

Sociológica, año 27, número 75, enero-abril de 2012, pp. 157-194

Fecha de recepción: 13/05/2011. Fecha de aceptación: 08/02/2012

¿Identidades sociomusicales rurales?

Rural Socio-musical Identities?

*Juan Rogelio Ramírez Paredes*¹

RESUMEN

El vínculo entre un género musical y las expresiones sociales de su audiencia es la base del concepto de identidad sociomusical. Esta categoría asume que una formación colectiva, basada en una preferencia musical, se da sobre condiciones específicas, locales o regionales, que acogen a una música migrante. Este artículo analiza la recepción del género "tribal" en los municipios de Villa de Guadalupe y Matehuala en San Luis Potosí, México. Así, podemos seguir el recorrido de una música reciente (el "tribal") hasta ambos municipios. Su modo de apropiársela nos permite construir un contraste fructífero frente a la categoría de identidad sociomusical.

PALABRAS CLAVE: identidad sociomusical, espectro sociomusical, generación fundacional, comunidad musical, escena musical.

ABSTRACT

The link between a musical genre and its audience's social expressions is the basis for the concept of socio-musical identity. This category assumes that a collective formation based on musical preference exists anchored in specific local or regional conditions that take in migrant music. This article analyzes the reception of the "tribal" genre in San Luis Potosí, Mexico's municipalities of Villa de Guadalupe and Matehuala. The author is able to follow how recent music, known as "tribal music," went through both municipalities. The way it was appropriated allows him to construct a fruitful contrast in view of the category of socio-musical identity.

KEY WORDS: socio-musical identity, socio-musical spectrum, foundational generation, musical community, musical scene.

¹ Profesor en el Programa de Posgrado de Maestría en Administración Pública en el Instituto de Administración Pública del Estado de Hidalgo (IAPH). Correo electrónico: eclud1970@yahoo.com.mx



INTRODUCCIÓN

Este artículo reflexiona sobre algunos aspectos de la categoría de identidad sociomusical a partir de una relación reciente entre un tipo de música (el tribal) y su audiencia en los municipios de Villa de Guadalupe y Matehuala.

El artículo se divide en tres partes. En la primera de ellas se establecen los lineamientos generales y el contexto cognitivo de la categoría de identidad sociomusical. Se discute, en relación con categorías similares, sobre su pertinencia teórica. En la segunda se describen las características generales de la música tribal, así como una breve reseña histórica sobre la misma. Ello es importante dado que es a partir de esta música que se desarrolla un proceso de apropiación en Villa de Guadalupe y Matehuala que pudiera inscribirse en el terreno de las identidades sociomusicales. Finalmente, la tercera parte emprende un análisis sobre cuáles son las características del proceso de apropiación del tribal por sus audiencias potosinas. En esta medida, dicho estudio permite un contraste empírico del planteamiento conceptual de la categoría de identidad sociomusical frente a la realidad de la escena tribal en Villa de Guadalupe y en Matehuala.

Por último, se incluyen algunas reflexiones finales que nos permiten volver a entender ciertos aspectos de la categoría de identidad sociomusical, flexibilizando sus alcances y mostrando su validez explicativa.

LA CATEGORÍA DE IDENTIDAD SOCIOMUSICAL

En este apartado ahondaré en el presupuesto del cual parte la categoría de identidad sociomusical. En un segundo momento se realizará una breve comparación entre esta categoría y las de comunidad de gusto, escena musical y comunidad musical para abonar en la reflexión sobre los marcos de utilidad respectivos.

La relación moderna entre la música y la sociedad ha sido tratada, fundamentalmente, por la etnomusicología.² Sin embargo, en etapas recientes la sociología y otras ciencias se han acercado al fenómeno, estableciéndose un diálogo interdisciplinar al respecto.

En este sentido, se aprecia en los estudios tradicionales musicológicos y etnomusicológicos una idea de las músicas como accesorios culturales, étnicos, nacionales e, incluso, de clase.³ Estas perspectivas no dejan de ser vigentes. Evidentemente, toda la música adscrita a una identidad colectiva coadyuva a la formación y a la recreación histórica de dicha identidad.

Sin embargo, en el horizonte del análisis comienzan a reconocerse otras músicas que funcionan como discursos sociales primordiales en la construcción de un gusto que, a su vez, genera sociedad. Es decir, la música ha pasado de ser concebida como una de las tantas características de un grupo a ser analizada como el elemento que, mediante ciertos procesos sociales y bajo ciertos contextos históricos, permite la transformación de sus audiencias en grupos con rasgos específicos, constantes y reconocibles. Para dejarlo más claro: se trata de grupos sociales que deben su existencia exclusivamente a la música, y que no

² Anteriormente, el término utilizado había sido el de “musicología comparada” y se consideraba una rama de la musicología, más que una de la etnología o de la antropología. Conforme esta disciplina se desarrolló, sus practicantes orientados al contexto musical se ligaron de tal modo con el entorno cultural de la música que hoy en día parece no haber grandes divergencias respecto de que el término “etnomusicología” es el que describe a la disciplina que estudia las implicaciones socioculturales de la música (Cruces, 2001: 9-10).

³ Según Simon Frith existen algunos casos en los que la música puede funcionar como un accesorio cultural de identidad, dado que “puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva” (Frith, 2001: 422).

subsistirían –ni hubieran existido–, sin el suelo fértil de un cierto género musical en específico y el cobijo de un cierto cielo histórico.

Es en el reconocimiento de este tipo de vínculo entre música y sociedad que nace la categoría de identidad sociomusical (Ramírez, 2006 y 2009). Respecto de los antecedentes teóricos de esta categoría me gustaría señalar lo siguiente. Cuando me di a la tarea de establecerla, con la finalidad de sentar una base sólida de comprensión acerca de la llegada y el establecimiento de la música *high energy* en la ciudad de México, únicamente contaba con la intuición –desde mediados de los ochenta– de que las audiencias de ciertas músicas definían modos de estancia en el mundo, prácticas colectivas, actitudes y relaciones sociales diferentes.⁴

Sin embargo, posteriormente al establecimiento formal de la presunción de que una preferencia musical puede servir de fundamento a un cierto tipo de identidad social supe de algunos trabajos –todos ellos anglosajones– que ya planteaban algunas ideas que se contenían en la investigación que yo estaba realizando. Estos trabajos eran desarrollados por autores que no han sido tan divulgados en América Latina fuera del campo etnomusicológico. A pesar de la existencia previa de estas corrientes de pensamiento, para mí entonces desconocidas, me parece que la categoría de identidad sociomusical no se diluye en ellas y subsiste en su pertinencia y utilidad. De hecho, en el proceso de desarrollo que concluye con el establecimiento de la categoría de “identidad sociomusical” pude incorporar algunas ideas de un par de autores, entonces poco conocidos para mí. Más adelante constaté el avance de los novedosos trabajos de otros autores, también mayoritariamente anglosajones.⁵

⁴ Esta comprensión emanaba de la observación participante del contexto del establecimiento, históricamente original, del espectro de identidades sociomusicales en la ciudad de México. Es decir, de la aparición de las primeras identidades sociomusicales, como tales, en esta ciudad.

⁵ Según Cruces, en el caso de la etnomusicología la hegemonía sajona obedece, en buena medida, al “impacto de la citada transformación de la disciplina en los años de posguerra en torno a la fundación en Estados Unidos de la Society for Ethnomusicology y los debates de su revista *Ethnomusicology*, convertida desde entonces en publicación de referencia” (Cruces, 2001: 10). Puedo inferir que el poderoso cauce

En este sentido, es necesario hacer referencia a un autor pionero fundamental: el sociólogo británico Simon Frith. Él ha realizado investigaciones partiendo, hasta cierto punto, de la premisa en la que se basa el concepto de identidad sociomusical. Es decir, que la música construye identidades sociales.

En un trabajo relativamente reciente, Frith deja ver ideas que son concernientes a este planteamiento. Tratando de encontrar un fundamento de teoría estética para la “música popular” —una de sus inquietudes temáticas constantes—, este autor propone una “aproximación alternativa” a esta música y a la propia “cultura popular”. “La cuestión que debemos responder no es *qué revela* la música popular sobre los individuos sino cómo ésta música los *construye*” (cursivas originales en Frith, 2001: 418). Este proceso de construcción identitaria es, al mismo tiempo, un proceso de posicionamiento frente a lo otro musical (Frith, 2001: 422). Entonces, en cuanto “empezamos a fijarnos en diferentes géneros dentro de la música popular podemos documentar los distintos modos en que la música consigue dotar a la gente de una identidad, situarla en diferentes grupos sociales” (Frith, 2001: 423). Por lo tanto, “la música popular necesita del desarrollo de un análisis de géneros específico, abierto a una clasificación que considere el modo en que diferentes formas de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones” (Frith, 2001: 430). Es decir, una clasificación que no sólo atienda el aspecto estructural-acústico de la música, sino su sentido social de escucha. De tal modo, concluye, “los gustos en la música popular no se derivan simplemente de nuestras identidades socialmente construidas; también contribuyen a darles forma” (Frith, 2001: 434).

