
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial 15018,
publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

Departamento de Estudios Socioculturales

Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura



Entre líneas y sonidos: Los flujos del sentido en la producción de la *música regional mexicana*.

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

presenta

Lic. Jorge Bernardo Cotero Torrico

Director de tesis

Dr. Rodrigo de la Mora Pérez Arce

Tlaquepaque, Jalisco, diciembre de 2017

Entre líneas y sonidos: Los flujos del
sentido en la producción de la
música regional mexicana

Resumen

La investigación aborda la producción social del sentido en la *música regional mexicana*, ésta entendida como un término generado por la industria musical para enunciar a un conjunto de subgéneros musicales. El objetivo es identificar y describir dicha forma de producción de sentido y, con base en la teoría de las mediaciones propuesta Antoine Hennion, se argumentan algunos procesos subjetivos (flujos) por los que el sentido recorre a la práctica de la producción musical de agentes inmersos en las lógicas de la industria de la música.

Palabras clave

Música regional mexicana, Producción musical, Industria de la música.

Para Mamá y para Papá.

*“My work is more about your seeing
than it is about my seeing,
although it is a product of my seeing.
I’m also interested in the sense of presence of space;
that is space where you feel a presence, almost an entity
— that physical feeling and power that space can give.”*

James Turrell

Agradecimientos

Le agradezco a mi familia, a Bernardo y Carmen, Alexandra y Gustavo, Raúl y Susana, por haber sido uno de mis pilares más sólidos y entrañables en este proceso. Es un honor y una bendición ser parte del clan, les amo profundamente.

A Carolina, por ser mi más grande abrazo en tiempos turbulentos, mi más grande luz en tiempos de ceguera y mi más grande amor. Muchas gracias. Te amo, siempre.

A Rodrigo, por el compromiso con la investigación, por la paciencia, por el tiempo dedicado, por el impulso permanente a salir adelante y por guiarme, acompañarme y ser parte de esta experiencia de aprendizaje permanente. Muchísimas gracias.

A Venancio, por la lectura detallada y firme y por el compromiso con la investigación. Es un honor seguir aprendiendo de usted. Muchas gracias.

A Eduardo, por acompañarme en el proceso, por la cercanía con la investigación, por el análisis minucioso y detallado en nuestras conversaciones y por ser cómplice del objeto aquí estudiado. Muchísimas gracias.

A los doctores José Juan Olvera y Luis Díaz Santana, por las lecturas hechas en coloquios y por los comentarios y las recomendaciones certeras. Muchas gracias por la confianza.

A mis colegas de la maestría: Alberto, El, Ponce, Gaby, Ricardo, Diana, Hugo, Fer y Erika por los viajes interminables, por las risas y las angustias compartidas. Por tanta vida y tanto todo. Les amo.

A mis profesores de maestría por el acompañamiento tan cercano, la disponibilidad y la crítica. Muchas gracias.

Al ITESO, a CONACYT y a todos los contribuyentes por impulsar la formación académica y científica en el país.

A todos mis amigos por la felicidad y el amor que me imprimen.

Y por supuesto, a quien lee esta tesis, ya que, sin usted, este documento no existiría. Muchas gracias.

Introducción	10
<i>Capítulo I. Estribillo: Orquestación, Problematización y Matices.</i>	13
Objeto de estudio	14
Orquestación: ¿Desde dónde pensar a la <i>música regional mexicana</i> ?	15
Problematización	23
Matices	27
Estudios sobre la música regional mexicana.	27
Pregunta de investigación	34
Propósitos de la investigación	34
<i>Capítulo II. Atriles, bombos y platillos: perspectiva teórico-metodológica.</i>	37
Estudios Culturales	38
La industria de la música	46
Mediaciones	59
Aproximaciones a la mediación	59
Mediaciones y comunicación: Manuel Martín Serrano	61
Mediaciones y comunicación: Jesús Martín Barbero	63
Mediación y música: Antoine Hennion	67
Aspectos metodológicos	74
Las entrevistas	75
Eduardo Quijano	77
José Luis Ledezma (hijo)	78
Casimiro Zamudio	78
José Augusto Mendoza Valdez	79
Erick Padilla	79
Eric Ramírez “El Compadrito”	80
Jesús Camarena Pérez	80
José “Chico” López	80
Observaciones etnográficas	82
Auditorio Benito Juárez y Palenque de Fiestas de Octubre	82
Antro-banda	85
El Patrón Antro-Banda Bar	86

La Doña Antro-Banda	86
La Despeinada	87
Oveja Live	88
<i>Música regional mexicana: subgéneros musicales a trabajar.</i>	90
Música Norteña	91
La Música de Banda Sinaloense	93
Música Grupera	95
Música Norteño-banda	97
<i>Capítulo III. La (re)creación musical: Argumentaciones y reflexiones.</i>	100
Breve nota sobre la producción musical	101
La (re)creación musical: experiencias y contextos de la producción musical	103
Asombro / reconocimiento / impulso: procesos subjetivos dentro de la producción musical	108
Pasión / Oficio / Industria: espacios subjetivos para la producción musical	121
Conclusiones	132
Nuevo caminos posibles	134
Referencias	138
Entrevistas	146

Introducción

La presente investigación se constituye a partir de una relación muy cercana con la cultura popular mexicana. Además, mi formación como gestor cultural y músico, me posibilitó la problematización de inquietudes muy específicas sobre el quehacer del productor musical en tanto agente adherido a las lógicas de la industria musical contemporánea.

Algunas de estas inquietudes que dieron origen a las siguientes páginas son: ¿en qué consiste que un producto cultural se produzca y se consuma de cierta forma y otros productos no lo hagan de la misma manera? O, de manera más puntual: ¿cuáles son las razones por las cuales cierta música es una de las más consumidas en un país? En función de esto, y ubicando el trabajo como el resultado de un proceso extenso dentro de la Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura en el ITESO, la decisión que se tomó al respecto, se instala sobre el estudio de la *música regional mexicana*. La cual es entendida como un complejo de subgéneros musicales que se caracterizan por sus sonidos, melodías, armonías y sus temáticas, abordadas en sus letras y de más aspectos performativos (como la vestimenta, coreografías, bailes). Argumentación que devino de enunciaciones que la industria de dicha música adoptó para tipificar a ese conjunto de sub-géneros que son muy diferentes entre sí (y que pueden intuirse desde su instrumentación hasta sus marcos socioculturales), pero que están conectados mediante procesos de producción de sentido.

Es importante aclarar que la *música regional mexicana* resulta como una de las más consumidas en el país a través de distintas plataformas, por lo que se deduce que dicho objeto, inmerso en las lógicas de producción de la industria musical, es tema insoslayable para la comprensión de la realidad

cultural mexicana: ¿cuáles son las implicaciones en términos socioculturales sobre las magnitudes de la producción de dicha música en el territorio nacional?

El trabajo está construido en tres capítulos. El primero de ellos corresponde a la introducción del proyecto en donde se visualiza una orquestación primera que no es más que el recorrido reflexivo que se hizo para llegar a esta propuesta planteada. Seguido de la problematización y de ciertos matices que solidifican la base epistemológica alrededor del objeto de estudio, el cual se enuncia como la producción de sentido social en la *música regional mexicana*.

El segundo capítulo trata del recorrido teórico-metodológico que sustenta la forma de abordar dicha problemática. El trayecto está trazado desde los estudios culturales, desde el abordaje teórico alrededor de la industria de la música y desde un recorrido por la teoría de las mediaciones. A partir de un análisis sobre la práctica de producción musical de agentes vinculados a la industria de la *música regional mexicana*, la propuesta recae sobre los flujos (o las mediaciones, en tanto procesos constituyentes) que se anteponen al sentido social que se produce sobre dicha música.

Finalmente, en el tercer capítulo se expone un análisis de estos flujos del sentido sobre la producción de la *música regional mexicana*, en función de lo que algunos productores activos y con amplia trayectoria, argumentaron. Este análisis deviene en la argumentación enunciada como la *(re)creación musical*, la cual se comprende como un proceso de producción de sentido que puede ser leído desde dos tipos de flujos: el *asombro, reconocimiento e impulso*, como el primero de los flujos; y la *pasión, oficio e industria*, como su complementación.

El recorrido fue largo y complejo. Sin embargo, la apuesta por abordar a este género musical (*música regional mexicana*), y sobre todo la apuesta por abordar

una práctica muy específica que es la producción musical, se presenta como un camino totalmente insospechado, por lo menos en terrenos académicos. De esta manera, lo que se lee a continuación queda totalmente (y afortunadamente) en manos del lector.

*Capítulo I. Estribillo: Orquestación,
Problematización y Matices.*

En este capítulo se expone la primera parte del trabajo que consta, por un lado, y como lo refiere el título, a las *orquestaciones*, que son las reflexiones primarias que operaron la puesta en acción del presente documento. El objeto de estudio se acota hasta poder dimensionarse de una forma concisa, breve y profunda. Por otro lado, la problematización sugiere un lugar desde dónde reflexionar un fenómeno muy particular en México y parte de Estados Unidos, sobre todo, un fenómeno sociocultural que no únicamente abarca las dimensiones estéticas o éticas de su contenido, sino que también resalta que, tras bambalinas o desde donde el analista no ha querido (o a podido) ver, se ubican formas varias de apropiarse de la realidad. Finalmente, los matices son un breve recorrido por algunas posturas epistemológicas que tomo como base para la argumentación y construcción de la presente investigación, además que, se exponen algunas justificaciones y argumentaciones sobre la pertinencia de esta tesis.

Objeto de estudio

El objeto de estudio de la presente investigación se constituye desde diferentes dimensiones. Por un lado: *la música regional mexicana*, que es el principal insumo que posibilita la presente argumentación puesto que, desde su explícita enunciación pudieran deducirse dos enfoques analíticos: el primero de ellos que apela a la música de todas las regiones de nuestro país. Y el segundo eje analítico, que deviene como una categorización que la industria misma optó por utilizar para nombrar a ciertos sonidos (Arroyo Sotomayor, 2003; Dávila, 2014; González Sánchez, 2016).

Este trabajo camina a través del segundo eje analítico y toma algunos subgéneros musicales que forman parte de esta amplia categorización para el análisis. Por otro lado, se alude a la industria musical como una referencia

contextual y argumentativa que enmarca, desde ciertas lógicas de producción, los significados que los objetos contienen. La fuerza del trabajo colectivo que organiza los procesos de producción alrededor de la *música regional mexicana*, se coloca como el circuito en donde resalta la figura del productor musical. Que es quien dirige los procesos de significación del producto, quien le otorga un sentido (*a priori*) al objeto sobre el que está trabajando, y quien también, en tanto agente inmerso en ciertas lógicas de mercado, le otorga un sentido a su práctica como individuo.

Es decir, el productor musical es la figura que se ubica al centro de las prácticas de producción musical como la composición, el arreglo o la edición musical y dentro de los procesos de grabación (sobre todo), como la captura o la dirección musical y creativa del producto que se esté trabajando. En este sentido, el productor musical es concebido como uno de los engranajes más importantes dentro de la maquinaria comercial denominada como industria de la música, y, por lo tanto, el lugar que ocupa el productor musical en la cadena de valor y de producción, es uno de los puntos neurálgicos en las trayectorias del sentido.

Desde el supuesto en que el sentido se constituye como un fenómeno que atraviesa tanto los objetos como las prácticas cotidianas, y una vez ubicada la pesquisa desde los terrenos de la producción musical, la búsqueda por las maneras en las que el sentido se produce socialmente a través de las prácticas de dichos individuos, corresponde, entonces, al trayecto que se recorrió en la construcción y modelado del presente objeto de estudio.

Orquestación: ¿Desde dónde pensar a la *música regional mexicana*?

Para esta lectura, es necesario alejarse de cualquier pre-juicio estético y de cualquier conflicto personal al respecto de la *música regional mexicana*. Esto por necesidad y casi obligación a la hora de entretener una temática tan compleja y tan llena matices como lo es la música en sí misma.

Ante la imposibilidad de unificar definiciones exactas sobre la cultura y las dimensiones de lo cultural, y ante la polivalencia del concepto **cultura**, cuando en el presente documento se hable de esto, deberá recurrirse a su definición simbólica. Definición que, empleada por teóricos como Gilberto Giménez (2005), busca una renovación y una reestructuración de las formas convencionales de abordar la realidad desde la cultura.

Desde la mencionada perspectiva simbólica, la cultura se define como “la organización social del sentido o como las pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (Giménez, 2005, p. 67-68). Las dimensiones del concepto son inabarcables, sin embargo, he de situarme sobre la organización de los significados relacionados a la cultura popular mexicana. La cual entiendo como un conjunto de marcos referenciales individuales y colectivos sobre la realidad sociocultural mexicana. Los matices de significados que recubren una gran parte de los símbolos que permean en la constitución de nuestra identidad, y que son productos hechos con base en nuestras necesidades de reconocimiento sobre el territorio que habitamos. Estos matices se traducen en formas simbólicas propias de una civilización en concreto o de un grupo de gente en particular que habita un espacio y un tiempo determinado.

La cultura popular mexicana, entonces, es un elemento de la realidad que condensa atisbos de identidad nacional, de rituales, de prácticas, de tradiciones, de espectáculos, de música, de lenguaje, de historias y narrativas,

de símbolos y de muchos otros elementos que han permanecido con el devenir del tiempo.

Sin embargo, estas dimensiones no son únicamente un puñado de significados, sino que también pudieran deducirse como procesos que movilizan una permanente subjetivación: son reproducibles, analizables y, por supuesto, significantes: el sujeto contiene estos procesos de significación en su hacer, en su vivir y en su sentir cotidianos.

Ahora, en relación a la música como un elemento significativo de la realidad actual, y a decir de Abreu Asin: “La música, como forma de expresión socializadora, contiene una importancia vital dentro de las interrelaciones que, como sistema, se dan entre las categorías de cultura, economía y desarrollo...” (Abreu, 2013, 17). Lo que supone que la música, en tanto dimensión significativa y derecho cultural individual, condensa en sus sonidos, representaciones y símbolos propios de una determinada sociedad, que en este caso es la mexicana.

Lo anterior posibilita a quienes escuchan y reproducen dichos sonidos, puedan reconocerse a sí mismos y, por otro lado, supone que la música es un producto adherido a manifestaciones diversas de la vida social, entre estas, a ciertas lógicas mercantiles que hacen que se constituya como productos de consumo cultural y desde intereses específicos.

Esto significaría que la música popular mexicana en tanto elemento de la cultura popular mexicana, comparte significados, y representaciones entre sus usuarios. Desde sus relatos literarios como desde sus narrativas visuales — imágenes, videoclips—, la música popular mexicana es un objeto de la cultura que ha sido socio-históricamente configurado, es decir, ha evolucionado en paralelo a las transformaciones tecnológicas, mediante actualizaciones en *hardware* y en *software*, como las estaciones de trabajo de audio digital (*Digital Audio Workstation*), que son fundamentales para la producción discográfica y

pos-producción cinematográfica, televisiva y de videojuegos; así como ha evolucionado en paralelo a las transformaciones políticas y socioculturales.

En la música popular mexicana, expresión socializadora, cada sub-género se constituye desde procesos diversos de significación, así como es la configuración de los sonidos y las orquestaciones que enmarcan y diferencian a los estilos musicales como, sobre todo, las técnicas de ejecución musical. Cada proceso de significación sociocultural tiene su configuración, como lo propuesto por Paulina Carlos (2011) sobre el amor en tanto producción discursiva del cantante Juan Gabriel. O como las vinculaciones simbólicas que se les otorgan en la esfera pública al corrido de narcotráfico contemporáneo sobre la violencia que corroe el país. Así como también pudieran ser procesos de significación el ‘*sentir*’ nacional de los sonidos heredados del mariachi, el despunte de los metales o el retumbe de las tarolas en la banda sinaloense, en alguna fiesta de la ciudad de fin de semana¹.

Con la intención de escalar el problema hacia una dirección en concreto, es importante situar la presente discusión sobre un tipo de música que es fundamental para la comprensión de la música popular mexicana, y con esto acercarme más a las dimensiones de la cultura popular mexicana que son el interés primordial y fundamental del presente trabajo. Este tipo de música es el género llamado como la *música regional mexicana*.

Y aquí comienzo esta reflexión, desde el lugar en el que puede entreverse, cuando se enuncia a la *música regional mexicana* y se disuelve en

¹ Si se hablara de la música popular mexicana concebida desde una doble dimensión: (1) que apela a lo comercial y (2) a las formas folclóricas, qué tan alejado se estaría de pensar a este fenómeno cultural, en tanto puente entre dos registros de la cultura relacionada a su dimensión política: el registro estético y el registro antropológico, propuesto por Miller y Yúdice (2004) como política cultural. En este sentido, es posible pensar en los sonidos de la música popular mexicana como la política cultural de la maquinaria comercial que reconocemos como industria musical. Hago hincapié en que sobre esto, pudiera discutirse en otro trabajo.

una doble significación: (1) la música de todas las regiones (registro antropológico) y (2) la determinación concebida por la industria musical (registro empírico) para referirse a la emergencia de una mezcla de sonidos que se diferencian por sus melodías, armonías, ritmos y temáticas o narrativas.

El primer uso, se determina como la mirada “antropológica”, que refiere a que la *música regional mexicana* está integrada por las músicas que pertenecen a cada una de las regiones de nuestro país. Así como pudieran ser las pirekuas michoacanas o el son veracruzano, también lo serían la tambora sinaloense, la música de mariachi jalisciense o el guapango veracruzano. Esta mirada antropologizante del término, multiplica las posibilidades de su concepción teórica, puesto que, desde su enunciación estricta, la *música regional mexicana* abarcaría una inagotable cantidad géneros y estilos musicales.

Pensar únicamente desde esta posición pudiera asegurar el movimiento con dirección hacia un camino ya trabajado por la etnomusicología, cuyas directrices se constituyen desde la identidad subjetivada. Me es importante hacer hincapié en lo siguiente: la posición que asumo no está desarticulada de esta mirada antropologizante, sino que es más bien, la complementación de la reflexión desde la que se escriben estas líneas: la *música regional mexicana*, en tanto fenómeno de expresión creativa y en tanto término adoptado por la industria de la música, contiene procesos de significación y de articulación simbólica que son operados por individuos capaces de tomar decisiones. El productor musical intuye, sobre la base de su experiencia, el estilo de determinada agrupación porque ello es “lo que está sonando”, es lo que está actualizado.

El segundo uso del término en cuestión, concibe a la *música regional mexicana* como un complejo genérico y clasificadorio que tanto la industria discográfica como la radio norteamericana adoptaron para referirse a cierto tipo de música proveniente de fuera de los Estados Unidos (Sánchez, 2012). Este

complejo genérico enunciado por la industria musical, podría denominarse como una mirada “empirizante”, la cual, coloca a la presente argumentación en un enfoque que determina una nueva posición epistemológica y de reflexión: pensar a la *música regional mexicana* como una mercancía o un producto cuyas matrices socioculturales están impresas en su materia sonora y visual, y que condicionan su reproducción para cumplir objetivos de acumulación capital en el menor tiempo posible.

En función de estos dos sentidos, defino a la *música regional mexicana* como un conjunto de sub-géneros musicales que se distinguen por sus sonidos, ritmos, melodías, armonías y temáticas líricas, y por otro lado mediante sus aspectos performativos, como el vestuario tradicional, las imágenes y representaciones de su estética, sus coreografías, entre otros. Más en concreto y para el análisis, dentro de este conjunto de sub-géneros musicales destacan la banda sinaloense, el grupero, el norteño y el norteño-banda. Estos géneros no son los únicos que la constituyen, sino que también podemos encontrar otros sub-géneros variados como la música ranchera, el duranguense o la música sierraña.

Una vez frente a la *música regional mexicana* como una categorización que emergió de una clasificación *no-orgánica*, es decir, al ser la industria el lugar que potenció y re-significó el uso de esta variable para su enunciación y clasificación de sonidos específicos. Ésta pudiera ser la posición desde donde se le puede designar un sentido *orgánico*, que refiere a la naturalidad antropologizante de su enunciación: la música de todas las regiones de México; y un sentido *no-orgánico*, que refiere al uso denominativo, utilitario y clasificatorio de la estructura.

La industria musical es quien tiene la capacidad, la infraestructura y los recursos para legitimar los múltiples usos de la *música regional mexicana*. Y en función de este uso, y más allá de la etiqueta por la que se identifica este

complejo de formas de expresión, puede comprenderse como un producto comercial que está adherido a ciertas lógicas de producción y de consumo, las cuales condicionan a dicho objeto cultural e imprime sobre él los matices correspondientes que permiten su socialización y reproducción y, por lo tanto, su popularización.

Este complejo de subgéneros y una gran parte de la música popular, la cual podemos escuchar a través de los diferentes medios de comunicación, se constituye como un fenómeno mediático a través de procesos de significación individuales y colectivos que, si se colocaran desde las lógicas de su producción, pudieran leerse como los elementos básicos del proceso de creación: composición, grabación y producción musical, producción artística, maquila discográfica, inversión para posicionamiento, entre otras.

Asimismo, si se colocaran estos procesos de significación, desde los circuitos de circulación o distribución de los productos finales, se enunciarían algunos elementos básicos como la *payola*², los intereses, los gustos, intuiciones del productor musical, instituciones, disqueras, entre otras; y puestos desde la dimensión del consumo, se enunciaría desde las matrices culturales que están dispuestas a reconocerse a través del análisis.

La *música regional mexicana* es el principal insumo simbólico tanto para aquellos individuos cuyo oficio es trabajar y producir dicha música, como para quienes que disponen de recursos para consumir los productos que de ella emanan. Es que la música “es modo de comunicación entre el hombre y su medio ambiente, modo de expresión social y duradera. (...) arraigada en una idea global del saber sobre el cuerpo” (Attali, 1995, 20). Hoy en día, uno se dispone para escuchar, ver y sentir la música, el artista o el concepto musical de preferencia, aunque sea de lejos o en la comodidad del espacio personal.

² Dentro de los estatutos del circuito de la música, la *payola* es conocida como el incentivo que hacen artistas independientes o empresas locales o transnacionales para posicionar en el mercado un producto o creación, en este caso musical.

En tanto objeto de la cultura popular mexicana y en tanto producto comercial, es posible reflexionar sobre la música popular mexicana como el resultado de una articulación de ciertos procesos socioculturales, como la creación, la producción artística, la distribución o el consumo. Dimensiones que matizan las identidades, las subjetividades colectivas, así como las lógicas mercantiles y capitalistas que precisan de la música como su materia prima para el funcionamiento de una maquinaria comercial denominada como *industria de la música*.

En tanto insumo argumentativo, la *música regional mexicana* se traduce como una categoría genérica engendrada por la industria musical norteamericana para la clasificación de ciertos sonidos que arribaron de diferentes lugares y que se apropiaron del espacio sonoro, del espacio de consumo, o en su caso, del espacio interpretativo. Esta música, además de contener en sus entrañas matrices y representaciones socioculturales que articulan un sentido sobre sí, pudieran también ser el espacio de trabajo, los espacios de juego, los espacios de intercambio de significados y las dimensiones en donde se produce socialmente del sentido.

Problematización

La *música regional mexicana* es uno de los géneros que más se escucha en el país, y las implicaciones a niveles socioculturales de que dicho género musical sea uno de los más escuchados en México³, como también lo asegura la revista Forbes⁴ quien destacó que dentro de los artistas más escuchados en la plataforma de *streaming*: Spotify México, aparecen la Banda Sinaloense MS y la Arrolladora Banda el Limón. También prolifera fuera del país, como se ve en el chart de Billboard Latino⁵ [hasta la semana del 29 de abril de 2017], aparece Cristian Nodal, compositor e intérprete del género regional mexicano, en los primeros lugares de la lista. Sin duda, y hasta parece una obviedad, esto indica que la *música regional mexicana* se produce y se consume con gran ímpetu en el territorio mexicano y en otras latitudes como Estados Unidos. La transfronterización de la música y el consumo de tal, a partir de las diferentes plataformas de consumo: en vivo, grabaciones o vía *streaming*, es por supuesto, pieza fundamental para el análisis de la música misma.

Desde esta posición, la problemática se constituye desde tensiones argumentativas tanto a niveles discursivos como de acción política a propósito de este género. Dichas tensiones hacen evidentes las contraposiciones discursivas y de enfoques, entre la crítica musical ortodoxa y entre las disposiciones sociologizantes: una doble lectura social del arte que hace explícita Hennion (2002), por un lado, como el *ensayismo del comentario impresionista* (p. 87) sintetiza el lugar del sentido en el objeto, en la obra de arte.

³ Esto lo podemos ver en la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales que CONACULTA publicó en 2010. En cuyos resultados se argumenta que la música de *banda sinaloense*, sub-género fundamental de la *música regional mexicana*, es el más escuchado en todo el país.

⁴ Ver: <https://www.forbes.com.mx/fue-lo-mas-escuchado-los-mexicanos-spotify-2016/>

⁵ Ver: <http://www.billboard.com/charts/latin-songs>

Lugar desde donde puede leerse socialmente el arte a través de sus obras y, por lo tanto, a través de sus productores y a través de sus consumidores.

Y, por otro lado, el *reduccionismo marxistizante* indica que el sentido se ubica en “la teoría de la sociedad, la división de clases y los modos de producción” (p. 87), entonces al arte habría que leerlo desde la ideología: ¿qué pudiera decirme el hecho de mercantilizar la obra?

Alrededor de la *música regional mexicana*, y como ejemplo de dicha contraposición argumentativa resalta lo declarado en una entrevista por Horacio Franco⁶, músico denominado (o auto-denominado) como “uno de los mejores flautistas del mundo”, sobre la música de banda sinaloense. En su comentario el célebre músico denota rechazo hacia las orquestaciones de los instrumentos de viento, el estilo y la técnica para ejecutar dicha música.

En una evidente referencia al fenómeno popular del corrido de narcotráfico contemporáneo o *narcocorrido*, Franco deja dicho que las historias y las temáticas que este tipo de música aborda, aunque no tienen la misma relevancia con respecto a los sonidos orquestados por la instrumentación principal de este tipo de música: los instrumentos de viento.

“Los géneros de música que hay, algunos son tan malos y algunos son tan detestables como las bandas sinaloenses y todos esos narcocorridos. A mí no me molesta que hablen de lo que quieran, o sea, los textos son ofensivos, sí. Son vulgares, sí. Pero la música es verdaderamente inaudible. Estas bandas que tocan alientos, o que mal-tocan los alientos, no dan una nota afinada. Tergiversan y distorsionan, ¡esa es la palabra!, distorsionan toda afinación de sus instrumentos. Que suenan bonito, digo, los metales, digo, los saxofones, los clarinetes, las tubas, los trombones, o sea, son tan bonitos. Pero toda esa imagen sonora, pura y afinada —porque estoy hablando de patrones de afinación— que pueden usar... los hacen, de verdad, trizas.”

