

TERRITORIO SONIDERO

Sonido, baile y comunidad: de Tepito a Chicago



Manuel Páez Cendrero
Dir: Julián López García

Trabajo de fin de máster en

Investigación Antropológica
y sus Aplicaciones.

Manuel Páez Cendrero.

Dirigido por Julián López García.

Septiembre 2020.

Departamento de Antropología
Social y Cultural.

Facultad de Filosofía.

UNED

ÍNDICE

Tema de estudio.....	p. 3
Elección del tema.....	p. 5
Agradecimientos.....	p. 7
1. Metodología.....	p. 8
2. Marco Teórico.....	p. 12
3. <u>Figura del Sonidero</u>	p. 17
3.1. Etnohistoria Sonideros.....	p. 21
3.2. Música Tropical en México.....	p. 27
3.3. Cumbia sonidera, cumbia de clase.....	p. 30
3.4. Tipos, Apropiaciones y Usos.....	p. 32
3.5. Viajes de ida y vuelta.....	p. 36
3.6. Sonideros en Chicago.....	p. 40
4. <u>Relaciones sociales en el territorio sonidero</u>	p. 46
4.1. Tepito, barrio sonidero.....	p. 46
4.2. El baile en Tepito.....	p. 50
4.3. Un baile sonidero.....	p. 52
4.4. Metonimia, el territorio creado.....	p. 54
4.5. Usos y posibilidades.....	p. 58
4.6. Baile, Lirica, imaginarios.....	p. 61
4.7. Usos transnacionales del territorio sonidero.....	p. 64
5. <u>Territorio para la expresión y fundamentación de sentimientos</u>	p. 67
5.1. La emoción que lo envuelve todo.....	p. 70
6. Conclusiones.....	p. 73
7. Posibles vías de desarrollo.....	p. 77
8. Bibliografía.....	p. 80
9. Apéndices.....	p. 89
9.1. Sonido Pato, una historia de vida.....	p. 89
9.2. La cámara al campo. Representatividad y Ética.....	p. 96
9.3. Repertorio audiovisual sonidero.....	p. 103
9.4. Galería de fotos, bailando imágenes.....	p. 106

Tema de estudio

Este es un trabajo de fin del Máster en Investigación Antropológica y sus Aplicaciones, y se sitúa en su mirada más amplia en la antropología urbana. Enlazando conceptos y aportaciones para una antropología del territorio y una antropología de las emociones. Abordando temas como la transnacionalidad, identidad y resistencia dentro del movimiento sonidero. Estudiando el entramado socio-cultural que se produce dentro de los territorios de acción sonidera tanto en México como en Estados Unidos.

Partiendo del barrio de Tepito situado a ocho cuadras del zócalo de Ciudad de México, recorreremos la trayectoria del movimiento sonidero en sus ya 80 años de historia, acompañándolo finalmente hasta la ciudad de Chicago, en una suerte de epopeya de la música tropical en el continente Americano.

Este texto es un viaje por los territorios sonideros, entendiendo el territorio como espacio socialmente conquistado. La antropología del territorio nos da la oportunidad de describir el movimiento sonidero en función de categorías de fuerte identificación de los grupos con su habitar, reproducir la creatividad del grupo y su forma de percibir el mundo y actuar en él. Creando una imagen del territorio sonidero que devenga en hipertextos de tiempos, imaginarios territoriales, memorias, relaciones de poder y conflicto (Ther Ríos 2012:9), describiendo tanto las relaciones sociales dentro del territorio sonidero, como la emotividad, el afecto, y el cuerpo como contenedor y difusor de experiencias.

Un trabajo de casi 6 años de investigación etnográfica en diferentes periodos de aproximación al campo en donde el etnógrafo se hace relevante por la propia conquista que el territorio sonidero le ha provocado. Se han usado múltiples herramientas de investigación tales como entrevistas, diario de campo, anotaciones en el terreno, seguimiento y comunicación en redes sociales o documentación. Además del uso de medios audiovisuales como la fotografía y la grabación del documental "Sonideros de antaño"¹. El texto profundiza y se complementa con mi TFG "El "sonido" como valor social en el barrio Bravo; Una etnografía descriptiva sobre el movimiento sonidero en Tepito" presentado en Septiembre de 2014.

El movimiento sonidero surgió entre los años de 1940-1960 en las colonias más desfavorecidas de la Ciudad de México. Asumió, desde sus inicios, dinámicas de los territorios que le vieron nacer, conjugando vida cotidiana y fenómeno cultural, consiguiendo abrirse un hueco e

¹ Grabado en Tepito entre Febrero 2015-Junio 2015, y en Chicago entre Enero 2020-Marzo 2020. Se estrenará en 2021. Recorre la organización de una tardiada junto con los sonideros de antaño. Siguiendo el proceso junto a sus protagonistas hasta la realización del baile y su influencia en Chicago.

instalarse en la cultura popular mexicana. Actualmente, el movimiento sonidero sigue siendo un referente de la música mexicana, traspasando fronteras junto con sus seguidores.

Los conflictos a raíz de diferentes desarrollos tecnológicos, dinámicas de mercado, y la evolución socio-económica del México que creó a los sonideros, nos aportará el tipo de apropiaciones, los juegos de resistencia y la fuerza socio-cultural que tiene este movimiento. Nos acercará al mundo urbano y a uno de los mayores ejemplos de difusión cultural de los mundos subalterno en contraposición a lógicas neoliberales.

Destacaremos la figura del sonidero como eje del movimiento. La importancia del sonidero dentro de las lógicas de sus barrios, las posiciones de status, de liberación y de lucha que se conjugan dentro de su trabajo. La economía informal dentro del México del último siglo como problema en relación a la inseguridad, la violencia y la ilegalidad, pero también como posibilidad laboral y sustento familiar. El sonidero como trabajador, como artista y como figura cultural, nos hará recorrer sus mundos cotidianos para intentar entender las dinámicas del movimiento que sustenta.

Nuestro esfuerzo por tener una visión amplia del movimiento cultural sonidero nos hace poner énfasis en las descripciones de los diferentes territorios creados por él. El espacio de baile protagonizará nuestro trabajo para entender las reproducciones, actos y sensibilidades recogidas en ese territorio que se crea y se desvanece a través de la música.

Nos moveremos a dentro de las casas, de las vecindades, de las calles, y bucaremos en las redes para entender los usos, las posibilidades y las problemáticas de la música sonidera a ambos lados de la frontera.

Se pretende hacer al lector cómplice de la vida de los protagonistas del trabajo, curioso con sus formas de amar la música, su esfuerzo del día a día, sus sabores y sus olores. Para ello describiremos densamente lo vivido tanto por el etnógrafo, como por los vecinos que narran su historia. Utilizaremos historias de vida, relatos del diario de campo, anécdotas resaltables y todo lo necesario para crear una lectura amena y accesible.