Por otro lado, la categoría de “comunidad de gusto”, tal como ha sido planteada por el psicólogo y sociólogo estadounidense

que tomó la etnomusicología sajona la vinculó, vigorosamente, con otras disciplinas para dar respuestas más amplias y satisfactorias a sus nuevos planteamientos. Me parece evidente que, en principio y por la facilidad lingüística, se vinculó con autores de habla inglesa de otras áreas que tomaron conocimiento de la transformación etnomusicológica y se hicieron partícipes de ésta, abriendo, de paso, nuevos rumbos de investigación en sus respectivas ciencias.

Scott Lash, es un término que, aunque no hace referencia específica a la relación entre una música que funda en términos de identidad colectiva a su audiencia y una comunidad, sí señala aspectos que pueden englobar esta relación.

Para este autor, las comunidades no lo son porque tengan intereses o rasgos comunes, sino porque se encuentran insertas en una trama de significados y prácticas (Lash, 1994: 195 y 197). Según él, pertenecer a “una comunidad de gusto que asume la facticidad de comunidad conlleva significados, prácticas y obligaciones compartidos. Conlleva la transgresión de la distinción entre consumidor y productor” (Lash, 1994: 199). La categoría de “comunidad de gusto” es una expresión a tono con las posibilidades sociales que engendra la modernidad occidental a partir del último tercio del siglo xx. El establecimiento del análisis del “gusto”, como la presunta base social de las nuevas comunidades modernas, puede extrapolarse a expresiones culturales como la música, aunque la categoría no sea inclusiva de los elementos propios a desarrollar para tal análisis específico.

Finalmente, las categorías de “escena musical” y “comunidad musical” han sido desarrolladas por autores como el comunicólogo canadiense William Straw (1991) y el músico y estudioso estadounidense Barry Shank (1994).⁶ Según Shank, en una recurrente definición, una escena contiene “música estimulante capaz de pasar de la mera expresión de valores culturales localmente significativos y del desarrollo genérico –que está más allá de la permutación estilística– hacia una pregunta de identificación y de potencial transformación cultural” (Shank, 1994: 36).⁷ Para Shank, las escenas se constituyen en el “entrecruce de los sitios, el personal y la práctica, indicando un proceso dinámico de la formación y de la articulación de la identidad” (Shank,

⁶ Y tomadas como referencia por otros autores, entre ellos Moore, 2001 y Rossi, 2009.

⁷ La traducción es mía. El texto original citado señala: “[...] exciting music capable of moving past the mere expression of locally significant cultural values and generic development that is beyond stylistic permutation towards an interrogation of identification and potential cultural transformation”.

1994: 252).⁸ De tal modo, los significados de las prácticas musicales están sujetos a cambio.

Straw, por su parte, en uno de sus textos más conocidos (1991), enfrenta el concepto de “comunidad musical” al de “escena”. Para este autor, la diferencia fundamental entre ambos grupos es que las fronteras de la escena no se forman apriorísticamente y tienen un carácter poroso.⁹ Según Straw, las comunidades musicales tienen una estabilidad razonable y se orientan sobre un idioma musical localizado en el tiempo y en el espacio. En cambio, la escena la describe como “el espacio cultural en el cual una gama de prácticas musicales coexisten e interactúan entre sí al interior de una variedad de procesos de diferenciación, y acorde con la diversificación ampliada de trayectorias de cambio y fecundación entrecruzadas” (Straw, 1991: 374).¹⁰ En este mismo trabajo arguye que en una escena musical se permite una interacción entre individuos que no comparten objetivos, ni acervos culturales similares, pero sí toman parte en un mismo momento musical. En este sentido pone en tela de juicio, por un lado, que la escena sea poseedora de una cultura específica. Por el otro, acepta la disociación entre productor y consumidor de música como algo positivo.

Para Straw, las escenas poseen sistemas de articulación que se definen como prácticas y sitios a través de los cuales la escena se propaga a sí misma. Por ejemplo, durante los procesos migratorios, creando líneas de influencia y solidaridad diferentes a las de la comunidad geográfica.¹¹ Además, las escenas poseen

⁸ La traducción es mía. El texto original citado señala: “[...] interlocking between sites, personnel and practice indicating a dynamic process of both identity formation and articulation”.

⁹ El planteamiento de las fronteras débiles en la “escena” coincide con el de Lash en relación con las “comunidades de gusto” (Lash, 1994.)

¹⁰ La traducción es mía. El texto original citado señala: “[...] cultural space in which a range of musical practices coexist and interact with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross fertilization”.

¹¹ De hecho, Straw se enfoca a las escenas puestas alrededor del género, la etnia, la clase y la sexualidad. En cierta medida, se trata de una concepción que reconoce la importancia de la música en la formación de identidades individuales y enfatiza la interrelación de este factor con otros elementos culturales. La escena sería el espacio donde afloraría una coalición musical que serviría como vehículo para una eclo-

lógicas de cambio, es decir, alteraciones en las comunidades culturales afincadas en la interacción entre dos procesos sociales:

- a) los conflictos de prestigio entre los profesionales de un determinado terreno musical, y
- b) las dinámicas históricas en curso de las relaciones sociales y culturales.

En conjunto, los sistemas de articulación y las lógicas de cambio expresan los rasgos de las prácticas musicales específicas así como las formas de su difusión, tanto en las comunidades culturales, como en las instituciones (Straw, 1991). Dentro de este resumen, la categoría que más se aproxima a la de identidad sociomusical es la de comunidad musical. La diferencia estriba en que el primer término descarta que en estos grupos sociales, en todo tiempo y extensión, los lazos e interacciones sociales tengan un carácter comunitario. Sin embargo, tampoco se niega que los haya en diversos momentos, y de manera permanente, entre algunos miembros del grupo.

Una identidad sociomusical denota al conjunto de rasgos que definen a una colectividad que existe, exclusivamente, en razón de una música específica y en cuyo interior se han roto brechas generacionales, de preferencia sexual, de género, raciales, de clase o cualquier otro criterio fuera de la música que la sustenta.

El término identidad sociomusical sólo existe como vía de aprehensión para rasgos que definen a una colectividad como tal. Es inútil pensar, luego, que el término de identidad sociomusical refiere a la identidad de un individuo y presupone que ésta se pierde en su gusto musical con sus respectivas implicaciones.¹² Como lo he señalado antes:

sión de identidades apoyadas, en diferentes proporciones, en las variables antes mencionadas.

¹² Es verdad que existen individuos que vacían su ser y existencia en función de una música. Aun así, existen otros elementos que componen sus identidades propias partiendo, incluso, de su mismo lenguaje. En todo caso, mi interés no es una aplicación teórica para definir rasgos individuales, sino participaciones individuales en colectividades específicas, donde aquéllas serían coadyuvantes para definir carac-

Desde un punto de vista sociológico, por lo tanto, toda identidad es una identidad construida socialmente. Las identidades individuales se estarían haciendo, en un sentido social, por los pocos o muchos papeles que el individuo cumple en distintos contextos. Lo cual no significa que todos posean la misma significatividad, pero sí que todos ellos están inmersos en el espacio social. Las identidades colectivas también se constituirían desde el espacio de lo social, en la medida en que allí se encuentran, se reconocen, se asumen y se desarrollan ciertas prácticas. Por lo tanto, “individuo” o “colectivo” son simplemente categorías que se sustentan en un criterio cuantitativo, de singular o plural, pues ambas son inevitablemente sociales desde un punto de vista cualitativo. La sociología contemporánea se ha definido por considerar lo subjetivo como un producto de la intersubjetividad y no a la inversa (Ramírez, 2009: 48).

Identidad sociomusical es una categoría que plantea, conceptualmente, los ejes por los cuales debe discurrir un análisis sobre las audiencias de una cierta música: sentido de pertenencia, grado de compromiso, percepción de la otredad, memoria histórica y prácticas colectivas. Estos cinco elementos son los que definen la participación individual en aquellas colectividades sociales que adquieren carácter de identidad sociomusical.¹³

Podemos señalar algunas cuestiones más en relación con la formación de una identidad sociomusical. En primer lugar, hay que reconocer que algunas de ellas provienen de músicas de moda provenientes de industrias culturales que, cuando no llegan a constituir identidades colectivas, no pasan de ser meros patrimonios generacionales o residuos de modas caducas. Los procesos históricos conducen a diversos resultados. Cuando una música logra, con el correr del tiempo, sostenerse viva (es decir, constante en la presentación pública de sus momentos musicales) y a su despliegue acústico asisten generaciones biológicamente diferentes, cobra importancia el término de generación fundacional.

terísticas en éstas. Si el término viene bien para casos individuales se trataría para mí de una utilidad algo inesperada.

¹³ No pretendo desarrollar, en este momento, estos puntos en términos conceptuales. Al respecto, puede consultarse la bibliografía. Más adelante, el análisis específico de la recepción del tribal en Villa de Guadalupe y Matehuala obliga a una recapitulación de los mismos.