Horacio Franco en entrevista, (Youtube, 2016)

⁶ Ver entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=VhBBrvzrqXk>

Aquí se deja dicho que las dimensiones estéticas de las bellas artes pudieran anteponerse a cualquier otra manifestación artística, en este caso musical, que no está, dentro de los criterios del canon, en una posición sublime. Sin embargo, la *música regional mexicana*, a propósito de la magnitud a niveles de consumo, para Junio de 2016, Monitor Latino⁷ mencionó que la *música regional mexicana* —refiriéndose a las categorías banda, norteño, ranchero, grupero, sierrero y duranguense— fue la más escuchada en la radio de nuestro país.

En otro caso mucho más específico en donde puede entreverse la contraposición argumentativa que da pie a la reflexión aquí presente, es a través de una lectura del fenómeno del corrido de narcotráfico contemporáneo, y que es piedra angular de la realidad actual de la *música regional mexicana* a la vez que pieza primordial de la *narcocultura*⁸.

Ante el fenómeno del corrido de narcotráfico contemporáneo, el Estado a través de legislaciones y regulaciones, ha promovido en algunos casos la censura de dicho sub-género musical. Como lo ocurrido en Chihuahua⁹ y en Sinaloa¹⁰, en donde se legislaron sanciones sobre el consumo de este tipo de música, bajo la justificación por apología al delito.

Algo similar ocurrió en 2016 cuando se desató una polémica en el estado de Jalisco a causa de un video-clip titulado ‘Fuiste Mía¹¹’, del compositor, productor y cantante de regional mexicano, Gerardo Ortiz, en cuya narrativa se cuenta la ficción en imágenes del asesinato de una mujer a manos de un

⁷ Empresa Internacional de monitoreo de medios de comunicación. Ver: <http://monitorlatino.com/>

⁸ Asumo a la Narcocultura como un complejo de códigos que Valenzuela (2002) retoma de los corridos, y que devienen en un “poder de fascinación (...) que no deriva de los cantos populares sino de las expectativas de vida que genera, donde destaca la ponderación desproporcionada del consumo, del poder y de la impunidad” (p. 9)

⁹ <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/03/13/1013124>

¹⁰ <http://www.animalpolitico.com/2016/02/sinaloa-prohibe-los-narcocorridos-y-suspende-los-eventos-masivos-en-sus-18-municipios/>

¹¹

personaje interpretado por el artista, lo que devino en la suspensión de las presentaciones del cantante posteriores a dicha polémica¹². De igual forma, la justificación del Estado sobre el videoclip, en especial, tiene base en la apología del delito¹³.

De tal modo que, la *música regional mexicana* es uno de los géneros de mayor escucha y de mayor consumo en el país; por lo menos en Guadalajara, lugar desde donde se escriben estas líneas. Dos de las tres estaciones más escuchadas en el Área Metropolitana son *La Zeta*, con rating de 1.48, y *La Kebuena* con rating de 1.12 (Pérez González, 2014, 4), y además cuya programación es en su mayoría *regional mexicano*: “El contenido de ambas estaciones son programas de *música grupera* y manejan lenguaje coloquial y vulgar. LA ZETA se puede encontrar en el 107.5 y la KE BUENA en el 97.1 en Guadalajara” (p. 5). Es importante resaltar esto porque se contrapone al discurso canónico al respecto del consumo como de la producción musical.

La música sigue su curso, permanece produciéndose y consumiéndose; sigue existiendo y creándose a pesar (y a partir) de las implicaciones socio-culturales y socio-políticas que pudiera tener. La *música regional mexicana* permanece vigente y en constante actualización. Se mantiene activa y a la vanguardia porque, además de ser uno de los géneros más populares en el país, es un género musical que contiene diversos flujos de la producción de sentido. Estos flujos son los que imperan el presente análisis.

¹² <http://www.informador.com.mx/jalisco/2016/657298/6/suspenden-presentacion-de-gerardo-ortiz-en-tepatitlan.htm>

¹³ Cabe resaltar que en dicha producción audiovisual participaron elementos de la policía municipal de Zapopan, quienes fueron impugnados por ley, lo cual generó mucha más controversia y críticas al respecto. Y siguiendo el ejemplo de Gerardo Ortiz, podemos acudir a su última producción discográfica titulada ‘Comeré Callado Vol. 1’. En donde resalta una pieza musical compuesta, supuestamente, para un individuo apodado ‘El Mencho’. Quien fuera líder del Cartel de Jalisco Nueva Generación. Esta canción se titula ‘El M’. Lo cual, provocó la respuesta por parte de las autoridades del estado de Jalisco quienes promovieron la calificación de Gerardo Ortiz como una persona *non-grata* para la población. Además de estas ejemplificaciones, podemos encontrar muchos otros relatos desde donde es posible entrever la contra posición discursiva que fundamenta la presente problematización, y que sugiere todo un recorrido de análisis sobre este tipo de música.

Estudios sobre la música regional mexicana.

Pongo al centro algunas perspectivas que enmarcan el objeto de estudio y que también resaltan algunas derivas que fungieron como guías para este ejercicio de reflexión sobre la *música regional mexicana*. Lo que se lee en las siguientes líneas es un breve recorrido por algunas perspectivas de análisis que han matizado el recorrido analítico que aquí se expone. Desde luego, se prescindieron de algunas otras perspectivas que, por tiempo, no se lograron revisar.

Es importante resaltar en especial dos propuestas que me fueron indispensables al momento de construir el recorrido de investigación y análisis. En un primer matiz, se encuentra la argumentación de Helena Simonett (2004) a propósito del corrido contemporáneo: el “Narco-corrido comercial y Narcocorrido por encargo”, en cuya conclusión asegura que para analizar a dicho sub-género musical, es importante colocarse desde los contextos de producción.

Es decir, ubicar el análisis sobre los agentes que circulan dentro de los marcos y las lógicas de la industria de la música, en este caso de la *música regional mexicana*. Desde las narrativas de agentes en concreto como compositores, músicos, productores musicales y artísticos, casas disqueras, agencias de representación artística y tour, entre otras más. Por lo que este sub-género musical no sería únicamente “la expresión artística de un pueblo” (p. 193).

Desde esta propuesta, la autora abre un flujo de análisis sobre el fenómeno del corrido contemporáneo que se dispone a caminar sobre las prácticas de agentes que conforman la cadena de valor de la música (sobre esto se precisará más adelante).

Prácticas de agentes que fungen como nodos y puntos de convergencia entre los flujos del sentido que habitan transversalmente tanto al ejercicio de escuchar (consumo), como de crear, producir, distribuir y reproducir. Cada nodo que unifica las tramas del sentido sobre la *música regional mexicana*, pudiera ser un claro objeto de estudio.

Sobre esta misma base, resalta la propuesta expuesta por Burgos (2012), en la que sugiere transportar la mirada “del texto al contexto”. El autor sugiere transitar del análisis de la lírica —hábito argumentativo de una gran cantidad de trabajos analíticos— y separarse del enfoque limitante de la crítica y argumentación textual para dirigirse al análisis de los contextos en donde se producen las interacciones de producción, distribución y consumo del corrido de narcotráfico contemporáneo.

La sugerencia del autor sinaloense supone, en parte, trasladar el enfoque hacia el análisis de las relaciones entre los agentes que forman parte de una cadena de productividad; de una cadena que le otorga cierto valor al objeto o al producto. ¿Qué ocurre con todas aquellas dimensiones argumentativas sobre la música ubicadas desde las prácticas de quienes conocen el oficio? ¿Qué sucede con los músicos, productores musicales, productores artísticos, públicos, fanáticos, escuchas pasivos, entre muchos otros?

Además de estas dos propuestas fundamentales para el trabajo aquí realizado, se ubican otras perspectivas que pudieran configurar el análisis sobre la *música regional mexicana*. Desde luego, cada uno de estos trabajos desde diferentes perspectivas, predominando una tendencia metodológica, a la cual Burgos (2012) denominada o reconoce como hegemónica, y la cual se enfoca en el análisis de la lírica como un referente textual y prioritario para la comprensión tanto del universo sociológico que envuelve a la narrativa como de la comprensión de las prácticas de consumo de dicha música. El lugar desde

donde se coloca este análisis responde a un cambio de enfoque al respecto de la producción académica de fenómenos ligados a la *música regional mexicana*.

Se concibe, entonces, a la *música regional mexicana* como un objeto propio de la cultura popular mexicana que se constituye como tal, mediante mecanismos que emplean ciertas estrategias creativas y mercantiles para designar esquemas de representación y cuyo consumo, propicia, entre otras cosas, diferentes formas de reconocimiento social (Rivera, 2014).

A pesar de la gran relevancia sociocultural, estudios académicos alrededor del fenómeno sociocultural que rodea a la *música regional mexicana* en tanto categoría genérica, son escasos. Esto obedece a que en la tradición formal de estudios sobre este tipo de música se coloca desde diferentes encuadres. Desde una perspectiva histórica, destaca el aporte de la autora Yolanda Moreno Rivas (2008) sobre la historia de la música popular mexicana, texto que aparece en 1979 y se convirtió en un texto pionero en esta materia, donde problematiza al respecto del amplio espectro de músicas que habitan las entrañas de nuestro país desde épocas virreinales. El recorrido que la autora hace por los diferentes estilos y subgéneros musicales populares tiene lugar desde épocas del porfiriato, pasando por la epopeya revolucionaria, la radio, el cine y el teatro en el México de antaño la canción ranchera, la canciónailable mexicana y el mundo del rock.

Desde esta posición puede encontrarse otra aproximación que tiene mucha cercanía con el objeto de estudio. Ésta es la que ha trabajado Helena Simonett (2004) y cuyo enfoque central se concentra en la historia de la música de banda sinaloense. En dicho trabajo se denomina a la “banda” como un término difícil o casi imposible de categorizar por sus múltiples significados. En su enunciación, la *banda* refiere a “agrupaciones de personas asociadas, organizadas y ligadas entre sí” (p. 4) o, en términos musicales, el término puede referir a “un grupo de personas que se organizan para tocar instrumentos

musicales” (p. 4). Además, la autora señala que es un estilo musical olvidado (o negado) por la academia mexicana y estadounidense dado “...que es un producto del mestizaje, nunca ha sido considerada como una forma musical que amerite la atención erudita” (p. 6).

De tal modo que se podría categorizar a dicho género musical desde dos matices analíticos: primero, desde la perspectiva del consumo, en donde se deduce una homogeneización de diferentes sonidos, géneros y estilos musicales, como la tambora, el norteño, o el norteño-banda para una clasificación aleatoria y tendenciosa, que es posible reconocer en algunas expresiones que establecen que no hay diferencia: *porque todo suena igual*.

Y, por otro lado, y desde la perspectiva de la producción, en donde se sugiere una definición o clasificación con ciertas características más específicas, técnicas u ortodoxas que para un músico especializado resultan relativamente fáciles de comprender más no explicar.

Esto significa que no es lo mismo tanto producir o hacer música como escucharla; por ejemplo, en tanto objeto estético, un corrido no es lo mismo con un acompañamiento norteño que con música de banda¹⁴ sinaloense. Al profundizar sobre esta discusión, el interés de la presente investigación se pudiera escapar, por lo que el trabajo de análisis sobre las audiencias y el consumo cultural de dicha música, quedará para trabajos posteriores.

La música norteña es uno de los subgéneros principales de la música popular mexicana y es uno de los objetos culturales sobre los cuales se ha escrito más desde la academia. Este subgénero, cuenta con trabajos significativos como lo escrito por Catherine Ragland (2009) quien se centra en la transnacionalización de la música norteña a partir de figuras mediáticas como

¹⁴ Ejemplifico esta diferenciación con una comparación musical en donde puede, por lo menos, percatarse de que existe una diferencia en términos musicales, pero que, de cierta forma, sigue siendo el mismo corrido solo grabado con un estilo diferente: escuchar en el disco de Gerardo Ortiz, titulado ‘Hoy más fuerte’ (2015), las versiones en norteño y banda del corrido ‘El Amigo’.

los Tigres del Norte y el Piporro. Asimismo, los trabajos como los de Manuel Peña (1999, 1999^a) en donde se registran movimientos socioculturales en Estados Unidos alrededor de la música tejana, y, además, dicha aportación “puede verse como un puente historiográfico entre el conjunto norteño, la música tejana, la norteña y la música grupera” (Montoya, 2014).

En esta misma línea, existen investigadores como José Juan Olvera (2008) quien ha trabajado sobre “los procesos de construcción e identidades sociales alrededor de la música en el noroeste mexicano y sur norteamericano” (p. 20). En el que se centra en analizar cómo construyen las narrativas de individuos relacionados con la producción, distribución y consumo de este tipo de música. Además, sobre el proceso de construcción de la música norteña a través de las funciones de la industria cultural, trabajando a las radiodifusoras Ranchera de Monterrey y XET, como los principales mediadores “entre la cultura nacional que obligatoriamente se tenía que transmitir (los artistas nacionales, las melodías de moda) y su visión regional de la cultura” (Olvera, 2014, 17).

Ya de manera más concreta, es importante traer a colación uno de los enfoques fundamentales dentro de los estudios sobre la *música regional mexicana*, que comprende la tradición académica que circunda al corrido mexicano y que lo constituye como un objeto de la cultura en donde pueden ser mucho más evidentes los procesos de producción de significados. En esta tradición es posible encontrar documentos como la propuesta de Vicente T. Mendoza (1954) sobre el corrido como una figura literaria que relata sucesos “que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes” (p. 9), y que pueden clasificarse de acuerdo al contenido de su lírica en corridos históricos, revolucionarios, políticos, del movimiento agrarista, de la revolución cristera, de muerte, entre otros. Sin embargo, esta precuela clasificatoria dio origen a un paradigma de investigación académica que rige y que ha condicionado a los interesados por estas temáticas: el análisis de la lírica. Burgos (2012) da cuenta

de una tradición hegemónica¹⁵ alrededor del corrido de narcotráfico y de quien fue pionera en esta perspectiva: María Herrera Sobek (1979).

Además, es posible encontrar trabajos de estudiosos importantes como el ya clásico y pionero ‘Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura en México’ desarrollado por José Manuel Valenzuela (2002) en el que realiza un recorrido por los universos de la *narcocultura*, el narcotráfico y los corridos; así como los trabajos de Luis Astorga (1995; 1997) centrados los universos simbólicos de la mitología del narcotraficante; asimismo, resalta lo propuesto por Anajilda Mondaca (2012) que busca hacer manifiestos los procesos en los que la *narcocultura*, en tanto “conjunto de elementos configuradores de sujetos, lugares, objetos y productos culturales” (p. 3), se hace manifiesta; así como también resaltan trabajos como los de Helena Simonett (2000; 2001; 2001a; 2004; 2004a), los cuales se enmarcan tanto en el corrido de narcotráfico contemporáneo

Por otro lado, en atención a lo planteado por Rivera Godina (2014) retomando a García Canclini (1999), una lectura del consumo de la *música regional mexicana*¹⁶ pudiera ser hecha, en tanto sea concebida como un *lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos*. En este sentido, puede comprenderse que el consumo de este género musical, se constituye como un conjunto de procesos socioculturales¹⁷ que se propician en espacios diversos, tales como fiestas privadas, bares, cantinas, foros, y también el

¹⁵ Burgos (2012) clasifica de manera precisa en el estado de la cuestión de su tesis de doctorado, en donde se categorizan los estudios académicos que se han producido alrededor ese fenómeno en particular: “Así, hablaré del ‘narcocorrido como texto’, del ‘narcocorrido y sus categorías’, del ‘narcocorrido como documento histórico’ y del ‘narcocorrido como representación’. Posteriormente, en el apartado “El narcocorrido algo más que una representación” (p. 83).

¹⁶ Rivera Godina plantea, vía García Canclini, sobre el consumo de música grupera, género fundamental de la *música regional mexicana*, como un *espacio de diferenciación social y distinción simbólica*.

¹⁷ Aquí se hace referencia a la definición sobre consumo de García Canclini (1999) quien lo define como el “conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos.” (p. 34)

espacio sonoro de la ciudad. Y a su vez, estos procesos se traducen en múltiples experiencias: encuentros personalizados con la música, conciertos masivos y privados o fiestas patronales o privadas, la constitución del gusto musical.

El consumo de este género musical puede detonarse a través de dispositivos tecnológicos y plataformas digitales de consumo. Se escucha la música preferida de acuerdo al estado de ánimo del individuo en el presente, y de acuerdo al estado de ánimo que se anhela, así como también de acuerdo al dispositivo o al medio al que se tiene acceso: ya sea la radio o televisión; o en plataformas de consumo como *Spotify* o *Youtube*.

Sobre esta base referencial de la *música regional mexicana* como uno de los géneros musicales de mayor consumo en el país, las implicaciones socioculturales se pudieran sugerir como procesos de producción de sentido que ocurren en quienes consumen dicha música, pero también en quienes la producen.

El punto del análisis se dirige, pues, hacia una descripción crítica de los procesos que habitan y cohesionan la relación simbólica y productiva que puede enunciarse como las prácticas que devienen en procesos de producción de sentido y que constituyen tanto a la *música regional mexicana* en tanto objeto de la cultura, como al sentido y los significados que emanan de su circulación y la convierten en un fenómeno social.

Hennion (2002) construye una argumentación sobre la música en la que destaca el papel de las mediaciones en la música, la cual permite reflexionar sobre ella en términos relacionales entre mediadores: el público, el concierto, la casa disquera, el artista, el productor musical, el ingeniero de audio, el músico, el instrumento, el laudero, el estudio de grabación, el disco, la canción, la intuición

y otros más. Son todos mediadores, en tanto que exista una relación entre ellos: *uno no puede existir sin el otro*. Para este autor, la música es, entonces, el eje transversal que pone en relación a una gran cantidad de mediadores para que la música pueda emerger. De dicha propuesta retomo que, para un nuevo enfoque de análisis sobre la música, en este caso de la *música regional mexicana*, es importante salir de las tradiciones epistemológicas centradas en las lecturas sociales del arte: *la música como el reflejo de una sociedad*, y *las lecturas de la sociedad a través del producto*.

Por lo que se lee en este documento, el análisis se centra sobre un agente en particular: el productor musical. Figura que se distingue como el sujeto que dirige la operación creativa del quehacer musical contemporáneo. Éste se coloca en el centro de la cadena de producción de la industria musical, y desde esta posición mediante sus prácticas de producción musical, se distingue de los demás agentes y procesos por los que la música, en tanto objeto cultural socialmente configurado y simbólicamente compartido.

Pregunta de investigación

Por lo tanto, para el desarrollo de esta reflexión, es necesario enunciar la pregunta de investigación que está latente a lo largo del documento. La que se lee como:

¿de qué manera, a través de las prácticas de productores musicales vinculados a la industria musical, se produce sentido social en la música regional mexicana?

Propósitos de la investigación

El objetivo de la investigación es identificar y describir de qué manera se produce el sentido social¹⁸ en la *música regional mexicana*. Esta búsqueda se hace a partir del análisis de la práctica de producción musical en tanto proceso de producción de sentido; práctica que es propia de los agentes implicados en las lógicas de la industria musical.

Esto supone una hipótesis que plantea la posibilidad de que una de las maneras en las que se produce el sentido social, es mediante operaciones de significantes como la *(re)creación musical*. A la cual comprendo como un proceso de producción de sentido sobre la música que contiene flujos que constituyen sus dimensiones significantes. Es decir, en tanto proceso de producción de sentido, la *(re)creación musical* es el espacio en donde se producen significados sobre la práctica del productor musical y el producto en tanto objeto cultural.

Sobre esta base es pertinente construir un análisis de prácticas muy concretas (como la producción musical), a razón de indagar en un oficio que, en tiempos contemporáneos, es totalmente estratégico. La producción musical matiza patrones rítmicos, melódicos, armónicos y narrativos que constituyen su acción cotidiana y sacian impulsos creativos.

A esta práctica la circundan lógicas comerciales que de algún modo la condicionan. Incluso si es (o no) proceso fundamental para la creación y para la configuración de productos u objetos propios de una industria, como canciones, discos, videoclips o conciertos.

La *música regional mexicana* se vive desde una producción dinámica: se descubre, se escucha, se canta, se baila, se produce, se arregla, se maquila, se vende, se reproduce y se consume. Las prácticas sociales que suceden a la

¹⁸ Desde la teoría de los discursos sociales, Verón (2005) entiende a la *semiosis social* como “la dimensión significativa de los fenómenos sociales” (p. 124), y en función de esto, lo que comprendo cómo *sentido social* es, precisamente, las dimensiones ya significadas (y significantes) de los fenómenos sociales; espacio desde donde se construye “la realidad de lo social” (p. 125).

adquisición del gusto por determinado subgénero musical que habita la *música regional mexicana* (como la banda sinaloense, el norteño, el sierrero, el grupero o el norteño-banda), son el anclaje para voltear a ver lo que ocurre en los diferentes procesos de producción musical. Dicha música, habla de una identidad que con el devenir del tiempo hemos construido y que nos ha construido socialmente, y que puede fundamentarse desde su narrativa (o su lírica). Sin embargo, la *música regional mexicana* desde lo expuesto en esta investigación abre posibilidades de análisis sobre el fenómeno sociocultural que ocurre en momentos y lugares determinados en función del consumo de esta música.

*Capítulo II. Atriles, bombos y platillos:
perspectiva teórico-metodológica.*

Los siguientes apartados se componen de dimensiones teóricas que constituyeron el análisis sobre algunos aspectos de la dimensión de la producción de la *música regional mexicana*. Este análisis toma forma desde los estudios culturales y desde el análisis de un sector de la *industria de la música*, tomando como marco al concepto de mediación, para la comprensión de los procesos de producción de sentido sobre dicho género musical.

Estudios Culturales

Las variaciones del concepto de *cultura* han colocado a sus estudios —desde diversas disciplinas y enfoques— en una posición que pudiera prescindir de precisión o exactitud, aunque los esfuerzos por definirla han sido múltiples. El hecho de que la perspectiva de los estudios culturales pudieran ser una posición teórica indefinible, no hace válidas las argumentaciones de que éstos estudios pudieran comprender casi cualquier cosa. Ni tampoco que cualquier enfoque desde donde se produce el conocimiento, puede ser parte del objeto de los estudios culturales. ¿Entonces qué son éstos?

Se han propuesto definiciones diversas que han podido encontrar puntos de convergencia o sentidos en común. A decir de Grossberg (citado en Rosas, 2012), estos trabajan sobre la configuración de una historia política del presente, cuya intención es alejarse de los universalismos dominantes que desde algunas perspectivas han condicionado la producción de conocimiento. La idea que impera trata de evitar a toda costa, los reduccionismos epistemológicos que han sojuzgado el enfoque de esta práctica investigativa. Entonces, para este autor los estudios culturales “se ocupan de describir e intervenir en las formas en las que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo

en que se insertan y operan en ella, y la manera en que reproducen, combaten y quizás transformen las estructuras de poder existentes” (p. 22).

Por otro lado, Sandar y Van Loon (2005) escribieron algunas características para poder identificar un poco mejor a los estudios culturales y así precisar sobre ellos en tanto fuente de conocimiento. Una de las características expuestas por estos autores y que vale la pena destacar, refiere a que (1) *“Los estudios culturales se proponen examinar su materia en función de las prácticas culturales y de relación con el poder”* (2005, 9). Lo que permite evidenciar las relaciones de poder, en tanto procesos constituyentes de las prácticas socioculturales específicas de una sociedad en concreto, como la contemporánea. De lo que se trata es de evidenciar los hilos conductores que están *implícitos* en una relación y que componen y unifican las diferentes dimensiones que integran lo social.

Otra de las características definida por estos autores, expone que (2) *“Los estudios culturales no son simplemente el estudio de la cultura como si ésta fuera una entidad independiente, separada de su contexto social o político”* (2005, 9), sino que, son los estudios culturales el lugar donde se sugiere una forma o manera de pensar a la cultura en tanto objeto de estudio situado en tiempo presente.

El enfoque de la producción de conocimiento de los estudios culturales apunta, entonces, hacia las relaciones que se ubican en la cultura y en las condiciones culturales de determinado contexto. Estas relaciones (de poder) pudieran determinarse a partir de los saberes, las prácticas y las representaciones que emanan de la sociedad.

Una tercera característica de los estudios culturales arguye que (3) *“...la cultura realiza siempre dos funciones: es a un (mismo) tiempo el objeto de estudio y el espacio en el que se ubican la crítica y la acción políticas”* (2005, 9). Esto sugiere que se debe reflexionar sobre la cultura en tanto objeto de estudio

para la producción de conocimiento que fundamente los significados que la circundan, y además sugiere que es importante pensar a la cultura en tanto proceso intelectual ineludible: ¿qué es todo aquello que le da significado a la cultura?; y desde su dimensión pragmática (de crítica o de acción políticas): sugiere cuestionar el quehacer del investigador orientado al análisis desde su posición política: ¿cuáles son los sentidos de la cultura en un contexto determinado y de qué modo se pudieran abordar mediante su estudio?

Una cuarta característica designa que (4) *“Los estudios culturales intentan exponer y conciliar la división del conocimiento, a fin de superar la división entre las formas de conocimiento tácito (conocimiento intuitivo basado en las culturas locales) y objetivo (supuestamente universal)”* (2005, 9). Lo que refiere a la comunión entre quien observa y aquello que es observado, el entrecruce de la mirada objetiva y la mirada intuitiva para la comprensión de los procesos de producción de sentido sobre la cultura o los fenómenos culturales.

Finalmente (5), *“Los estudios culturales están comprometidos con una evaluación moral de la sociedad moderna y con una línea radical de acción política. Su tradición es la de una disciplina comprometida con una reconstrucción social realizada por medio de la implicación política crítica”* (2005, 9).

La noción anterior, da cuenta de la permanente búsqueda por una comprensión de las estructuras dominantes (de poder) para la emancipación. Sobre todo, desde dentro de los terrenos capitalistas-industriales y desde los diferentes centros de la sociedad contemporánea.

Estas características, responden a una tradición epistemológica sobre el estudio de la cultura que tiene su origen en Birmingham, Inglaterra. Específicamente, dentro del *Center of Contemporary Cultural Studies (CCCS)* en donde el galés Raymond Williams emerge como una de las figuras más

reconocidas en los estudios culturales, y quien en palabras de Rossana Reguillo: “inaugura una nueva tradición en los estudios críticos, a partir del supuesto de que *todo discurso produce valor y significado*” (2004, p. 2).