La metonimia del territorio delimitado por el espacio del baile sonidero, nos habla de música, de cuerpos en movimiento, de sudor y lágrimas, excitación, sensualidad, posibilidades y reconocimientos. La usaremos para descubrir que nos cuenta el baile sobre la vida social de Tepito. Daremos especial atención al imaginario del sonido, a su proyección en el espacio y a su corporalidad sensorial. Los bombos y las trompetas, las vueltas y las miradas, el saludo y la despedida. El traje y el momento, la rueda, el protagonismo del anciano, la sabiduría del niño

tepiteño, el de la mona y el sonidero. Buscaremos describir y hacer sentir como se dan las vueltas cuando naciste escuchando a sonideros, su significado, su apropiación y su efecto identitario a lo largo del tiempo

No podemos olvidar que todo el trabajo de campo, los vecinos y Tepito entero están marcados por una continua situación de violencia, que se reproduce en los medios de comunicación, en el imaginario del tepiteño y llega hasta el baile sonidero.

La violencia cotidiana, las dificultades vivenciales, la escasez y la pobreza marcan el estudio del movimiento sonidero y su desarrollo, así como el trabajo de campo del etnógrafo. Esto me da la posibilidad de ejemplificar problemas éticos y reflexiones sobre mi posición en el campo, además de mostrar mi incapacidad para mejorar las circunstancias de vida de los sujetos a los que estudio. La búsqueda de un discurso acorde a la ética antropológica ha marcado este estudio desde su diseño hasta su escritura final. Considerando el debate ético en esta etnografía como parte fundamental e ineludible a desarrollar.

El trabajo que presento es el fruto de una experiencia densa, gratificante y difícil en el ámbito personal, que se ha extendido en el tiempo provocándome inseguridad y pérdida de contexto en algunos tramos del viaje. Siempre, al menos, tuve a mi lado la cumbia sonidera, su conquista recorre mi cuerpo.

Elección del tema

En 2004 gracias a un convenio de intercambio de estudios entre la UNED y la UAM de Iztapalapa subvencionado por las Becas de intercambio del Banco Santander pude vivir México durante seis meses. Con la mente puesta en desarrollar mi trabajo de campo para mi TFG aprovechando mi estancia en México recorrí los tianguis más importantes de la Ciudad de México. Un día, un amigo de la universidad, me invitó a Tepito para disfrutar de un paseo por el barrio organizado por una asociación cultural del propio Tepito. Lo llamaban “Safari por Tepito”, el nombre ya me llamo la atención, en clara referencia a lo salvaje del barrio.

Había llegado a mis oídos la fama del barrio bravo² como contenedor de violencia y marginalidad. El paseo organizado, sin embargo, mostraba algunas de sus peculiaridades culturales más representativas; el albur, el urbanismo en vecindades, el mercado que conquista y se adueña de las calles, la devoción por la Santa Muerte, etc. Me impresionó la intensidad de colores, olores,

² Más adelante entenderemos y analizaremos la etiqueta de barrio bravo en referencia a Tepito.

sonidos, la magnitud cultural que encerraba ese territorio. Quería entender un poco más su día a día tan lejano a mi realidad madrileña.

Hablando con nuestro guía en el “safari” que resultó ser Alfonso Hernández Hernández, uno de los mayores expertos de la historia y realidades de Tepito, y preguntarle sobre algún espacio específico donde se dieran encuentro grandes pasiones en el barrio, no dudo y me dijo, vente a un baile sonidero, los Martes hacen uno aquí en el barrio.

Al siguiente Martes, agarre mis peores pantalones, una libretita y su boli, deje mi móvil, y me lleve 100 pesos sueltos en el bolsillo, por si te chingan que encuentren algo me decían. Llegué a Tepito, salí a la calle y ya empecé a escuchar la música. Según me acercaba el sonido crecía. Hasta que vi los altavoces, las trompetas, las luces y una voz que no paraba de mandar saludos, a mi gente de tal, al pendejo chilaquil, ahí te va tu salsita chiquita, y todas esas personas mirando, y esas cuantas personas bailando tan bonito.

Yo no había prestado interés y menos bailado música tropical en mi vida, pero al entrar allí supe que quería entender de qué iba todo eso. No llevaba 10 minutos y ya me habían presentado a medio baile, el sonidero me mandaba saludos, ¡al español bien altote!, y no podía para de preguntar y mirar a los danzantes, sus ropas, sus caras, su pasión, su fuerza al dar las vueltas. Hice muchos contactos ese día, y me volví sabiendo que ya tenía que estudiar, quería conocerlos, hasta me dieron ganas de bailar.

Volví y volví al baile, a cada pregunta salían nuevos aspectos en los que profundizar, me sentía excitado al andar por Tepito, al entrar a sus casas, al escuchar sus historias, me sentía etnógrafo, ¡qué sensación tan viva!. Han pasado casi seis años desde aquellos primeros días y cada vez que llego al baile, o piso Tepito, la misma sensación se reproduce, eso es el baile sonidero, eso es el barrio bravo.

Elegí el mundo sonidero por su dimensión sensorial, emocional y por la cantidad de desafíos que me planteaba. El desafío de hacer etnografía en un ambiente festivo pero inmerso en problemáticas de violencia, escasez y marginalidad junto a los apartados socialmente, los siempre estereotipados, lo subalterno. El desafío de moverme en el barrio de Tepito ya era grande dada la información de barrio peligroso que llegaba del exterior³. Ese contraste entre vida cotidiana y festividad, la celebración, la corporeidad del movimiento al bailar, por la música y sus efectos sociales. Elegí el movimiento sonidero por ser una bella historia que vivir y contar,

³ No solo del exterior. Las bromas sobre las posibilidades de ser secuestrado, disparado o robado han sido una constante. También los avisos y precauciones que los vecinos de Tepito siempre me hacían llegar para proteger mi seguridad.

y por los muchos aspectos de desarrollo etnográfico que me podía aportar como estudiante de Máster.

En los años de la investigación he viajado por gran parte de América, desde Canadá hasta Argentina. He escuchado al sonidero en diferentes rincones rastreando su influencia. He pasado los dos últimos años con la comunidad mexicana en la ciudad de Chicago, y mi tema de estudio, el territorio sonidero, nunca me defraudó, siempre me mantuvo preguntándome, siempre danzando.

Agradecimientos

Quiero mandar un saludo en forma de agradecimiento a todos los sonideros que me ofrecieron un espacio en sus días, muchas gracias a todos y todas. Ahí se vienen todos esos sonideros, un saludo a Sonido Leo, Sonido Fajardo, Sonido Robocot, Sonido Son de Ache, Sonido América, Sonido Fantasía, Sonido Galaxia, Sonido 64, Sonido Yembeque, Sonido Dandy, Sonido Cubaney, Sonido Charro, Sonido Festival Latino, Sonido Disneylandia, Sonido Exorcista, Sonido Estigma, Sonido Dimensión Latina, Sonido Omelenko, Sonido Matanzero, Sonido Sensacional, Sonido Caribali, Sonido Imperial, Sonido Pancho, Ely Fania, Sonido Gloria Matancera, y a su hijo por simpático. Presentes también mi familia sonidera, ese loco chilaquil, Sonido Rumbón, para mi dulce Joyce Joy “La Reina Fuentes”, Mosko Mix, David Rivera y su vida hecha poema, para Changó y su protección presente, para Larry Pazos y familia, para mi barrio Tepito el más chingón, y para toda su gente brava, para Sergio “el Bailador”, para Shakira, Gloria Matancera, a sus niños traviesos y a sus viejitos sabios, siempre presentes. A la ciudad de Chicago, sobre todo a su verano, y a la alargada cola de la cumbia que me atraviesa sin descanso.

