para vivirlo.

Cada lunes en la Plaza, la música se vuelve un acoso de representaciones simbólicas que no se vuelven a vivir nunca más. La organización social que le da a la música nortea dentro de la plaza ganadera, es una identidad que crea y forma cultura de manera simbólica, de esta manera se responden preguntas tales como ¿por qué la gente hace música? De aquí respuestas relacionadas con la historia, la creación, la creatividad dentro de los performances que son los días de plaza, escuchar sus repertorios, los mensajes lanzados, estructuras y formas de la música, las experiencias emocionales físicas, corpóreas y espirituales de los músicos y escuchas, hace la ritualización de la música nortea una experiencia inmediata simbólica.

Por otro lado los relatos son acercamientos simbólicos, la interpretación por parte de los investigadores podrían ser ficciones, pero sin embargo, aclarar que son eso, podría ayudar a evitar el problema metodológico y teórico. El mantenimiento de la música nortea dentro de la plaza dependerá de que las representaciones simbólicas tales como el gusto de la música, el uso de anclajes simbólicos como la ropa (jeans, tejana, botas, mezclilla, etc), que la industria cultural y musical sobre la música nortea de diferentes artistas y subgéneros sigan constituyéndose y teniendo un impacto sobre los conjuntos del lugar y sobre la población en general. Las identificaciones de la música con los sujetos, es decir, la cultura permear a los oídos que la escuchan, si los hombres y mujeres aceptan el mensaje de la música será reproducida.

El mantenimiento social de la música crea a su vez una síntesis a nivel música y contextual y cobra vida como un conjunto particular de significados, los corridos, las canciones, las

baladas, cumbias, polkas y chotices son resultado de la interacción histórica entre naciones y el mestizaje cultural de México, así como la creatividad individual, las canciones propias y ritmos creados recientemente son resultado del mantenimiento de la música, la expresión musical vigente en la Plaza es una interacción de significados como funciona a lo lejos como un paradigma interpretativo.

... 1) la construcción histórica, 2) el mantenimiento social 3) la creatividad individual y la experiencia, esta creatividad sería la clave de una visión interpretativa de los “procesos formativos” en la música [...] equivalen a los significados (Reynoso, 2006: 119).

Entender el contexto refleja una cultura pública y colectiva, la significación es por lo tanto una construcción colectiva e individual, interpretar la música bajo la mirada de la interpretación solo puede ser contextual, como una manifestación sonora se debe escuchar, los procesos como la grabación de audios en el lugar son importantes, las grabaciones en discos o música pregrabada por artistas comerciales puede resultar diferente que la música en vivo, la narración o la experiencia del músico en el lugar, es confiable porque viene de un nicho contextual cultural en donde se desenvuelve naturalmente.

El conocimiento local que propone David Coplan es un acercamiento a la música como práctica cultural, el análisis de los sonidos, la evaluación y la divulgación de la música así como sus transformaciones históricas y su valor cultural en su lugar, la funcionalidad en la música norteña en la plaza ronda en los valores culturales de la misma, la etnografía nos lleva a desprender significados de las personas, el baile, el canto, las canciones que todos se saben son representaciones colectivas que se crean y recrean. “El enfoque interpretativo [...] reconocía que la música podría ser un medio para negociar, discutir y transformar las disposiciones sociales o también de reforzarlas” (Coplan, 2003: 6).

La música es un medio activo por la cual se activan símbolos como la identidad, para protestar, para bailar, para cantar, reír o llorar, es un vehículo de emociones, el significado musical destaca por ser compleja en su análisis pero clara en su representación. Un último comentario acerca de la interpretación de la música norteña puede ser una antropología ejecucionista, propuesta que permite ver la música como un actividad ajena al investigador, sino también ser parte de ella; es decir ejecutar la música y ser parte de la atmósfera

cultural permitirá al investigador crear etnografías participativas; y poder acceder a la música en la cultura dentro del uso y ejecución.