En este mismo centro de estudios, es relevante el trabajo del jamaicano Stuart Hall, otra de las grandes figuras emblemáticas del CCCS, quien, dentro de sus múltiples aportes al campo, argumentó en torno a dos paradigmas fundamentales para la producción intelectual de dicho centro de estudios, proponiendo así una tensión desde la que fue posible constituir y potenciar la argumentación: el primer paradigma, denominado como el enfoque *culturalista*, es donde se intuye que el sujeto en tanto ente social e individual, dispone de la libertad para asignar y constituir significados, para así adherirse a ciertas lógicas estructurales. Y el segundo paradigma, denominado como el enfoque *estructuralista-post-estructuralista*: el cual “condiciona” al sujeto y a sus identidades como estructuras socialmente e ideológicamente determinadas (2004, p. 4).

Una vez puesta la discusión sobre dicha tensión como presupuesto epistemológico predominante, los estudios culturales ingleses tomaron como referencia principal a los medios masivos de comunicación. Puesto que, en el estudio de la emergencia de los productos generados por los mismos medios en la cultura contemporánea, posibilitaron una lectura mucho más profunda de la realidad social de aquel entonces (mediados del siglo XX).

Las pautas sobre las que se reflexionó a través de los productos inmersos en las lógicas de la producción industrial, aludían a la interpretación de los signos y, desde luego, a la reflexión en torno a los contextos de significación: a las investigaciones, subyacían preguntas como: ¿cuáles son las cargas significativas que contienen los símbolos más elementales y cotidianos de la realidad?

De aquí fue que surgieron diferentes tipos de investigaciones sobre cinematografía, literatura, arte, música y de consumo cultural. A decir de Ana Rosas (2012), "(...) los medios de comunicación, y en concreto de información y entretenimiento, se convertirán en objetos privilegiados de estudio. Lo mismo ocurrirá con la introducción de dos nuevas variables de análisis: las nociones de género y de raza" (p. 9).

En su versión norteamericana, los estudios culturales no pueden evidenciar una influencia explícita de la Escuela de Frankfurt¹⁹ sobre sus diferentes perspectivas. Sin embargo, es importante dar crédito, en este sentido, a intelectuales que de cierta forma fueron parte de dicha escuela, como Walter Benjamin (Reguillo, 2004).

Sobre la base epistemológica cuyo eje de análisis se centró en los diversos significados de la cultura popular contemporánea a partir de los productos "industrializados", emergió una ruptura en el foco de la producción académica que se concentró en el estudio de las audiencias. En donde éste enfoque

se convierte en una plataforma de investigación de los procesos culturales de las sociedades *mass*-mediatizadas, en las que el encuentro entre medios, textos y audiencias se muestra como uno de los terrenos mejor preparados y de mayor fertilidad para la comprensión de la estructuración de la vida cotidiana, de la interrelación constitutiva entre los procesos micro y macro-sociales que allí se encuentran. (Repoll, 2010, p. 89)

¹⁹ La *Escuela de Frankfurt* fue un grupo de investigadores que pertenecieron al Instituto de Investigación Social, fue el epicentro de la teoría crítica. Personajes como Horkheimer, Adorno, Marcuse, Pollock o Löwenthal son algunos de los intelectuales que produjeron conocimiento asentados en la Universidad de Fráncfort, Alemania.

Dentro de la tradición de los estudios culturales en su versión norteamericana resalta la labor de intelectuales²⁰ como Fredric Jameson, quien destacó como una de las figuras más representativas de esta corriente, ya que su trabajo se enfocó sobre el movimiento de la posmodernidad como el resultado cultural del proceso evolutivo del sistema económico-capitalista que se vive en tiempos contemporáneos.

Asimismo, el trabajo de Donna Haraway que, desde los terrenos feministas y a través del *Manifiesto Cyborg*²¹, articuló una tradición crítica cuyo enfoque se situó sobre el razonamiento conservador que “tiende a *naturalizar* y en tal sentido, des-historizar las categorías a través de las cuales pensamos el mundo” (Reguillo, 2004, p. 5).

Lawrence Grossberg, otro intelectual cuyo trabajo es fundamental en los estudios culturales norteamericanos, argumenta que dicha perspectiva

se ocupa(n) de describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo en el que se insertan y operan en ella, y la manera en que reproducen, combaten y quizá transforman las estructuras de poder existentes. (Grossberg, 2012, p. 22)

Esta ruptura, cambio o traslado de paradigma de la tradición de los estudios culturales ingleses hacia los *cultural studies* en Estados Unidos, llevó consigo transformaciones en sus operaciones metodológicas. Estas operaciones podrían enunciarse como un cambio desde el enfoque de la interpretación de los

²⁰ Hay muchos otros autores como Margorie Ferguson, Peter Golding, John Fiske o James Carey (quien comenzó a enunciar a los estudios culturales como estudios culturales) que no son enunciados en este trabajo, pero no por la importancia de su trabajo que, desde luego, es fundamental, sino porque el centro de la investigación está en otro lado.

²¹ Ver https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

símbolos de la cultura popular contemporánea hacia la etnografía de las audiencias como praxis auto-reflexiva.

Esto sugiere trabajar desde dos premisas fundamentales: (1) la audiencia es siempre activa, lo cual le devolvió la “autoridad” al receptor, y (2) el contenido de los medios de comunicación es siempre polisémico o abierto a la interpretación (Padilla, 2003, p. 10), esto termina por legitimar la práctica receptiva.

Sucede lo mismo con los estudios culturales latinoamericanos, ya que su condición indefinible, amplía las posibilidades para su comprensión y su definición. En este sentido, el objeto de estudio de dicha perspectiva se concentra sobre la producción simbólica de la realidad social latinoamericana, tanto en las materialidades u objetos de la cultura como en sus procesos: la producción y la distribución de dicha materia significativa:

Cualquier cosa que pueda ser leída como un texto cultural, y que contenga en sí misma un significado simbólico socio-histórico capaz de disparar formaciones discursivas, puede convertirse en un legítimo objeto de estudio: desde el arte y la literatura, las leyes y los manuales de conducta, los deportes, la música y la televisión, hasta las actuaciones sociales y las estructuras del sentir. (Ríos, 2002, p. 1)

Es importante resaltar que, en su particular enfoque, los estudios culturales latinoamericanos, emergen de una tradición literaria denominada como el *ensayo de ideas*. Los intelectuales que impulsaron dicha tradición son los venezolanos Simón Rodríguez [1769-1854] y Andrés Bello [1781-1865] cuya visión y lucha por la emancipación de América Latina la transmitieron a través de la práctica como docentes: ambos fueron mentores de Simón Bolívar, libertador de América.

La figura del *profesor* resaltó como uno de los símbolos principales y que determinaron a esta corriente de pensamiento. Esta figura resaltó porque se concibió como un emblema en el que podía depositarse con toda confianza el proceso de elaboración de premisas sobre las que se consolidaría el éxito de los nuevos estados (Ríos, 2002). Diría, entonces, que él fungiría como, además de mentor, como impulsor de formas de percibir, aproximarse y pensar la realidad latinoamericana.

Los primeros intelectuales que van a dar vida al enfoque de los estudios culturales desde Latinoamérica, y a expresarlo en su narrativa de forma contundente, a través de textos fundacionales son: el argentino Domingo Faustino Sarmiento [1811-1888], quien fuera intelectual y gobernante argentino; José Martí [1853-1895], quien tras la entrada del modernismo a América Latina llevó su expresión literaria fuera de los encuadres académicos e impulsó primero, el desarrollo como intelectual antes que como académico; José Enrique Rodó [1871-1917] quien incorporó en su obra y pensamiento una mirada estética a las reflexiones latinoamericanas (Ríos, 2002).

Asimismo, la crítica latinoamericana tomó su lugar correspondiente, y escritores como Pedro Henríquez Ureña [1884-1946], Alfonso Reyes [1889-1959], Roberto Fernández Retamar [1930-] fueron y son intelectuales que han reflexionado sobre las diferentes etapas de Latinoamérica desde sus tradiciones identitarias, todo desde la búsqueda por la liberación, emancipación y re-descubrimiento de sí misma como una nación avasallada por la colonia (Ríos, 2002).

En este mismo sentido y sobre todo desde la cosmovisión de lo indígena, destacan Manuel González Prada [1844-1918], José Carlos Mariátegui [1894-1930] y Antonio Cornejo Polar [1936-1997]. Así como también destacaron Fernando Ortiz Fernández [1881-1969] y Ángel Rama [1926-1983] quienes,

sobre todo, resaltaron en los procesos de transculturación de y en América Latina (Ríos, 2002).

La producción de conocimiento desde los estudios culturales en América Latina —y desde su origen— se destaca por la crítica constructiva hacia el territorio mismo y hacia los ejes que lo conforman: lo cultural, desde la identidad, el lenguaje, la producción discursiva, los relatos, la música y desde un sin fin de posibilidades para la argumentación.

Intelectuales contemporáneos como Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Carlos Monsiváis, José Manuel Valenzuela Arce, Rossana Reguillo y Jorge González han desarrollado diferentes perspectivas en cuanto al estudio de la cultura en México, habitando posiciones desde la cultura popular hasta la violencia, desde las industrias culturales hasta los productos de dichas industrias en función de los procesos de recepción estética.

Desde lo que se argumenta en párrafos anteriores, la cultura “es a un tiempo el objeto de estudio y el espacio en el que se ubican la crítica y la acción políticas” (Sardar y Van Loon, 2005, 9). Lo que dimensiona a la *música regional mexicana*, en tanto objeto de la cultura, como un terreno para la producción de conocimiento y como un espacio desde el que es posible observar e intuir diferentes procesos socioculturales.

La industria de la música

Reflexionar sobre la industria musical tiene sus raíces teóricas enmarcadas desde lo concebido por el filósofo y musicólogo Theodor W. Adorno y por el sociólogo y filósofo Max Horkheimer a mediados de los años cuarenta, al respecto de la Industria Cultural. Este concepto es pieza clave para la

construcción de los razonamientos teóricos, bajo los cuales se edifican los cimientos para la reflexión sobre la *industria de la música regional mexicana*.

Las bases de estos razonamientos están sujetas a una tradición de corte crítico cuyo origen emerge con la fundación del ‘Instituto de investigación social’ en 1923 en Frankfurt, Alemania, bajo la batuta de Max Horkheimer y Friederich Pollock. Este instituto forma parte de la Universidad de Frankfurt. La condición crítica surge a partir del encuadre del instituto y hacia el análisis de la praxis política de los partidos obreros —comunistas y social-demócratas— instalados en Alemania. Esta crítica se centró en las posturas economistas de estos partidos políticos. Una vez Hitler en el poder del país, los investigadores fueron destituidos y junto con ellos todos los miembros judíos, fundadores de tal (Mattelart & Mattelart, 1997).

Posteriormente, el Instituto sería acogido en distintos lugares como Ginebra, Londres y París. Sin embargo, fue hasta 1934 en la Universidad de Columbia en Nueva York, en donde estos investigadores encontraron cierta estabilidad y continuaron con su producción teórica. En 1938 se une a dicha extensión de la universidad de Fráncfort, el musicólogo y filósofo Theodor Adorno. En la investigación en la que comenzó a colaborar dicho intelectual alemán, se pretendía desarrollar un vínculo entre el pensamiento europeo y la praxis norteamericana. Esto con el fin de encontrar una revitalización de la investigación administrativa a partir de una postura crítica.

Unidos por un principio crítico y vinculados por la emancipación de las lógicas mediáticas totalizadoras, Adorno y Horkheimer desarrollaron el concepto teórico daría origen a toda una corriente de pensamiento: La Industria Cultural. Dicha propuesta teórica crítica, proponía en hacer análisis de “la producción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía” (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 54).

La lógica bajo la cual está estructurado este pensamiento responde a una crítica hacia la estandarización de los bienes culturales y a su [re]producción masiva —por eso el término acuñado: industria—, lo cual “ha sacrificado aquello por lo cual, la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 166).

Esta postura asume una crítica al sistema económico capitalista y al universo consumista que de él emana. En este sentido, se puede hablar de la existencia de una fuerza represiva que imposibilita a los consumidores a ejercer el libre desarrollo cultural, bajo amenazas de relegamiento social y un emancipamiento “forzado” (Garduño, 2009), vinculadas a las lógicas de producción cultural “intoxicadas” con objetivos económicos y mercantiles. Además, estas “Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo *a* y *b* o entre semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores” (Horkheimer y Adorno, 1998, 168).

En resumen, la postura crítica que planteó la escuela de Frankfurt a partir de los estudios sobre la industria cultural, se concentra en el análisis crítico del proceso de reproducción en serie de contenido artístico —y a la vez de carácter cultural—, el cual, por su condición de producto masivo se desvirtúa y se banaliza. En este sentido, Benjamin argumentó que: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989, p. 2), arguyendo que lo que sucede en la era de la reproductibilidad técnica es el desdibujamiento del aura de la obra de arte. El proceso de [re]producción en serie, y por ende de la masificación del contenido cultural pudiera llevar a la investigación hacia otros terrenos que no son del interés. Sin embargo, es importante resaltar que, en términos de la Industria Musical, un primer paso para

abrir hacia las nuevas búsquedas y las nuevas posibilidades de reflexión, pudiera comenzar a partir de pensar en lo industrializado y lo comercializado.

El trabajo de investigación realizado en esta tesis, se coloca en el centro de un espacio constituido por intereses creativos con fines mercantiles, de producción y reproducción de contenido de valor simbólico: la llamada Industria Creativa:

El término industrias creativas nació a mediados de los años noventa y fue inicialmente difundido a nivel nacional por el Gobierno del Reino Unido. El concepto respondía a la necesidad de cambiar los términos del debate acerca del valor real de las artes y de la cultura. Aunque las artes eran patrocinadas en mayor o menor medida por el grueso de los gobiernos, eran actividades percibidas como dependientes de los subsidios estatales y con un impacto marginal en la vida económica. Los defensores de la noción de las industrias creativas pensaban que esta era una noción miope: para entender el verdadero aporte de las actividades creativas y culturales era necesario considerar la totalidad de las actividades económicas y formas comerciales a las que les daban vida. Esto incluía no sólo expresiones artísticas tradicionales como el teatro, la música y el cine, sino también industrias de servicios tales como la publicidad (que vende su creatividad principalmente a otras industrias), procesos de manufactura relacionados con la producción cultural y la comercialización de bienes creativos. Se adujo que aquellas industrias con raíces en la cultura y la creatividad constituían una importante y creciente fuente de empleo y de riqueza (BOP, 2010).

Abitia (2012) relaciona ambos términos cuando se refiere a las industrias culturales como “aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural” (p. 19).

Por el otro lado a la industria creativa que “supone un conjunto más amplio de actividades que incluye a las industrias culturales más toda producción artística o cultural, ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente” (p. 20).

En ambos sentidos, la creatividad es la materia prima para la activación de los procesos de industrialización: producción, distribución y consumo. Procesos que, a su vez, detonan otra serie de procesos a nivel simbólico. Tal y como la constitución del gusto por la *música regional* mexicana o el consumo cultural en tanto “conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (p. 34). La diferencia entre la industria cultural y la industria creativa pudieran ubicarse, entonces, desde los procesos de producción y, por ende, del resultado de los mismos. Se trae a colación a Daniel Mato (2007), quien, a manera de crítica al concepto de Industria Culturales, argumenta que desde su percepción todas las industrias son industrias culturales. Esto, porque la volatilidad del término ‘cultural’ permite abordar de manera generalizada a muchas de las industrias comerciales y manufactureras como, por ejemplo, la industria del automóvil, la industria alimentaria o, incluso, la industria de la construcción.

El autor en cuestión comenta que “todas las industrias son culturales porque todas producen productos que, además de tener implicaciones funcionales, resultan socio-simbólicamente significativos” (p. 135). En resumen, el concepto de “industrias creativas” bajo la óptica propuesta en el párrafo anterior, nos permite reflexionar sobre circuitos comerciales que responden a otro tipo de economía.²² Como por ejemplo, la *industria de la música regional mexicana* en la cual ocurren procesos de producción como de distribución y

²² Como la economía creativa que, aunque por cuestiones de tiempos no se desarrolla a lo largo del texto, también queda pendiente para trabajos posteriores.

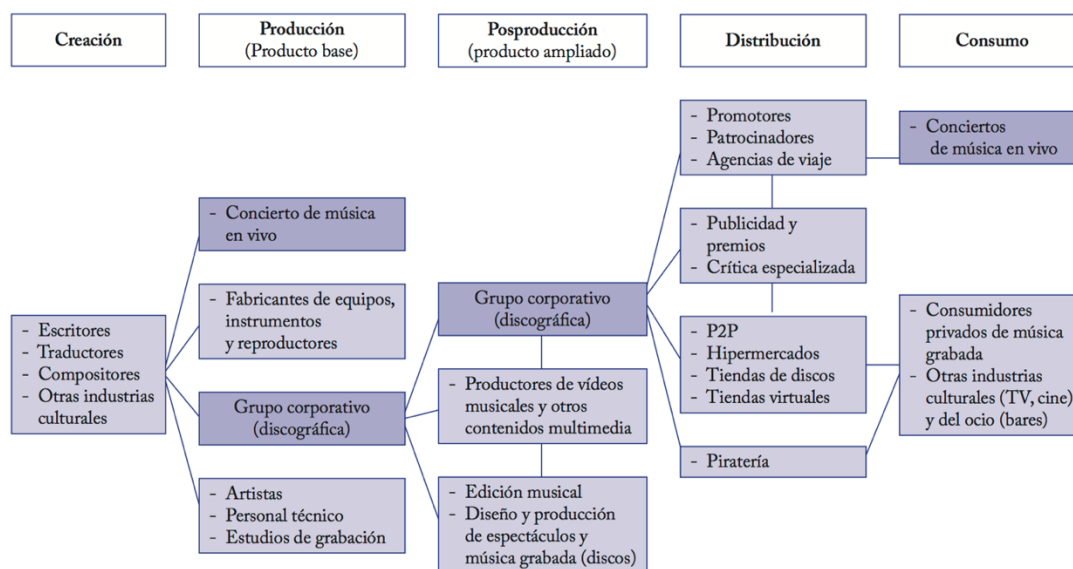
consumo.

Howard Becker (2008) argumenta que los mundos de arte “consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo [el mundo de la música, en este caso], y tal vez también otros, definen como arte” (p. 54).

Las personas que comparten un ideal sobre el arte y la música misma — aunque dichos ideales dependan de lo que cada individuo sugiere y de acuerdo a los intereses de cada uno— la finalidad del trabajo artístico pudiera ser la única forma de legitimar de la obra, pieza u objeto.

Bajo esta línea, entonces, las obras de arte son “productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos” (p. 55). Dicho esto, en términos del trabajo artístico en la industria mexicana de la música, es momento de centrarse en una figura en particular, cuya importancia no sobrepasa a las demás, sino que es clave para la creación y producción de la música misma.

Las operaciones del trabajo artístico abarcan diferentes dimensiones. Esta diferencia puede verse con mayor claridad en el siguiente gráfico elaborado por Santos Redondo (2011):



Fuente: Santos Redondo, 2011, p. 103.

En esta imagen se observan cinco procesos por los cuales la música —en tanto objeto transversal de la realidad sociocultural— se produce.

En el primer proceso que es la creación, el autor enuncia a algunos agentes fundamentales del proceso como los escritores, traductores y compositores, quienes hacen síntesis de las ideas sonoras [propias], más el ensamblaje de sonidos, letras, ritmos, relaciones melódicas y armónicas enmarcadas en convenciones o “formas estandarizadas de hacer cosas características de todas las artes” (Becker, 2008, p. 77).

Las otras industrias culturales que menciona Santos Redondo, refieren a los otros circuitos comerciales que sustentan el trabajo artístico de creación musical como empresas desarrolladoras de aplicaciones digitales para la composición y grabación de material musical (Pro-Tools), o empresas

transnacionales como Martin & Co²³ o Steinway & Sons²⁴.

El segundo proceso enunciado como producción (producto base) alude, en la óptica propuesta en el gráfico anterior, a producciones en vivo (de cualquier formato: gran soporte, mediano o pequeño), fabricantes de equipos, instrumentos o reproductores (que delimitan aquellas “otras industrias culturales”), corporativas transnacionales como casas disqueras o casas productoras, artistas²⁵, personal técnico, estudios de grabación.

Esto refiere a los soportes institucionales, creativos y técnicos que constituyen la plataforma para la producción de contenido musical: las casas disqueras operan para la acumulación de capital por lo tanto soportan objetos que les sean redituables: “que vendan”; algunos estudios de grabación o algunas casas productoras, incluso artistas mismos, “maquilan” o “empaquetan” —aunque suene un tanto radical— cierto tipo de música: “porque eso es lo que vende”.

Después, el proceso de posproducción (producto ampliado), enuncia a las mismas corporativas transnacionales, productores de videos musicales y contenidos multimedia, edición musical, diseño y producción de espectáculos y música grabada (discos). Quienes a la par de la producción le dan ciertas pautas al contenido creativo como la imagen del producto y el espectáculo mismo.

El proceso de distribución de la música, enuncia diferentes campos de acción como los promotores, patrocinadores, agencias de viaje, publicidad y

²³ <https://www.martinguitar.com/>

²⁴ Ver: <https://www.steinway.com/>

²⁵ Aquí es importante resaltar que, en la investigación, el punto central no es el artista que interpreta la melodía y que, a su vez, es representación sociocultural. Sino que el artista es parte del proceso en diferentes etapas o dimensiones. Por ejemplo, Juan Gabriel era compositor y además intérprete de sus propias canciones.

premios, crítica especializada, *peer 2 peer*, hipermercados, tiendas de discos, tiendas virtuales, piratería. Asimismo, en tiempos contemporáneos, la presencia de empresas como CD Baby o Reverbnation²⁶, ofrecen nuevas modalidades de distribución digital a través de las plataformas digitales lo que expande las posibilidades compartir y distribuir la música hacia otros sectores.

Ya se menciona en párrafos anteriores: la industria de la música “como irrigador de productos que son utilizados por el resto de estos sectores, y como componente de otros sectores industriales tales como la electrónica de consumo, la publicidad y las telecomunicaciones” (Calvi, 2006, p. 124).

En el gráfico propuesto por Santos Redondo (2011) se enuncia el proceso de consumo de la música en diversas plataformas como conciertos y presentaciones en vivo y otros circuitos comerciales como la música en la televisión, la música en el cine o la música en los videojuegos²⁷.

Consumidores privados de música grabada: coleccionistas o fanáticos o espacios en convivencia entre individuos como bares o cantinas. Este gráfico ayuda a visualizar los diferentes matices que estructuran a la industria musical y da pie para enfocar la discusión hacia lo que sucede dentro de dicho circuito.

La clarificación ofrecida por este gráfico, posibilitó que la investigación se dirigiera hacia una aproximación a la *música regional mexicana* desde el análisis de las prácticas de agentes ubicados en contextos de producción musical. Cada una de estas fases está definida, al menos en el campo musical, por diferentes procesos que de cierta forma están vinculados a los fines comerciales de la

²⁶ Ver www.reverbnation.com/ y www.cdbaby.com/

²⁷ Para una buena referencia sobre la relación entre la industria de la música y los videojuegos, escuchar a Gustavo Santaolalla quien es un compositor argentino que produjo el *soundtrack* del videojuego ‘The Last of Us’ para la transnacional Sony. Además, este músico es productor musical de agrupaciones emblemáticas en Latinoamérica como ‘Molotov’, ‘Café Tacuba’, ‘Julieta Venegas’ o ‘Maldita Vecindad’.

industria.

Retomando a la *música regional mexicana* como un referente cultural que es compartido por gran parte de la población mexicana, entonces también es un producto comercial que circula en los marcos institucionales de la industria musical:

La industria de la música constituye hoy uno de los sectores más potentes y de mayor crecimiento de la economía mundial, no solo como un sector particular dentro del conjunto de las I.C. (Industrias Culturales) sino también como irrigador de productos que son utilizados por el resto de estos sectores, y como componente de otros sectores industriales tales como la electrónica de consumo, la publicidad y las telecomunicaciones. (Calvi, 2006, 124)

La industria de la música se relaciona con sectores como el cine, la televisión (y su nuevo formato en *streaming*, por ejemplo, *Netflix*), incluso la industria de los videojuegos, esto porque la industria creativa “supone un conjunto más amplio de actividades que incluye a las industrias culturales más toda producción artística o cultural, ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente” (Abitia, 2012, 19).

Pudiera suscitarse aquí una discusión un tanto ortodoxa o desde una óptica mucho más técnico-musical, sobre las diferencias que habitan entre los géneros musicales que constituyen a la *música regional mexicana*. Sin embargo, lo que aquí se atiende, apunta hacia territorios que observan al fenómeno de la *música regional mexicana* como un elemento significativo a partir de dos dimensiones: para quienes operan dentro de las industrias creativas, y que dicho elemento se adhiere —principalmente— a las dinámicas del entretenimiento “donde el capitalismo funge como intermediario entre los productores musicales y el público” (León, 2013, 74), y para quienes lo

consumen en sus diferentes productos y plataformas (en vivo, música grabada y *streaming*).

En el contexto latinoamericano contemporáneo, las discusiones alrededor de la industria musical se concentran en las dinámicas del negocio de la música: la circulación de contenido en plataformas digitales, las transformaciones del consumo a partir del acceso a la música o cualquier otro tópico que aluda a las negociaciones que un músico podría ejecutar para que su producto (la música) sea rentable.

Puede observarse el surgimiento de mercados musicales como el Bogotá Music Market²⁸ (BOmm) o la Feria Internacional de la Música en Guadalajara²⁹ (FIMPRO) que son plataformas para la socialización y negociación de diversos proyectos con contenido musical: EP, LP, música para cine, para video-juegos.

En el caso de la Feria Internacional de la Música (FIMPRO) en Guadalajara, el contenido que se programa responde a los intereses de quienes llevan a cabo dicho mercado musical, que en este caso es la Universidad de Guadalajara. Se observa que en 2016 los invitados se caracterizan por ser parte de un mercado en concreto que podríamos denominarlo como lo *mainstream*. Dentro de la programación de ese año estuvieron como invitados algunos productores de la talla de Seymour Stein³⁰ y Gustavo Santaolalla (Esparza, 2016) quien es un personaje fundamental en la industria de la música por ser quien impulsó la carrera de artistas como ‘Madonna’, ‘The Ramones’, ‘Depeche Mode’, ‘Talking Heads’ o ‘The Smiths’. Es importante destacar la ausencia de contenidos allegados a la música gruperá o cualquier otro estilo musical vinculado con la música regional mexicana.