En especial y en forma de declaración de amor, les mando un saludo para Sonido Pato y Carla Danzoneando, siempre auténticos, siempre sonriendo. Se me olvidan muchos, muchísimos, pero a todos os agradezco el haber compartido conmigo, esos albuces, esas miradas, esas risas nerviosas, esos apretones de manos, ese interés, ese saber acoger al lejano, gracias. A mis profesores Antonio Zirión, Laura Valladares, Sara Sama, Paco Cruces, Díaz de Rada, y a los que atendieron mis preguntas, Mariana Delgado, Pedro Sánchez, Alfonso Hernández, gracias.

A Samu, Cuchu, Julito, Juanky, Lara, Agus, Juan, Carlota, Frufriu, Mariana, Chino, Sergio, Jorge Moreno y demás personitas que me alentaron y acompañaron en este camino.

Y ya con la emoción desbordada, agradezco a Julián López su calidez y sabiduría, a mis padres mi vida, y a Alicia su amor.

En especial le dedico este trabajo a Elvira, tus maneras nunca olvidaremos.

1. Metodología

En este trabajo de fin de Máster universitario en Investigación Antropológica y sus Aplicaciones, he seguido varias estrategias de investigación propias de la antropología.

Gracias a la duración, intensidad y variaciones de estrategia durante todo el proceso de investigación, he podido implementar diferentes formas de acercamiento al problema. Haciendo uso principalmente de la observación participante, diario de campo, entrevistas tanto en profundidad como informales, debates grupales, búsqueda bibliográfica y documentación.

Mi trabajo en el campo fue realizado desde Febrero de 2014 hasta Marzo de 2018, en diferentes periodos en la Ciudad de México; 1º (Febrero 2014-Julio 2014)⁴; 2º (Febrero 2015- Junio 2015⁵); 3º (Septiembre 2017- Febrero 2018⁶). Mi última aproximación me llevó hasta Chicago en el periodo de Marzo 2018 – Marzo 2020⁷. Dentro de esto periodos hay diferentes tiempos de intensidad en la investigación, pasando del campo al papel. También de Junio 2015 hasta Junio 2016⁸ recorrí gran parte de América, desde Canadá hasta Argentina donde realicé entrevistas y observación participante en diferentes escenarios de la música tropical que se relacionan con el movimiento sonidero.

Gracias a las redes sociales, pude tener un seguimiento de los protagonistas de este trabajo en mis periodos de ausencia.

He acompañado mi trabajo de campo desarrollando estrategias audiovisuales de observación y participación, que me llevaron a grabar el documental “ Sonideros de Antaño”, dándome la posibilidad de ejercer debates dentro de la investigación audiovisual en etnografía, a saber, reuniones grupales de toma de decisiones, seguimiento de observación, la cámara como herramienta en el campo, visionado y debate, entrevistas mediadas por la cámara, y también la posibilidad de devolver a los protagonistas en forma de documental la representación de su trabajo. La fotografía fija también me acompañó durante la mayor parte de mi trabajo de campo.

Paso a resumir las diferentes estrategias realizadas para este trabajo:

⁴ Primera inversión en el campo. Investigación base de mi TFG

⁵ Segundo periodo de investigación. Grabación del documental “Sonideros de Antaño”

⁶ Tercera inversión en el campo. Enfocado en los espacios de baile y su descripción. Asistencia a más de diez bailes sonideros. Seguimiento de los protagonistas, visitas a domicilios y entrevistas.

⁷ Cuarto periodo de investigación. Asistencia a cuatro bailes sonideros en clubs nocturnos, más de 10 bailes sonideros en celebraciones privadas. Festival del sol en Julio 19, y entrevistas. Durante este periodo he ido entrando y saliendo del país cada tres meses por mi condición de turista en EEUU.

⁸ Canadá, EEUU, México, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Perú, Bolivia, Argentina y Brasil.

Documentación

Antes de mi primer encuentro con el baile sonidero, realicé una búsqueda sobre los sonideros, dándome cuenta que la academia había pasado por alto en gran parte a este movimiento. Los artículos eran en su mayoría periodísticos, muchos en referencia a la época de mayor violencia dentro de los bailes, y pocos exámenes en profundidad del tema.

Encontré también mucho material audiovisual grabado por la propia gente del ambiente sonidero, donde se ven a los danzantes, o al propio sonidero en bailes callejeros, y también en grandes aglomeraciones⁹. Realice también búsquedas sobre Tepito encontrando gran número de artículos sobre violencia pero también sobre aspectos resaltables de su propia idiosincrasia cultural, Santa Muerte, tianguis, albures, etc. Esta primera búsqueda abrió aún más la curiosidad por el mundo sonidero y por Tepito. La búsqueda bibliográfica ha sido una constante en mi investigación.

Observación participante

Ha sido la base de mi investigación, llevándome a experimentar gran parte de lo que me comunicaban los protagonistas del mundo sonidero. No creo viable investigar sobre comidas del mundo sin llevártelas a la boca y experimentar sus sabores, sus sensaciones, lo mismo pasa con el baile. No puedes investigar los bailes sonideros sin moverte al ritmo de su música. Tuve que aprender a bailar, a diferenciar que era una guaracha de una cumbia, los sonidos y los ritmos, la sensación que todo ello te provoca, hablar e interrelacionarse desde un “mismo” plano de experiencia compartida.

Me llevó mucho esfuerzo, muchas miradas, risas y albures a mi persona, pero conseguí entender lo que experimentas dentro del baile. La observación participante nos habla de probar, de comer, de reír y compartir. En mi caso también, de llegar a la amistad y el cariño con aquellos que al principio veías como sujetos de estudio y ahora veo como amigos y parte de mi vida.

Resalto mi experiencia etnográfica en el campo por todo lo compartido; situaciones de violencia, balaceras, temores en la noche tepiteña, sudores en la pista de baile, tacos de chicharrón con dos tortillas en la casa de Pato, café, Coca-cola y tornamesas sonando, espíritus que pasan, lloros de despedida y abrazos de bienvenida.