Entendida como opuesta a la meramente informativa, se basa en el reconocimiento de que muchos conocimientos culturales prácticos [...] solo se pueden adquirir por medio de la ejecución y representación (Coplan, 2003: 8).

La investigación etnográfica permeada de esta escuela, permitirá vivir la cultura musical de manera presencial, entenderla y asimilarla directamente como individuo, el participar permite tocar con los demás la música propia del lugar, no solo comprender sino también ser parte de los valores culturales. Un modelo prometedor, sin duda, pero un esfuerzo que conlleva una doble preparación y un largo adiestramiento. La ejecución permitirá desde el punto de vista etnomusicológico una comprensión, sin embargo lejos de la cultura musical es una expresión performática, dentro de su contexto, la música se vuelve una expresión propia de quien la guste tocar o hacer.

4.3 Paisaje Sonoro (*SoundScape*) y la cultura.

Nunca vi un sonido – Murray Schaffer

Constantemente durante la estancia de campo nos preguntábamos acerca del sonido como paisaje, una estrategia poco estudiada, nos sorprendía poner atención al sonido y escuchar un sinfín de sonidos que si me lo imaginaba en otro espacio, tal vez sonaría un poco absurdo. Es así que la aproximación del “paisaje sonoro” me permitió entender el sonido como una parte constitutiva de la cultura y que permite a las comunidades constituirse bajo ciertos sonidos.

La relación directa entre vida social y música desembocan en un entorno sonoro, donde la música –dicha como tal- es solo una parte, si bien la música en la plaza es una parte esencial del entorno no es la única que genera sonidos, podríamos considerar al entorno sonoro como una composición musical con diferentes matices, formas y tonalidades, sin embargo verlo así nos enajena de una realidad obvia: el paisaje sonoro es voces, gritos, pasos, conversaciones, instrumentos, cantos, pregones, berridos, etc.

El “paisaje sonoro” es un atmósfera que se desenvuelve y son parte todas las personas en el espacio, este último es importante porque representa el lugar donde confluyen ejecutantes,

oyentes, comerciantes y ganaderos. Dentro de la plaza siguiendo la concepción de Murray Schaffer, “las marcas sonoras” son aquellos sonidos que funcionan como una retórica determinada, ciertos sonidos reflejan en la población una identidad, un reflejo de su cultura musical, de sus tradiciones. Los corridos pueden ser una marca sonora.

Ciertos sonidos como lo pregones –por ejemplo- están presentes en la cultura como sonidos fantasmas o inconscientes, “apuntamos a los sonidos que las personas reciben de manera inconsciente y que solo se notan cuando ya no suena (en todo ambiente sonoro, lo consiente es tan importante como lo inconsciente) (Schaffer, 2010: 4). Pero, estos sonidos son parte de una cultura sonora, que representan en esencia el “paisaje sonoro” de la plaza ganadera, los bramidos del ganado, los cantos de los músicos que pasan en segundo plano para las personas que no pagaron por escucharlos, los camiones, las conversaciones simultáneas de las personas, los instrumentos sonando, en conjunto se convierten en un “paisaje sonoro”.

¿Los sonidos generan comportamientos? Sí es así ¿cómo lo hacen?, se deduce una necesidad de una cierta influencia del ambiente social con el sonoro, una reciprocidad fenomenológica que va directamente a expresarse en la cultura. El sonido se vuelve de alguna manera una fenómeno que “amuebla” una determinada o muchas escenas a su vez, por ejemplo: una persona que va y se mete en busca de un sombrero, una chamarra de mezclilla, para después comer algún platillo de la zona de comida, con una cerveza, todo lo anterior mientras la música suena en diferentes direcciones y de diferentes conjuntos, el sonido “amuebla” escenas.