²⁸ Ver: www.bogotamusicmarket.com/

²⁹ Ver: <https://fimguadalajara.mx/>

³⁰ Disponible en <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2016/662897/6/seymour-stein-el-hombre-detras-de-los-grandes-exitos.htm>

A decir de Abitia (2012), la industria musical puede comprenderse desde la industria de la música grabada y la industria de la música en vivo: la canción y al intérprete, la detección de talento, la producción artística y la grabación, la fabricación de contenidos digitales y la mercadotecnia, en términos de la industria de la música grabada. Y la producción, la promoción y comercialización, la producción y montaje y el espectáculo como los terrenos de la industria de la música en vivo.

Se trabaja desde el lugar de la producción, piedra angular de esta red de procesos, definida como la práctica creativa de un agente social cuyos conocimientos y recursos materiales y simbólicos sobre la música a trabajar, le permiten tomar decisiones para la creación y recreación de un objeto o producto determinado.

Decisiones que inducen el sentido y la dirección de una canción, decisiones sobre el acomodo del *playlist* del disco, la metodología del espectáculo visual y sonoro del concierto, la ejecución del espectáculo completo, la creación de un concepto, entre otras cosas.

Este género se comparte en distintos niveles de la vida social: esta música se compone, se produce, se graba, se maquila, se vende y se consume. Así como también se baila, se escucha, se canta, se llora con ella, se colecciona, se siente y se vive. Pese a las tensiones a las que es expuesta, esta música no deja de ser un producto que produce significados y que ha permanecido vigente en el imaginario colectivo desde tiempo inmemorables.

Retomando la argumentación del sociólogo Howard Becker, se considera que:

Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de —con frecuencia numerosa— de personas. [Y] Por

medio de su cooperación [o trabajo], la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura (2008, p. 17).

Por ejemplo, en el proceso de creación, “El creador musical desde su estado de ánimo organiza sus composiciones, de forma coherente, silencios y sonidos, para la interpretación de unos y el deleite de otros” (Abreu, 2013, p. 41). De forma complementaria a los procesos de producción musical que se mencionan, el consumo, en tanto parte fundamental de la música regional mexicana — puesto que, sin ello, la producción de dicha música sería imposible— resalta el papel de agentes clave como los productores musicales quienes:

sientan las bases en la conformación de las formas productivas para los productos principales, las presentaciones en vivo y las grabaciones, mediante un enfoque integrador para la creación de sinergias en el conjunto de actividades interrelacionadas, de manera secuencial y lógica, como premisa en el fortalecimiento de la organización industrial por la que transita la creación musical en su realización con criterios de eficiencia y eficacia (p. 67).

Por su carácter abstracto, el concepto de *mediación* es uno de lo más potentes y uno de los más complejos de trabajar en esta investigación. En tanto reconozco su valor heurístico, he optado por hacer un recuento de diferentes abordajes sobre el mismo. En las siguientes líneas se expone un recorrido por autores que trabajan dicho concepto, como Raymond Williams (2003), Lawrence Grossberg (2012), Manuel Martín Serrano (1993) y Jesús Martín Barbero.

Se trabaja en un ejercicio teórico sobre la mediación, en el sentido de lo que Gámez Torres (2007) defiende como un ejercicio de “vigilancia epistemológica”. El objetivo de este ejercicio es tener una primera aproximación sobre las mediaciones desde lo que proponen estos autores, para después enmarcarlas dentro del objeto de estudio: la música regional mexicana y la producción social de sentido.

Aproximaciones a la mediación

Desde la perspectiva de Lawrence Grossberg (2012), se argumenta que, para poder encontrar nuevas herramientas descriptivas sobre los contextos actuales de disputas y nuevas formas de reflexionar sobre el mundo y la realidad contemporáneos, es importante encontrar nuevos métodos de pensar a la cultura “por fuera” del razonamiento euro-moderno de la mediación. Lo que implicaría devolverle el significado de la mediación a la realidad misma para evitar que su condición única sea la cultura (p. 226).

En este sentido, y para abonar a la reflexión en torno a esta propuesta analítica, es importante describir la forma en la que pueden ser estudiadas las mediaciones. Lo que permite vislumbrar una línea de fuga sobre la cual es

posible re-pensar la música regional mexicana en tanto objeto cultural y dimensión significativa.

Williams (2003) argumenta que el uso del término mediación en el lenguaje inglés se remonta al siglo catorce, en donde Geoffrey Chaucer postuló algunos principales usos ejercidos, por lo menos desde el lenguaje teórico:

1. Mediación como “el ejercicio de intermediar entre adversarios con una fuerte idea de reconciliación: Jesucristo como figura que intercede o que media, entre Dios y el Hombre” (2003, p. 220)
2. Se alude al significado de la palabra mediación en tanto medio de transmisión o agencia como medio: “por mediación de “X” podremos comprender a “Y” (2003, p. 220).
3. Finalmente —aunque ya obsoleto en el lenguaje contemporáneo—, se registra a mediados del siglo XV y su sentido refiere a la división por la mitad de algo.

Lo anterior podría simplificar dichos usos desde tres enfoques argumentativos: el sentido reconciliatorio, cuyo proceso es mediar una relación entre dos partes haciendo evidentes los procesos de intercesión; el ideológico, que responde al ‘sentido dualista de una actividad que expresa (...) una relación entre hechos y acciones y experiencias en otras circunstancias separados’; y el sentido —que alude a la forma— de cierta actividad que expresa relaciones que no son evidentes en otras circunstancias (p. 222).

Estos tres sentidos posicionan a la mediación desde un enfoque de producción de conocimiento teórico específico, el cual Grossberg (2012) refiere como la cosmovisión euro-moderna de la mediación, y a la que habría de

regresar para reflexionar, contrastar posiciones y soslayar su condicionamiento dualista que, de alguna manera, “sesga” las múltiples teorías de la cultura: “La mediación está en el objeto mismo, no es algo que esté entre el objeto y aquello a lo cual es atraído” (Adorno citado en Grossberg, 2012, 227).

Mediaciones y comunicación: Manuel Martín Serrano

Los estudios de la comunicación en el contexto iberoamericano, han configurado su paradigma de la mediación alrededor de dos propuestas fundacionales: el postulado hecho por el sociólogo español: Manuel Martín Serrano; y el postulado construido por el filósofo hispano-colombiano: Jesús Martín Barbero.

En lo que respecta a Martín Serrano, el análisis de las mediaciones lo sugiere desde un enfoque ubicado en la comunicación social mediada. Lo que pone a los medios de comunicación de masas como el punto de análisis fundamental.

La argumentación se constituye desde una tensión que deriva en tipos de mediaciones: La primera, se construye desde la permanente producción de la realidad y los nuevos acontecimientos que suceden día con día, esto hace que dichos acontecimientos sean relatables, mediante una estructura comunicativa y relativa a la masificación del contenido y a la percepción de la realidad que el individuo construye desde los marcos referenciales heredados o apropiados:

Esta tensión se muestra, por ejemplo, cuando hay noticia de que un detenido ha muerto a consecuencia de la tortura en un país cuya norma jurídica suprema (la constitución) reconoce explícitamente el sometimiento de los aparatos del estado sobre los Derechos Humanos. (Serrano, 1993, p. 142-143)

La segunda tensión se constituye desde la aleatoriedad en que la realidad se construye a sí misma, Martín Serrano descifra esto como, la imprevisibilidad propia de lo que permanece en cambio, y las “precauciones” que las estructuras acatan para diferenciarse de otras estructuras que procesan “la misma información”, la “misma realidad”: aquellos acontecimientos que, de manera imprevista, suceden.

Entonces, el autor refiere a un segundo nivel de mediación o a una (re)mediación: “interpretando el término como un diario (re)ajuste de la estructura expresiva del medio para hacer frente a la erosión que el cambio social produce en los modelos mediadores” (p. 143).

Esto devendría en dos tipos de mediaciones: mediación cognitiva, que se fija en que los nuevos acontecimientos que inevitablemente suceden, tengan un lugar en el imaginario —o en la forma de percibir el mundo— de las audiencias de dicho medio de comunicación.

A pesar de la intervención de la estructura en la producción del relato sobre ese acontecer: [la mediación cognitiva] está orientada “a lograr que aquello que cambia tenga un lugar en la concepción del mundo de las audiencias, aunque para proporcionarle ese lugar sea preciso intentar la transformación de esa concepción del mundo” (p. 143): cuya operación se instala sobre los relatos y que produce *nuevos modelos de representación del mundo*.

En cambio, la mediación estructural, sugiere ciertos procesos de producción ubicados desde las lógicas y las condiciones estructurales del medio de comunicación, sobre los acontecimientos de la realidad y sobre el tratamiento de la información para la constitución del medio como tal. Dicha mediación “está destinada conseguir que aquello que irrumpe sirva para realimentar las modalidades comunicativas de cada medio productor” (p. 143), por lo que sus

operaciones se colocan sobre el soporte y sobre lo que produce nuevos modelos de producción de comunicación: “Por eso en los medios de comunicación la mediación cognitiva produce *mitos* y la mediación estructural, *rituales*” (p. 143).

Esta demarcación desde estas dos mediaciones, pudiera servir de marco referencial para el análisis sobre la *música regional mexicana*, en tanto objeto de la cultura y materia significativa. Sin embargo, lo que propone Serrano es ubicar la discusión en función de las estructuras de comunicación masiva.

Y aunque la posición de las mediaciones estructurales, en tanto matices condicionantes del objeto o producto a circular, pudiera ser una articulación de matices interpretativos sobre la realidad, permanece deviniendo como un proceso de producción de sentido.

Mediaciones y comunicación: Jesús Martín Barbero

Desde lo postulado por Martín Barbero, el análisis que se construye tiene como finalidad desenmascarar las relaciones implícitas entre la comunicación: como “el más eficaz motor del desenganche e inserción de las culturas —étnicas, nacionales o locales— en el espacio/tiempo del mercado y las tecnologías globales” (Martín Barbero, 2002, p. 15).

Entre la cultura, como proceso que enmarca una serie de “categorizaciones” de la vida cotidiana: lo cual complejiza tanto la mirada sociologizante como la mirada antropológica de la cultura; y entre la **política**, entendida como el espacio en donde convergen la comunicación y la cultura, cuya relación deviene en “el estratégico escenario que le exige a la política recuperar su dimensión simbólica —su capacidad de representar el vínculo

entre los ciudadanos, el sentimiento de pertenencia de una comunidad— para enfrentar la erosión del orden colectivo” (p. 16).

Martín Barbero (2002) propone un esquema el cual se sintetiza a continuación:



Fuente: Martín-Barbero, 2002.

El autor propone una lectura³¹ de los objetos culturales desde el eje diacrónico, en donde se ponen en juego las matrices culturales y los formatos industriales; y desde el eje sincrónico, que atiende a la relación entre las lógicas de producción y las competencias de recepción y consumo. La lectura de estas tramas podría comenzar desde las relaciones entre las matrices culturales y las lógicas de producción, cuyo proceso está mediado por lógicas institucionales que apelan a

³¹ Me es importante destacar el documento de Ruíz Marín (2004) el cual propone una revisión en términos metodológicos para el estudio de las mediaciones. Esta propuesta se desapropia del uso fragmentado del análisis de las mediaciones y lo coloca sobre el análisis de los procesos: esta lectura, desde el diagrama propuesto por Martín Barbero, se pudiera hacer al colocar una línea sobre el eje diacrónico y leer el diagrama desde el proceso de la matriz cultural a las lógicas de la producción y, finalmente, al formato cultural; y la lectura complementaria desde la matriz cultural a la competencia de recepción-consumo y al formato industrial; ambos procesos con sus mediaciones correspondientes.

“intereses y poderes contrapuestos, que ha afectado, y sigue afectando, especialmente la regulación de los discursos...” (p. 18). Asimismo, la relación entre las matrices culturales y las competencias de recepción-consumo están mediadas por diferentes formas de sociabilidad, lo cual remite a los procesos relacionales que se generan en el día a día y en las interacciones entre actores sociales: “En ese proceso las Matrices Culturales activan y moldean los *habitus* que conforman las diversas Competencias de Recepción” (p. 18).

La relación entre las Lógicas de Producción y los Formatos Industriales está mediada por tecnicidades que se descubren como procesos estratégicos de innovación sobre la forma industrializada y de “conector universal en lo global” (Milton Santos citado en Martín Barbero, p. 18).

Los procesos comunicativos, fuera de una visión simplista sobre su operatividad en tanto mecanismos transmisores de información, los coloca como el soporte innovador en el marco de las (inevitables) transformaciones tecnológicas.

Finalmente, la relación entre los formatos industriales y las competencias de recepción-consumo están mediadas por formas de ritualidad las cuales corresponden a las “gramáticas de la acción (...) que regulan la interacción entre los espacios y tiempos de la vida cotidiana y los espacios y tiempos que conforman los medios” (p. 18). Es decir, las formas de interacción simbólica que circundan tanto las relaciones entre pares como los usos del formato industrial en tanto objeto cultural, o a decir de Martín Barbero: el folletín o la telenovela en América Latina.

La invitación a la reflexión desde esta posición epistemológica se sitúa sobre los objetos o los productos culturales como repositorios de procesos tanto de producción como de recepción: desde la base semiótica, Verón anotaría que, *analizando productos, apuntamos a procesos* (Verón, 1993, p. 124).

En el sentido que Martín Barbero propone para abordar a las mediaciones, se enmarca una búsqueda reflexiva profunda y una posición epistemológica que percibe a la dimensión de lo cultural como el proceso que le otorga diversos sentidos y significados tanto al objeto como al individuo que se apropia de ese objeto.

El autor define que la mediación es aquello que se ubica “entre los medios y la gente: lo que los medios hacen con la gente y lo que la gente hace con los medios”³². Lo que deviene en nuevos lugares y nuevas posiciones desde dónde pensar a los medios de comunicación, a lo masivo y, por supuesto, a las industrias culturales.

³² Ver entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=NveV5ScaZHg&t=507s>

Mediación y música: Antoine Hennion

Las conexiones que articulan la relación tripartita: sujeto-objeto-mediaciones, en términos metodológicos, pudieran ser etnográficas y descripciones densas, puesto que interesa ubicar interpretaciones de procesos de significación.

Las inquietudes correspondientes a este trabajo, se colocan desde el ejercicio de descripción de los procesos significativos en tanto componentes de la búsqueda y las implicaciones políticas y comunicativas de la cultura. El uso que se le da al término en cuestión, tiene más cercanía con la relación implícita que emerge entre las partes que componen a la *música regional mexicana* y que articula los fragmentos simbólicos en objetos, productos, contenido y música.

Sobre esta base, es importante colocar sobre la discusión una inquietud y postura al respecto de la música y la mediación, que Antoine Hennion (2002) construye y articula en un interés por “comprender un arte [la música] que no se define por la cerrazón de un objeto finito sino por el empleo activo de una multitud de participantes, hombres y cosas, instrumentos y escritos, lugares y dispositivos” (p. 285). De esto se infiere que la música que es producida en la industria, en este caso la *música regional mexicana*, no viaja únicamente en una sola dirección, sino que, al ser un objeto de la cultura contemporánea, contiene y detona procesos de significación en diferentes niveles de apropiación: el consumo, como un posible proceso inicial, porque a decir de Attali (1995), los saberes occidentales, “Todavía no ha(n) comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha” (p. 11). La creación y la producción musical, como procesos de producción de sentido inminentes en la constitución de los objetos como tal, es decir, productos musicales comercializables: canciones “radiables”, discos “vendibles” o conceptos musicales contruidos. Es decir, sin

la figura del productor musical no sé si pueda existir el tipo de música que es producida para la industria. Y, finalmente, la distribución, que toma parte como el ejercicio de re-distribución de la emoción y, de nueva cuenta, el consumo como punto final, que es en donde se “cierra pinza”.

En los términos del Antoine Hennion (2002), la música no es, entonces, únicamente los sonidos o los matices socioculturales que estos sonidos pudieran condensar, sino que es la relación que unifica los elementos de los que está compuesta la música misma:

En música, por ejemplo, [la mediación] permite establecer la continuidad necesaria del análisis entre el pianista, el teclado de su piano, el solfeo que le sirve de código, la partitura que descifra, a sala de conciertos que le paga o el disco que le abre un mercado; y al mismo tiempo remite a una larga serie de personajes-clave, a roles complementarios y rivales, intérpretes, profesores y teóricos, musicólogos, críticos, productores y hombres de los medios de comunicación, vendedores, editores de papel y de discos, técnicos de sonido, organizadores de conciertos, aficionados expertos; y a una lista no menos heteróclita de dispositivos materiales o institucionales encajado, más o menos, fijados en las cosas, instrumentos, partituras y tratados, grabaciones y medios de comunicación, manuales de enseñanza, dispositivos escénicos, salas de concierto, clases de música, estructuras de formación: en suma, los programas de todo género que nos presenta la música, del concierto a la radio, de la escuela a la informática. (Hennion, 2002, p. 222)

Por lo que, para la comprensión de la música en tanto objeto cultural y fenómeno del sentido social, debe considerarse que ella misma es la relación que unifica las piezas “sueltas” y que comprenden fragmentos de la realidad como la matemática, el sonido, el ritmo, la melodía, la armonía, la voz, el

intérprete, el disco, el productor artístico, la empresa discquera, el video-clip, el mercado, la tienda virtual, la plataforma de distribución, el consumidor, la sala de conciertos, el montaje, la gente que opera el montaje, el promotor y otros muchos perfiles.

Esta argumentación concibe a la música como una teoría de las mediaciones. Lo cual deviene de una contrariedad interpretativa entre dos formas de ver la realidad “que explican alternativamente los objetos por lo social que los produce, y lo social por los objetos que lo contienen” (p. 219). Es decir que, la mirada en términos teóricos que se aproxima a la definición sobre la mediación, han conjeturado dos posiciones que, el autor sugiere como la forma circular y la forma lineal.

La primera, enunciada como la forma circular, acusa que “hace de lo social un principio global, genérico, que permite reconstruir el objeto de estudio: es agresiva, invasora, menos preocupada por el detalle e interpreta la relación arte/sociedad causa contra causa, según causalidad global, circular, y asimétrica” (Hennion, 2002, p. 224)

Como bien lo argumenta el autor, la causalidad es el principio sobre el cual es posible entender a la mediación: la relación intrínseca entre lo social y el objeto que se desprende de ello y el retorno de la reflexión hacia lo social para hacer evidentes los procesos: diría que, en este sentido, su explicación se encamina desde lo social hacia lo social transitando a través del mediador, como un instrumento musical (Hennion, 2012).

La otra forma es nombrada como la forma lineal que habla de una tendencia “más modesta y limitada, [que] habla menos de lo social que de una serie de factores sociales, posibles determinantes, entre otros, de ciertos rasgos del objeto artístico y de sus modos de producción y difusión” (p. 225). Esto permite hacer una lectura del uso del término en cuestión, siempre y cuando se hable desde las propiedades del objeto como huellas o registros de lo social

sobre él mismo y sobre cómo puede hacerse una lectura de lo social sobre el objeto, es decir que, las determinaciones de la obra, en este caso la *música regional mexicana*, pudieran estar “condicionadas” por determinaciones sociales específicas.

Desde la teoría de las mediaciones, la música es observada como una relación que transversaliza a cada uno de los mediadores en juego. De manera que la música habita en el éter y sólo ocurre para el sujeto cuando ésta detona o se produce. Pudiera uno tener cierta cercanía al *koan budista* sobre los objetos del sentido y la percepción: *¿Si un árbol cae en un bosque, y no hay nadie alrededor para percibir ese sonido, realmente el sonido se produjo?*

Debido a que el objeto de estudio se constituye a partir del posicionamiento en terrenos fundamentales como la industria musical y, mucho más precisos sobre los agentes que convergen dentro de este universo — compositores, arreglistas, productores musicales, ingenieros en audio, músicos, *bookers*, agencias de *management*, casas disqueras, casas promotoras, entre otros— y que se enuncian como mediadores, se parte de la base teórica de la mediación antes expuesta. Se hace un recorrido por algunos autores fundamentales cuyos abordajes posibilitan abrir la discusión en términos de mediación y sus implicaciones contextuales.

En el eje de la comunicación, es importante destacar lo propuesto por Martín Barbero alrededor de las mediaciones, quien las define de manera compleja como

“ese lugar desde el que es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de recepción: que lo que se produce en la televisión [por ejemplo] no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estrategias comerciales, sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver”.

(Martín-Barbero, 2012, p. 2)

Esto apunta hacia la comprensión de los ejes de los contextos que posibilitan tanto la producción y apropiación de los objetos de la cultura popular como la telenovela o en el caso de su obra más importante, el folletín (1987).

Asimismo, Martín Serrano con la propuesta teórica sobre la mediación social, “propone una teoría para explicar las funciones que cumple la comunicación institucionalizada en el cambio y la reproducción de las sociedades capitalistas que transitan de su etapa industrial a otra postindustrial” (Franco, 2011).

En esta misma línea, otro estudioso de la mediación es Guillermo Orozco quien trabaja este concepto desde las audiencias y “los procesos de aprendizaje informal de la tv” (Orozco, 1991). El académico mexicano recurre al estudio de las audiencias en tanto

“sujetos capaces de tomar distancia de los medios y sus mensajes, pero también [en tanto] sujetos ansiosos de encontrar en ellos lo espectacular, lo novedoso, lo insólito, todo eso que nos emocione, nos estremezca, nos divierta y nos haga salir, aunque sea por momentos, de nuestra rutina y existencia cotidiana.” (Orozco, 1997, p. 27)

Debido a que el interés está centrado en la música regional mexicana es importante destacar una investigación que fue fundamental para concretar la aproximación teórica. Esta perspectiva la propone Burgos (2012) alrededor del corrido de narcotráfico, la cual reflexiona a la mediación sobre la base teórica del francés Antoine Hennion (2002) y que implica detallar en la complejidad de elementos que componen al narcocorrido.

Lo anterior permite pensar en otro tipo de relaciones, por ejemplo,

“reconocer que, para un compositor, intérprete o aficionado, es tan importante lo narrado, como el ritmo marcado por los instrumentos y ritmos característicos de la música norteaña o de la música de banda sinaloense” (Burgos, 2012, p. 87). Y, asimismo, “reconocer a la música como un cúmulo de mediadores en conexión hace posible predecir su dirección. Habrá que seguir sus rastros, ver cómo y de qué mediadores se sostiene, qué relaciones y prácticas sociales desencadena” (p. 87).

Este trabajo lleva al posicionamiento teórico que refiere que la música “no se define por la cerrazón de un objeto finito, sino por el empleo activo de una multitud de participantes, personas y cosas, instrumentos y escritos, lugares y dispositivos” (Hennion, 2002, p. 285): lo cual, aplicado al tema de estudio, se refiere al papel de ciertos actores clave y mediadores de la industria de la *música regional mexicana*.

Williams argumenta que, en sus orígenes, la palabra *mediación* tuvo tres acepciones principales. Sin embargo, la noción más utilizada corresponde a un sentido político, la cual evidencia tres partes del proceso:

(a) encontrar un punto central entre dos opuestos como en muchos usos políticos; (b) describir la interacción de dos conceptos o fuerzas opuestas dentro de la totalidad a la cual supuesta o realmente pertenecen; (c) describir esa misma interacción como sustancial, con formas propias, a fin de que no sea un proceso neutral de interacción de formas separadas, sino un proceso activo en el que la forma de la mediación modifica las cosas mediadas o indica la naturaleza de éstas por su propia naturaleza (p. 221).

El sentido (c) que se utiliza en la sociología del arte, refiere que “Todos los objetos, y en este contexto particularmente, las obras de arte, son mediados

por relaciones sociales específicas, pero no pueden reducirse a una abstracción de esa relación; la mediación es positiva y en cierto sentido autónoma” (p. 221).

Para redondear lo anterior, traigo a colación a Heinich (2002), quien sugiere clasificar a los principales mediadores de las obras de arte que se relacionan de manera estrecha entre sí, los cuales son: “las personas, las instituciones, las palabras y las cosas” (p. 61). En acuerdo con lo anterior, la propuesta teórica para el análisis de los agentes de la industria musical, radica en que estos forman parte del cúmulo de mediadores que posibilitan y que han posibilitado que la *música regional mexicana* sea lo que hoy en día es: uno de los géneros musicales más consumidos en el territorio mexicano.

Aspectos metodológicos

Sobre la base argumentativa de las mediaciones, se pronuncia una problemática que para poder abordarla, se requiere un esfuerzo interpretativo *a priori* que se antepone a la descripción, esto es, un esfuerzo interpretativo. Ya lo hizo evidente Martín-Barbero en su argumentación sobre el trayecto metodológico de las mediaciones y los mapas nocturnos. Los cuales funcionan como nuevas posibilidades para observar los fenómenos de producción social de sentido. Se alude que, por lo menos las mentes intelectualizadas y estructuradas académicamente, en el estudio de la comunicación, deberían pensar en “perder el objeto, para ganar el proceso” (2012a).

La aplicabilidad de una metodología ortodoxa al respecto del estudio o la interpretación de los procesos que constituyen a las mediaciones, sería una negación de todo aquello de lo que pudiera intuirse como parte de los procesos. Sin embargo, una metodología cualitativa de corte etnográfico pudiera aportar un acercamiento a lo que ocurre en la dimensión transversal del sentido sobre la *música regional mexicana*.

El camino del enfoque etnográfico traslada el análisis a los espacios de la realidad que son los terrenos fértiles para la producción de sentido. A la *música regional mexicana* se le puede escuchar desde diferentes rincones de la ciudad: hay quienes en el trabajo sintonizan la radio unos días antes de su cumpleaños, porque un allegado (o pariente, según sea el caso) le pagó dos horas en Radio Gallito solo *pa' celebrar*. Así como también hay quienes disponen de la mitad del pulmón, de la cartera y de la noche, porque:

*Desde hace tiempo ya nada es igual
no eres la misma y me tratas mal.
Y ante mi Dios te podría jurar*

Cuanto te quise y te quiero

Todavía...

Adiós Amor, Christian Nodal.

Los datos que se obtuvieron a lo largo de la investigación se dividen en dos partes. La primera de ellas son entrevistas semi-estructuradas a siete agentes vinculados a la industria musical: un exproductor de programas de radio, un empresario del espectáculo, dos artistas activos, dos productores artísticos, un arreglista y un ingeniero de sonido. La segunda parte que es complementaria, consta de una serie de observaciones a distintos lugares distribuidos dentro del Área Metropolitana de Guadalajara y en algunos lugares de Culiacán, Sinaloa. Se visitaron tiendas de discos, bares y plazas, principalmente, que son puntos de reunión en donde puede detectarse fácilmente la música que ambienta.