La generación fundacional es el núcleo originario de personas que reciben una música y se apropian de ella a su manera, dando pie a una identidad sociomusical. De ordinario, esta generación fundacional cobra importancia, tanto en términos históricos, por ser el origen y referente simbólico de una colectividad musical con rasgos propios que la definen en términos de identidad, como en términos sociales, por ser la base del núcleo duro de sus simpatizantes. Sin embargo, se hace necesario que las audiencias desborden este núcleo. Por lo tanto, aunque las identidades sociomusicales para subsistir como tales necesitan –de forma indispensable– reclutar permanentemente miembros de generaciones más jóvenes, no son realmente “identidades juveniles” en sentido estricto. Y aunque suelen estar vinculadas en sus prácticas y códigos específicos a signos de *juventud*, pensarlas desde esta perspectiva es un grave error. Las identidades sociomusicales ni son culturas juveniles, ni expresan movimientos juveniles. Insisto, es necesario reconocer el rompimiento de brechas generacionales, de clase y cualesquiera otras en sus escuchas, para constatar la presencia de una audiencia constituida como identidad sociomusical.

La generación fundacional puede constituirse por aquellos adolescentes que aceptaron una música de moda y, con el paso del tiempo, esta circunstancia tomó connotaciones distintas. Bien sabida es la importancia de la adolescencia en la configuración de la identidad personal. La adolescencia es el punto cronológico en el cual la mayoría de las personas en esta época moderna transitan desde el espacio privado al ámbito público. Este paso se da a través de diferentes mecanismos de socialización, entre los cuales se destaca, sin lugar a dudas, la música. Empero, también pudiera darse el caso de que la generación fundacional no fuera un núcleo juvenil que se apropia fructíferamente de una música de moda sino, por ejemplo, de que una música migrante llegue a un sitio y se consolide entre un público que no es adolescente.¹⁴ En este caso, su generación funda-

¹⁴ Como ha sido el caso de la “salsa”, en algunas ciudades del mundo no latinoamericano, cuyas audiencias son preeminentemente locales y muchos de sus intérpretes y

cional estaría conformada por personas pertenecientes a diferentes generaciones cronológicas. De cualquier manera, la condición de que una música salga de la categoría de “patrimonio generacional” y entre a la de “identidad sociomusical” estriba en hacer de la música el fundamento principal que da sentido y existencia al grupo social.

En segundo lugar, la manifestación de una identidad sociomusical se da en un espacio físico que se construye con base en luces, sonidos, oscuridad, movimientos, contactos, olores, imágenes, códigos, prácticas e interacciones sociales que se despliegan en él. De este modo, podemos encontrar que las identidades sociomusicales construyen espacios sociomusicales. Es decir, “sitios en donde existe una socialidad a partir de la propia música. Las propias características de las *prácticas colectivas* de estas identidades han estado vinculadas a ciertos espacios físicos que se han constituido como simbólicos dentro del discurso de autorreferencia” (Ramírez, 2009: 79).

Los espacios sociomusicales, además de cumplir una función simbólica cumplen también una función social, pues son puntos de encuentro en donde la interacción social se centra alrededor de un género musical concreto. Las memorias históricas de las identidades sociomusicales se ligan, inevitablemente, al proceso de consagración de estos espacios.

En tercer lugar, la formación de una identidad sociomusical ocurre de manera unívoca desde un género musical particular. Si para Frith resulta necesario un análisis de géneros musicales específicos en la música popular, ello es así precisamente porque él comprende que a cada género le corresponde una audiencia concreta. En efecto, el análisis estético y social de cada género musical nos pone en condiciones de entender la manera a través de la cual se abre un sentido de uso social de la música y por qué

compositores también. Sin querer imponer o abrir una discusión acerca de que la salsa se haya constituido como una identidad sociomusical en Montreal o Tokio, y simplemente como referencias académicas acerca del modo de escucha de esta música en estas dos ciudades, consúltese a Hosokawa (1997); y Pietrobruno (2002).

se generan tales o cuáles características en una identidad sociomusical.

Una fenomenología musical posterior daría cuenta de qué modo existe una apertura hacia el mundo a través de una visión acústica de las cosas. No es posible evitar reconocer que existe una preeminencia de ciertos sentimientos y sentidos sociales en las características concretas de un género musical.¹⁵ En esta vía, sí hay que hacer notar que el despliegue de una identidad sociomusical gira en torno a un género musical específico, con todas sus variaciones estilísticas que pueda tener y los subgéneros que pueda engendrar, y nada más.

Por lo tanto, la realización de una identidad sociomusical implica el encuentro con otras identidades sociomusicales. El posicionamiento frente a lo otro musical, observado por Frith, abre la posibilidad para la comprensión de la concepción de la otredad en este tipo de identidades. Los procesos de inclusión-exclusión, afinidad-diferencia, en términos del gusto-disgusto social, nos llevan de manera inmediata, muy rápida, y muchas veces violenta, a las dicotomías políticas de amigo-enemigo en

¹⁵ Me parece claro que una música "gótica" o una "dark" abren al mundo desde un horizonte de melancolía y hundimiento, por ejemplo. O que el *heavy metal* hace lo propio desde una posición de fuerza, energía y agresividad, mientras que el *high energy* se resguarda en una connotación alegre, energética y siempre vistosa. No es el espacio propio para establecer tal fenomenología de la música, ni para realizar un análisis bioacústico del porqué tales músicas pueden ser adjetivadas de tal o cual modo, independientemente del contexto social. Ni siquiera es el espacio para fundamentar que la música, en tanto discurso social altamente emotivo, posee cierto carácter de transculturalidad y transhistoricidad en su despliegue. Únicamente pretendo llamar la atención sobre la preeminencia de ciertos sentimientos, actitudes o posiciones en detrimento de otros en los géneros musicales, así como también de cómo dicha preeminencia va definiendo algunas de las características identitarias de las audiencias. ¿Habría algún hombre en algún sitio y en determinado tiempo que pueda calificar la vertiente *trash* del *heavy metal*, por ejemplo, como música *por sí misma* nostálgica o suave? Es a esto a lo que me refiero. Las músicas contemporáneas expresan, por poner algunos ejemplos, la fuerza del estado de alegría o de tristeza; la fuerza del sentimiento del odio o de la melancolía; la fuerza de la actitud de la sensualidad o del sexo. Y es sobre estas presentaciones musicales del mundo, y del contexto en donde son recibidas, que se despliegan actitudes, prácticas, significados, sentidos e historia de sus simpatizantes.

un terreno social y estético.¹⁶ Es posible encontrar géneros musicales más cercanos que otros. Incluso, músicas aliadas que pueden formar coaliciones políticas frente a otras coaliciones opuestas. Por ejemplo, el polo del emplazamiento acústico de la banda musical de rock, en sus diversos subgéneros o en géneros circundantes, se ha opuesto –salvo circunstancias muy específicas– al del DJ y las músicas (acústico-electrónicas) que son puestas en escena por medio de esta vía.¹⁷ Tomando como referente a la ciudad de México pueden compartir el escenario bandas de *punk* y *heavy metal*, en un mismo evento musical, sin mayor problema para ambas audiencias musicales. Sus rasgos identitarios así lo permiten. Pensar en alternar, en un mismo espacio y tiempo, a una banda de *punk* y a un DJ de *high energy* suena, hoy día, totalmente absurdo y contradictorio. Antes, en esta misma ciudad, hasta peligroso.

La concepción de la otredad conduce a la constitución de un espectro de identidades sociomusicales. Es decir, el punto de encuentro espacio-temporal de unas identidades sociomusicales con otras. En términos históricos, algunos sitios poseen identidades sociomusicales y otros no. Las localidades específicas observan, en su espacio geográfico, la formación de un

¹⁶ En ocasiones, este tipo de conflictos suele traslaparse con otros. Fue el caso de las violentas peleas entre pandillas juveniles en la ciudad de México, a inicios de la década de los ochenta. La exclusión estética se podía combinar, fácilmente, con conflictos de territorialidad y hasta con rencillas personales. En otras ocasiones, estos conflictos estéticos toman un carácter visceral en el terreno de lo intelectual-académico y los ejemplos hipotéticos o no que pueden aducirse para ilustrar este punto sobran.

¹⁷ Salvo en el caso de la música *dark*, que tiene una vertiente vinculada a músicas producidas electrónicamente y otra ligada al *heavy metal*, podríamos encontrar circunstancias de excepción en públicos no comprometidos. Estas situaciones pueden darse en una explanada municipal o en un mercado; al cierre de una campaña política con organizadores que ponen música “variada” para “la juventud”; en sitios de baile que atraen como mercado al buen público de sectores medios que siempre quiere “divertirse” y consume acriticamente todo lo que se toque; o en lugares “alternativos” que reciben a un público “intelectual”, ávido de autenticidad, siempre aspirante a experiencias musicales “novedosas” que no están cifradas para tales audiencias, en los términos de las identidades sociomusicales. En todos estos casos es muy probable que los escuchas se encuentran allí por motivos no solamente musicales.

espectro originario en el cual, cuando logra consolidarse una identidad sociomusical nueva, se produce un proceso de posicionamiento de ésta frente a las identidades previas y viceversa.

Por lo tanto, nos encontramos, en cuarto lugar, con los contextos que acogen el surgimiento de una identidad sociomusical. Es necesario, para el estudio de la música como fundamento social, además de todos los elementos ya mencionados, la observación cuidadosa de la interrelación entre los contextos mundial y local, y a veces también el regional, para entender cómo y por qué una música específica puede llegar a padecer un proceso de apropiación que transgreda la tersura de un consumo pasivo, con connotaciones diferentes a las que guardó su sentido original de creación.