Es pensar el sonido de manera vanguardista, donde no solo es la música, donde no debe tener un inicio o un fin, sino más bien el sonido envolvente de cultura, aunque el sonido de alguna manera tiene autores, debe pensarse como una forma de confluir masas, persiguen un fin, ya sean políticos o económicos en el caso de la plaza de los pregoneros, hasta de los músicos porque no olvidemos que su música se vende. El sonido es amoral, somos los seres humanos los que le damos una dirección, lo pregonamos con política e ideología, el sonido por parte del creador humano contiene un cierto sentido, y es cuando en palabras de Blacking se convierte en “sonido humanamente organizado”.

El ambiente sonoro, el “paisaje sonoro” y la cultura musical no es estática, es maleable y plástica, se puede manipular por su misma naturaleza compleja, cambia continuamente, sin

tomar importancia en la forma estética, si es feo o bello ya que este rubro tendríamos que entender la subjetividad de la belleza estéticamente hablando, más bien entender –como hipótesis- que toda sociedad humana genera un ambiente y contexto sonoro, un *soundscape* que tienen y merecen.

De manera un tanto poética y hasta romántica si se quiere leer así, dentro de la plaza ganadera “Puente de San Bernabé” existen una multitud de sonidos, no se pueden hablar de ellos sin escucharlos, para hablar de sonidos como lo decía Murray Schaffer tendríamos que producir sonidos, lejos de la música como arte, somos seres creadores todo el tiempo de sonidos, tan fundamental es el sonido que usamos sonidos para comunicarnos, los sonidos son efímeros, jamás podrían reproducirse ni repetirse igual, aun así lo grabáramos, el oído escucha escuchando su subjetividad, lo mismo la música, los músicos saben cómo experiencia a priori, que sus interpretaciones mueren a cada segundo, y nunca volverán a cantarla igual, “así es como un sonido oído antes no es lo mismo que un sonido oído después” (Schaffer, s/a; 2) .

La plaza ganadera se recrea constantemente por la naturaleza de sus sonidos, irrepetibles, los sonidos que ahí se generan no se pueden ver, la visión no puede brindar lo que el oído si, el sonido genera y es activo, da sensaciones, crea misterios, genera sinfonías. ¿Podemos crear metáforas auditivas con el sonido? ¿Pueden crearse ficciones auditivas? ¿Se pueden pensar sonidos específicos, conversaciones y los decibeles de ellas? ¿Quién creo el sonido?. Preguntas que más que responder son reflexiones a los lectores.

¿En qué momento el sonido se vuelve ruido? ¿Dentro de la plaza hay sonido, sonidos o ruido? El ruido es una barrera auditiva, es una poliglota de sonidos que se convierten en molestia. Desde otro punto de vista, los decibelios que es la unidad de medida para el sonido, el ruido se considera después de los 65 dB²³, socialmente el ruido es molestia, es no entender lo que se escucha, el ruido social y culturalmente hablando es una barrera determinante para el disfrute y la comunicación.

²³ Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), considera que los niveles de ruido es de muy bajo entre 10 a 30 dB, Bajo entre 30 y 55 dB, y los 50 dB como límite para no generar daño auditivo o la contaminación auditiva.

Conclusiones.

Dentro de las investigaciones se puede llegar a dos caminos, uno donde el investigador “investiga”, va pregunta, genera, se “mete” en la escena, se “sale”, se va y vuelve para al final generar conocimiento y aclarar sus dudas. Y el segundo donde se hace lo mismo pero al final se generan más preguntas y más reflexiones, y donde solo queda por propia humildad invitar a los lectores y a próximos investigadores tomar en cuenta estas reflexiones y que sirvan como inspiración y/o apoyo.

Dentro de nuestra investigación nos topamos con problemas, dudas y dogmas que tuve que enfrentar teórica y metodológicamente y sobre todo como personas que intentan investigar, la primera de ellas, vencer la vergüenza y generar preguntas y acercamientos que me pudieran brindar el “acceso” a los músicos, comerciantes y ganaderos de la Plaza Ganadera, la lejanía del tianguis, a veces la falta de recursos y sobre todo la pandemia generada por el Covid-19 fueron impedimentos para realizar un acercamiento etnográfico más profundo, sin embargo creo el resultado fue el esperado a pesar de todo.