⁹ Enlaces en el apéndice “Repertorio audiovisual sonidero”

Entrevistas

Con mi grabadora en la mano a cada paso por esta investigación, he entrevistado a un gran número de sonideros, de danzantes, de vecinos apasionados por el movimiento sonidero¹⁰. También he realizado entrevistas a representantes periodístico de las crónicas de sucesos sobre Tepito y los sonideros (periódico el gráfico), a expertos en economía informal¹¹, a representantes de asociaciones culturales de Tepito, del mundo sonidero¹², a sonideros de otros barrios sonideros, a ciudadanos de la Ciudad de México sin relación directa con el sonido, a sonideros de Chicago.

Además de estas entrevistas en profundidad, me resultaba especialmente interesante las entrevistas informales en el propio espacio del baile sonidero. Sensaciones directas en el momento de la acción. La rutina que le había llevado al baile ese día, sus pasos antes de haber llegado al baile y la continuación de su día. Resalto este tipo de entrevistas informales por ser las que me aportaron una mayor comprensión del significado del baile para sus protagonistas dentro del espacio de acción a investigar.

El uso de entrevistas grupales y de discusión me resultó muy efectivo a la hora de analizar posiciones enfrentadas sobre diferencias generacionales, del uso tecnológico o la injerencia de instituciones públicas en el mundo sonidero.

La cámara al campo¹³

Gracias al uso de técnicas audiovisuales he podido experimentar los cambios en la relación entre el etnógrafo y los protagonistas al introducir una cámara en el proceso de observación. Los intentos por buscar una representación ajustada a sus intenciones de representarse a ellos mismos, la dificultad del comportamiento natural frente a una cámara, la intensidad del debate al verse grabados, o el esfuerzo y el trabajo para conseguir ser representados como les gustaría verse representados.

La cámara trajo nuevos debates de representación audiovisual al diferenciarse de la representación escrita, y me ayudo a ejercer esos debates dentro de la ética antropológica además de repensar la representación desde nuevos ángulos. El uso de la imagen y el sonido como representación etnográfica acompaña este trabajo y lo complementa. El resultado audiovisual, tanto en su forma fija (fotografías) como en el documento final (Sonideros de

¹⁰ He contabilizado más de 50 entrevistas a lo largo de la investigación.

¹¹ Juan J. Hernández Castro

¹² Mariana Delgado , Marzo 2014

¹³ Desarrollado en el Apéndice con el mismo nombre "la cámara la campo".

añaño) es una manera de devolver a los protagonistas del trabajo en forma física su tiempo y su compromiso con el etnógrafo.

Redes Sociales

Al empezar mi trabajo no era usuario de ninguna red social, pero todos los contactos que me ofrecían los protagonistas del trabajo se concentraban en su mayoría en las redes sociales. Decidí abrirme una cuenta en Facebook (Manuel Sonidos en Tepito) y gracias a ella pude recopilar muchos contactos de sonideros, asociaciones, vecinos, etc.

El contacto, seguimiento de su actividad, mensajes personales, citas, música, fotografías o videos, no habría sido posible sin esta forma de comunicación. Gracias a ella pude tener un seguimiento de mis protagonistas y de las formas de publicitarse, de ciertos aspectos de sus vidas, de sucesos acontecidos en los bailes, formas de apoyo mutuo o luchas que involucran al movimiento. La considero una herramienta más en mi trabajo.

Historias de vida¹⁴

Sonido Pato y Carla Danzoneando han sido mis ejes durante todo el trabajo. Su casa es una “escuelita” de sonideros en el barrio de Tepito. Pato es sonidero desde los años 60, y su vida una historia épica siempre entorno a la música. El relato de sus venturas y desventuras nos ayuda a entender como el sonido ha marcado la vida de tanta gente en la capital mexicana.

El uso de historias de vida para describir un movimiento cultural como éste me parece muy adecuado por los millones de detalles que te puede aportar una historia personal. La comprensión, el traslado a la cotidianidad, la intensidad de los esfuerzos, la superación o las diferentes etapas por las que transitan sus vidas. Para el desarrollo de su historia de vida, realicé muchas entrevistas en profundidad, y compartí con ellos gran parte de sus días, acompañamiento en profundidad, horas y horas de compartir y escuchar.

Desglosado del diario de campo y escuchas

El desglosado del diario de campo que me acompañó en toda esta aventura ha sido una tarea ardua. La separación por categorías de análisis y la identificación de parámetros de búsqueda, me han ayudado a examinar mi diario desde una mirada etnográfica que ejerce una comprensión de la experiencia de una manera analítica. Fundamental para pensar el desarrollo de este trabajo y las categorías de análisis.

¹⁴ Desarrollado en el apéndice “Sonido Pato, un historia de vida”

Debido al gran número de audios grabados durante estos 4 años, solo he transcrito algunas partes que me parecen resaltables, pero he ido haciendo una división y anotación de todas ellas por diferentes temas en relación.

Anotaciones en el territorio

Siempre acompañado de mi libreta, durante toda la investigación he ido anotando detalles que después me ayudaban a escribir mi diario de campo. He prestado especial atención a describir el baile sonidero en el momento de estar en él, tanto mis sensaciones como los detalles o comentarios que escuchaba o directamente me hacían. He descrito cada sensación, temor, alegría o problemática en el mismo momento que la observaba o sentía. Este ejercicio me ayudaba a estar presente y atento a lo que sucedía a mí alrededor.

2. Marco Teórico

Este trabajo de investigación se sitúa en el ámbito de la antropología urbana , para ir expandiéndose hasta acoger dentro de sus propuestas temas de estudio como el territorio, identidad, transnacionalismo y un acercamiento a una antropología de las emociones.

La poderosa combinación de las nuevas tecnologías, la migración en masa y el rápido movimiento de ideas, imágenes y expresiones a través del globo, ha permitido a muchas comunidades marginadas crear una visión del mundo de maneras innovadoras y radicales (Lipsitz, 1994; Taylor, 1997). Muchas de estas innovaciones son productos urbanos donde la antropología urbana surge como respuesta a un mundo moderno y globalizado (Delgado, 1999). Donde las cuestiones urbanas han tenido un lugar central (García Canclini, 2011:11) prestando atención a aspectos culturales de la vida urbana que han pasado desapercibidos (García Canclini, 2011:22)

Nuestro estudio parte su viaje desde la Ciudad de México, una de las ciudades más pobladas del mundo¹⁵, donde aparecen los primeros sonideros concentrándose en un ámbito muy local, tocando solo en algunos barrios de la ciudad- Tepito, Peñon de los Baños, San Juan de Aragón, Tacubaya- para después cubrir gran parte de la ciudad y el Estado de México (Ramírez Cornejo, 2010:7) hasta expandir su influencia hasta gran parte de las ciudades estadounidenses (Ragland, 2012; Blanco Arboleda, 2008)

¹⁵ Con 22 millones y medio de habitantes (<http://www.un.org/>) México está entre las diez ciudades más pobladas del mundo

Siguiendo a Delgado (2000:5) ; el estudio de lo urbano no solo debe preocuparse por aquellos aspectos de densidad, tamaño demográfico, aspectos morfológicos o a una base económica; debe incluir un proceso que integre diversos aspectos de la cultura. En ellos se encuentran elementos que estructuran de manera específica las relaciones entre los actores, las instituciones y los grupos sociales. Entendemos pues que la ciudad es concebida como un espacio que produce de manera permanente construcciones simbólicas. Un espacio de elaboración y expresión de afectividad colectiva: un espacio de la memoria, del apego y de las apropiaciones en la vivencia de lo urbano (Zavala Caudillo 2011:128) también inmerso siempre en contradicciones.