Desde el punto de vista del contexto mundial son formas de identidad que encuentran un marco más adecuado, para su aparición y desarrollo, a partir de la segunda mitad de siglo xx.¹⁸ Se trata de ejes identitarios constitutivos propios de nuestra modernidad reciente. No pretendo establecer una discusión amplia al respecto, pero me parece bastante claro que la viabilidad del concepto “comunidad de gusto” de Lash estriba, precisamente, en el reconocimiento de que los supuestos que sostienen la barrera entre “tradición” y “modernidad” no son tan firmes como se pensaba. Diversos estudios nos muestran que, ni la tradición es tan inflexible como se creía, ni la modernidad está exenta de generar sus propias tradiciones.¹⁹ En este sentido, la categoría de “comu-

¹⁸ No me refiero propiamente a que las identidades sociomusicales existan necesariamente a partir de la década de los cincuenta, sino a que el contexto que ve llegar el *rock and roll* en 1954 al mundo juvenil ofrece condiciones más propicias para que dichas identidades puedan surgir en Estados Unidos que en otras latitudes.

¹⁹ El análisis de Ramírez (2009) es un estudio de caso que muestra que se pueden generar tradiciones en la modernidad a partir, precisamente, de las identidades sociomusicales. Aunque la música no sea la base para todos los casos en los que la modernidad va generando tradiciones, esta última afirmación es plausible. Sandoval (2004) demuestra por su parte, también en un estudio de caso, que las tradiciones no son tan inflexibles como uno pudiera presuponer y que sus marcos sociales permiten tanto expresiones como participaciones individuales diversas en la construcción de la propia tradición.

nidad de gusto” ofrece una amplitud que puede incluir a las audiencias musicales.²⁰

En términos regionales, el contexto latinoamericano ha colocado en el plano simbólico a la identidad como una base estratégica de sentido para individuos y colectivos. Probablemente, con mayor relevancia en relación con otras regiones del mundo. La desarticulación entre las diferentes esferas de la vida, entre otros factores, propicia carencias simbólicas que se cubren mediante la adscripción a nuevos ejes de constitución de identidad. Esto es parte de un contexto regional que se sostiene como una estructura incidente.

Es bajo estos marcos que se despliegan los contextos locales de desarrollo de interacciones entre sociedad y música. Los espacios sociomusicales y las identidades sociomusicales “poseen una serie de características diferenciadas y una manera de afirmarse en el propio espectro de las identidades sociomusicales. La espacialidad acotada de un cierto espectro, en un momento histórico dado, construye una geografía sociomusical tan real como incierta” (Ramírez, 2009: 21). Es decir, teóricamente el espectro sociomusical es el conjunto de identidades sociomusicales históricamente dadas, contenidas en un cierto espacio y tiempo. La geografía sociomusical es la localización específica de un espectro sociomusical en un territorio dado. Estos términos son próximos, como se puede apreciar, al de escena musical. La escena musical sí se entiende como el concepto que involucra al conjunto de las músicas dadas en un contexto local, independientemente de si forman identidades apoyadas en la música o en otros criterios, como se podrá recordar. La escena musical no se entiende como el ambiente particular de un género musical, en el cual se despliega una identidad con todas sus implicaciones socioculturales.²¹

²⁰ Sin embargo, reitero, esta misma amplitud impide una orientación teórico-metodológica definida hacia el estudio de estos casos. En este sentido, todavía considero válida la pertinencia de la categoría de identidad sociomusical.

²¹ Es común que se pueda hablar en español de los diferentes “ambientes” de ciertas actividades sociales específicas (ambiente futbolero, taurino, boxístico). En nuestro caso, de los géneros musicales particulares (ambiente salsero, metalero, punk). No

De tal forma, me parece que los conceptos de identidad sociomusical, espacio sociomusical, espectro sociomusical o geografía sociomusical guardan cercanía con otros como el de escena musical, comunidad de gusto o comunidad musical. Empero, me parece también que se pueden encontrar las distancias suficientes como para seguir garantizando, en los primeros términos, una funcionalidad teórico-metodológica para el análisis.²²

La presuposición de que los nuevos ejes de identidad operaban exclusivamente entre la juventud urbana, debido a la importancia de la ciudad por su dinamismo social y cultural, ha quedado en entredicho. Es verdad que, en términos generales, la gestación de una identidad sociomusical ocurre de manera típica en las ciudades grandes y cosmopolitas. Allí en donde una generación fundacional adolescente puede, bajo ciertos marcos y desarrollos específicos, transitar hacia una identidad sociomusical.

Sin embargo, los casos de Villa de Guadalupe y de Matehuala han señalado que es preciso revalorar la viabilidad de los contextos rurales y de las ciudades pequeñas en el terreno de las identidades sociomusicales. Aunque el grupo de simpatizantes de la música tribal no se ha constituido aún como una identidad sociomusical, la sola posibilidad de que ocurra indica la necesidad de tal revaloración.

me parece en absoluto una expresión inadecuada, sobre todo, porque su uso no limita el empleo de otras categorías explicativas. El uso coloquial de este término es bastante aproximado al de "campo" utilizado por Bourdieu (2002).

²² Evidentemente, la discusión tiene un carácter reciente. Existen otros términos como moda, subcultura, contracultura, tribus urbanas, movimientos juveniles, culturas juveniles, redes sociales, etcétera, que han ido y venido a lo largo de la historia de las ideas buscando explicar fenómenos adjuntos y que han mostrado, cada uno de ellos, no sólo cierta validez y utilidad, sino que han podido recomponerse conceptualmente y guardar una propia historia teórica al respecto. Sin embargo, a pesar de que en los estudios de casos específicos que han usado estas categorías se reconoce la importancia de la música en tales análisis, estas categorías finalmente no denotan ni desglosan, de manera específica, el fundamento de cohesión social que se contiene en el concepto de identidad sociomusical.

*EL TRIBAL*²³

Uno de los grandes problemas de la historia de la música popular, como bien lo ha señalado Frith, es la ausencia de una clasificación seria de los géneros populares. Esto ha impedido, en buena medida, una estética de la música popular.

Todo género musical posee una estructura acústica y un sentido social de escucha. Ambos son elementos imprescindibles y complementarios al respecto. En la música occidental, las entidades sonoras que forman la estructura acústica son el ritmo, la métrica, la melodía, la armonía y el timbre. La estructura acústica de la música tribal impide que se pueda generar un juicio totalmente afirmativo sobre una posición consolidada en cuanto a su estatuto de género musical. Es decir, se trata de una música que presenta cierta falta de constancia y una determinada amplitud en la relación que se establece entre sus elementos sonoros y cuya denominación obedece, en consecuencia, más a las industrias culturales, a su aceptación y uso social, que al rigor que pueda establecerse sobre la base de su condición plena de género musical. De tal modo, la identificación de una música como “tribal” se da en buena medida, sin exagerar, a partir del uso social del término.

Esta música es producto del adelanto tecnológico, que ha permitido a los operadores de tornamesas, o *disc jockeys* (DJs), convertirse en ensambladores de música con capacidades cada vez más amplias. Los DJs pueden producir piezas musicales nuevas a través no de la composición, sino de la construcción ingeniosa de ensambles musicales. De este modo, pueden conservar un pulso establecido con una percusión específica y acelerar o dilatar de manera artificial su velocidad, así como sobreponerlo a otro pulso con un timbre percusivo diferente y añadir fragmentos de melodías preexistentes. Si bien el DJ no es

²³ Agradezco, para la realización de este apartado, a Arturo Navarro Luna (DJ Arturo Scan) y a Carlos Valencia (DJ Charly Valencia) por el tiempo que me dedicaron para intercambiar opiniones y comentarios, así como por compartir conmigo sus valiosos conocimientos sobre esta música.

un músico ni un compositor musical, y en este sentido no es un artista en el sentido más pleno, hondo y riguroso, es innegable que su trabajo reviste toques de *artisticidad*, creatividad e imaginación musical.

La música tribal se desprende, inicialmente, de la llamada música *house*, que aparece a mediados de los ochenta. En su origen, la industria discográfica llamó al tribal como *tribal house*, bajo el supuesto de que los *DJs* de música *house* fueron los primeros en incorporar elementos de percusiones que correspondían, de manera imaginaria o real, a músicas de diversas etnias sobre el planeta (particularmente africanas y americanas). Inicialmente, esta música se consideró minimalista.

En términos de su estructura musical, las melodías eran una parte secundaria en el ensamble, el cual retomaba cadenas polirrítmicas de percusiones diferentes. Cada ritmo guardaba una secuencia repetitiva y se combinaba con otras series generando patrones, algunos incluso relativamente complejos. El timbre de la percusión utilizada fue, en sus inicios, sobre todo de tambores africanos. Por lo tanto, los timbres no son tan cercanos a los de otras músicas generadas electrónicamente. Una pieza de tribal puede consistir únicamente en patrones rítmicos de tambores. Algunas de estas piezas pueden considerarse, en términos de timbre y ritmo, incluso más cercanas a la música de los concheros mexicanos contemporáneos que al propio *house*.