Debido a la naturaleza de la realidad contemporánea, el humano ha “adaptado otras formas de comunicación que han desbordado la presencialidad y lo geográfico, ante la emergencia de espacios virtuales donde las relaciones humanas se han enriquecido y diversificado” (Ruíz Méndez y Aguirre Aguilar, 2015, p. 69). Por lo que acudí a navegar por la *nube* y buscar entrevistas, conciertos, producciones como video clips, programas y podcast.

Las entrevistas

Como parte de las decisiones metodológicas, es importante aclarar que los agentes seleccionados para la muestra forman parte de lo que en este trabajo se denomina como *industria de la música regional mexicana*. Es decir, la articulación de procesos de producción de sentido sobre la base de la *música*

regional mexicana, y en función de una finalidad en concreto, que pudiera ser cualquiera, el capital, reconocimiento o poder.

Las entrevistas hechas para esta investigación, fueron a siete agentes de la *industria de la música regional mexicana* contemporánea. En donde se les preguntó sobre su trayectoria y sus experiencias dentro de este campo, y de esta forma se pudo intuir sobre las prácticas de producción musical y así contener los insumos para el análisis posterior.

Cabe resaltar que lo que se buscó en esta parte fueron enunciaciones desde las que pudiera ser posible hacer una lectura analítica en torno al sentido sobre la *música regional mexicana*. En relación a dicha intención, retomo la cita de Martín-Barbero insistiría: “perder el objeto para ganar el proceso” (2012a). Es decir, en términos del presente objeto de estudio, habría que dejar de lado a la música en tanto materia ya significada e inclinarse hacia los procesos previos que ocurren para que dicha música sea lo que es actualmente: un tipo de música creado en función de necesidades específicas: mercantiles o de legitimación.

El universo del análisis es complejo de contener, puesto que no existe un catálogo o un sistema en el que se muestre un número determinado de agentes vinculados a la industria de la *música regional mexicana*. Ni tampoco información sobre por qué se dedican a un sub-género en específico. Sin embargo, se eligieron agentes significativos para la investigación que pudieran aportar un marco de referencia sobre el objetivo planteado, que viene por identificar y describir de qué manera se produce el sentido social en la *música regional mexicana* a través de la producción musical. Además, el perfil de los agentes fue constituido a partir de la trayectoria y experiencia dentro de la industria. Lo cual enmarca implícitamente una brecha generacional, puesto que la *música regional mexicana* es un objeto de la cultura que ha sido socio-históricamente configurado: “no es lo mismo producir *música regional mexicana*

actualmente, que en tiempos pasados” (Diario de campo, conversación con José Augusto Mendoza Valdez). Y, por último, el género musical de oficio. Porque, aunque la investigación no está puesta sobre un género en concreto, esto amplía el panorama para la comprensión de la *música regional mexicana* como fenómeno sociocultural. No me pronuncio ni por un género musical en concreto ni por la narrativa de su estilo, sino que sobre el *quehacer musical*. La práctica musical que deviene de lo que se intuye, de lo que se piensa y de lo que se es.

Cada uno de los agentes tiene vínculos cercanos con géneros musicales muy específicos, entre los cuales destacan la música de banda, la música sierraña, la música grupera y la música norteño-banda. Ellos son:

Eduardo Quijano

Durante varios años fue programador y productor de radio en la Ciudad de México y Guadalajara en diferentes medios de comunicación (XEDKR, OIR, Grupo DK *Organización Impulsora de Radio*, Promo Medios Radio). Fue un agente muy activo dentro de la industria de la música y es reconocido en el medio por su trabajo, experiencia y por sus propuestas innovadoras en radiodifusoras del país.

Los principales temas que se tocaron en la conversación fueron sobre la experiencia laboral de Eduardo. Es decir, a partir de su experiencia profesional, el entrevistado fue narrando momentos significativos dentro de este complejo campo, por ejemplo, la organización de conciertos y festivales de música grupera y su vínculo con el *Rio Nilo Music Hall*, entre otros, y así fue que surgieron elementos contextuales que potenciaron el análisis.

José Luis Ledezma (hijo)

José Luis Ledezma es el subdirector director de *JL Producciones*, empresa dedicada al desarrollo, promoción de artistas y producción de conciertos del género *regional mexicano*. Esta empresa es propiedad del padre de José Luis Ledezma, productor y dueño de esta empresa, ubicada en Jocotepec, Jalisco. No se pudo tener contacto con el dueño de la casa productora y agencia de representación artística, por cuestiones de agenda. Sin embargo, esta empresa es actualmente activa y ha trabajado con artistas de la *música regional mexicano* que son de gran alcance como la Arrolladora Banda el Limón, la Banda el Recodo, Gerardo Ortiz, Banda MS, entre otros. Así como ha producido conciertos de otros artistas de otros géneros musicales, como Luis Miguel. Las temáticas que se tocaron con José Luis fueron sobre la historia de la empresa, su proceso de crecimiento y consolidación y sobre su labor en las producciones.

Casimiro Zamudio

Casimiro Zamudio tiene una significativa y larga trayectoria dentro la *industria de la música regional mexicana*. Sus inicios comenzaron con un ‘grupo versátil’ que tocaba canciones que “sonaban en la radio”. Sin embargo, su oficio lo llevó a crear, en la década de los noventa, *el paso del caballito*, que es un símbolo representativo de la música grupera y, sobretodo, de la cultura popular mexicana. Es el líder de la agrupación Mi Banda el Mexicano y es considerado uno de los agentes más importante dentro del universo de la *música regional mexicana*.

Las conversaciones que se mantuvieron con Casimiro estuvieron centradas en la historia de su trayectoria, en el desarrollo de sus producciones musicales, momentos significativos como músico y como compositor. Hubo momentos clave durante las entrevistas, la práctica musical en acción.

José Augusto Mendoza Valdez

José Augusto es músico de conservatorio y sus acercamientos a la música fueron a través de géneros “comerciales” como el rock-pop. Sin embargo, la cercanía a la *música regional mexicana* la respira en su tierra Los Mochis, Sinaloa. Es compositor y productor artístico que ha tenido un vínculo muy cercano con el género en cuestión por sus familiares y por el negocio que representa. Es productor y programador de una estación de radio en Los Mochis, y además es reportero de nota roja para un periódico. Actualmente trabaja en un grupo de música sierrreña llamado *Frisian*, del cual es compositor, productor y arreglista.

La conversación se centró en su experiencia y trayectoria dentro de la industria musical, a lo que resaltó la transición del rock-pop a la *música regional mexicana* y lo que ocurre cuando le toca producir, componer o arreglar este tipo de música.

Erick Padilla

Erick es oriundo de la ciudad Guadalajara, Jalisco. Es ingeniero en audio y ha colaborado con agrupaciones nacionales e internacionales como La Cuca o como Los Aterciopelados. Al inicio de su trayectoria como ingeniero de audio comenzó a colaborar con agrupaciones de *regional mexicano* (banda y norteño) tanto en festivales locales como en fiestas privadas. Actualmente es uno de los ingenieros en audio más solicitados y reconocidos dentro de la escena local independiente en Guadalajara. La conversación que sostuvimos se enmarcó sobre su trayectoria en ese tiempo en que inició colaborando con la sonorización de *música regional mexicana* en eventos.

Eric Ramírez “El Compadrito”

Eric es compositor y productor del género *regional mexicano*, trabaja bajo el sello de *Mayra Music* y es oriundo de Guadalajara. Sus canciones han sido grabadas por agrupaciones como La Inolvidable Banda Agua de la Llave, de Jalisco; y tiene producciones de norteño acompañado de Darío Quezada. Además de ser compositor, es músico en un proyecto de música afro-cubana: *Salsoul*. La conversación que se tuvo se enmarcó sobre su trayectoria y experiencias significativas dentro de la industria musical.

Jesús Camarena Pérez

Jesús es dueño y manager de la agrupación Banda Furia Juvenil. Agrupación conformada por 19 jóvenes menores de 21 años y que está ubicada en el Cerro del Cuatro en Guadalajara. Jesús es quien dirige el camino de dicha agrupación, él es quien toma las decisiones fundamentales en cuanto a la comercialización de la música. Jesús contrata directores musicales de conservatorio, que le enseñan a los jóvenes vecinos a aprender a tocar algún instrumento de la banda sinaloense y así unirse a la banda. Por lo general, esta agrupación toca en fiestas privadas. “Con lo que trabajamos el fin de semana, yo creo que lo máximo que nos estamos llevando es cerca de mil baros *baros* (mil pesos)” (Diario de campo. Visita a sala de ensayo, conversación con Carlos [vocalista], junio 2016).

José “Chico” López

José “Chico” López, es oriundo de Culiacán, Sinaloa, México. Su formación empírica como músico comenzó a muy temprana edad con la batería, después se pasó por el acordeón como instrumento base. Es arreglista y productor de

varios artistas, compositores y agrupaciones como Larry Hernández, Revolver Cannabis y Calibre 50. Los sub-géneros que trabaja son principalmente el norteño y el norteño-banda, aunque algunas veces ha hecho banda sinaloense y sierreño.

La conversación con “Chico” López se mantuvo alrededor de su experiencia como agente activo y sobre momentos y relatos muy significativos para él y su trabajo. Su labor es una de las que, personalmente, me llama más la atención. Esto porque en su mayoría el compositor tiene el mayor peso, sin embargo, en la *música regional mexicana* es posible ver una complicidad entre quien arregla y quien produce. ¿Dónde quedó el arreglista?

Es importante aclarar que lo que estas entrevistas buscaron fue reconocer en los discursos registrados, algunos matices para la descripción de los procesos de producción musical en tanto procesos de producción de sentido. Y sobre la base de estas características, ampliar la búsqueda hacia las mediaciones que producen (y condicionan) el sentido *a priori* sobre la *música regional mexicana*. ¿Cuáles son las mediaciones del sentido que los productores musicales entrevistados, sobre la producción de dicha música, ponen en juego?

Observaciones etnográficas

Las observaciones realizadas son una parte complementaria a la investigación, lo cual no demerita todas las aportaciones que hicieron, sino que operaron en tanto vías de complementación metodológica a la cual es preciso enfrentarse para tener más claros los procesos del sentido. En la búsqueda por las maneras en las que se produce el sentido social en la *música regional mexicana*, y sobre el soporte conceptual de la mediación, en tanto espacio de flujos del sentido, impera un traslado del enfoque hacia los contextos y las experiencias; es decir, hacia lo que ocurre en el presente, en sus puntos topográficos.

Las visitas realizadas tuvieron lugar dentro del Área Metropolitana de Guadalajara. Los lugares son algunos bares de la ciudad, espacios de conciertos, salas de ensayo y tiendas de discos. Visité Las fiestas de octubre y vi en el auditorio Benito Juárez a Los Plebes del Rancho, Christian Nodal y a la Imponente Banda Vientos de Jalisco. En el palenque de las fiestas de octubre vi a la Banda MS; visité lugares denominados como *antro-banda*: El Patrón, La Doña, el bar La Despeinada y La Oveja Live. Además, debido a mi oficio como gestor cultural y productor musical, coincidí con diversos agentes que están de cierta forma vinculados a algún sub-género que sea parte de la *música regional mexicana*.

Auditorio Benito Juárez y Palenque de Fiestas de Octubre

Ambos lugares están ubicados dentro de un complejo situado en Av. Mariano Bárcenas s/n, col. Auditorio en Zapopan Jalisco. Anualmente, en este sitio se llevan a cabo Las Fiestas de Octubre, fiestas que nacieron en 1965 y con el paso del tiempo se han convertido en una de las fiestas más tradiciones y emblemáticas de la ciudad. Dura cerca de 40 días y su oferta artística es

diversa, hay gastronomía, música, exposición y venta de artesanía, pintura, danza, teatro, entre otras actividades. Uno de los edificios centrales de este complejo es el Auditorio Benito Juárez, cuya capacidad es de 10.000 personas. En su escenario han participado artistas de talla nacional e internacional, tanto dentro como fuera de las actividades de las Fiestas de Octubre. Artistas como Korn, Caifanes, en el rock y por el género *regional mexicano*, artistas como Los Tigres del Norte, Christian Nodal, Banda Agua de la Llave, Banda Cuisillos, entre otras agrupaciones. Dicho espacio se autodenomina como el *Teatro del Pueblo*.

En 2017, los costos de entrada general a la feria oscilaron entre los 20 y los 35 pesos. El público que asiste es variado y complejo de leer. Durante las visitas observé que, en su mayoría por el día y por las tardes, el público era familiar. En cambio, ya más cercana la noche, el lugar se poblaba de jóvenes y adultos, el ambiente cambiaba por completo. En este auditorio tuve la posibilidad de ver y escuchar a *Los Plebes del Rancho*, *Christian Nodal* y *La Imponente Banda Vientos de Jalisco*.

Por otro lado, el Palenque de las Fiestas de Octubre es un lugar ubicado dentro del complejo de la feria. En su escenario también han transitado artistas de talla nacional e internacional como Los Ángeles Azules, Maluma y Miguel Bosé, así como artistas del género *regional mexicano* como La Adictiva, La Banda MS, Los Tigres del Norte o Calibre 50. En 2017, los costos oscilaron entre los 800 y 3000 pesos, dependiendo el artista a presentarse. El público, de igual manera, es variado y complejo de leer. Sin embargo, uno puede darse una idea por los costos elevados de los conciertos.

Resultó importante seleccionar a las Fiestas de Octubre porque es una feria que ocurre anualmente y que ya es tradición entre los habitantes de la ciudad de Guadalajara. Además, porque es un punto estratégico para la oferta y

el consumo del género *regional mexicano*. Asimismo, la polaridad en cuanto a los precios me permitió explorar las diferentes audiencias y deducir otras dinámicas que, aunque no son parte fundamental del trabajo, son elementos que articulan la experiencia del usuario.

Auditorio Benito Juárez y Palenque de las Fiestas de Octubre

Av. Mariano Bárcena, s/n, col. Auditorio, 45190

Zapopan, Jalisco, México.

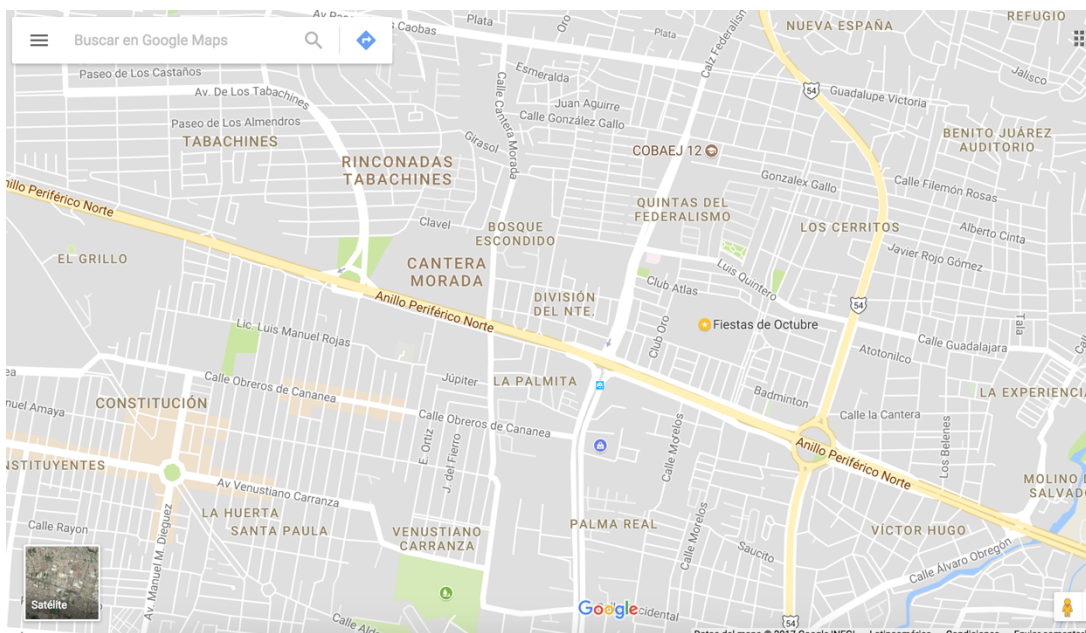
(33) 33 42 36 24

Visitas:

24 de octubre de 2016

6 de noviembre de 2016

27 de octubre de 2017



Fuente: Google Maps



Nuevo logotipo de las Fiestas de Octubre

Antro-banda

El término *antro-banda* es utilizado por muchos sitios en la ciudad de Guadalajara y a lo que se refiere son a espacios de fiesta que se distinguen, principalmente, por el tipo de música que se escucha. Así como también pueden distinguirse a través de muchos otros elementos simbólicos como el tipo de baile, la vestimenta, el brillo, los estilos de vida, entre otros. Dentro de estos espacios de interacción activa, por lo menos cuando está abierto el lugar, el sentido cobra forma de múltiples maneras, sobre todo desde la experiencia del consumidor que es mediada por la agrupación de *regional mexicano* estelar de la noche.

Las visitas realizadas tuvieron las siguientes fechas:

Lugar	Dirección	Contacto	Registro de visita
El Patrón Antro-banda	Calzada del Federalismo 1846 Norte, San Miguel de Mezquita, 44260 Guadalajara, Jal.	01 33 3823 3521	10 junio 2016 24 junio 2016 12 mayo 2017
La Doña	Av. López Mateos Sur 5025, Las Águilas, 45080 Zapopan, Jal.	01 33 1367 5234	23 julio 2016

Antro-banda			25 noviembre 2016
La Despeinada Bar	Calle Emiliano Zapata, 45100 Zapopan, Jalisco.	01 33 1528 9332	27 enero 2017
Oveja Live Antro-banda	Av. Revolución 2190, 44840, Guadalajara, Jalisco.	01 33 36 57 64 56	12 agosto 2017

El Patrón Antro-Banda Bar

El Patrón Antro-Banda Bar, es un establecimiento ubicado cerca del centro de la ciudad de Guadalajara. Se encuentra sobre la Calzada Federalismo Norte, en la colonia San Miguel de Mezquitán, en el municipio de Guadalajara. Este lugar se caracteriza por ser uno de los lugares con mayor movimiento de agrupaciones del género *regional mexicano*. Por este escenario, han pasado artistas como Chuyín Barajas, El Komander, Traviezos de la Sierra, Colt Romeo, entre otros.



La Doña Antro-Banda

Este lugar está ubicado al sur de la ciudad de Guadalajara, en el municipio de Zapopan. Se encuentra frente a la Unidad Administrativa de Las Águilas, sobre la Av. López Mateos Sur #5025. Por el escenario de La Doña se han presentado artistas emblemáticos como El Coyote, La Banda Saucillos, Los Empresarios del Corrido, Los Buchones de Culiacán, La Banda San Miguel, entre otros.



La Despeinada

Este lugar se ubica sobre la calle Emiliano Zapata en el centro del municipio de Zapopan. Es otro de los lugares visitados con mucha afluencia de personas, sobre todo los fines de semana. Este bar es una plataforma un poco más pequeña que los otros dos lugares anteriores, en este sentido, podría decir que la oferta musical es mucho más independiente o *underground*.



Oveja Live

La Oveja Live se encuentra en al este de la ciudad. Está en la Av. Revolución #2190 en el municipio de Tlaquepaque, Jalisco. Por su escenario han caminado artistas como Julio Preciado, La Banda Caña Verde, Moy Sierra y Nene Torres, Nuevo Inizzio, el Norteño-banda Locura Alterada, entre otros. Este sitio se autodenomina como los originales creadores del concepto Antro-banda, lo cual es importante resaltar puesto que es uno de los espacios de este tipo con mayor trayectoria en la ciudad.



Durante estas visitas, el diario de campo fue fundamental para sustraer la información necesaria para el desarrollo de la investigación. Durante este proceso, hubo ciertos encuentros aleatorios con agentes que están actualmente o estuvieron de alguna forma vinculados a la industria de la *música regional mexicana* ya sea como músicos, compositores, estudiantes y, por supuesto, consumidores. Lo valioso de estos encuentros, es que me permitieron extender el panorama sobre la *música regional mexicana* y las formas de abordar dicho género musical desde la producción. Sobre todo, desde las prácticas ya institucionalizadas tanto de agentes como de consumidores. Además, las visitas a espacios en donde ocurre esta música tanto grabada como en vivo fueron fundamentales para tener una cercanía con las experiencias de consumo, y sobre todo las experiencias del espectáculo para reconocer la manera en que las personas se relacionan entre sí y con la música, la manera en que atienden a la música o solo a ciertas canciones cuyas letras y sonidos provocan algo, y así intuir los flujos por donde ocurre el sentido.

La triangulación de información tiene tres frentes principales. Por un lado, la inquietud del investigador que puede verse a través de la pregunta de investigación que se lee como *¿de qué manera, a través de las prácticas de productores musicales vinculados a la industria musical, se produce sentido social en la música regional mexicana?* Sobre esta base, el enfoque primordial es sobre una manera en la que el sentido social en la *música regional mexicana* es producido. Por otro lado, las entrevistas semi-estructuradas me permitieron descifrar, a través de la experiencia de los productores entrevistados, los significados de la práctica de producción musical en tanto proceso de producción de sentido. Finalmente, las observaciones etnográficas me posibilitaron ver a la práctica en cuestión, puesta en escena, es decir que, sobre la base de las argumentaciones expuestas por los productores entrevistados, me fue posible detectar momentos en concreto y visualizarlos como unidades de

referencia o eventos musicales, entendidos como “la realización del acto musical en un tiempo y un espacio determinados” (Josep Martí citado en Burgos, 2012, p. 86).

Es importante cerrar este marco metodológico trayendo a colación las inquietudes de la presente investigación, las cuales se colocan sobre la búsqueda por la producción del sentido social en la *música regional mexicana*. La cual es comprendida como un término de uso cotidiano que la industria musical le asignó a un conjunto de sub-géneros musicales de carácter regional. En este marco metodológico, se expuso el camino que recorrí para obtener la información necesaria para la argumentación y el análisis correspondientes.

Música regional mexicana: subgéneros musicales a trabajar.

Es fundamental definir a la *música regional mexicana* en tanto género musical, de acuerdo a lo que López Cano refiere como “...una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en su conjunto forman una clase” (López Cano citado en Guerrero, 2012, p. 11). De modo que, es posible nombrar a la música regional mexicana como un complejo de subgéneros musicales que se caracterizan por sus sonidos, melodías, armonías, temáticas –abordados en su lírica, y de más aspectos performativos, como la vestimenta, coreografías o bailes.

De esta manera logro separarme de lo que podría ser denominado como el estilo musical, puesto que este se definiría, a decir del músico italiano Franco Fabbri, como “una disposición recurrente de rasgos en eventos musicales que es típico de un individuo (compositor, *performer*), un grupo de músicos, un género, un lugar, un período de tiempo” (Fabbri citado en Guerrero, 2012, p. 8-

9). Los rasgos, por ejemplo, de la ejecución musical pudieran estar mucho más ligados a lo que definen el estilo de cierta agrupación o el modo de componer y producir música. Sin embargo, como la definición de la *música regional mexicana* que aquí se toma es una categorización construida por la industria musical, es necesario denominarla como un género musical que condensa varios subgéneros, en las siguientes líneas solo se exponen los más significativos para la investigación.

Estos subgéneros son la *música norteña*, la *música de banda sinaloense*, la *música grupera* y la *música norteño-banda*. He de recordar al lector que el punto central de la investigación es la producción del sentido social sobre la *música regional mexicana*, en tanto término adoptado por la industria musical y en tanto objeto cultural socio-históricamente configurado y simbólicamente compartido. ¿Cómo es que se produce el sentido enfocado el análisis desde la producción musical?

Música Norteña

El origen de este género musical se remonta a finales del siglo XIX, el cual devino de una hibridación entre las prácticas musicales que llegaron a nuestro país a través de Europa, además de las formas de apropiación que los habitantes del territorio mexicano le dieron a dicha expresión cultural. La *música norteña* se comprende como el producto terminado del *conjunto norteño*, el cual “nació en las primeras décadas del siglo XX en la zona rural, y de allí pasó a las cantinas y los barrios de Monterrey debido a la migración” (Díaz Santana, 2012, p. 18). Por sí misma, entonces, la música norteña se intuye como un fenómeno de origen campirano y de características sonoras orgánicas, lo que caracteriza a su sonido de cierto color madera.

Ramos Aguirre (2013) argumenta que la introducción de la polka (uno de los tipos de música alemana que fungieron como las raíces sonoras de la *música nortea*) al imaginario musical mexicano, generó tensiones que respondían con rechazo y su disfrute. Asimismo, en esta música, es posible escuchar algunas raíces como la mazurca, la galopa, la contra-danza y la redova.

La música nortea ha sido definida como la música mexicana que tiene como base al acordeón y al bajo sexto como instrumentos principales para su orquestación y que se combina con otros instrumentos como el piano, el saxofón, bajo eléctrico, clarinete, entre otros (Olvera, 2008).

En las dimensiones académicas, esta música ha sido una de las más estudiadas y también ha sido tomada uno de los objetos culturales más elementales para la comprensión de la identidad mexicana. Es que “en sus canciones se reflejan las ideas creencias, valores, aspiraciones y sentimientos de sus compositores y (de) los mexicanos” (Montoya & Medrano, 2016, p. 14).

La *música nortea* resulta significativa para la investigación, debido a las implicaciones en términos comerciales y en términos socioculturales que ésta ha tenido. Los discos y conciertos de agrupaciones como *Los Tigres del Norte* o *Los Tucanes de Tijuana*, y artistas como *Ramón Ayala*, son objetos culturales que han tenido un amplio éxito en el territorio mexicano y en los Estados Unidos, y que han tenido repercusiones a niveles socioculturales mediante las narrativas que emergen tanto de sus líricas como de las ficciones puestas en los video-clips, por ejemplo. Esto porque se descubren universos sociológicos que pueden ser entendidos como un extenso acervo para el análisis sociológico. Sin embargo, los destellos racionales que detonan los enfoques que pretenden comprender a las identidades culturales contemporáneas, son únicamente la antesala para un análisis a profundidad de la *música nortea*.

La *música de banda sinaloense* se compone por una serie de instrumentos musicales como la tuba, trompetas y trombones, clarinetes, tarola, bombo, y percusiones que, una vez orquestados, producen un sonido muy característico. A decir de Simonett (2004), sus orígenes se remontan a la ciudad de Mazatlán a finales del siglo XIX. Es concebida como una hibridación instrumental y de prácticas musicales en un contexto determinado, como lo es Sinaloa.