La Ciudad de México a partir de los años 50 experimento un crecimiento inmenso, los procesos económicos, las políticas públicas , la migración campo-ciudad, junto con una urbanización desordenada y heterogénea dieron lugar al nacimiento de las colonias “populares” produciéndose dentro de ellas estrategias creativas de supervivencia (Esquivel, 2006; Zavala Caudillo, 2011). Fomentadas por la escasez, la pluralidad cultural y la complejidad de sus relaciones sociales (Zavala Caudillo, 2011) crearon las premisas del surgir del movimiento sonidero.

Hijo de las colonias “populares”, del barrio, hijo de lo subalterno, la tradición sonidera se ha convertido en un poderoso fenómeno transnacional, musical y social que perpetúa las agencias individuales dentro de espacios sociales nuevos y límites geográficos borrosos (Ragland, 2012: 88). El espacio de baile sonidero emergió como una poderosa fuerza subversiva que facilita la participación de los individuos, les otorga sentido de participación colectiva (Ragland, 2012: 90).

Los sonideros empezaron apropiándose de los patios de las vecindades, para después ampliar su conquista a las calles a través de limitar el espacio público con sus equipos; cruzando coches, iluminando el espacio y distribuyendo sus gustos musicales a los cuerpos de los asistentes. Desde aquí, el movimiento sonidero no ha parado de apropiarse elementos culturales que les rodean, los reinterpretan y utilizan; tales elementos abarcan los espacios físicos, la música, el baile, la gráfica y la tecnología (Ramírez Cornejo, 2010: 117).

En nuestro trabajo vamos a trabajar con la noción de territorio asociándolo a las apropiaciones de grupos determinados (Tizón, 1996, cit en Ther Ríos 2012:5). Atribuyendo al territorio una construcción colectiva, de grupo y ethos, referida a un “espacio apropiado” por un grupo social

para garantizar su supervivencia y reproducción, entendiendo el territorio como un espacio biofísico cargado de actividades humanas, de historias e imaginarios, convirtiéndolo en materia de interés político, económico y antropológico-cultural (Ther Ríos 2012:6).

Junto a Claval, entendemos que “en cierta manera el espacio se asemeja a un texto, puesto que está cargado de mensajes que, en ocasiones, le confieren un sentido. Quienes lo modelan, intentan plasmar en su realidad sus perspectivas, sus sueños y esperanzas”. (Claval 2012:30).

Siguiendo las posibilidades de una antropología del territorio donde podemos ver el espacio no como una unidad perteneciente al orden de la yuxtaposición, sino más bien como una forma-proceso de estratos imbricados, resemantizando el espacio y proyectándolo a dimensiones temporales entrelazadas, adquiriendo significados a través de un pensamiento situado y abierto (Ther Ríos 2012). Pensamiento situado para conocer la profundidad del tiempo en las memorias territoriales, y abierto a los imaginarios del tiempo de las transformaciones del territorio. (Ther Ríos, 2012: 8).

El territorio no es una realidad constituida fuera de la historia y las prácticas de los sujetos, por el contrario, se trata de una realidad creada a partir de la apropiación y representación que las personas hacen del espacio (Raffestin, 1980). El movimiento sonidero atraviesa múltiples espacios físicos, diferentes espacios transnacionales, diferentes tiempos y tecnologías, memorias y cuerpos, viaja al pasado y se aferra al futuro, y vuelve a viajar a través de diferentes sensibilidades a lo largo de su etnohistoria. Es usado, reapropiado, transitando por la modernidad en clara oposición a lógicas neoliberales, creando inscripciones a su propia idiosincrasia, a sus propias formas culturales de expresión y afiliación.

Como dice Giménez, el territorio, conjuga distintas dimensiones, pues constituye, por una parte, un “espacio de inscripción de la cultura”, lo que equivale a una de sus formas de objetivación; sirve como marco o área de distribución de instituciones y prácticas culturales espacialmente localizadas; y, por último, puede ser apropiado subjetivamente, como objeto de representación y de apego afectivo, como símbolo de pertenencia socioterritorial (Giménez. G, 2000: 29).

Este trabajo mira al movimiento sonidero desde sus territorios conquistados, apropiados, de identidad, de difusión, de adscripciones emotivo-afectivas, sociales y contra hegemónicas.

Miramos al territorio sonidero desde la forma en que lo ven, lo interpretan y lo representan los propios sujetos implicados. Fijándonos en las formas de apropiación simbólica que los sujetos hacen en función de sus especificidades culturales. Partiendo de la base que ellos y ellas son los

que conocen y construyen su cultura, y son los únicos expertos y expertas en ella (Díaz de Rada, 2010)

Para hablar de los significados del territorio, necesariamente debo referirme a los símbolos y a la producción simbólica, pero no como algo aislado de la realidad, sino como procesos vinculados a los hechos reales y a los sujetos concretos que producen, usan y dan vida a los símbolos (Sperber, 1988; cit en Bello, 2011: 7),

Cuando hablamos del territorio sonidero, nos ayuda a verlo como un producto social y cultural, resultado de las relaciones sociales en contextos específicos, (Thompson, 2002), como algo que expresa determinados significados dentro de procesos y contextos estructurados socialmente. (Thompson 2002: 217) como un fenómeno y un objeto de la cultura, siendo estos fenómenos significativos, tanto para los actores como para los analistas.

El concepto de habitus nos da otra guía al hablar de sus disposiciones, son precisamente esos mecanismos de posesión y posición sobre el espacio los que producen territorios (Bourdier, 1999:122-14) para entender como el movimiento sonidero ha resignificado espacios públicos y privados, convirtiéndolos en territorio sonidero, en espacios particulares socializados y culturalizados (Pfeilstetter, 2011)

El termino territorio tiene unas implicaciones teóricas imprecisas (Pfeilstetter, 2011:57), pero esa indefinición y variabilidad, me ofrece la oportunidad de conjugar en un mismo relato los espacios transitados por el movimiento sonidero y describir las relaciones sociales que se conjugan en ellos, ampliando los límites espaciales para observar sus usos por la comunidad transnacional, y sus efectos emótico-afectivos. Abarcando tanto procesos identitarios, cuerpos en movimiento, placeres y disputas.

La conquista del territorio sonidero nos ayuda a ejemplificar las luchas, apropiaciones, negociaciones. El viaje junto a ellas por la modernidad, la vida cotidiana, la violencia y la festividad. Sin el uso del término territorio me sería muy difícil dar coherencia al inmenso entramado socio-cultural del movimiento sonidero.