Las industrias culturales, con un criterio por lo demás poco claro, han usado el término *ethnic* para calificar la música contemporánea de tambores, ejecutada en vivo, y el de *tribal house* para referirse a la ensamblada por los *DJs*, a pesar de que en ambas se puedan utilizar estos mismos timbres. Siendo consecuentes con este criterio, una misma pieza musical ejecutada “en vivo” es considerada por la industria cultural como música “étnica”, y si es ejecutada por un *DJ* como *tribal house*. Evidentemente, este criterio es totalmente insostenible en términos musicales. Si de por sí la música en sí misma es sumamente ambigua, los criterios comerciales discográficos contribuyen a oscurecer más la cuestión.

En términos del sentido social de escucha original se puede señalar lo siguiente. Al principio, por guardar timbres no estridentes se trató de una música que, en un volumen adecuado, se podía considerar accesoria a una conversación sin baile u orientada a una danza que podía derivar en dos sentidos. El primero es de tipo ritual, con movimientos libres y poco complejos, apoyado en la catarsis que genera la repetición rítmica. El segundo estriba en su uso para interacciones sociales en donde el baile es sólo un medio de conversación o de cortejo. Este último sentido de escucha se preserva en México en sitios glamorosos y elitistas.

El *tribal house* ha sido ya, desde su aparición, ensamblado por DJs de todos los continentes.²⁴ En el caso mexicano existe una tendencia a llamar tribal a una música que guarda características relativamente diferentes al tribal (*house*) inicial.

¿Qué se puede decir del tribal mexicano en relación con sus elementos acústicos y su sentido social de escucha, es decir, con su condición de género musical? Acústicamente, la melodía aparece con más presencia y puede utilizar timbres electrónicos estridentes y agudos, muy cercanos a los utilizados en algunas piezas musicales de la música llamada *techno*.²⁵ Por otro, se introducen algunos patrones rítmicos mucho más definidos, particularmente el de la cumbia, lo que incorpora al ensamble musical el sonido inequívoco de las guacharacas en varias piezas,

²⁴ En América Latina se puede destacar el trabajo de un grupo de DJs ecuatorianos autodenominado "Relative Drums".

²⁵ Según Sheridan (2011a: 2): "El tribal es un *cut and paste* hiperactivo que resulta de la combinación del *tribal house* mezclado con *hard style* y *high energy* y que usa elementos prehispánicos, como cánticos y flautas". En efecto, se trata de un ensamble realizado con programas computacionales, secuenciadores y otras tecnologías de DJ. Sin embargo, la apreciación musical de Sheridan sobre la cuestión estilística es totalmente equivocada. No existe una presencia del sentido de escucha social del *high energy*, ni del llamado *hard style*, en el tribal. No hay ninguna influencia histórica en cuanto a la danza *high energy* sobre la del tribal ni analogía alguna que se pueda establecer respecto de los aspectos técnicos de ambos bailes. Los timbres melódicos no son coincidentes en estas músicas, ni existe una presencia de contrapuntos rítmicos en el tribal que le sean inherentes al *high energy*. Tampoco la saturación acústica agresiva del *hard style* se observa en el tribal mexicano. Y, además, no tenemos un conocimiento profundo de la música prehispánica como para poder afirmar que ha sido retomada por el tribal. La hiperactividad a la que alude Sheridan, partiendo del pulso (*beat*) y del ritmo, también me parece exagerada.

por ejemplo.²⁶ La velocidad del metro es mucho más rápida que en el *tribal house* original y, además, suelen realizarse cortes en las piezas que incorporan fragmentos inalterados de músicas de moda o de cumbias.

Su sentido de escucha musical tiende a ser de carácter un tanto “tropical” o “norteño”, con una presencia de percusiones mucho más estridente.²⁷ Tanto la música, como la letra pueden llegar a plantear imaginarios auditivos con un carácter marcadamente sexual. Pese a ello, y aunque la danza tribal mexicana se transforma hacia un baile más activo, particularmente de la parte baja del cuerpo, el baile no siempre resulta siquiera erótico. De esto hablaré más adelante.

En su recorrido, geográficamente, se han destacado Monterrey, la ciudad de México, Pinotepa Nacional y Tijuana como los sitios en donde los DJs han incursionado más en este género, lo cual no significa que en otros lugares esta música se encuentre ausente. Menos aún, que por ser receptores tardíos no tengan una importancia destacada, como se podrá ver a continuación.²⁸

²⁶ Algunos DJs mexicanos, bastante orientados en este sentido, han terminado incursionando en la llamada electrocumbia. La electrocumbia es una pieza ensamblada a partir de la fusión de fragmentos de músicas electrónicas y fragmentos alterados de cumbia y otros ritmos, predominantemente latinoamericanos. Se trata de una música que tampoco parece tener del todo afincados sus componentes como para decidir que realmente se constituye como género musical. Más bien, se incorporaría a la tendencia fusionista de la música popular contemporánea.

²⁷ En México suele llamarse “música tropical” a aquellas músicas latinoamericanas que, además de otros componentes, cuentan con una vertiente de formación africana. Se le denomina “norteña” a las músicas del norte de la república las cuales, siendo estrictamente diferentes, presentan algunos elementos en común que las hacen reconocibles al resto del país. No es posible ahondar más al respecto, dado que una discusión de este tipo desbordaría el tema.

²⁸ En el caso de la ciudad de México se destacan como ejecutores de tribal los DJs de los negocios de luz y sonido al oriente de la ciudad, particularmente en Tláhuac e Iztapalapa. Sobre los servicios de luz y sonido, véase Ramírez (2009). Cabe hacer notar que las zonas rurales de Tláhuac son las más receptivas para este tipo de música.

LA APROPIACIÓN DEL TRIBAL EN LOS MUNICIPIOS DE VILLA DE GUADALUPE Y MATEHUALA²⁹

El tribal en México ha tenido una presencia discreta, pero extendida. Como *tribal house* se ha tocado en sitios glamorosos de las ciudades principales del país, particularmente en la ciudad de México. En estos espacios, la música ha oscilado entre ser una música de moda, un tipo de música ambiental y una música accesoria de clase.

A fines de los noventa los DJs mexicanos comenzaron a ensamblar su propio tribal con características bastante diferentes a los rasgos iniciales del *tribal house*. A partir de entonces, esta música se popularizó en todos los sentidos y se ha presentado, hasta cierto punto, como una moda.

En su breve historia en México ha tenido altibajos. Sin embargo, ha persistido. A mi entender, esto puede obedecer a una cierta resistencia motivada por el contexto mundial, en donde lo que priva es la fusión musical. Amparados bajo este contexto fusionista, los DJs han incorporado fragmentos de músicas autóctonas, tanto mexicanas como latinoamericanas. Sobra decir que el material de ensamble, en un país y en una región en donde la multiculturalidad también se expresa en riqueza musical, abre la posibilidad de disponer de materia prima musical amplísima y de tecnología cada vez más sencilla, que permite un proceso de manufacturación musical simple, tendente a la gran producción.³⁰ Es posible para un DJ de tribal mantener una cierta constancia en sus producciones por el acervo del que se dispone.

En términos generales, no se trata de una música desconocida en el ambiente DJ a nivel nacional. Además, de los sitios mencionados en el apartado anterior, Oaxaca, San Luis Potosí, Estado de

²⁹ Agradezco, para la realización de este apartado, al empresario Jimmy Boots, a Sergio Zúñiga Mendoza, a Aurora, a Lizette Romo Patlán, a la médica Patricia Pérez, a la odontopediatra Ana Isabel Méndez Peña y al sociólogo Juan Carlos Rojas Chan por el tiempo que me dedicaron para intercambiar opiniones, así como por compartir conmigo información valiosa sobre del estado de la cuestión en diversos sitios del país.

³⁰ En lo particular, me parece que la música de banda oaxaqueña, y sobre todo el huapango, han tenido un papel importante, aunque en mucho menor medida que la cumbia.

México y Guanajuato han mantenido un cierto arraigo por esta música. A nivel nacional no habían existido connotaciones específicas tendentes hacia las prácticas diferenciadas distintas a aquellas que conlleva una música de moda. Sin embargo, en Villa de Guadalupe y Matehuala, y de manera creciente en otros sitios, la situación ha cambiado recientemente.

¿Qué se puede decir en relación con los ejes que constituyen una identidad sociomusical en el caso de la colectividad mexicana que escucha tribal? Recordemos que estos ejes son el sentido de pertenencia, el grado de compromiso, la percepción de la otredad, la memoria histórica y las prácticas colectivas.

El sentido de pertenencia es la racionalización emotiva del confort emocional que implica la estabilidad, imaginaria o real, de estar en un grupo. Tal sentido de pertenencia se presenta hoy, con un fuerte énfasis, en las audiencias musicales y en los espectadores deportivos. “Lo que se ha dado en llamar ‘conciencia’ en diferentes grupos se basa, naturalmente, en la noción que se establece en el eje correspondiente a la relación del grupo consigo mismo y con los otros, es decir, a su práctica y expresión privada y pública orientada por sus creencias y un ‘sentir’ generalizado” (Ramírez, 2009: 49). El discurso musical está facultado para la generación de sentidos de pertenencia y, por lo tanto, para conseguir adscripciones específicas a partir de una capacidad de producción simbólica codificada que logra una identificación intersubjetiva de los seguidores de un mismo tipo de música.