A estas instancias hablando como músico y aspirante a antropólogo, me hace fuerza reconocer en mi trabajo un intento por comprender la música no solo como una ejecución artística propia de quien tenga las ganas o el talento, sino, la música como cultura, un fenómeno se debe interpretar y reflexionar en diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, personalmente encuentro la música como un fenómeno etéreo digno de llamarse arte y que dentro de mi preparación profesional perseguiré para seguir indagando de lo que nosotros como humanos llamamos música, así como un ejecutante de la misma llevaré la antropología como un pretexto para seguir investigando.

Acerca del trabajo en cuestión lo único que puedo decir es que las palabras escritas bastan para comprender mi interpretación de la música norteña, sin embargo la última estará en las siguientes líneas: la música norteña o música de conjunto, es un género musical que ha llevado generaciones enteras para crearse y seguirá recreándose, tal vez con más o menos instrumentos, con más o menos cantantes, con diferentes temas, ya sea de borracheras, corridos al valiente del pueblo o al narcotraficante que trafica pacas de droga al otro lado. O el enamorado que le canta la balada al más estilo norteño a su enamorada, seguirán cada vez más tocando acordeones en diferentes tonos y sus ejecutantes más virtuosos, los bajo

sextos o bajo quintos cada vez con una ejecución magistral y los bajistas, tololochistas, tuberos y bailadores seguirán haciendo lo suyo.

La música de conjunto norteño a mi parecer, no va a desaparecer, ahora esta con más vida que en otros años, es un símbolo colectivo que nos identifica como comunidad, en la Plaza ganadera es una expresión que se ha normalizado y que es lo que se consume ya sea por gusto o porque simplemente es lo que hay. Hacemos un llamado a los antropólogos para tomar en cuenta los estudios de la música como fenómeno que merece ser analizado propiamente, lejos de ser resultado de otros fenómenos, así como tomar en cuenta el pensamiento del “paisaje sonoro” (*soundscape*), reflexionar el sonido en la cultura, ser paisajistas culturales donde el sonido tenga una importancia vital, para poder hacer recomendaciones y planes de acción a la tan subalterna contaminación auditiva.

Dejo este escrito con más preguntas que respuestas. ¿Es la plaza ganadera un nicho musical? ¿Cómo delimitar la música a los que la ejecutan, y no a quienes la escuchan? ¿Cuándo la música deja de serlo para convertirse en ruido? ¿Qué pasaría si la música de conjunto norteño desapareciera en la plaza ganadera, se perdería algo? ¿Cuál es nuestra función como pensadores de teoría social y cultural entorno a la música? Preguntas que más que responder dejaré para próximas personas valientes apasionadas que quieran adentrarse al pensamiento antropológico musical.

¡Gracias!

Bibliografía

1. XAbid A, Santos C y Serra C. (S/A) “*Música y antropología: encuentros y desencuentros, Crisis de un concepto. El folklore entre la música y la cultura*” Ed. FONAM, Uruguay
2. Bartra, Roger (2014) “*Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*” Segunda edición, Fondo de Cultura Económica, México.
3. _____ (2004) “*La conciencia y el exocerebro una hipótesis sobre los sistemas simbólicos de sustitución*” recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/36954e7d-2ecc-42a8-8239-13c27d846437/la-conciencia-y-el-exocerebro-una-hipotesis-sobre-los-sistemas-simbolicos-de-sustitucion>
4. Bernard, C. (Julio-Diciembre 2009) “*Música mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización*” Revista Coherencia, Vol. 6, No. 1, Medellín, Colombia
5. Blacking, Jhon (2015) “*¿Hay música en el hombre?* Segunda edición, Alianza Editorial, España
6. Coplan, David (2003) “*Músicas*”, <http://unesco.org/issj/risc154/coplanspa.html>.
7. Claro, Samuel (1967) “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”, Revista Musical Chilena, Vol. 21 Núm 101. Chile
8. Díaz Rodríguez, Álvaro. (2016). La musicología en la actualidad, una muy breve visión de la musicología en nuestros días, Societarts. Revista de Artes y Humanidades. 2. 1-9.
9. Finnegan, R. (2002) “*Por qué estudiar la música, reflexiones de una antropología desde el campo*” Revista Transcultural de Música, Num. 6, Open University, Gran Bretaña.
10. Geertz, Clifford (2006) “*La interpretación de las culturas*” Editorial Gedisa, México.
 - a. _____ (1997) “*El antropólogo como autor*” Editorial Paidós, España.