La particularidad en su sonido se deduce por la orquestación base de los instrumentos de viento como el clarinete, la trompeta, el trombón y la tuba:

“Quizás una de las razones por las cuales la música de banda (con especial énfasis a la banda sinaloense) no es agradable para todos, es porque la instrumentación que soporta la orquestación no es la base común (batería y bajo), como en el funk: en el funk, los metales son el adorno, no la base, como ocurre con la *música de banda*”.

Diario de campo, conversación con Hamlet CV (músico mexicano), agosto 2017.

Es importante reconocer que se pudiera definir a la música de banda desde dos matices analíticos: primero, desde la perspectiva de los consumidores (quienes la consumen y la valoran y quienes no) en donde se apela a la homogeneización de diferentes sonidos y subgéneros o estilos, como la tambora, el norteño, o el norteño-banda para una clasificación aleatoria, realizada desde el sentido común por personas que no son afines a escucharla: “porque todo suena igual”. Y, por otro lado, desde la producción, en donde se sugiere una definición o clasificación con ciertas características más específicas, técnicas u

ortodoxas que para un músico especializado pudieran resultar relativamente fáciles de comprender más no explicar. Esto significa que no es lo mismo tanto producir o hacer música como escucharla; por ejemplo, musicalmente hablando, un corrido no es lo mismo con un acompañamiento norteño que acompañado de *música de banda*³³. Al profundizar sobre esta discusión el interés de la presente investigación se pudiera escapar, por lo que esto quedará para trabajos posteriores.

La *música de banda sinaloense* contiene diferentes matices que la constituyen como un objeto cultural significativo para el presente análisis, que busca descifrar y describir los procesos de producción de sentido social en la *música regional mexicana*. Este subgénero musical tiene una gran trascendencia y fuerza dentro las dinámicas de la industria musical contemporánea. Además de ser uno de los subgéneros de mayor producción y consumo, a través de su lírica y su narrativa audiovisual, se resaltan las re-significaciones de los imaginarios colectivos como, por ejemplo, la reivindicación del territorio o la idea del trabajo:

Sí, señor, yo soy Dámaso
Soy hijo del licenciado.
De Culiacán y mi gente,
Siempre he tenido el respaldo.

Yo estoy porque me pusieron,
Les agradezco ese gesto.
Yo vivo pa' la gerencia,
Y a mi padrino respeto.

³³ Ejemplifico esta diferenciación con una comparación musical en donde puede, por lo menos, percatarse de que existe una diferencia en términos musicales, pero que, de cierta forma, sigue siendo el mismo corrido solo grabado con un estilo diferente: escuchar en el disco de Gerardo Ortiz, titulado 'Hoy más fuerte' (2015), las versiones en norteño y banda del corrido 'El Amigo'.

Existen agrupaciones que son pioneras en este universo musical como la Banda el Recodo y agrupaciones contemporáneas como la Banda MS o la Banda Caña Verde. El fenómeno de la *música de banda sinaloense* es, en términos académicos, un lugar desde el cual producir conocimiento y un lugar desde donde reflexionar las formas de apropiarse de realidad. La música articula las dimensiones de lo social en un objeto propio de esas dimensiones, es decir, la *banda* —como en el uso cotidiano se le refiere— contiene elementos para la constitución de la identidad nacional y también, dentro de sus múltiples variables y estilos, contiene realidades algo complejas.

Música Grupera

La música grupera forma parte —mas no corresponde a la totalidad— de lo que en esta investigación se entiende como *música regional mexicana*. Emerge en el centro de la discusión de un fenómeno que ocurrió al final de los años 80 y principios de los 90, denominado como *onda grupera*. Este movimiento se caracteriza musicalmente, a partir de sus orquestación e instrumentación y desde su irrigación comercial que se extendió por todo México y en algunos estados fronterizos de la unión americana. Existe un vínculo muy cercano entre la *onda grupera* y lo que en esta investigación se comprende como *música regional mexicana*. Madrid (2013), lo plantea muy bien al argumentar que:

La trayectoria de la *onda grupera* en México y la *música regional mexicana* en Estados Unidos, debería ser comprendida no como fenómenos paralelos, sino como aspectos esenciales del mismo complejo transnacional, incluso los mismos músicos y seguidores, las

mismas redes de distribución y las mismas prácticas interrelacionadas de consumo. (Madrid, 2013, p. 76. *Traducción propia*)

Son fenómenos similares que también se caracterizan por su cercanía con algunos elementos que revelan la identidad de la cultura mexicana y por su relación con las dimensiones de lo rural (Rivera, 2014).

Al hablar de música grupera, también se habla de ciertos subgéneros musicales que, aunque no son parte de la construcción del presente objeto de estudio, son géneros que son propios de dicha música. Montoya y Medrano (2016) argumentan que “la *música norteña*, por injerencia de la industria del entretenimiento (Televisa), se convirtió en sinónimo de *música grupera*” (p. 7). Para ser un poco más certero, habría que descifrar las partes por separado, ya que evidentemente pueden diferenciarse por los sonidos que han construido. La academia ha planteado esta doble vía estudiando cada objeto por separado, aludiendo a que las intenciones y los orígenes son distintos.

En este sentido, podría hablarse de los sonidos románticos que caracterizan a *Los Temerarios*³⁴ o las melodías movidas de *Límite*³⁵, *Bronco*³⁶ o *Bobby Pulido*³⁷. Esta diferencia la podremos contemplar más de cerca si logramos identificar los sonidos que estas agrupaciones expresan. En su origen, la *onda grupera* se puede intuir como un término que “identificó una amplia gama de prácticas musicales que tenían poco en común además de haber sido desarrollada y popularizada en los márgenes convencionales de la industria musical” (Madrid, 2013, p. 73).

³⁴ Escuchar: https://www.youtube.com/watch?v=3ISL_QB2hy8

³⁵ Escuchar: <https://www.youtube.com/watch?v=oDaW7-Z52F8>

³⁶ Escuchar: <https://www.youtube.com/watch?v=-NJEhpw7WXc>

³⁷ Escuchar: <https://www.youtube.com/watch?v=q-ZO3xm832U>

Esta mezcla entre los estilos románticos de la canción de entonces, y los sonidos foráneos, principalmente sonidos del norte del país. Sobre esto, el colaborador Eduardo Quijano, expuso al ser entrevistado:

“Y es así donde estos grupos más formales, más enfocados, podríamos decirlo a una balada romántica, aunque tocaban balada-rítmica, por ponerle un nombre, se ven contaminados. ¿Y quiénes son estos grupos? Los grupos del norte que, en ese momento y voy a mencionar a cinco, a mí me toca ese gran (con efusividad) momento que es, por supuesto Ramón Ayala, Cornelio Reina, Los Relámpagos (del norte), pero sobre todo un fenómeno que fueron Los Cadetes de Linares. Porque Los Cadetes de Linares, aunque cantaban música norteña, su temática, su contenido central era una especie de balada-romántica. Si tú analizas las canciones lo que te vas a ver ahí son historias ¿no? Y fueron éxitos monumentales, no hay referencias, no tienen ustedes una idea...es que fue algo tan increíble”.

(Quijano, 2016)

Música Norteño-banda

El norteño-banda, como bien lo dice su nombre, es el resultado de una hibridación musical entre los sonidos de la música norteña y de la banda sinaloense. La combinación de ambos sonidos y estilos fue lo que ocurrió como la creación de este nuevo género musical. Al ser entrevistado al respecto, José “Chico” López, afirmó:

“Pues surgió en que el acordeón se metió en la banda. Surgió el que se hizo como...se le metió acordeón a la música de banda y ya después se hizo un cambio de lo norteño y ya después se integró la tuba a lo norteño. Porque antes era norteño con bajo

eléctrico, pero ya de repente salió...uno de los primeros grupos que sacaron...que la tuba fue, no sé si le tocó escuchar lo que antes era Calibro 50, eran Colmillo Norteño...y fue uno de los primero grupos que a mí me tocó escuchar la tuba con el norteño.”

(López, 2017)

Dada la reciente emergencia de esta manifestación, no hay una definición en concreto de la *música norteño-banda*, sin embargo, de este subgénero musical resaltan tipos de agrupaciones de talla nacional e internacional, entre las que destacan Calibre 50, que su antecesor *Colmillo Norteño*, se cree y considera que es de las primeras agrupaciones en hacer esta mezcla de sonidos y reproducirlos. Para una ejemplificación en concreto de esta muestra híbrida de sonidos, podría escucharse la canción que se titula: [Las Ultras](#), de quien es compositor el entrevistado en este trabajo José “Chino” López.

La *música norteño-banda* se ha convertido en uno de los géneros musicales que pertenecen a la *música regional mexicana*, de mayor apogeo. A partir de la introducción de la tuba al norteño y sus variaciones, han surgido diferentes agrupaciones y artistas emblemáticos como El Komander, Los Plebes del Rancho, Julián Álvarez, entre otros.

Estas líneas expusieron y caracterizaron de manera general, los subgéneros musicales de interés para la investigación, con la intención de poder comprender a la *música regional mexicana* como un conjunto de subgéneros musicales que se caracterizan por sus sonidos, ritmos, melodías, armonías, temáticas líricas y demás aspectos que abordan. Cabe resaltar que pudieran existir muchos otros elementos y muchos otros matices que caractericen a cada subgénero, así como la instrumentación, la orquestación o las temáticas

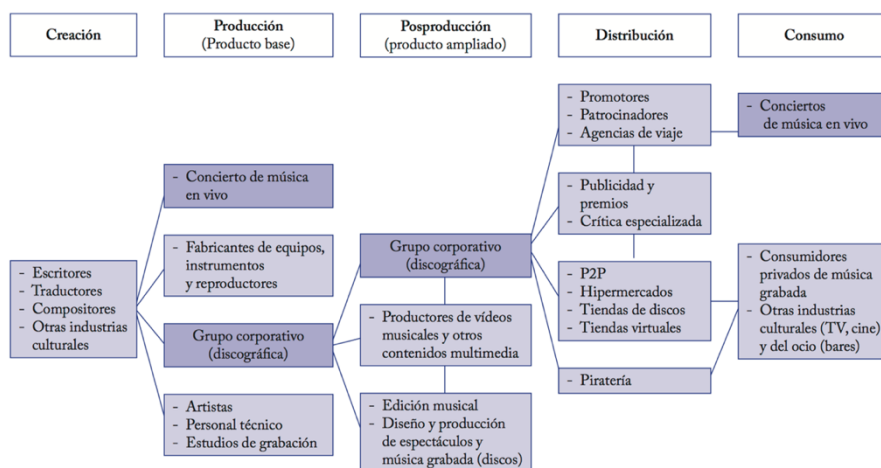
de la lírica, los aspectos performativos —bailes, coreografías, escenificación—, aparte de los contextos de producción y de ejecución. Sin embargo, como el asunto a resolver en el presente documento está centrado en la producción del sentido de la *música regional mexicana* y el análisis es desde la producción musical, habría que asegurarse para próximos trabajos que cada subgénero musical que pertenece a la música en cuestión, es en sí mismo un universo muy amplio con múltiples posibilidades analíticas.

Capítulo III. La (re)creación musical:
Argumentaciones y reflexiones.

Breve nota sobre la producción musical

Una vez centrado en la búsqueda por las formas en las que se produce el sentido social en la *música regional mexicana*, cuya pregunta de investigación se enuncia como *¿de qué manera, a través de las prácticas de productores musicales vinculados a la industria musical, se produce sentido social en la música regional mexicana?* Se propone recorrer los trayectos del sentido, mediante el análisis del trabajo de la producción musical, el cual es operado por sujetos que están inmersos en las lógicas de la industria musical.

El trabajo de la producción musical en tanto proceso de producción de sentido, se caracteriza desde diferentes dimensiones. Retomo el diagrama que Santos Redondo (2011) propone para profundizar en ello. El autor expone cinco partes fundamentales que nombra como el “funcionamiento de la industria musical y su cadena de valor” (p. 102): la creación, la producción (producto base), la posproducción (producto ampliado), la distribución y el consumo. Sin embargo, para caracterizar a la producción musical, consideré conveniente centrarme únicamente en las prácticas implícitas que el autor argumenta como la Creación, Producción (producto base) y posproducción (producto ampliado). En la dimensión de la creación, Santos Redondo sugiere a la escritura, la traducción y la composición; en la producción (producto base), refiere a la producción de conciertos, a la fabricación de instrumentos, de equipos y de reproductores de audio, a las estrategias corporativas, la interpretación y ejecución musical y el trabajo operativo del personal técnico y el trabajo de grabación de un disco. Finalmente, en la posproducción, el autor sugiere al grupo corporativo (discográfica), a los productores de videos musicales, y productores de contenido multimedia; así como a los editores y al diseño y producción de espectáculos, además de la música grabada.



Fuente: Santos Redondo, 2011, p. 103.

Resalto que, de acuerdo a lo que sugiere Hennion (2002) al respecto de la mediación en tanto vínculo que relaciona a los mediadores que constituyen a la música, estas prácticas serían indisociables entre sí. Es decir, cada una de ellas puede realizarse de manera separada, pero para la constitución de productos circulables dentro de los marcos de la industria musical, por ejemplo, es necesaria su relación, es decir, su mediación: la canción puede ser compuesta, pero si se queda únicamente en la composición y no es socializada para su desarrollo o producción y posproducción, es poco probable que llegue a convertirse en un producto actualmente comercializable. Lo mismo sucede con las demás prácticas, pueden ocurrir y analizarse por separado, pero son indisociables entre sí, al menos dentro de las lógicas de la industria musical.

A través de la observación de algunas prácticas concretas como la composición, la producción de conciertos de música en vivo, la producción artística, el diseño y la producción de espectáculos y música grabada, y del trabajo etnográfico de entrevista a sujetos involucrados activamente en los procesos de producción musical del *regional mexicano*, en esta investigación fue posible reconocer y recuperar alusiones, afirmaciones y experiencias

relativas a las formas en las que construye el sentido dentro de la producción de la *música regional mexicana*.

La querrela por liberar una pequeña porción de lo que ocurre con el productor musical en las prácticas de su producción musical, resultan en orquestaciones varias que ocurren para que en estas prácticas resuene un significado en concreto: ¿a qué es lo que suena la *música regional mexicana*? Para lograr un análisis sobre las maneras en las que se produce el sentido en la *música regional mexicana*, es imperante colocarme frente a la música en tanto “reflejo de una realidad en movimiento” (Attali, 1995, 20).

La (re)creación musical: experiencias y contextos de la producción musical

“La música hace oír el mundo nuevo que,
poco a poco, se volverá invisible, se impondrá,
regulará el orden de las cosas;
ella no es solamente la imagen de las cosas
sino la superación de lo cotidiano,
y el anuncio de su porvenir”

Jacques Attali

Para el análisis de la producción musical en tanto proceso de producción de sentido que se constituye mediante prácticas de sujetos vinculados con la industria de la *música regional mexicana*, recorro al ejercicio de la *(re)creación musical*, la cual es importante visualizarla como un término analítico que opera desde dos posiciones indisociables que están expuestas en su enunciación. La primera posición es la *creación*, que indica el ejercicio permanente de la mente humana y que posibilita al sujeto comprender y apropiarse de la realidad de una

manera u otra. Éste hace uso de un *marco*³⁸ de referencia e interpretación constituidos por elementos como el dominio técnico del instrumento y el reconocimiento de la armonía y sobre la base de la improvisación, por ejemplo, el músico crea e instrumenta el contenido que emerge mediante impulsos permanentes, es decir, en la improvisación, el músico siempre crea en tiempo presente.

La segunda posición es la *(re)creación*, que en este trabajo se comprende como el mismo ejercicio de creación solo que enfocado (o ejecutado) en función de una previa abstracción hecha por el sujeto. Esto, al respecto de todo aquello que reconoce o de todo aquello de lo que es consciente. Para esto, me es importante ejemplificar la cuestión:

“Casimiro Zamudio³⁹ toma su guitarra y me muestra una nueva pieza musical en la que había estado trabajando durante un tiempo. Esta pieza es una combinación entre el ritmo que años atrás él inventó, el cual se denomina como *el baile de caballito*, y la guitarra reconocible de la canción *Samba Pa’ Ti* de Carlos Santana”:

*“Por ejemplo, a ver, por cierto, grabé una [canción] de Santana ahorita...a ver cómo se oye... [se escucha que conecta algunos aparatos]. Ahí está, no vayas a creer que es otra persona eh... [lo dijo con cierto sarcasmo]. Este...las grabaciones empezaron en 1977 [refiriéndose a que no hizo ninguna grabación con su banda de covers], esta grabación [Samba Pa’ Ti] es de ahorita, **hace como unos quince días...que se me está ocurriendo, meterle el ritmo del caballito y***

³⁸ Goffman (2006), argumenta que: “[...] las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos —al menos los sociales— y nuestra participación subjetiva en ellos; *marco* es la palabra que uso para referirme a esos elementos básicos que soy capaz de identificar. (2006:11).

³⁹ Vocalista de Mi Banda El Mexicano, agrupación de *música grupera*. En apartados anteriores se encuentra una breve semblanza de su trayectoria.

grabar el cover de Santana, igual...ya le hice la prueba, entonces...A ver... [suena la grabación de Casimiro Zamudio].

[En el proceso de mezclar el ritmo del caballito y la guitarra de Samba Pa' Ti, Casimiro pregunta si se capta el ritmo del caballito, haciendo alusión a que son dos pistas separadas, cuando finalmente se logran empatar los sonidos, se produce algo nuevo].

(Zamudio, 2017)

Lo que hago explícito en la segunda posición desde la cual es posible leer a *la (re)creación musical*, es el momento en el que el sujeto pone en acción sus conocimientos para la producción de un objeto (una canción) que refleja un gusto musical en específico, además del sello personal del productor (*el baile de caballito*). Es decir, Zamudio reconoce y redescubre en el contexto actual que el ritmo creado por él mismo tiempo atrás, resurgió como fenómeno musical, y, por ende, considera que es importante continuar produciendo en función de su creación:

[...] por ejemplo, 'No bailes de caballito' no la tocaba la radio, nosotros apagamos la radio. No pagamos, la apagamos. Porque, ¿qué quiere decir esto?, que, en todos los carros, en las calles la gente andaba oyendo pura música de 'El Mexicano' en el carro, y no oían la radio y a la radio no le conviene eso. ¿Qué hace la radio? Pues toca música tuya...Ahorita tenemos apagada la radio en Guadalajara nosotros...toda la juventud anda escuchando música de 'El Mexicano' en sus carros, entonces, en la radio no se animan a tocar porque no son éxitos recientes, pues son canciones de hace 20 años, pero la raza la han de tocar en sus carros. La prueba está en que se llenó Cajititlán, el C3 y todos los eventos que hemos tocado, sin necesidad de estarnos tocando en la radio.

(Zamudio, 2017)

Tomo a esta segunda posición sobre *la (re)creación musical*, como el enfoque primordial para la presente argumentación. Se clarifica que el productor musical, genera contenido: produce música, a partir de explicitar ciertos *marcos* referenciales que “condicionan” su acción y la colocan en función de los contextos contemporáneos. El sujeto es consciente de la trascendencia de su creación musical, reconoce un resurgimiento en términos del consumo de dicho producto y mediante impulsos o intuiciones subjetivos, produce nuevo material.

También cabe la posibilidad de pensar a esta posición desde sus dimensiones lúdicas: la mente humana crea múltiples distinciones y soluciones para interpretar, reconocer y apropiarse de la realidad presente, para después jugar y compartir esas interpretaciones y experiencias con quienes son afines a ese subgénero musical mediante el uso de diferentes plataformas de socialización, para un fin en concreto como la búsqueda por la acumulación económica o por la legitimación de su obra dentro las estructuras de la industria musical.

La (re)creación musical en tanto proceso de producción de sentido, apelaría a la materialización de los procesos creativos que habían comenzado a concretarse en la medida en que la *música regional mexicana* es reconocida y apropiada. Por lo que el sentido (y sus flujos) sobre la *música regional mexicana*, desde la producción musical, está expuesto en el quehacer musical. Por ejemplo, la mercantilización de la música puede ser el sentido de la práctica institucionalizada.

La (re)creación musical en tanto término de uso analítico, condensa ciertos flujos que son operados desde la intersubjetividad. Es decir, el sujeto además de operar el sentido en una dirección creativa y específica, se reconoce a sí mismo en el objeto y con y a través de las prácticas de sus pares. Tomo a estos flujos como procesos sincrónicos, porque dicha música se produce para

ser compartida en situaciones y contextos específicos y para finalidades muy particulares.

Los *flujos del sentido* en la *música regional mexicana*, se dividen en dos conjuntos de procesos subjetivos. El primero de ellos se enuncia como *asombro / reconocimiento / impulso* y el segundo registro como *pasión / oficio / industria*. Cada una de estas ternas debe ser comprendida desde la teoría de las mediaciones, puesto que, en esta investigación, la música es observada como una relación que transversaliza y unifica a cada uno de los mediadores en juego.

Los flujos del sentido se intuyen y se describen desde la práctica de producción musical. Lo que aquí me interesa es: el *asombro* como herramienta de apropiación de la realidad, el *reconocimiento* como ejercicio innato que significa la relación del productor con la música y después el *impulso* creativo que deviene en la *pasión* que constituye al oficio del músico y se enmarca en ciertas lógicas de la *industria*. Nada primero, nada después, todo a su debido tiempo.

Asombro / reconocimiento / impulso: procesos subjetivos dentro de la producción musical

“La música se inscribe entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que revela. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce.”

Jacques Attali.

Primero, a propósito del mito platónico de *la caverna*, Ordoñez (2013) sugiere “que lo propio de la condición humana es estar sumida en la sombra y que sólo la experiencia de un radical deslumbramiento hace posible la contemplación de la verdad” (p. 140). Ese “radical deslumbramiento”, sugiere lo que para esta investigación entiendo como el *asombro*; desde una argumentación más formal, el asombro se entendería como el proceso sistemático que deviene de la percepción.

Por otro lado, el *reconocimiento* lo comprendo como un proceso ineludible en el quehacer, que-sentir y que-pensar del productor musical. Esto porque, cuando se descubren ciertas inquietudes y se disipan las dudas que se tenían sobre algún esa inquietud, las *experiencias del asombro* emergen como una reacción implícita; y las frecuencias del *reconocimiento* permiten que el productor musical se apropie de aquello de lo que lo asombró: el sujeto reconoce que lo que suena, le re-suena internamente a algo.

Mientras que el *impulso*, en tanto proceso subjetivo del productor, funge como pilar en el sistema de innovación musical (Abreu, 2013). Es decir, si la música se interioriza y por consecuencia se reconoce, el impulso es lo que posibilita a trabajarla bajo cualquier formato. Y con trabajarla he de referirme al

uso que se le pudiera otorgar a la música, ya sea para la búsqueda de algún fin específico o solo por el hecho de crear.

En términos de Hennion (2002), la mediación sugiere “no adoptar el papel del justo medio, sino designar a la vez como método y como problema la zona media en la que actúan los intermediarios del arte” (p. 222). Si el productor es el intermediario del arte, la zona media sería, entonces, la experiencia musical de la escucha, la experiencia de la producción y la experiencia de la ejecución musical, y aquí ocurrirían los flujos del sentido.

El *asombro* sistematiza las ideas y se mantiene como un paso previo al *reconocimiento* que, desde la *música regional mexicana*, opera en dimensiones socioculturales y sonoras para detonar en los marcos de interpretación del productor musical, y devenir en impulsos creativos. El flujo del sentido corre y es perceptible en la experiencia del productor musical en la escucha, producción y ejecución de la música, así como en sus contextos de producción dentro y fuera de la industria.

En esta primera unidad de análisis, Casimiro Zamudio relata:

- I. Pero en el 70, yo, buscando a una persona, encontré a alguien tocando la guitarra: un chavo contemporáneo mío, de cómo mi misma edad, y cuando vi eso, yo sentí prácticamente un impacto y dije: “como que siempre me ha gustado la guitarra,” y había hecho el intento de tocar la guitarra, pero no, no se daba. O sea, se me hacía muy difícil, que de hecho es muy difícil. Ya en el 70 ya aprendí yo, ese día: llegué y le dije: ¿Qué onda? ¿hay chance de aprender a tocar la guitarra? Sí, me dijo, vente. “¡Órale!” Era conocido mío, no amigo mío, pero sí conocido mío porque yo fui a buscar a una persona allí. Entonces, ya me acordé: era como primero de enero exactamente, o dos de enero. Entonces pues ya: “vente aquí aprendemos” y, no, haga de cuenta que ni a la escuela fui con tanta puntualidad y con tanta disciplina y

con tanto todo. A las 7 de la mañana, como era una tienda de abarrotes, a las 7 am ya estábamos tocando la lirita ahí, aprendiendo y aprendiendo y desarrollando y desarrollando. Y ya, a mediados del año 70: Junio o Julio, yo ya me independicé de ir a tocar ahí y me conseguí una guitarrita y me puse yo a aprender, aprender, aprender.

(Zamudio, 2017)

El sentido fluye transversalmente; las dimensiones del asombro se antepone al ejercicio de la creación. Se determinan como el cúmulo de procesos que devienen de la percepción y como el lugar donde es posible intuir que la música se constituye como un fenómeno subjetivo. Primero desde el reconocimiento entre sus pares y el productor musical; luego de la puesta en escena de la práctica de la ejecución del instrumento de interés, y luego sobre la socialización de esa inquietud con sus similares, además de la interiorización de su práctica y los rituales de su aprendizaje.

Este flujo opera como herramienta de trabajo y como complejo de exploración y re-descubrimiento. El productor localiza experiencias exactas en donde se hace explícita la inquietud por la música, y así descifrar momentos en los que sentido cobra forma. Puede leerse en la muestra que el encuentro primero con el instrumento, de manera “natural”, ejerce operaciones de significación en las que el individuo se sabe cómo creador, es decir lo que resuena internamente. Casimiro, en un momento determinado y en una situación en concreto, descubrió ciertas pulsiones intuitivas que le produjeron un sentido sobre el ejercicio de crear o el de simplemente hacer música sin ninguna finalidad en concreto como la retribución económica o simbólica de ese material.