Trabamos una etnografía del allá y el acá, de la transnacionalidad mediada por el territorio sonidero donde los bailes sonideros a ambos lados de la frontera acomodan, dramatizan y median las experiencias de una vida que oscila entre e incorpora a ambos países (Ragland, 2012:89). Ellos retratan y crean efectivamente una modernidad animada por interpretaciones tanto reales como imaginadas de la historia, la cultura y las experiencias compartidas de viajes, desplazamientos y reinención de sus vidas como mexicanos y estadounidenses (Kaplan, 1996: 3-8).

Se desbaratan fronteras, desplazamientos y marginalidad, y permiten el flujo de la cultura expresiva y capital mientras circunvalan la economía política de la música y los mercados globales, con el fin de fomentar una creatividad de base individual y comunitaria, de acuerdo a sus propias sensibilidades, deseos y experiencias. (Ragland, 2012:90)

Entendemos al migrante como un sujeto que transita, que camina, que se apropia del mundo desde el movimiento generador de territorialidad (Spíndola Zago, 2016: 28). En De Certeau (2000), el migrante es un usuario crítico y autorreferido que se apropia del sistema topográfico, al tiempo que realiza una recuperación espacial del lugar; es un actor activo de las redes de intercambio, generador de dialécticas, detonador de cohesiones, sujeto líquido. El territorio sonidero refleja distintos ejemplos de redes locales y transnacionales; que también son un medio para examinar como comunidades marginadas pueden transformar el panorama social y cultural en ambos países.

El concepto de identidad, dentro del territorio sonidero, lo tomamos como ese hilo narrativo de los recuerdos referenciales experimentados en espacios concretos, donde el sujeto experimenta una historia de vida (Del Valle, 1999). Como sujetos protagonistas de intercambios culturales y redes sociales, que vive en la frontera, espacio que lo cruza con múltiples identidades, que lo transforma en un yo plural, un yo que prospera en la ambigüedad y la multiplicidad (Delgado, Stefanic, 1998: 652)

Oehmichen, por ejemplo, señala que la migración no es necesariamente un indicador de desterritorialización, pues el territorio, en este caso la comunidad, para los migrantes, sigue siendo un lugar de anclaje para la construcción de sus identidades (Oehmichen, 2001).

En el baile sonidero se crea lo que el antropólogo Roger Rouse (1991) ha caracterizado como un entorno socio-espacial, actuando como la voz de una comunidad desplazada cuyas emociones y atenciones están en constante movimiento entre una realidad fragmentada de “aquí” y “allá”. (Rouse, R, 1991; cit en Ragland, 2012:84)

Estas emociones y atenciones vienen mediadas por la gran protagonista de todo este territorio sonidero, la música. La música colabora de manera determinante en la construcción identitaria y subjetiva en general y particularmente con el género y la sexualidad (López Cano, 2012:145).

Pierre Bourdieu en su teoría de la práctica, sostuvo que la música es una “cosa corporal”: “Encanta, arrebat, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras, sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los ritmos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el

relajamiento. La más 'mística', la más 'espiritual' de las artes es quizá la más corporal" (Bourdieu, 1990:130).

Cualquier forma de expresión musical adquiere relevancia social y política cuando adquiere sentido desde la experiencia de los sujetos, de manera individual o colectiva, desde que la incorporan dentro del abanico de sus gustos musicales y por tanto, la escucha o el baile de determinadas expresiones musicales se instituyen como prácticas de consumo cultural (López Moya, 2014:2)

Como ha sostenido el semiólogo musical francés Jan Jaques Nattiez, la música no sólo se escucha, también se siente, "es algo que se construye y se negocia intersubjetivamente" (Neve 2012, citado en López Moya, 2014:11). Para entender ese sentir, nos enfocamos en el cuerpo haciendo uso de los itinerarios corporales (Ferrándiz, 1995,2004; Esteban,2013) entendidos como procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de unas estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas como prácticas corporales.

El baile, el movimiento acompasado del cuerpo, se hace social al convertirse en un discurso de afirmación cultural de un grupo subordinado (Jiménez Sedano, 2015:74), crea episodios de transformación social que acontecen a través del baile, convirtiéndose en un elemento importante para crear dinámicas de identificación y distinción en la vida cotidiana (Jiménez Sedano , 2015)

Fijándonos en el cuerpo como vehículo de la experiencia, nos adentraremos a describir sentimientos y emociones en el territorio sonidero. Entendiéndolas como estados físicos pero también como deseos, como memorias. Sintetizan información, expectativas, creencias y realidades, toda una evaluación cognitiva de la realidad (Muñoz Polit, 2009). El cuerpo, la emoción, el apego, la sexualidad o la memoria, juegan un papel fundamental para entender los alcances del territorio sonidero.

3. Figura del sonidero

Soy sonidero y lo digo con orgullo. Soy conocido en mi barrio por la música que distribuyo, soy el eje por donde pasan los sonidos. Mi trabajo es hacer bailar a mis vecinos y aficionados, mi trabajo es montar y desmontar mi propio equipo de sonido. Mi esfuerzo es conseguir leer a mi público y sus gustos, conseguir que me bailen mi música mi mayor triunfo.

Soy promotor, difusor y coleccionista de la música tropical que se escucha en las tocaditas, bailes y fiestas de mi barrio y de los barrios que me inviten. Mi trabajo requiere gran esfuerzo e involucra tener un propio equipo de sonido, una colección de música y mi voz como acompañamiento de todo el proceso.

Mando saludos a los asistentes, a veces por peticiones, a veces por amistad, a veces por crear ambiente. Me contratan en celebraciones variadas; quince años, aniversarios, en mercados, fiestas particulares o fiestas religiosas, haya donde quieran un baile, haya iré el sonidero.

Soy sonidero y como sonidero represento a mi barrio. Todo sonidero tiene un barrio que le vio crecer, y a él se refiere siempre que puede para devolver el apoyo.

La figura del sonidero se asemeja al del chamán. Aquel que tiene un conocimiento dado y su estatus se atribuye a él. El chamán ofrece su conocimiento para ayudar, solventar problemas, ofrece su saber que le caracteriza. El sonidero difunde su música como forma de ayuda, de liberación de la rutina, como refugio. Ambos se destacan del resto por su posición social mediada por su saber. Ambos crean rituales, ambos son los guías de ceremonia, ambos son respetados, ambos son en cierta manera “mágicos”.

El sonidero pasa de paria a protagonista al crear el espacio social del baile donde antes existía una calle o una esquina. La labor del sonidero es la creación de espacios donde se desarrollará un baile sonidero.

El baile sonidero está mediado por componentes físicos como las luces, los equipos de sonido y el reproductor de música, que puede ir desde una tornamesa a varios ordenadores. Un micrófono donde la voz del sonidero se hará presente continuamente. Ya sea para mandar saludos, presentar una rola o mandar mensajes que inviten a la gente a disfrutar el ambiente.