11. Granados, A. E y Hernández, J. (2016) “*Apreciaciones socioculturales de la música*”, Editorial Universidad Autónoma de Azcapotzalco, México
12. Harris, Marvin (2016) “*Antropología cultural*” Tercera edición, Alianza Editorial, España
13. Kaplan, David y Manners, Robert (1979) “*Introducción crítica a la teoría antropológica*” Editorial Nueva Imagen, México.
14. Luna, X y Chacha, J. (2018) “*Culturas musicales de México Vol. 1*” Editorial Secretaria de Cultura, México.
15. López, R. (2007) “*Musicología manual de usuario*”. Texto didáctico. www.lopezcano.net
16. Martí, J. (1992) “*Hacia una antropología de la música*”, CSIC - Institución Milá y Fontanals (IMF), Barcelona, España
17. Malishev, Mijail (2009) “*El Hombre un ser multifacético: antología de antropología filosófica*” Segunda edición, Editorial Universidad Autónoma del Estado de México, México
18. Mead, Margaret (2000) “*Antropología, la ciencia del hombre*” Editado por elaleph.com
19. Mendoza, V. (2003) “*El corrido mexicano*” Editorial Fondo de Cultura Económica, México
20. Monaghan J, y Just P. (2000) “*Una brevísima introducción a la antropología social y cultural*” Editorial Océano, México.
21. Montoya, L.O (abril, 2017) “*Música norteña mexicana: reflexiones e interpretaciones*”, Revista digital Universitaria, Guanajuato, México
22. Montoya, L.O y Medrano, G. (2018) “*El acordeón norteño mexicano y el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*” Universidad de Guanajuato, Vol. 28, Num. 2 México
23. Raventós, J. (2013) “*Etnomusicología en tono filosófico: una reflexión musical sobre el debate sobre el debate sobre el pensamiento analítico y el continental*” Universidad de la Rioja, España.
24. Reynoso, C. (2006) “*Antropología de la música: De los géneros tribales a la globalización, vol. I. Teorías de la simplicidad*” SB Editorial, Argentina

25. _____ (2016) *“Antropología de la música, de los géneros tribales a la globalización”* SB Editorial, Argentina
26. Renoso, C. (2008) *“Corrientes teóricas en antropología, Pespectivas desde el siglo XXI”* SB Editorial, Argentina
27. Rojas, J. (Enero, 2019) *“Antropología de la música, textos etnográficos”* Revista UNAM Posgrado, Año 6, Número 8, México
28. Saldivar, G. (1934) *“Historia de la música en México”*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México. México
29. Sánchez, F. (2006) *“Música sin fronteras, ensayos sobre migración música e identidad”*, Consejo Nacional Para La Cultura y las Artes, México
30. Sáinz, P.J (2009) *“Crónicas chúntaras, la música de la plebada”* DDO Producciones, México.
31. Santana, Luis A. (2015) *“Historia de la música norteña mexicana, desde los grupos precursores al auge del narcotráfico”* Editorial PVP, México
32. Schafer M. (S/A) *“Soundscape y ecología acustia”*, Arte sonoro presentación, York
33. Valenzuela, J. Manuel (2014) *“Jefe de jefes, corridos y narcocultura en México”* Editorial El colegio de la Frontera Norte, México
34. Velasco, Juan (2007) *“Teoría en antropología. La discusión actualizada en el aula”* Castellanos editores, México.