Dichas pulsiones pudieran ser las primeras evidencias en que el asombro ocurre en un paso previo a la apropiación de tal o cual instrumento, género

musical u objeto. Sobre la misma base, en la siguiente unidad de análisis, José “Chico” López, argumenta:

- II. [...] comencé yo, en cuestión del acordeón. Aprendí porque mi hermano tocaba el acordeón y yo lo miraba a él y de repente, en el transcurso de 6 u 8 meses, ya tocaba yo. De volada aprendí y me fui especializando en el instrumento. Porque también toco otros instrumentos, también he hecho arreglos de piano, también he trabajado con los Titanes de Durango, también. Y también he hecho trabajo así en música de piano, pero en sí, en sí, lo que yo estoy más...mi rango es el acordeón, lo que más utilizo. Mucha gente empieza en la batería. Casi la mayoría de los músicos...de chamacos empiezas, lo que te llama más la atención es la batería. Bueno, hace ya tiempo para atrás, era el instrumento más popular, como se dicen...de niño, la batería. Pero ya llegas a una edad ya dices, no, pues me gusta este otro instrumento. Pero casi todos los niños, les gusta pegarle a la batería. Empecé con batería y ya de ahí me cambié al acordeón...y ya de ahí aprendí los otros instrumentos. También toqué el bajosexto [...]

(López, 2017)

José descubrió a temprana edad el vínculo potente entre el instrumento, que es un claro mediador de la *música regional mexicana* y entre el ejecutante, que en este caso es el productor. A decir de Hennion (2002)

“El hecho de prestar atención a los dispositivos concretos de la relación musical (...) proporciona un método, pues los debates sobre la música, de los profesionales a los aficionados, se formulan siempre bajo la forma canónica de disputa entre sus soportes rivales: se defiende a algunos, que se llaman verdaderos, auténticos, naturales y vivos, y se ataca a otros, que se llaman artificiales, mecánicos, comerciales y pasivos”. (Hennion, 2012, p. 294-295)

El punto de convergencia entre el sentido, el oficio y entre los impulsos por querer producir sonido, son el flujo del sentido. Se lee que el músico en tanto productor llegó a la música por medios diferentes, tanto instrumentales (acordeón) como intersubjetivos (la familia, el gusto, los contextos de escucha de ciertos géneros musicales). El sujeto descubre lo que no le interesa y reconoce que en su familia hubo algo relacionado a su condición creativa. La producción musical en tanto proceso de producción se sentido, está mediada por el impulso a tocar el instrumento, y, por ende, a producir.

La *música regional mexicana* constituye subjetividades desde sus narrativas y desde el uso que se le dé a la música. Es posible deducir que la manera en la que la *música regional mexicana* produce un sentido, es a través de los flujos permanentes del sentido que ubica a la práctica del productor musical. En este género musical, como en muchos otros, se está repleto de símbolos y significados que matizan sus sentidos y direcciones. Los supuestos y las justificaciones para no escucharla o producirla emergen solas a manera de “rescate estético”, más bien ortodoxo. Yúdice la nombraría como *músicas plebeyas*⁴⁰, esas que se saben fuera de los estatutos hegemónicos, y por supuesto industriales. A pesar de ser uno de los géneros más escuchados en el país, se le demoniza y se le califica, como lo argumentado en el apartado de la problematización.

Un ejemplo del contexto de producción dentro y fuera de la industria y de la experiencia de la escucha de la *música regional mexicana*, se menciona en párrafos anteriores en alusión a la *música de banda sinaloense* en tanto objeto de estudio académico. En los terrenos mexicanos y estadounidenses “nunca ha

⁴⁰Léase aquí: http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/Yudice_-_Musicas_plebeyas_9-13-14_corregido.pdf

sido considerada como una forma musical que amerite la atención erudita” (Simonett, 2004, p. 6). Esto se puede deducir de la siguiente unidad de análisis, en término de los contextos de producción y de la experiencia musical de la escucha. Aquí José Augusto relata que:

- III. Antes de que Los Invasores de Nuevo León fueran Los Invasores de Nuevo León, mi papá vivió con Homero...el caso es que mi papá tiene como una formación muy norteña. Cuando yo empecé a tocar, él me decía mucho: ¡Hey! Pero toca esto, hombre, déjate de ese rock and roll, no deja. O sea, si quieres agarrar esto, pues agárralo por el lado norteño. Pero a mí, honestamente, no me gustaba la música regional mexicana, yo era más de los...ya sabes, de los plebes rebeldes de: “¡ay, pinche norteño!”, este... bueno, en aquel entonces no se les llamaba “buchones”, pero sí eran los... “¡ay!” [el comentario denota burla] “norteños, ni estudian: si quieres tocar esa madre, ni estudias, cosas así.”

(Mendoza, 2017)

José Augusto da cuenta de un momento muy significativo en su labor como productor musical. Tiene la referencia familiar e histórica, y aunque en su momento hizo caso omiso a la sugerencia y mostró desinterés total sobre la *música regional mexicana*, actualmente se dedica a dicha música. Cuando el productor es consciente que en el presente forma parte de la cadena de valor de la industria de la *música regional mexicana* las formas de operar la práctica han sido apropiadas. A decir de Hennion (2002), “A la inestabilidad del objeto musical, el artista contemporáneo opone su respuesta ambigua. Recurre masivamente a la institución para sostener su objeto, aunque la denigre, para hacerla desaparecer ante ese objeto que ella sostiene” (p. 289). El productor mediante su práctica intuye que las experiencias que ha producido tienen un valor significativo sobre la base del consumo. El sujeto reconoce la fuerza de

los objetos que él trabaja y lo que deviene es el impulso del productor musical. La necesidad es simbólica, al mismo tiempo que económica.

Por otro lado, y en relación a los contextos de la producción musical fuera de la industria, el relato de un colaborador reconoce lo siguiente:

- IV. Pues yo pienso que cuando uno trae el talento...rápido florece lo que uno [posee]...si uno trae el don, como se dice, porque tú puedes pasar toda la vida queriendo aprender, y si no traes el talento no vas a salir de donde mismo. De hecho, me dedico también a dar clases particulares de música, cuando tengo oportunidad, porque aquí hay mucha gente me lo pide, porque la gente te recomienda así o porque te oye y te escucha hablar de otras personas y te dice: “Oye, yo quiero que me enseñes” y te contactan. Me ha tocado, pues, enseñar, como le digo, a varios...pero yo sé quién trae el talento y quien no trae el talento: yo me puedo dar cuenta cuando... yo aprendí rápido a tocar el acordeón. Por ejemplo, en tres meses yo tocaba, pero en seis meses ya...tocaba lo que podía ya ejercer. Fue muy rápido. Sí, de hecho, mi hermano cuando escuchó tocar, me dijo: “Oye, aprendiste bien rápido, rapidito que aprendiste”. Pero yo pienso que cuando uno nace para ese, con ese don, pues...porque a la mejor me hubiera pasado toda mi vida en la batería, pero no hubiera dado el... cómo lo di en el acordeón. Si me hubiera aferrado yo a haber tocado la batería, no me hubiera desenvuelto como en el acordeón. Y yo rápido lo miré y dije: esto es lo mío.

(López, 2017)

Lo que aquí se explicita es el reconocimiento en tanto espacio de significación sobre el que se articula el sentido, en este caso, sobre la experiencia de vida con la experiencia particular de participación activa en la ejecución del instrumento. Es decir, en dicha experiencia de la ejecución musical, deviene el sentido sobre distintos momentos a lo largo del aprendizaje del productor. Por

ejemplo, al respecto de la trayectoria profesional y de los contextos de producción dentro de la industria, y en relación con Al respecto de los marcos de interpretación, José Augusto argumenta:

- V. Bueno, eh...como tal dentro de la música nortea tengo...no sé, un año o algo así. Yo soy músico desde hace mucho tiempo, pero...no sé. Yo empecé a tocar como en la preparatoria, o sea, como cuando tenía 15 años, por 'ay. Ahorita tengo treinta y cuatro, o sea voy para 20 años tocando, pero apenas pues, o sea, yo soy de Los Mochis, o sea, toda mi vida he tenido contacto con la música nortea. Pero que yo te dijera que estoy directamente vinculado a la música nortea o al regional mexicano, estaríamos hablando de... un año ya en forma, ya más o menos trabajando bien en lo que estamos haciendo, un poquito más, digamos, más formalmente. Hasta antes de eso era pues de que...en las pedas cantas esas rolas y tienes amigos que tocan ese pedo, pero no estás en contacto, o sea, no estás muy metido en la música nortea.

(Mendoza, 2017)

Por la naturaleza de la pertenencia a un territorio del individuo que se apropia de los sonidos característicos del lugar, es que se articula una idea *a priori* de lo que es un estilo o un género musical. Las prácticas que devienen de esta articulación de sonidos al escuchar y apropiarse de aquello que suena, pudieran ser los nodos que articulan un sentido social de consumo de esta música. Sin embargo, hay un retorno al “gentilicio musical” por constituirse dentro de un marco institucional que le genere un beneficio de cualquier índole.

Sobre la línea del análisis de la producción de la *música regional* mexicana, en sus contextos dentro de la industria, es menester traer a

colación la siguiente argumentación que relata uno de los entrevistados sobre el descubrimiento y la puesta en práctica sobre la *música regional mexicana*, ubicada en un contexto de producción musical dentro de la industria, en este caso la ciudad de Guadalajara. Sobre esta base el entrevistado argumenta:

VI. Nos vamos como “pedos”, por calzada del ejército, digo perdón calzada Independencia y calzada Olímpica ahí a un ladito, pusimos nuestro, y efectivamente tuvimos que entrar casi con policías, y la pregunta ¿A quién viniste a ver? Y me contestaron, “A la Banda Machos” y le dije “¿Qué? ¿A la Banda Machos?”. Me quedo a oírlos todo, veo que la gente baila un baile que yo no conocía mucho, que luego se conoció como “La quebradita” y empieza esta noción que yo ya tenía de que, música que no se baila no funciona y yo dije: Esto es... y le digo a Jorge, desgraciadamente ya murió. Fíjate que lo vi tres semanas antes de que se muriera, me lo encontré paseando a su nieto, mi mujer y yo fuimos a una premiere a la plaza... a la Gran Plaza y ahí estaba con su nieto, hijo de Sammy y Ana Laura paseándolo, y nos acordábamos de esa frase: pinche Lalo, decía: ¿te acuerdas de tu frase?, música que no se baila no funciona”. Eso para nosotros, para Video Rola es la neta, debes ir a mi oficina para que lo veas.

(Quijano, 2016)

El ejercicio de reconocimiento por parte del mediador en los contextos dentro de la industria, y en función de la experiencia de la ejecución, y que el público oyente realiza sobre lo que él programó con cierta antelación, sugiere un sentido sobre las funciones operativas de este individuo. Para lo cual, se esclarece un estatuto preliminar que habría de condicionar su oficio: “música que no se baila, no sirve”.

El sujeto da cuenta del sentido que él mismo le asigna a su práctica como productor de programas de radio en Guadalajara, y por lo tanto como agente inmerso en dinámicas institucionales sobre el uso de la *música regional mexicana*. Dicho estatuto, y por lo tanto el sentido sobre la práctica, denota cierta funcionalidad en términos de proceso que detona el encuentro entre sujetos inmersos en el contexto de la industria musical y de la radio comercial.

Así como el productor reconoce y otorga significado su práctica, también personifica al objeto desde lo que el intuye. Para llegar a este punto hubo un recorrido que el asombro sistematizó, para luego reconocer las formas sobre las que trabajará y crear en función del impulso creativo:

- VII. Primero me la mandan muchos días antes...cuando son canciones inéditas, pues hay que crear todo: música, hay que ver de qué manera queda. Si una canción, pues, si es cumbia pues ya te da el estilo y cuando no, pues no. Y cuando es música ranchera que es un corrido, pues ya sabemos que es tres cuartos, o cuando es una romántica que es dos cuartos, pues ya tiene que ver uno el tiempo. ¿Qué tan rápido el ritmo? Si quiere más o menos que no te vayas de paso en velocidad ni te quede muy muerta la canción. Tiene que ser un ritmo que tienes que decir no pues, es este...[risas] porque a veces, me ha tocado hacerla y llega el cantante y dice: Oiga, se me hace muy lenta. Usted manda, pero para mi criterio...muchas veces les digo: está bien el ritmo, pero muchas veces llega el cantante y te dice no, sabe qué hay que subirle seis o siete puntos más. Y volverla a hacer porque no se puede...sí se puede aumentar la velocidad, pero es muy complicado. Muchas veces se te facilita mejor volverla a hacer. O no te queda muy bien la canción, muy bien cuadrada, porque se le pierde lo natural de la canción cuando ya la mueves en la máquina.

(López, 2017)

Para enmarcar los flujos en los que el sentido recorre sobre sus contextos de producción musical dentro de la escucha, cabe resaltar que las operaciones de producción musical son condicionadas por muchos marcos referenciales, que pudieran determinarse como los marcos socioculturales para la acción, sobre de esto un colaborador argumenta:

VIII. O sea, y con mucha honestidad yo te digo que el regional mexicano tiene que sonar a regional mexicano, pues. Yo les digo a manera de broma a mis amigos: tiene que sonar a cantina, pues, tiene que sonar a pobreza, cabrón, si tú quieres. Pero tiene que sonar a eso, por ejemplo, el sábado, uno de los grupos que estoy produciendo que se llama Urieles de Sinaloa, uno de estos grupos...tocó el sábado en un carnaval más o menos fuerte de aquí de la región, de San Miguel. Entonces, el cantante me dice: “No, pues quisiera meterle batería y todo. Ah pues, está bien”, y pues me dijo: “toca tú”. Y yo: “no, es que hay que saber tocar eso”. Y no, solo es “tum papa tum”, vaya yo lo puedo tocar, o sea, de poderlo tocar, lo puedo tocar. Pero no me suena igual, o sea, es el mismo ritmo, pues, es el: [reproduce un ritmo en batería con la voz y la boca], es lo mismo, si tú quieres, si lo toco yo o lo toca otro. Pero si lo toca un bato que es norteco y que tiene diez, quince, veinte años tocando lo mismo, se siente diferente, sabe diferente.

(Mendoza, 2017)

De esta forma, el sentido se asocia con el reconocimiento del estilo musical, que es un componente clave en la *música regional mexicana*, y en la música popular contemporánea. El cual consiste

en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela (...) el estilo no es exclusivamente una cuestión del cómo, en tanto distinto del

qué, ni depende de posibles alternativas que sean sinónimas, ni de la elección consciente entre varias posibilidades, sino que sólo comprende aspectos relativos al cómo y al que simboliza una obra, aunque no los comprenda todos (Goodman, citado en Guerrero, 2012, p. 11)

¿Pero qué sería del ejercicio de la (re)creación musical sin la producción y reproducción de lo que se escucha? Sobre la base de este análisis sobre la producción de la *música regional mexicana*, a la *música regional mexicana*, reconoce a distancias considerables, la madera del *bajo sexto* todavía contiene los registros que el músico dejó en el escenario. Uno se asombra al escuchar un sonido en concreto, lo reconoce y se reconoce en lo que es, es entonces cuando el impulso surge.

Bajo el enfoque de la investigación, la pasión se desencadenaría en los usos que dicha música tiene, y, sobre todo, en los oficios que se encuentran desapercibidos. Los medios que me he otorgado para saberme en permanente creación, mediante los impulsos que condicionan al productor, devienen en una pasión que forja el oficio de antaño. Si asumiera una arqueología del músico, el *juglar* vagabundea y descubre lo que las ciudades cuentan. El oficio forja el canto y designa al cantor.

por hoy, el oficio no se disolvió, sino que se distrajo, o más bien se ancló en la comercialización y en la producción en serie. Trayendo un poco a la crítica frankfurtiana sobre la presente discusión, la producción en serie hablaría de una banalización total de la pieza. Sin embargo, la canción no pudiera ser únicamente a lo que se le otorga valor o un significado en concreto. Sino que la pieza se adhiere a un conjunto de procesos enunciados como la cadena de valor.

Los flujos del sentido ocurren de la pasión a la constitución del oficio, posteriormente dicho oficio se suscribe a los matices de la industria. Todo se

ubica por partes que no pueden ser disociadas y que tampoco respetan un orden “natural” de las cosas. Sobre la base del contexto de producción musical enmarcada por los marcos referenciales de la industria musical, el productor musical toma decisiones pensando en que la comercialización y la acumulación es lo primordial sobre todas las cosas:

- IX. O sea, yo en verdad tengo mis dos trabajos, me va bastante bien, gracias a dios mantengo a mi familia, tengo para salir de vacaciones, o sea, tengo mi vida estable y mi situación económica, ahorita, es muy buena, o sea normal. Sin lujos, pero como me gusta vivir a mí, perfil bajo, así me gusta. Pero, estoy en lo norteño por eso, porque estoy intentando pegar un putazo. Con uno, no pido mucho, con unos cinco millones de pesos y a lo mejor ya con eso. Pero eso es lo que me llevó a buscar ese pedo del norteño.

(Camarena, 2017)

En este apartado se da cuenta, del primer proceso de producción de sentido cuya lectura se hace a través de la experiencia musical de la escucha, los contextos de producción y la experiencia de la ejecución musical. Sobre esta base, la *creación musical*, emerge a través del cúmulo de impulsos que el productor opera cuando la finalidad es la música misma; y la *(re)creación musical* se detona cuando dichos impulsos son determinados explícitamente sobre la base de los contextos de la producción musical. Es decir, el productor cuando crea, lo hace con una finalidad en concreto (que no puede ser únicamente la económica), los flujos del sentido corren y ocurren para que el productor en función de sus experiencias y el contexto pueda significar la práctica.

Pasión / Oficio / Industria: espacios subjetivos para la producción musical

En esta segunda terna, la pasión se deduce como un conjunto de impulsos de la percepción cuando el sujeto está consciente de lo que ocurre en el contexto en el que está inmerso. Mandoki (2012) señalaría a esto como la condición de estésis: la materia prima para concebir a la estética como un objeto para el análisis. Todo lo que apasiona pudiera ser lo volátil y emerger de las entrañas de la práctica que está por institucionalizarse.

La música es el objeto, la pasión es el espacio de apropiación certera de ese objeto. O lo que pronunciaría Hennion (2010) a propósito de la mediación: “los medios mismos que nos damos para apropiarnos del objeto forman parte de los efectos que éste puede producir” (p. 27) [en nosotros]. La pasión encabezaría un segundo nivel de la *(re)creación musical*, en tanto proceso de producción de sentido.

Esto lleva a exponer que el oficio de la *música regional mexicana* pudiera considerarse como un espacio de producción y un medio que se construye permanentemente. Un espacio de producción porque evidentemente es el lugar correcto para trabajar en función de un objetivo específico: como pudiera ser la mercantilización de la música o la inquietud por dosificar cierto impulso de crear.

Y un medio que se construye de forma permanente, porque las evidentes transformaciones tecnológicas y contextuales implican movimientos en el ejercicio de la producción. Estos movimientos pueden notarse de manera más evidente desde la dimensión técnica más que por las nuevas formas de creación. Y aunque no pueden dissociarse entre sí, se mantienen explícitos.

Lo que deviene del impulso se constituye en marcos de apropiación del sujeto sobre el objeto, que a su vez es la práctica que constituye el oficio. Se

complejiza la problemática expuesta y los flujos del sentido contienen una dirección que es transversal y que pudieran materializarse a través de un complejo de procesos de producción de sentido, como podría ser la industria musical.

El productor musical hace evidente su apertura a los fenómenos de la realidad en la experiencia musical de la escucha y en los contextos de producción dentro de la industria, y, por consiguiente, se deduce que algo ocurre, algo que muchas veces puede leerse y explicarse desde lo intuitivo:

- X. Dijimos “¡qué madrazo!”, estábamos felices. Yo regreso a mi oficina y me pongo a pensar y digo, “¿esto qué me está diciendo?” Y se me ocurre empezar a buscar, y descubro que ese grupo sólo tiene un solo disco y empiezo a buscar cosas que se le parezcan y para no hacerte el cuento largo encuentro cinco canciones, dos o tres de la Banda Machos, creo que fueron dos, y dos o tres de otras bandas, por decirte Cuisillos, Pequeño Musical, la que fuera. Entonces, le digo a la programadora: “un casillero a la hora, va a hacer este grupo la B de Bandas”. “Oiga, pero nada más tiene 5 canciones...”, “que se repitan, ya le iremos metiendo más y hay que buscar”. Y le dije a uno de mis asistentes “te me vas a la discoteca y me investigas cuales son las cinco canciones de banda” y empezamos a meter más hasta tener dos de programación normal y una de bandas. Se hizo un fenómeno que logro que la emisora, que las dos emisoras, porque acuérdate que eran lo mismo nomás que una segmentada, con producción más popular, con más talkshow, y la otra pelona, si, tenía una hora nomás.

(Quijano, 2016)

El contexto sobre lo que el entrevistado habla es un concierto de la Banda Machos, ícono de la *música regional mexicana* como un experimento de la

radiodifusora a la que perteneció por mucho tiempo. El cuestionamiento personal que el entrevistado se hace a sí mismo, está mediado por la realidad a la cual acaba de enfrentarse: “esto qué acaba de ocurrir, ¿qué me está diciendo?”. Por consecuencia, el productor se descubre operando en función de los marcos de interpretación de la industria, y comienza la búsqueda por las siguientes canciones, tanto del estilo o de la agrupación, que corresponderían programar.

Por eso es que el oficio de productor musical, al menos en los contextos de la producción dentro de la industria percibe y en los que aquí se trabajan, tiene actividades muy concretas, como estar en todo momento guiando la ruta que los músicos eligieron, trabajar en función del conocimiento que tiene para ubicar el producto/objeto con cierta calidad estética, entre otros. Si bien, he de resaltar que la *función* de este oficio es importante para el desarrollo musical y creativo.

Sobre los trayectos del sentido, es posible intuir que los impulsos que se constituyen en una pasión específica hacia ciertos sonidos, implican la interacción del productor con los medios que utiliza para que el objeto sea una referencia interna que constituya su oficio, y, por lo tanto, su práctica dentro de los marcos de la industria musical.

Las funciones y decisiones que toma el productor para ejercer su oficio, ya no son un proceso en el que intuitivamente se incide. Sino que en la medida en que los flujos del sentido emergen, la *música regional mexicana* se caracteriza y toma cierta forma material. Es decir, las estructuras melódicas y sobre todo las bases instrumentales en las canciones, imperan sobre todo en la experiencia de la producción musical. En este sentido, en la siguiente unidad de análisis se argumenta que:

- XI. Ahorita ya te puedo decir que ya he estado estudiando el género, los casos de éxito, cómo funciona el sistema, cómo trabajan porque, aunque es lo mismo es diferente. Aunque es música, se gana si se tiene éxito, se gana si tocas mucho, o sea, ganas dinero. No se trabaja igual que en lo que ha sido mi fuerte [como músico] que es el pop-rock.

(Mendoza, 2017)

Se explicita, pues, la trayectoria del sentido sobre la música. Hay una actividad previa al oficio como tal, que pudiera tener relación directa con el descubrimiento de los marcos del quehacer de la *música regional mexicana*, por lo menos en las lógicas de este género. El productor reconoce el género con la finalidad de encontrar una veta para su producción, que no es necesariamente para su legitimación como agente de la industria, sino con una finalidad de acumulación económica.

Se concibe al compositor como un productor musical, pero también se alude a quien produce la experiencia del usuario como un productor de realidades. Y como el interés se ubica sobre la base de los flujos del sentido en el proceso de producción musical, es importante ubicar a otro tipo de mediadores para el análisis. En este sentido, la siguiente unidad de análisis se lee:

- XII. Esta empresa haz de cuenta que se creó porque mi papá comenzó con una disco. Entonces en una disco antes se usaba que llevabas banda los fines de semana, banditas pequeñas. Este...él empezó a ver que era negocio, o sea antes se usaba lo de los discos, los cd. Entonces metió bandas en vivo y dijo: ¡ah cabrón! es más redituable cobrar poquito más, entonces entra más gente y pues es más negocio. Entonces, en una ocasión, un amigo de Mazatlán viene y le dice: oye y ¿por qué no te traes bandas de Sinaloa? Son

las que están pegando. Bueno, pues ándale, tráetelas. Y pues empezó a traer ahí unas bandillas más fuertes y dijo: ¡ah cabrón! Como que el hecho de que vengan desde Sinaloa como que es más éxito. Entonces así comenzó un año hasta el 94, ese mismo amigo le dice: este...vamos a hacer un evento grande, hay que asociarnos; órale. Entonces aquí en Jocotepec fue su primer evento grande, cuando en aquel tiempo la Banda El Recodo era la Banda el Recodo. Cuando no existía el cantante que se llama Julio Preciado, que era el ¡boom! la Banda El Recodo. Pues aquí metieron como 5,000 personas en ese evento.

(Ledezma, 2016)

El oficio como tal, no siempre ocurre bajo las dimensiones de lo económico o bajo las líneas de la acumulación capital. Sino que también se extiende hacia el espectáculo, los conciertos y la producción de realidades bajo el formato *en vivo*. Desde aquí es posible ver que los flujos del sentido se quedan, por un lado, en el reconocimiento del contexto por parte del productor musical y, por el otro lado, en la práctica significativa también del productor musical. Esto resuelve a la *(re)creación musical*, como la operación del sentido sobre la música regional mexicana que usa como base lo contextual:

- XIII. Cuando trabajaba ahí en las fiestas de pueblo, siempre coincidía con un bato que era ingeniero, ya vez que comencé jalando cables. Y ese güey tenía una frase para que la gente se prendiera y para subirle el volumen “machín” al volumen, decía: “si el foquito rojo de la consola no prende, la gente no baila”. Y así trabajaba, a todo volumen siempre [risas]. Ahora, siempre que me toca chambear alguna producción de regional mexicano, me acuerdo de este *broder*.

(Padilla, 2017)

La habitabilidad de la práctica se descifra en un espacio en concreto, el cual está mediado por diferentes matices de lectura. Uno de estos matices corresponde a la decisión que el ingeniero, en tanto productor musical, ha aprendido a realizar. Porque entre a mayor volumen de salida de los amplificadores, mayor podría ser la satisfacción del usuario o la experiencia se vuelve mucho más significativa. Al menos desde los contextos de producción dentro de la industria con quien hace referencia. La producción de la experiencia *en vivo*, está presente en su *quehacer* musical. Y una vez aprehendida la práctica, el productor lo pone en práctica mediante sus marcos de interpretación.