El espacio del baile sonidero se delimita a partir de cruzar coches en la calle, cuerdas, las luces que lo iluminan, las trompetas y los bafles, el equipo de sonido, y hasta donde alcance la música. La diversidad de espacios donde se organiza un baile sonidero es ilimitada. La única barrera es conseguir el espacio para poder bailar e instalar el equipo de sonido. Van desde una calle, hasta grandes pabellones, pasando por patios, salones, mercados, y un largo etc.

El sonidero es el maestro de ceremonias. Cada uno crea un tipo de performance diferente según sus gustos musicales, la capacidad y potencia de su equipo de sonido, sumando la dinámica en la locución. La adaptación a su audiencia es una de las claves del buen sonidero.

Los sonideros empezamos difundiendo la música que nos movía por los barrios populares de la Ciudad de México. Fuimos creciendo en influencia, en equipos, en audiencia. Hemos pasado del acetato al ordenador, del CD al usb, como dice Marisol Mendoza, “el buen sonidero sabe mutar para que la tecnología no lo destruya, es consciente de que así como existió el acetato, ahora existe la música que no necesita de una portada bonita, es decir, la música desnuda que viene en usb.”(Mendoza, 2012:175)

Yo soy el que está poniendo la música, una especie de DJ con presencia constante a través del uso de mi voz. Pero a diferencia del Dj, no tengo nada que ver con el individualismo, soy comunitario, soy un animador de lo colectivo (Cruzvillegas, 2012:133). La locución se conjuga con la música constantemente, se escuchará la voz del sonidero mientras suena la rola, una ida y vuelta entre la melodía y la voz del sonidero. Siempre anuncio mi sonido para darme a conocer. Todo sonidero tiene su nombre artístico con la palabra sonido delante: Sonido Caribali, Sonido la Changa, Sonido Pancho, etc.

La música tropical es la protagonista, la guaracha, la cumbia, la salsa, el danzón, el trío, la matancera, etc¹⁶. La música sonidera se diferencia fácilmente al encontrarnos con aceleraciones y desaceleraciones en la velocidad de reproducción de la canción original. También los tonos de las rolas son modificados por el sonidero, haciendo escuchar los agudos con más potencia a través de las trompetas, o los graves resonar más fuertes. El sonidero hace una apropiación y modifica la melodía original para darle un particular estilo y convertirla en canción sonidera.

La música sonidera entonces encuentra su particularidad en la dimensión distorsionada de su sonido, en la velocidad de reproducción y en el añadido de la voz del sonidero. El volumen exagerado de la música te hará no dudar de estar en un baile sonidero.

Muchos hablan del ambiente sonidero como una realidad observable. Existen muchos tipos de baile sonidero dependiendo de sus dimensiones, desde llenar estadios con 6000 personas hasta una fiesta de cumpleaños con apenas 30¹⁷. Lo que todos los bailes sonideros tienen en común es un ambiente de libertad. No suelen estar reglados por normas fijas, en la mayoría no habrá

¹⁶ Los Géneros que encontrarás son: Salsa, Cumbia, Guaracha, Rumba, Descarga, Son cubano, Son montuno, Bachata, Danzón, Cha Cha, Mambo y algunos más. Encontraras Música Tropical De: los Andes, Colombia, Puerto Rico, Venezuela, Guatemala, Argentina, Panamá, Nicaragua, Cuba, Chile, Brasil, Mexicana y de Usa.(Ramírez Cornejo, 2012)

¹⁷ En mi trabajo de campo nunca tuve la oportunidad de asistir a bailes de más de 300, 400 personas, pero es común que se aglutinen miles en algunos eventos sonideros.

un control de seguridad, podrás acceder con tus bebidas o tu comida, y el bailar es la actividad principal.

Los asistentes suelen tener un gran nivel de baile, y es un hecho común que se formen las ruedas¹⁸. Círculos creados por los participantes donde dentro de él una pareja demuestra sus dotes durante unos minutos, dejando paso a la siguiente pareja en un ejercicio de exhibición.

El estilo de baile sonidero es identificable por la fuerza de sus movimientos, la repetición de vueltas, la agitación del cuerpo, el ritmo de cadencia y lo vistoso del conjunto. Se baila como se baila en la calle¹⁹, con clara diferencia con los bailes institucionalizados de salón o competición.

Los bailes sonideros son hijos de los barrios populares de la Ciudad de México, y la mayoría se conglomeran allí²⁰. Los bailes en las calles han sido la seña de identidad del baile sonidero, una conquista y transformación de espacios públicos en espacios de baile. Hoy en día la prohibición por parte de las autoridades de cerrar calles para estos bailes dificulta su exhibición. Aunque siempre que se puede se vuelve a la calle. Los mercados de las colonias, pequeños pabellones, o espacios que otorga el gobierno para la celebración de los bailes en las calles son el referente hoy en día.

Hemos viajado por Colombia, Puerto Rico, Cuba, Perú, Argentina, por todos los países donde pudiéramos conseguir las rolas que después distribuiríamos por nuestras colonias. Somos melómanos, viciosos²¹, apasionados por la música, y a ella le dedicamos nuestro esfuerzo, nuestra vida. Somos considerados los grandes distribuidores de la música tropical en México a expensas de las megas industrias musicales hegemónicas, llegando hasta EEUU junto con nuestros compatriotas.

Nuestra historia atraviesa la modernidad con diferentes estrategias de supervivencia. Siempre luchando, siempre adaptándonos, siempre encontrando la manera de seguir nuestro trabajo. Hemos pirateado, comercializado en terreros de ilegalidad, luchando contra el Estado por visibilización, por espacios. Seguimos y seguiremos en la lucha por llevar el territorio sonidero allí donde lo reclamen.

¹⁸ Se pueden ver las ruedas en el apéndice “Repertorio audiovisual sonidero”

¹⁹ “se baila como se baila en la calle” es una frase muy repetida dentro del movimiento sonidero.

²⁰ En Ciudad de México he asistido a bailes en “Iztapalapa, Tepito, el Peñón de los Baños, Tacubaya y en el Estado de México”, todos barrios considerados “populares”.

²¹ La definición de viciosos, se refiere según los protagonistas a la obsesión por conseguir más música, más equipo, dejando muchas veces de lado la viabilidad económica, y llegando a endeudarse y comprometer su situación económica.

Las redes sociales, la comunicación y el traspaso de información y promoción que nos ofrece internet ha sido otra de nuestras conquistas. Vehículos para un transnacionalismo de ida y vuelta, posicionándonos en la red y apropiándonos de sus posibilidades a través de asociaciones, radios, colectivos, etc. Nuestro territorio sonidero abarca cuerpos, memorias, espacios tanto físicos como virtuales. Nuestra historia es una epopeya de lo subalterno mediada por la música, una historia para contar y vivir.