Las audiencias de tribal no sólo parecen desarrollar un sentido de pertenencia en relación con su música. Dado el carácter migratorio de San Luis Potosí hacia los Estados Unidos, muchos de sus simpatizantes han llevado el tribal, con todas sus implicaciones sociales, hacia estados del vecino país como Oklahoma, Tennessee y, sobre todo, Texas. Lo relevante del caso es que esta música propicia una eclosión identitaria, como la nacional y la regional. Es frecuente ver en los espacios sociomusicales tribales en territorio estadounidense letreros alusivos a las audiencias de Guanajuato o San Luis Potosí y alguna bandera mexicana.³¹

³¹ Los seguidores mexicanos del tribal suelen autodenominarse “tribaleros”. Sin lugar a dudas, Dallas es el principal bastión tribalero mexicano en los Estados Unidos.

El grado de compromiso es la capacidad de movilización en función tanto del grupo como de lo que le otorga sentido a éste. El grado de compromiso expresa el límite de lo que un individuo está o no dispuesto a hacer por su colectividad y, en el caso de las identidades sociomusicales, por su música. Dicho grado de compromiso parte de un saber respecto del porqué de su inclusión en la colectividad específica que está adscrita a una música en particular y no a otra. Obviamente, esto no implica que todos los simpatizantes posean un saber experto en lo que a su música e identidad sociomusical se refiere, sino que más bien, “la *conciencia* en los sujetos colectivos apela al sentido de compromiso con el grupo para la práctica que realiza el interés de éste” (Ramírez, 2009: 49).

El grado de compromiso de los escuchas tribaleros se ha caracterizado, sobre todo al inicio, por la imaginación y el desarrollo de prácticas sociales independientes de los procesos capitalistas, allí, en las áreas de desarrollo de tales prácticas. Sin embargo, el grado de compromiso también se expresa en la persistencia, que hace que una colectividad cuaje como identidad sociomusical. No es tiempo para decidir la última palabra en este sentido.³²

En relación con el tercer eje de constitución de una identidad sociomusical, la concerniente a la percepción de la otredad, ya he señalado que “la música es un espacio de diferenciación social y de distinción simbólica entre los diferentes grupos adscritos a una identidad sociomusical [...]. La constitución de la identidad en referencia a la otredad transita necesariamente por los aspectos de la presentación pública que permiten la identificación de los pares y de los otros” (Ramírez, 2009: 78).

En el espectro de las identidades sociomusicales mexicanas, la mayoría de las mismas ni conoce, ni tiene una presencia desta-

³² Sheridan (2011a y 2011b) señala que el uso del calzado tribalero que caracterizó a los escuchas de los municipios de Villa de Guadalupe, Matehuala y zonas aledañas ha venido a menos. En sus artículos explica que el auge del vestido tribalero en estas zonas duró alrededor de un año. Sin embargo, en los procesos de formación de una identidad sociomusical son de esperarse avances y retrocesos. Por ejemplo, mientras que en estos municipios el uso del calzado tribalero ha disminuido, en León ha aumentado. Según Jimmy Boots, propietario de la tienda Leon Boots con sede en la ciudad de León, la elaboración del calzado tribalero representó en 2011 el 40% de su producción.

cada, en las zonas potosinas donde se desarrolla el tribal. Sin embargo, la recepción general del público hacia las expresiones sociales tribaleras, sobre todo la del arreglo, ha sido de una extrema intolerancia estética. A nivel local, las expresiones denostadoras pronto adquieren carácter de clase y, no lo dudo, también racial. Las pocas manifestaciones escritas o verbales que se aprecian de sus simpatizantes, a través de la red electrónica o mediante testimonios en video, simplemente se reducen a manifestar su derecho de escucha, vestido o expresión. Pocas veces se producen respuestas violentas y, cuando existen, siempre son de carácter defensivo.

Musicalmente hablando, en la zona potosina en la cual se abre la coyuntura que se analiza ahora, la mayoría de su población ha tenido un gusto predominante por las músicas populares nortteñas y también por el huapango. El encuentro con esta música en un mismo espacio sociomusical ha sido muy tranquilo y, puedo aseverar, los seguidores de tribal pueden bailar huapango u otras músicas con su vestuario y sin ningún problema.

En relación con el cuarto eje, la memoria histórica, es preciso señalar que ninguna colectividad de este tipo puede constituirse como tal si no tiene memoria histórica. La memoria histórica de carácter colectivo forma puntos de referencia inevitables para cualquier sociedad en cualquier nivel. En el caso de las identidades sociomusicales dicha memoria alude a la corta y la mediana duración, por la razón obvia de que la propia aparición de este tipo de grupos tiene un carácter reciente. El futuro de la audiencia tribalera como identidad sociomusical dependerá de que se consolide una memoria histórica.

Por lo pronto, y aunque de momento es sumamente poco lo que se puede decir, por tales razones sitios como el Desierto Light podrían incrustarse en la memoria histórica como espacios sociomusicales consagrados en la ciudad de Matehuala, por ejemplo. En el terreno de la generación fundacional tribalera de esta zona es necesario indicar que se trata de personas de diferentes edades, incluidos niños y adultos, pero la mayoría de sus escuchas rondan una edad entre los 15 y los 22 años.

El último eje se refiere a las prácticas colectivas. Es decir, las acciones sociales públicas, visibles y colectivas que emanan de y realizan la identidad sociomusical. Se trata de procesos constantes de expresión y reproducción social de la colectividad en función de la música. Evidentemente, tales prácticas y sus códigos respectivos pueden variar o convertirse en sedimentos de identidad. Además, pueden ser retomadas de una audiencia por otra y también comercializadas por las industrias culturales, las cuales corrompen, casi siempre, su sentido original.

En las prácticas colectivas tribaleras de los municipios estudiados destacan su arreglo personal y su danza. En cuanto al arreglo existe una disputa, entre los tribaleros de la ciudad de Matehuala y los del pueblito de Zaragoza de Solís en el municipio de Villa de Guadalupe, acerca de cuál es el origen del calzado tribalero masculino.³³ El calzado de los tribaleros es importante porque es la expresión más típica de su vestimenta.³⁴

Probablemente, a fines de 2009 o inicios de 2010 inició una forma de arreglo masculino vinculada con la música tribal que reposicionó a esta última y que ha colocado a su audiencia en vías de convertirse en un colectivo con identidad sociomusical. Esta forma de arreglo, particularmente en la manera de vestir y en el calzado, se extendió, inicialmente, a algunas zonas aledañas a Zaragoza de Solís. La elevación de las puntas de las botas ocurrió a partir de la competencia entre las diferentes localidades rurales haciéndose, incluso, concursos para ver quién tenía las botas con puntas más largas. Hoy día, sin embargo, esta vesti-

³³ Zaragoza de Solís se encuentra ubicado en la carretera 63, en el tramo de La Bonita a Ahaululco, en el kilómetro 134, que se encuentra en el trayecto de Villa de Guadalupe (cabecera municipal) a Charcas.

³⁴ Este tipo de calzado aparece en un contexto del comercio de zapatos en México (de calzado nacional y de importación), que prolonga las puntas en los zapatos, tanto en los femeninos como en los masculinos. Particularmente, en algunos estilos para vestimenta formal. Existen también antecedentes de zapatos sumamente puntiagudos en León, incluso a la venta en el comercio formal, probablemente hasta 2009. Algunos de estos zapatos tuvieron una *visualidad* estridente. Se trató de zapatos amarillos, dorados, negros, plateados, rosados, azules, etcétera, siempre muy brillantes y vinculados a la audiencia de una música de manufactura electrónica llamada *psycho*. No es fácil saber si este tipo de puntas inspiraron a la creación de este tipo de botas en San Luis Potosí. Al parecer, no existe ninguna vinculación al respecto.

menta, vista como una expresión propia de los tribaleros, ha llegado—hasta cierto punto como moda en el calzado— a ciudades como León, Monterrey y San Luis Potosí, en el interior del país, y Dallas en el exterior.³⁵

Dicha forma de arreglo se caracteriza por el uso de un tipo de sombrero específico, de alas recortadas y pequeño, aunque muchos tribaleros prefieran usar sus sombreros campesinos tradicionales o de otro tipo y hasta gorras. También es ordinario que se pueda utilizar una camisa vaquera, más o menos tradicional, o playeras lisas de un solo tono o de moda. El pantalón es, normalmente, ajustado en su totalidad y no sólo se viste la mezclilla, sino además otras diferentes texturas no sólo lisas, sino también coloridas. Algunos usan cinturones que están en combinación con las botas. Estas últimas pueden ser tan largas como se desee y los diseños parecen inagotables. Incluso, hay botas luminosas que se ocupan especialmente para ir a las discotecas.