Por otro lado, lo descrito a continuación, permite una lectura desde otra fuente, desde los contextos de la producción y desde la experiencia musical de la escucha, esto para acercarme a la producción *en vivo*:

- XIV. Casi a la mitad del concierto, la agrupación [Banda MS] propuso un intermedio al ritmo de: “Me dicen el 24 / entre la gente importante mis amigos y parientes / también me llaman ‘Tecate’. Yo soy nacido en la sierra / en el pueblo de la ‘ese’. Y en el negocio en donde ando / se anda rifando la muerte”. El espectáculo continuó y el espacio que contenía a más de dos mil personas, se colmó de ruidos estridentes que se mezclaban: la estridencia de las tarolas y los metales, el sonido [ficticio] de ráfagas de armas de grueso calibre, de helicópteros y explosiones que se reproducían desde las bocinas y que decoraban la sonoridad y experiencia como usuario: de cierta forma todos los asistentes fuimos prófugos in situ. (Recuperado de diario de campo)

En términos de la experiencia de la escucha, sobre todo en las dimensiones del corrido de narcotráfico, es posible ver un proceso de producción permanente a

través de las realidades y las narrativas de los objetos que circulan en las plataformas de consumo dentro de la industria y que convergen para el usuario final y sus formas de consumo. El usuario es el que tomará la decisión final si apropiarse de la narrativa o no.

Las referencias sonoras de la música misma y el repique de la instrumentación de base, que son los instrumentos de viento, son parte del paisaje sonoro que tanto la *música regional mexicana* ha hecho, como el estilo de cada uno de los géneros que comprende dicha música.

Las realidades construidas sobre la base tanto de la narrativa lírica como de la narrativa audiovisual, pudieran ser la reproducción de lo que sucede en las dimensiones de lo social, aunque no son necesariamente materia sociologizante. Diría Astorga (2005) que:

La ausencia de apoyo científico a una presunta relación de causa-efecto no impide que en nombre de la ley se privilegie la censura a los corridos de traficantes por sobre otras producciones simbólicas con contenidos similares, como películas, series de televisión, videos, libros y obras de teatro. (Astorga, 2005, p. 150)

Las experiencias y los contextos que se establecen sobre la base de la *(re)creación musical*, son evidentes cuando se trae a colación a un objeto muy característico como lo es el *corrido de narcotráfico*. Éste se encuentra presente como una pieza u objeto que relata ficciones y realidades, las ubica en un tiempo y en un espacio específicos contemporáneos, para después ubicarlas en cualquier plataforma digital o medio convencional de comunicación (radio, televisión).

La producción de la *música regional mexicana*, emerge sobre la base de lo contextual, de la realidad social. Al sub-género musical del corrido de

narcotráfico, se le ha asignado una relación directa con los universos del narcotráfico. El arquetipo o la mitología del narcotraficante (Astorga, 1995) se explicita en la lírica y en las imágenes que la narrativa dibuja, y aunque no es el objeto de estudio de interés, es importante resaltar que las dimensiones del corrido de narcotráfico enmarcan un claro objeto cultural desde el que posible matizar la propuesta analítica.

Asimismo, en la siguiente unidad de análisis, es posible detectar el recorrido del sentido ubicado en el oficio del productor musical, específicamente el programador musical. Desde su mirada y su trayectoria, el productor musical afina la mirada hasta reconocer el movimiento que la *música regional mexicana* opera dentro de un mercado específico. Lo que se traduce en una operación mucho más concreta, que es la segmentación que es propia de las lógicas mercantiles de la industria musical. Asimismo, se le otorga el peso correspondiente a la infraestructura que fungiría como plataforma de socialización de los contenidos musicales de determinada época:

XV. A las nuevas comunidades del Infonavit que fueron habitados por gente que, como ahora escuchamos [suena 'Calibre 45' de Voz de Mando], tenían ese tipo de música. Pero que no era la original norteña norteña, sino que ya había pasado por un proceso de adaptación que, ya que entendimos que la radio era un brazo importantísimo (recalca esto) para la comercialización segmentada de los productos musicales, pues entonces empezaron a...la palabra no es refinarla sino a atender esas dinámicas, a dedicarse a eso.

(Quijano, 2016)

El entrevistado hace referencia a la entrada de la *música regional mexicana* a Guadalajara, y a la incidencia de la radio en esta ciudad. Esto permite descifrar que ocurre lo mismo en tiempos contemporáneos por las evidentes transformaciones tecnológicas que están permanentemente ocurriendo en el

presente. El programador entrevistado, refiere a un refinamiento o a una atención mucho más específica hacia las dinámicas por las cuales comenzó a constituirse la *música regional mexicana* dentro de ciertas lógicas industriales. No de producción en serie, sino de distribución de dicha música.

Es evidente la contradicción: ¿cómo puede un individuo saber o intuir con certeza que una música que le es ajena a su contexto de formación como escucha es ejecutada correctamente? El ejercicio de la *(re)creación* constituyen los marcos de interpretación del sujeto puestos en acción, no importa si es la técnica y tampoco si es el oficio. A fin de cuentas, el trayecto del sentido determina cada una de las partes: la pasión sobre la música, el oficio adquirido mediante el trabajo, la industria como plataforma hacia la socialización del producto, y finalmente el punto de llegada del producto como espacio de producción para el individuo.

El hecho de que la *música regional mexicana* en tanto término generado por parte de la industria misma, sea considerada un producto comercial, sugiere que las formas de producción, por ejemplo, a nivel composición, que es la más elemental, emerja en función de una condicionante que tiene por sí misma, de manera “natural”, que es la comercialización:

- XVI. Tiene un desarrollo muy diferente, pues, parece que no, incluso, cuando yo compongo algo pensando en una banda o yo compongo algo pensando para regional mexicano, un sierrreño, por decirte algo, es diferente ¿no? Pues por ponerte un ejemplo, [no se le ocurre un ejemplo]...la idea es la misma: vender y tú tienes que estar consciente de eso. Una banda, por ejemplo...si le llega a gustar una canción tuya a una banda sea la banda que sea, por más éxito que se tenga, esa banda le va a tener que meter a esa canción, por lo menos, cuatro o cinco millones de pesos para que suene en radio a nivel nacional, y es mucho dinero.

(Ledezma, 2016)

En esta línea, los flujos del sentido, que son continuos, pasan por las condicionantes de las estructuras y de las lógicas mercantiles. Es decir, la pasión en tanto conjunto de impulsos y de marcos interpretativos, devienen en el oficio característico del productor musical constituido por prácticas concretas que, bajo la lógica, principalmente económica y de poder, se institucionalizan en las lógicas industriales. Así como también [los flujos] adquieren una forma material en concreto: en la *música regional mexicana*, la canción es pieza fundamental para su existir, pero también lo son todos los fragmentos que confluyen para que esta sea lo que es: uno de los géneros más escuchados en México.

Partiendo del supuesto en que el sentido es un fenómeno que atraviesa tanto a los objetos como a las prácticas de productores musicales, y centrado en el enfoque de la producción musical, ésta práctica fue analizada, en tanto proceso de producción de sentido, de acuerdo a lo que *la (re)creación musical* refiere. Término que se lee desde dos hemisferios diferentes entre sí, pero indisociables: el ejercicio permanente de *creación* para la resolución de problemas y la *(re)creación* que es el ejercicio de *creación*, pero en función de lo que el productor musical sabe y reconoce. Partiendo de cada uno de estos hemisferios que contiene sus flujos del sentido, vinculados a la industria musical, es decir, personas que dedican una gran parte de su tiempo a ejercer el *quehacer* musical.

Estos flujos son: *asombro / reconocimiento / impulso*, que pudiera responder al hemisferio más subjetivo. Y *pasión / oficio / industria*, como el flujo del hemisferio que permite ver mucho más objetivo y práctico. Sobre esta

base, habría que pensar en otros procesos de producción de sentido que contienen flujos distintos. Como, por ejemplo, pudiera señalarse a la *personificación del objeto* como otro proceso que deviene del ejercicio de la *(re)creación musical*, y que en su núcleo contiene flujos como *segmentación / diseño / estética*, que tienen que ver mucho más con la comercialización de productos esencialmente destinados: “es que tiene que sonar a cantina, tiene que sonar a pobreza”.

Comprendo a la pasión como el espacio sistematizado a través de las pragmáticas del gusto (Hennion, 2010), que no colocan al centro a nada más que al productor musical y al oficio de escuchar y producir. Como “El gusto depende de los efectos y secuelas del objeto que motiva el gusto, de lo que hace y de lo que hace hacer” (p. 27), la pasión deviene en el oficio que, a través de la experiencia de la ejecución y producción musical se constituye como los marcos interpretativos de la industria musical.

Conclusiones

Considero que en este trabajo se explicita una manera en la que se produce el sentido social en la *música regional mexicana*, mediante una exploración a través de la teoría de las mediaciones y sobre un análisis de la práctica de la producción musical en tanto proceso de producción de sentido. La pregunta sobre la cual se rige esta investigación se lee como *¿de qué manera, a través de las prácticas de productores musicales vinculados a la industria musical, se produce sentido social en la música regional mexicana?*

Sobre esta base, se dedujeron los flujos subjetivos por los que el sentido en la práctica de la producción musical ocurre. Por un lado, la primera terna que es *asombro / reconocimiento / impulso*, que se deduce como un cúmulo de procesos subjetivos mucho más finos, y que suceden en paralelo a la creación (musical) en tanto acción ineludible de la mente humana (de la mente del músico). Y, por otro lado, la segunda terna argumentada como: *pasión / oficio / industria*, que sugiere los espacios en donde confluyen las experiencias y los contextos de la producción de la *música regional mexicana*. Como he argumentado en páginas anteriores, lo más importante para esta investigación fue tomar al *asombro* como herramienta de apropiación de la realidad, el *reconocimiento* como proceso subjetivo que significa la relación del productor con la música, y después el *impulso* creativo que deviene en la *pasión* que constituye el *oficio* del músico y que se enmarca en ciertas lógicas de la *industria* musical. Nada primero, nada después, todo a su debido tiempo.

El trayecto ha sido sinuoso y a veces invisible. La fluidez que sostengo parecía que en momentos flaqueaba y los tapujos de información afloraban. Suponer a la *música regional mexicana* en tanto término de uso epistemológico, requirió un esfuerzo por descifrar aquello que ocurre detrás de este género musical y de sus subgéneros. Y no necesariamente precisar sobre los universos

sociológicos que Howard Becker (2008) expone, por ejemplo, y que conceptualiza como mundos de arte, sino más bien, lo que implicó fue una tarea mucho más a fondo sobre el quehacer cotidiano de quien, hoy por hoy, toma decisiones y genera el contenido de consumo cultural diluido dentro de los marcos de la industria musical.

Las argumentaciones presentes, me permitieron reconocer la complejidad del objeto de estudio que expongo y que todavía contiene mucha información la cual se puede aprovechar mucho más. Dicha complejidad afloró cuando se colocó el enfoque y la mirada de la investigación sobre el desciframiento de los contextos y las experiencias de producción dentro de la *música regional mexicana*. Así como se precisa en el estado del arte, las inclinaciones epistemológicas alrededor de los subgéneros musicales aquí presentados, suelen sesgar la producción de conocimiento sobre un solo eje analítico: el consumo de dicha música. Sin embargo, y de acuerdo a algunas posturas académicas, es importante trasladar la mirada hacia los múltiples enfoques y posibilidades de análisis que la industria musical permite, por lo menos en términos socioculturales.

Reconozco que el propósito de la presente investigación, siendo este identificar y describir la manera en la que se produce el sentido social en la *música regional mexicana*, no se cumplió en su totalidad. Es decir, pude identificar ciertos procesos que nombro como flujos del sentido, sin embargo, el ejercicio de describir las experiencias y los contextos tanto de la producción como la ejecución musical resultó mucho más complejo de lo que esperaba. Sobre todo, por la amplitud y la complejidad de enunciar a la *música regional mexicana* en tanto cúmulo de subgéneros musicales que se caracterizan por sus sonidos, melodías, armonías y sus temáticas, abordadas en sus letras, así

como sus demás aspectos performativos, como la vestimenta, coreografías o bailes.

Al respecto de la teoría de las mediaciones, considero que al utilizarla se ralentizó el trabajo. Esto debido a las implicaciones y complicaciones analíticas que requiere el uso de dicha teoría, y sobre todo a su ausencia metodológica, que, aunque Hennion (2002) sugiere que el trabajo etnográfico es un ejercicio para detectar y describir a la mediación en juego, la base argumentativa y descriptiva en esta investigación fueron el punto débil. Asimismo, el trabajo de campo resultó complejo de articular, sobre todo, por la lejanía del objeto de estudio y la imposibilidad de entrevistar a más agentes instalados en las lógicas de la industria de la *música regional mexicana*.

Sin embargo, a pesar de los grandes retos a los cuales me enfrenté en el trayecto, resalto que el haberme aventurado a explorar las dimensiones de la producción musical, analizada desde los agentes que operan dicha práctica, me permitió visualizar mucho otros caminos al respecto del estudio y el análisis de la música popular mexicana. Y para esto, me es importante presentar algunos *nuevos caminos posibles* que se descubrieron conforme la investigación tomaba forma y rumbo hacia lo que ahora es.

Nuevos caminos posibles

En este proceso de investigación, me di cuenta de muchas otras inquietudes al respecto de la música, las cuales se han transformado en nuevos caminos posibles por recorrer. Las reflexiones sobre la *música regional mexicana* en tanto término generado por la industria musical, me permitieron visualizar las implicaciones, en términos socioculturales, de dicho género musical y de los productores musicales al poner en operación su propia práctica de producción de sentido. Sobre esta base, es fundamental re-pensar a la música popular

mexicana, por lo menos desde términos analíticos, para así unificar fuerzas y voltear de frente hacia los contextos de producción musical, en donde se produce un sentido *a priori* a la experiencia de la escucha. Asimismo, pensar la práctica de la producción musical en tanto proceso de producción de sentido, sobre todo, permite cuestionarme sobre el quehacer musical contemporáneo situado en América Latina, y desde luego en México. Retomo una cita de Attali (1995), la cual asegura que en occidente “Todavía no ha(n) comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha” (p. 11). Y sobre esto, me es importante decir que, durante el trayecto de la investigación, emergió una inquietud que presenta a la música como un arma y herramienta para la búsqueda de una identidad latinoamericana y sobre todo de una unificación continental. ¿Por qué habríamos de permanecer en la comprensión de la música popular mexicana desde la industria y sus procesos de institucionalización, y no caminar hacia una configuración analítica desde los procesos de creación y *(re)creación musical*?

Por otro lado, he podido reconocer que se habla de una tergiversación y una banalidad de la tradición poética del corrido (siendo este considerado en su historia, como la *voz del pueblo*) y, sin embargo, los fragmentos de la identidad nacional siguen estando, únicamente sujetos a contextos de producción de sentido y a experiencias de producción musical vinculadas al universo del narcotráfico. Sin embargo, ¿si la tradición es oral de acuerdo al contexto, porqué habría que demeritarse la tradición contemporánea de este subgénero musical? Asimismo, y en función de lo anterior, me pregunto: ¿podría tener alguna relación el origen del sonido de la *banda sinaloense*, que en su origen sonoro es bélico, porque eran las bandas de guerra de los soldados asentados en el puerto de Mazatlán, con los contextos de producción y ejecución musical que se viven actualmente? ¿comparten de cierta forma el carácter bélico de su producción sonora y audiovisual?

Finalmente, me fue posible reflexionar en términos de mi oficio, que es la gestión cultural, y preguntarme si ¿podríamos verdaderamente encaminarnos hacia pensar en función de la libertad cultural en tanto espacio en donde el individuo pueda ser quien desee ser, cuando nosotros mismos negamos ciertas prácticas? Es decir, si desde la gestión cultural tampoco se atacan los frentes de las manifestaciones que no pertenecen a los cánones establecidos y a sus prácticas de consumo, es probable que pudiera estar sesgándose y determinándose el quehacer del gestor. Si existe internamente un pre-juicio establecido alrededor del género musical en cuestión, los alcances de su análisis en tanto objeto cultural se delimitan en lugar de expandirse.

Finalmente, otra inquietud que me es importante presentar, tiene que ver con la nueva mirada que se propone al respecto del análisis de la práctica de producción musical en tanto objeto de estudio sobre la música popular mexicana. Lo cual atiende, a que el enfoque de análisis sobre una dimensión de la industria musical, que es la producción musical pudiera abordarse desde diferentes disciplinas, o por lo menos desde diferentes miradas como podría ser desde la política cultural. Es decir, ¿cuáles, entonces, serían las implicaciones en términos de la política cultural que atiende el consumo de la música popular nacional? Así como también es posible pensar desde el análisis musical y pensar sobre el oficio de escuchar, porque el consumo cultural considero que no es únicamente la apropiación de matrices culturales visibles, sino también sonoras y de múltiples significados.

Así es que el trayecto de esta investigación concluye con más posibilidades y herramientas para pensar y re-pensar nuestra realidad musical actual y, sobre todo, re-pensar el *quehacer* musical contemporáneo. Reflexionar alrededor de la producción musical desde la producción social del sentido, permite habitar territorios de análisis crítico al respecto de las dinámicas internas de las estructuras que generan y legitiman el contenido creativo, y que

dominan las industrias culturales. No es la infraestructura a criticar, sino que lo que interesa son las metodologías empleadas por los agentes internos para la constitución de un discurso creativo y su posicionamiento, legitimación y reproducción.

Referencias

Abitia, A. (2012). *La nueva era de la Industria Musical. Una mirada desde Latinoamérica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Abreu Asin, J. (2013). *¿Músico o Empresario? Perspectivas sobre la industria y los negocios en el sector de la música*. La Habana: Ediciones CIDMUC.

Arroyo Sotomayor, M. (2003). “Los Grammy latino. Su meta inicial y su fin comercial”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (84), 66-73.

Astorga, L. (1995). *La mitología del narcotraficante en México*. México: Plaza y Valdés.

Astorga, L. (1997). “Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia”. *Latin American Studies Association*. Abril, p. 17-19. Guadalajara. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa97/astorga.pdf>

Astorga, L. (2005). Notas críticas. Corridos de traficantes y censura. *Región y Sociedad*, 17(32), 145-165.

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. (Pp. 15-57). Buenos Aires: Taurus.

BOP, Consulting (2010). *Guía práctica para mapear las industrias creativas*. Londres: British Council / ODAI.

Burgos, C. (2012). *Mediación Musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido* (tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España.

Calvi, J. (2006). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración, *Zer*, (21) 123-139.

Dávila, A. y Rivero M., Y. (2014). *Contemporary Latina/o Media: Production, Circulation, Politics*. New York: NYU Press.

Díaz Santana, L. (2012). El conjunto norteño y el conjunto tejano: la música transnacional como generadora de identidad. *FAMUS. Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL* (4), 15-21.

Esparza, K. (12 de abril de 2016). Santaolalla y Stein vienen a FIMPRO, *El Informador*. Recuperado de: <https://www.informador.mx/Cultura/Santaolalla-y-Stein-vienen-a-FIMPRO-20160412-0075.html>

Espinoza Cruz, S. (2000). Las relaciones de poder entre el Estado y la industria de la comunicación: ámbitos de sentido y construcción de legitimidad social. *Razón y Palabra*, 17, Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n17/17sespinosa.html>

Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

Franco Romo, D. (2011). La mediación social de Manuel Martín Serrano en los estudios de comunicación. *Razón y Palabra*, 75, Recuperado de: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/16_Franco_M75.pd

f

Gámez Torres, N. (2007). El paradigma de la mediación: crítica y perspectivas. *Mediaciones Sociales*, (1), II semestre de 2007, 195-213.

Garduño, C. (2009). Industria Cultural, crítica y creación artística: La perspectiva de Adorno en torno a la producción cultural. *Estudios* 91, (2), 151-160.

García Canclini, N. (1999). El consumo cultural: una propuesta teórica. En G. Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Garduño, C. (2009). Industria Cultural, crítica y creación artística: La perspectiva de Adorno en torno a la producción cultural. *Estudios*, 2(91), 151-160.

Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / ITESO.

Goffman, I. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. J. L. Rodríguez (Trad.). *Centro de Investigaciones Sociales*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS-Revista transcultural de música/Transcultural Music Review*, 16. Recuperado de: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf

Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Herrera-Sobek, M. (1979). The theme of drug smuggling in the mexican corrido.

Revista Chicano-Riqueña, 7(4), 49–61.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Editorial Paidós de Música.

Hennion, A. (2003) Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. En M. Clayton, T. Herbert, y R. Middleton (coords.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 80-91). London: Routledge.

Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 34(17), 25-33. Recuperado de: <https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=34&articulo=34-2010-04>

Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998 [1947]). *Dialéctica de la Ilustración*, J. J. Sánchez (trad.). Madrid: Trotta.

León, R. (2013). La música pop en español: Industria artificial y de entretenimiento. Orígenes del fenómeno y su reproducción masiva. *Multidisciplina*, 14, 74-98.

Mato, D. (2007). Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de “industrias culturales” y nuevas posibilidades de investigación. *Comunicación y Sociedad*, 8, 131-153.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. *Comunicación, cultura y sociedad*. Barcelona: GG MassMedia.

Martín-Barbero, J. (2002). Pistas para entrever medios y las mediaciones. *Signo y Pensamiento*, 21(41) 13-20. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/860/86011596003.pdf>

Martín-Barbero, J. (2012). La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Revista Diálogos*, 17. Recuperado de: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-la-telenovela-en-colombia.pdf>

Martín-Barbero, J. (2012a). De la comunicación a la cultura: perder el objeto para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento*, 30(60), 76-84.

Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997). *Historias de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

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

Madrid, A. (2013). *Music in Mexico*. Experiencing music, expressing culture. New York: Oxford University Press.

Mendoza, V. T. (1954). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mondaca, A. (2012). *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México* (tesis de doctorado). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Guadalajara, México.

Montoya Arias, O. (2014). *La norteña en Latinoamérica o El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias* (tesis de doctorado). Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Yucatán, México.

Montoya Arias, O. y Medrano de Luna, G. (2016). *La música norteña mexicana*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Moreno Rivas, Y. (2008). *Historia de la Música Popular Mexicana*. México: Océano.

Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós Comunicación.

León, R. (2013). La música pop en español: industria artificial y de entretenimiento. Orígenes del fenómeno y su reproducción masiva. *Multidisciplina*, (14), 74-98.

Olvera, J. (2008). Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste. *Trayectorias. Revista de ciencias sociales de la UANL*, 10 (26), 20-30.

Olvera, J. (2014). Música norteña, radio y migración. Recuperado de: http://www.academia.edu/7344010/M%C3%BAsica_norte%C3%B1a_radio_y_migraci%C3%B3n_2014

Ordoñez, L. (2013). Notas para una filosofía del asombro. *TINKUY*. Section d'Études hispaniques, (20), 138-146.

Orozco, G. (2001). La mediación en juego. Televisión, cultura y audiencias. *Comunicación y Sociedad*, 10-11, 107-128.

Orozco, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. *Comunicar*, marzo (8), 25-30.

Pérez González, L. (2011). Medios electrónicos en la ZMG. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Recuperado de: <http://qmedios.iteso.mx/wp-content/uploads/2014/04/Medios-electr%C3%B3nicos-en-ZMG-Lupita-P%C3%A9rez.pdf>

Peña, M. (1999). *Mexican American Orchestra*. Austin: Universidad de Texas

Press.

Peña, M. (1999a). *Música Tejana: The cultural economy of artistic transformation*. Texas: University of Houston Series in Mexican-American Studies.

Ragland, C. (2009). *Música Norteña: Mexican migrants creating a nation between nations*. Philadelphia: Temple University.

Reguillo, R. (2004). Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso. *Aula Abierta*. Lecciones básicas. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de: <http://www.portalcomunicacio.com/download/16.pdf>

Rivera Godina, Z. (2014). *El consumo cultural de la música grupera. Un espacio donde se configura la diferenciación social y distinción simbólica en individuos de la ZMG* (tesis de maestría). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Guadalajara, México. Recuperado de: [https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/3349/Tesis%20Ziayra%20Rivera%20\(Versi%C3%B3n%20final\).pdf?sequence=2](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/3349/Tesis%20Ziayra%20Rivera%20(Versi%C3%B3n%20final).pdf?sequence=2)

Rosas Pineda, K. (2012). Genealogía de los Estudios Culturales. *Razón y Palabra*, (81). Recuperado de: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N81/V81/26_Rosas_V81.pdf

Ruíz Méndez, M. y Aguirre Aguilar, G. (2015). Etnografía virtual, un acercamiento al método y sus aplicaciones. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(21), 67-96.

Sardar, Z. Y Van Loon, B. (2005). *Estudios Culturales para todos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Sánchez, I. (2016). Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana. *Methodos Revista de Ciencias Sociales*, 4(1), 87-99.

Santos Redondo, M. (2011). *Economía de las industrias culturales en español*. En colaboración con Manuel Montás. Editorial Ariel / Fundación Telefónica.

Serrano, M. (1993). 'La mediación de los medios de comunicación'. En: M. de Moragas (ed). *Sociología de la comunicación de masas. I. Escuelas y autores*. México, Gili, 1993. pp. 141-162.

Simonett, H. (2000). Popular Music and the Politics of Identity: The Empowering Sound of Technobanda, *Popular Music and Society*, 24 (2), 1-23.

Simonett, H. (2001). *La cultura popular y la narcocultura: los nuevos patrones de una música regional mexicana*. Estados Unidos: International Association for the Study of Popular Music. Recuperado de: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Simonett.pdf>

Simonett, H. (2001a). Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A. *Ethnomusicology*, 45(2), 315-337.

Simonett, H. (2004). *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*. Mazatlán: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.

Simonett, H. (2004a). Subcultura musical: el narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo. *Caravelle*, 82(1), 179-193.

Sopocachi, J. (2005). *El sonido de la cordillera*. Cochabamba: Verso Editores.

Valenzuela, J. (2002). *Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura en México*. Cuba: Casa de las Américas.

Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Yúdice, G. Músicas plebeyas. Recuperado de: http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/Yudice_-_Musicas_plebeyas_9-13-14_corregido.pdf

Yúdice, G. (1999). "Las industrias culturales en la integración latinoamericana." En N. García Canclini, & C. Juan Moneta (coords.), *La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos* (pp. 181- 243). México: Grijalbo.

Yúdice, G. y Miller, T. (2004). *Política Cultural* (1ª. Ed.) Barcelona: Gedisa.

Entrevistas

Camarena, J. (2017). (J. Cotero, Entrevistador), Guadalajara, Jalisco.

Ledezma, J. (2016). (J. Cotero, Entrevistador), Guadalajara, Jalisco.

Mendoza, J. (2017). (J. Cotero, Entrevistador), Guadalajara, Jalisco.

Padilla, E. (2017). (J. Cotero, Entrevistador), Guadalajara, Jalisco.

Quijano, E. (2016). (J. Cotero, Entrevistador), Guadalajara, Jalisco.

Ramírez, E. (2017). (J. Cotero, Entrevistador), Guadalajara, Jalisco.

Zamudio, C. (2017). (J. Cotero, Entrevistador), Guadalajara, Jalisco.