Por ser el calzado la característica primordial de este arreglo se tiene que señalar que no hay un zapato tribalero, sino únicamente una bota tribalera. La hechura de éstas es personal. Sobre la base de una bota vaquera normal se extendieron las puntas usándose mangueras de plástico. El diseño y los acabados son propios. La bota tribalera expresa a las culturas del campo y de la ciudad. Denota la fusión entre la localidad rural y una música foránea surgida en las grandes metrópolis occidentales. Es un objeto cultural que sintetiza una cierta modernidad urbana sobre un tipo de calzado netamente rural. De ningún modo se abandona la bota vaquera, sino que únicamente se recubre con brillos

³⁵ En realidad, se ha extendido al estado de Texas en general. Cabe señalar que, particularmente en Texas, la población potosina tiene un carácter cuantitativamente significativo, especialmente en Dallas. En la capital potosina asisten a la discoteca “8 Segundos” personas con este calzado. Por otra parte, cuando hablo de una expansión, me refiero a que ésta posee cierto significado y visibilidad en el paisaje del sitio que la adopta. En algunas otras ciudades, como Reynosa y Ciudad Victoria, por ejemplo, se ha dado una presencia muchísimo más limitada. Además, por tratarse de un fenómeno tan reciente existen otros lugares en donde no solamente no se ha manifestado, sino que ni siquiera se conoce o se sabe muy poco acerca de esta vestimenta, como la propia ciudad de México. En términos generales, no hay que exagerar la presencia de esta vestimenta en los paisajes urbano y rural. Aun en los sitios donde tiene cierto arraigo y expansión su presencia hoy día es discreta.

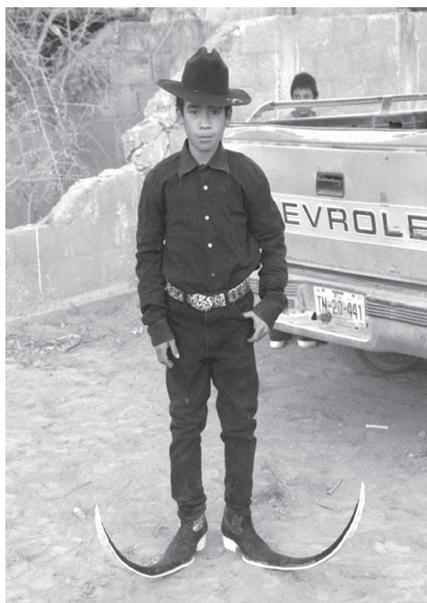


Club de baile del rancho Buenavista (Sheridan 2011a: 1).
Fotografía: Edith Valle.

Nota: En el artículo señalado, Sheridan no señala el municipio. Existe un rancho Buenavista en San Antonio, pero se trata de un municipio muy al sur del estado. En cambio, hay dos localidades llamadas Buenavista. Una en el municipio de Guadalcázar y otra en el de Charcas, ambos colindantes con Villa de Guadalupe y Matehuala. Podemos inferir, aunque sólo de manera probable, que se ubica en alguno de estos dos. Aunque es difícil construir una geografía sociomusical tribalera detallada en el breve espacio de este artículo, al final se trata de zonas aledañas que seguramente resintieron, en mayor o menor medida, la influencia de estas expresiones culturales.

de modernidad. Se trata, por lo tanto, de un modo de apropiación particular de una música no originaria, característica específica de la formación de una identidad sociomusical.

El modelo de bota picuda pronto fue utilizado, en el contexto capitalista, por la industria zapatera. Inicialmente se vendían en las tiendas de zapatos de la ciudad de Matehuala. Hoy puede encontrarse este tipo de botas en las zapaterías comerciales de



Bailarín en charreadas de Buenavista (Sheridan, 2011a: 2).
Fotografía: Edith Valle.

algunas ciudades de México y Estados Unidos, destacándose la ciudad de León y varias del estado de Texas.

En la página electrónica de la zapatería leonesa Leon Boots no sólo se fincan pedidos a nivel nacional sino que, incluso, personas de otros países, como Chile, solicitan convertirse en distribuidores. Evidentemente, en cualquier sitio que comercialice este tipo de calzado uno puede solicitar sus botas personalizadas en todos los aspectos: diseño, material, color, accesorios, distintivos, etcétera. Extrañamente, no parece existir un arreglo femenino tribalero. Por lo menos, podemos estar seguros, no es un arreglo tan destacado como el masculino.³⁶

³⁶ Aunque es necesario señalar que, quizás, no tan extrañamente. En general, y con más fuerza en las sociedades rurales, los hombres son los primeros en perder su vestimenta tradicional o en incursionar en nuevas formas de vestir. No dudo ni por un instante que los mecanismos que operan detrás de este proceso se encuentren presentes aquí. Sin lugar a dudas, alguno de ellos nos remitiría a la diferenciación de los roles sociales que han jugado, históricamente, el hombre y la mujer.



Tribalero en Zaragoza de Solís (Sheridan, 2011b: 5).
Fotografía: Edith Valle.

En relación con su otra práctica social principal, el baile, se puede señalar lo siguiente. Los bailarines suelen organizarse en clubes. Los clubes de baile son grupos de amigos que pueden ensayar su danza antes del evento musical (tocada, fiesta, baile, noche en la disco o en cualquier otro lugar en donde se toque su música).³⁷ De tal modo, sus reuniones previas al evento giran, básicamente, alrededor de la danza o de la música en sí misma. El sitio al que asisten para el lucimiento de sus habilidades dancísticas se convierte, además, en el espacio de encuentro principal.

En cuanto al baile en sí mismo, resulta discreto si lo contrastamos con su vestuario. A pesar de que el tribal mexicano plantea

³⁷ Existen muchos clubes de baile en cada una de las localidades en donde se desarrolla el tribal mexicano, incluidos las de Estados Unidos. En sus artículos, Sheridan (2011a y 2011b) los menciona como “crew”. Desafortunadamente, no se sabe si este término lo acuñaron los propios tribaleros o fue Sheridan. Con independencia de este último aspecto, en realidad, más que bandas que defienden una territorialidad me parece que deben ser considerados como clubes de baile que pueden manifestar un cierto arraigo por su localidad.



Botas de piel vacuna, con diseño de horma "Pinocho", en "Leon Boots", tienda de botas en la ciudad de León. Fotografía: Jimmy Boots [catálogo de venta en línea] de Leon Boots, en http://leonboots.blogspot.com/2011/04/botas-res-horma-pinocho.html?utm_source=BP_recent [fecha de consulta: 10 de mayo del 2011].

musicalmente escenarios de tipo sexual, lo más vistoso, en este sentido, es que al usarse un cierto tipo de zapateado, con pequeños y vigorosos saltos cortos como base, la parte superior de las mujeres llame especialmente la atención. De esta manera, esa vista puede combinarse con algunos movimientos inferiores del cuerpo apoyados, principalmente, con la cintura y la cadera. En realidad, el baile no ofrece mayores dificultades técnicas, aunque a veces se generen desafíos físicos moderados. La mayoría de sus pasos, con cierta dificultad técnica o sensualidad, son importados de otros ritmos y, aunque se efectúen concursos de baile de tribal mexicano, tanto en México como en varias ciudades de los Estados Unidos las coreografías de los clubes de baile, parejas o individuos participantes son realmente sencillas. Esto es lo que se puede señalar a nivel nacional o en las ciudades estadounidenses que cuentan con un ambiente tribalero (mexicano).



Botas del club de baile que, aparentemente, dio origen a este calzado: el Hiphy Apache en Zaragoza de Solís (Sheridan, 2011a: 7).

Fotografía: Edith Valle.

A nivel de los municipios estudiados, sin embargo, tengo la impresión de que los danzantes escuchan tribal y bailan huapango.³⁸ Es decir, bailan el tribal como si fuera huapango. De hecho, los caminados colectivos en círculo tradicionales que se observan, ocasionalmente, en los bailes de la gente huapanguera, se repiten en las danzas tribaleras. Las bases métricas así lo permiten y, aunque puede sonar como una afirmación exagerada, dado que las variaciones estilísticas individuales de ambas músicas podrían negarla, me parece notable la similitud entre ambos bailes.

Finalmente, la última práctica social de los tribaleros en estos municipios es el de un modesto e incipiente grafiti, siempre haciendo alusión a sus botas picudas.

A pesar de ser una expresión mínima dentro de sus prácticas sociales, mediante la pinta podemos percatarnos de que se sobrepone un factor de territorialidad a la célula fundamental de

³⁸ El huapango muestra diferencias regionales en su baile. Mi aseveración tiene un carácter tentativo en relación con el modo de baile del huapango de la zona (límitrofe con Tamaulipas).

la colectividad tribalera: el club de baile. Esta superposición ocurre, a menudo, en otras identidades sociomusicales, por lo que se puede inferir que, trátase de barrios urbanos o de ejidos rurales, al final la marca de la territorialidad sigue siendo un elemento indispensable en el desarrollo de lazos afectivos y en las construcciones identitarias específicas, incluidas las identidades sociomusicales.

REFLEXIONES FINALES

El modo de apropiación de la música tribal en Villa de Guadalupe y Matehuala indica que nos encontramos frente a una identidad sociomusical en ciernes. El desglose de los elementos que componen una identidad sociomusical en abstracto, enfrentado a las formas de vivir su música por parte de las audiencias potosinas de estos municipios así lo demuestran.

En términos musicales, el modo de esta apropiación ha ido creando un cierto estilo, es decir, una cierta constancia más definida entre los elementos acústico-musicales, que no hace tan vana la suposición de que el tribal tiende a consolidarse como género musical a partir de formas más claras y reconocibles. La transición estilística del *tribal house* hacia el tribal mexicano muestra que lo “foráneo” no solamente se reduce a este carácter no nacional de las músicas, sino que es necesario entender lo “foráneo” en ocasiones también como lo no local o lo no regional. Pues, en sentido estricto, de lo que se apropian los simpatizantes potosinos rurales no es del *tribal house* original, sino de un tribal desarrollado por DJs de Monterrey, la ciudad de México y otras ciudades del país.

En términos sociales, el sentido de pertenencia que han mostrado los tribaleros en México y Estados Unidos está vinculado no sólo a la música, sino también a elementos geográfico-culturales. Su espacio sociomusical, y algunas prácticas colectivas, también sirven para que algunos expresen el orgullo que sienten por sus arraigos territoriales. Por lo tanto, el gusto del colectivo por

la música se mezcla con otros aspectos que configuran la identidad personal de muchos de los asistentes. Desde ese punto de vista, existen manifestaciones que denotan regionalismos, localismos e, incluso, un nacionalismo.

El grado de compromiso de los tribaleros no ha pasado la prueba del tiempo y ha sido sometido a algunas tensiones que provienen, fundamentalmente, de la descalificación social de su calzado. Sin embargo, el compromiso con su música ha trascendido fronteras y localidades, lo cual constituye un aspecto promisorio para sus simpatizantes.

Su relación con otras identidades sociomusicales es incipiente. Si bien su encuentro con otras músicas rurales no ha tenido un carácter tan conflictivo, al compartir ciertos espacios sociomusicales su devenir histórico en el ámbito urbano va siendo un tanto diferente. Sin embargo, aun no existen los elementos suficientes para poder ofrecer, siquiera, conclusiones tentativas respecto de su situación frente a la otredad.

Su memoria histórica es hoy inexistente por razones obvias. El grado de compromiso de sus audiencias, que es el que puede generar una historia prolongada y con ello una memoria histórica, no ha sido aún exigido. La memoria histórica que, a su vez, termina consolidando una reserva de compromiso futuro, es inexistente todavía. Ambos aspectos son indispensables para reconocer un colectivo que muestra rasgos de identidad sociomusical. Solamente el transcurrir del tiempo nos pondrá en condiciones de saber si esta coyuntura se malogra u obtiene resultados favorables para sus simpatizantes.

En el ámbito de las prácticas colectivas se pudo apreciar lo siguiente. Al ser el grafiti una práctica minoritaria, sí se revela como un indicador útil de la sobreposición de elementos provenientes de una identidad colectiva basada en la preferencia musical y en los que se desprenden de la territorialidad.

En el caso del baile, su importancia es mayor a la del grafiti. Sin embargo, a pesar de ser el sentido fundamental de escucha de esta música, no adquiere un carácter de lucimiento. A pesar de la existencia de concursos de baile, la baja dificultad técnica

de sus pasos lo convierte, más bien, en una danza intensa, pero a la vez discreta y de gozo personal.

La parte que corresponde a la práctica social del vestido contrasta con la discreción del baile. El reposicionamiento de esta música, a partir de la innovadora vestimenta masculina de los escuchas zaragozanos, principalmente en lo referente a sus botas, nos permite entender –muy particularmente cómo es que en los ámbitos rurales se ha podido gestar una coyuntura en favor de una identidad tribalera. Los cambios estilísticos de su calzado tradicional parecen ser menos bruscos –por extravagantes que puedan parecer sus botas– que su abandono en favor de un calzado nuevo y diferente. La posibilidad, dado nuestro contexto de empobrecimiento socioeconómico paulatino, de establecer parámetros de diseño propio con materiales accesibles también es un factor que debe considerarse.

El proceso de expansión de esta vestimenta en torno a una música, sobre todo hacia los Estados Unidos, nos vuelve a remarcar que la emigración es un fenómeno que impacta también de manera sociocultural. Los objetos socioculturales padecen inevitablemente un flujo de localización, mundialización (des-localización) y relocalización:

- a) local (producción)
- b) mundial (circulación)
- c) local (consumo).

Todo proceso y objeto de mundialización solamente existe en la medida en que se localiza. Ahora bien, la forma de localización siempre implica las posibilidades de una apropiación transgresora del mero consumo en la pasividad. De hecho, esta apropiación puede volver a iniciar el ciclo.

La expansión de los tribaleros de botas picudas a otros sitios de la República Mexicana, sin embargo, no permite afirmar más que se trata de una formación identitaria colectiva en ciernes. Pues como ya lo he señalado, un rasgo de una identidad socio-musical también puede terminar en una moda comercial.

En el proceso de formación de las identidades sociomusicales, las estructuras acústicas propias del género musical; los imaginarios sociales a los que apela y construye; los sentidos sociales de escucha musical; la construcción de espacios sociomusicales; la manera en la que se posiciona una audiencia dentro de un espectro sociomusical; la capacidad de resignificación de los simpatizantes; la posibilidad de generar prácticas colectivas propias y diferenciadas; las características específicas del contexto particular en el que los oyentes reciben de tal o cual modo a una música; y el proceso entrelazado de todos estos factores que se sigue a continuación darán como resultado que se forme o no una identidad sociomusical.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre
2002 *La distinción*, Taurus, México.
- Cruces, Francisco
2001 “Prólogo”, en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 9-15.
- Frith, Simon
2001 “Hacia una estética de la música popular”, en F. Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 413-435.
- Lash, Scott
1994 “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad”, en Scott Lash, Ulrich Beck y Anthony Giddens, *Modernización reflexiva (política, tradición y estética en el orden social moderno)*, Alianza Universidad, Madrid, pp. 137-208.
- Ramírez Paredes, Juan Rogelio
2009 *De colores la música: lo que bien se baila jamás se olvida (identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy)*, Posgrado de

Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México-AlterArte, México, D. F.

Sandoval, Eduardo

2004 *La Danza de los Arrieros: entre la identidad y la memoria*, Ediciones Insumisos Latinoamericanos, México.

Shank, Barry

1994 *Dissonant Identities (the Rock and Roll Scene in Austin, Texas)*, Wesleyan University Press, Hanover.

HEMEROGRAFÍA

Pietrobruno, Sheenagh

2002 “Embodying Canadian Multiculturalism: the Case of Salsa Dancing in Montreal”, *Revista Mexicana de Estudios Canadienses* nueva época, núm. 3, verano, Asociación Mexicana de Estudios Canadienses-Facultad de Estudios Internacionales y Políticas Públicas de la Universidad Autónoma de Sinaloa-Universidad Autónoma Metropolitana, México, *s/pp*.

Ramírez, Juan

2011 “Lineamientos para un análisis de las identidades socio-deportivas en el fútbol”, *Sociológica*, núm. 73, mayo-agosto de 2011, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México D. F., pp. 153-182.

2006 “Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social”, *Sociológica*, núm. 60, enero-abril, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México, pp. 243-270.

Rossi, Erika

2009 “Cantar la identidad: el emigrante-*dekasegi* en la música de los jóvenes latinos en Japón”, *Confluenze*, vol. 1, núm. 2, Departamento de Lengua y Literatura Extranjera Moderna, Universidad de Bolonia, Bolonia, pp. 122-143.

Straw, William

- 1991 “Systems of Articulation and Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”, *Cultural Studies*, vol. 5, núm. 3, octubre, Routledge, Londres, pp. 368-388.

HIPERTEXTOS

Moore, Carla

- 2001 “Scenes, Identity and the Importance of Locality: Lesbians and Dance Music in Norwich (a Case Study)”, en *The International Journal of Urban Labour and Leisure*, vol. 3, núm. 1, artículo 2 (mayo) [artículo en línea], en www.ijull.co.uk/vol3/1/000019.htm [consultado el 19 de abril de 2011].

Hosokawa, Shuhei

- 1997 “[La] ‘salsa no tiene frontera’: Orquesta de la Luz or the Globalization and Japanization of Afro-Caribbean Music”, *Revista Transcultural de Música*, núm. 3, noviembre, Sociedad de Etnomusicología, en www.sibetrans.com/trans/index.htm [fecha de consulta: 29 de abril de 2011].

Sheridan, Esteban

- 2011a “Folclor del futuro. Las botas por fin dieron en el clavo”, *Vice Magazine*, vol. 4, núm. 2, “Edición de Moda”, México, pp. 1-7, en www.viceland.com/mx/v4n2/htdocs/look-at-these-fucking-boots-721.php?page=1 [fecha de consulta: 8 de mayo de 2011].
- 2011b “Look at These Fucking Boots! Mexican Footwear Finally Gets to the Point”, *Vice Magazine*, “The Fashion Issue”, marzo, en www.viceland.com/int/v18n3/htdocs/look-at-these-fucking-boots-721.php?page=1 [fecha de consulta: 8 de mayo de 2011], Estados Unidos, pp. 1-6.

Wikipedia

- 2005 “Tribal House”, en *Wikipedia, The Free Encyclopaedia* (categorías: House Music genres / Electronic music gen-

res), Wikimedia Foundation Inc., http://en.wikipedia.org/wiki/Tribal_house [fecha de consulta: 3 de mayo del 2005].

MATERIAL VIDEOGRÁFICO

Sheridan, Esteban y Lucas Cantú

2001 “Mexican Pointy Boots” (v), en Santiago Stelley (director de contenido), *Behind the Seams*, Vice Media Inc., Estados Unidos. Puede verse en la red virtual vbs.tv, en www.vbs.tv/es-mx/watch/behind-the-seams/mexican-pointy-boots.