3.1 Etnohistoria Sonideros

La Ciudad de México experimentó un crecimiento vertiginoso a partir de la década de los cincuenta (Zavala Caudillo, 2011), rebasó los límites del Distrito Federal con la conformación de la ZMCM²². Procesos económicos, políticas públicas, oportunidades de desarrollo social y personal, dieron lugar a una urbanización desordenada y heterogénea (Esquivel, 2006). El nacimiento de las colonias “populares” fruto de ellas, estuvo marcado por la migración campo-ciudad, la pluralidad cultural y la complejidad de sus relaciones sociales (Zavala Caudillo, 2011: 128).

En Tepito, como en otros barrios, la urbanización se dio en forma de vecindades. Estos espacios de convivencia forzada son productores de relaciones vecinales densas. Caracterizadas por un espacio comunal en el centro y el uso compartido de los lavabos.

La similitud económica de sus vecinos, en la mayoría de los casos muy escasa, la masificación de las viviendas y misma posición social, crean barrios con un marcado carácter de clase. Cada cuarto de vecindad de Tepito en la década de los cincuenta, tenía como característica albergar a una familia extensa (parientes pertenecientes a distintas generaciones), pese que la mayoría de las viviendas constaban de solo un cuarto, con puerta, ventana y baño compartido con otras numerosas familias. (Manrique, 1998:50, cit en Puga Hernández, 2010:109)

Por otro lado, desde principio del siglo XX se empiezan a consolidar empresas enfocadas a fomentar la comunicación, pero sobre todo la diversión, ejemplo de ello son el Salón México en 1920, la XEW en 1930, las disqueras y la multiplicación de salones de baile en 1935 y, finalmente, en 1950 la televisión (Rivera Barrón, 2009:60). Para 1950 se empiezan a formar los barrios pobres, presentando necesidades muy específicas. Queriendo sentir qué es ser ciudadano,

²² Zona Metropolitana de la Ciudad de México.

queriendo amenizar de forma alternativa sus fiestas familiares y sociales, imposibilitadas a hacerlo como la clase alta, que podía contratar los servicios de un salón con comida, bebida y música de orquesta.

La convivencia en vecindades, mediada por escasez de servicios, de políticas públicas y la migración campo-ciudad, daba un entramado de vida cotidiana que versa entre la escasez, la multiculturalidad y la imposibilidad de acceso a la diversión que ofrecía la ciudad. Otros factores se suman para ver el nacimiento de los primeros sonideros; la posibilidad de acceder a la luz eléctrica donde conectar el equipo²³ o la participación organizativa de la mujer.

Existía la costumbre en México de ir a la casa del festejado a tomar café, tamales, comer, después de unos quince años, o una comunión, un bautizo, etc. Una vez comían los nuevos compadres, todos hombres, podían irse al cabaret, a beber a algún rincón, mientras la mujer se quedaba en casa. Ante esto, la intención de la mujer fue atraer a los hombres para festejar conjuntamente en el hogar. Cambiando así las estructuras de las fiestas familiares y transformando los patios de las vecindades para llevar la escenografía del cabaret o del salón de baile al patio de la casa. (Rivera Barrón, 2009)

Estos factores se conjugan para ver nacer al sonidero entre 1940 y 1960 en algún patio de los barrios populares de la Ciudad de México, nadie sabe quién fue el primero, como dice Sonido Charro²⁴ “No hay un sonido que te diga yo fui el primero, fue el primero, pero de su cuadra. Porque otro de otra colonia tuvo también la idea y las puso. No hay que te diga yo fui el primero, por qué no, de su cuadra si, o de su barrio.”

En esos tiempos, la contratación de una orquesta solo era accesible a las clases altas. Se empieza a imponer pues, en las clases bajas, la contratación de un sonido, con todas las ventajas que suponía. Un menor coste, toca y promueve música de todo tipo, toca los éxitos de la radio, se acomoda en espacios reducidos, es cercano y entiende las dinámicas del barrio, además nadie se ve excluido o juzgado ni por vestimenta ni por tomar de más.

Estos bailes se convierten en una manera de renegociar la cotidianidad vecinal que producían las vecindades. Creando un espacio donde compartir el gusto por el baile, un posibilitador de

²³ Gracias al entramado industrial desarrollado se consiguió red eléctrica para las vecindades cercanas.

²⁴ Entrevista realizada en Mayo 2014

contacto, un ambiente de festividad y desapego de la cotidianidad marginal del barrio, que incluía a las amas de casa, y se abría a todas las edades.

Sacando de sus casas el sonido para ofrecerlo a una audiencia cercana, los primeros sonideros comenzaron a mover a sus vecinos al ritmo de su música. El baile solo necesitaba danzantes, alegría, libertad, autoafirmación, ingenio y convivencia. Un diálogo constante entre el sonidero y su audiencia. Una unión y una continua renegociación que hace al movimiento sonidero ser hijo de los barrios más populares del Distrito Federal. Fue el barrio quién juzgó, aprobó o rechazó el sonido.

Se fue creando por la inclusión de una colectividad vecinal que a través de su participación fue moldeando la figura del sonidero o los espacios del baile. Por su parte el sonidero atraía los gustos del barrio por un tipo de música u otro, era el actor principal, amenizador y conductor de la ceremonia. La vecindad alterna en un terreno nuevo y creador de realidades que te transportan más allá de la cotidianidad social en la que se inscribe.

Uno de los aspectos destacados del desarrollo del movimiento sonidero fue la conquista de la calle alrededor de finales de los 60. El baile sale de la vecindad y comienza apropiarse de un nuevo espacio de convivencia, ampliando sus límites y transformando sus sentidos. Las clases populares han tenido siempre un apego por el baile, y en general siempre lo han hecho en las calles. (López cit. en Pantoja, 1998: 91)

Factores como el aumento demográfico, la masiva afluencia de público a las tocaditas y la necesidad de mayor visibilidad, hicieron de la calle la bandera identitaria del movimiento sonidero. Apegando aún más el sonido con sus gentes, con el barrio, con las calles por donde todo el mundo transita, algo público, algo de todos. Por aquel entonces las tocaditas se llamaban tardías. El estupendo cronista Pedro Sánchez nos habla del cambio de los patios a las calles de la siguiente manera.

“ahhh pues ya el patio se nos queda pequeño, así que empiezan a construir bafles que eran como un metro por un metro, cosas así enormes, que les llamaban roperos por su semejanza con donde se guarda la ropa y a traer trompetas. Estas funcionaban con una unidad que se llama ramson, que es lo que usan en las patrullas, se oyen bien fuertes, y ya, ellos mismos salen a la calle con equipos meramente artesanales. Una época muy rustica, eran normales los

cortocircuitos, las bajadas de luz. Atravesaban dos coches y un lazo, una pequeña iluminación igual de rústica y te cobraban un peso, y así, ya te podías pasar a bailar allí.”²⁵

Las calles abren al sonidero al mundo. Se comienza a cobrar un peso por pasar toda la tarde bailando. Podías meter tu pomo, hablar con tus vecinos o intentar cortejar a una morra. Esto conlleva la profesionalización del sonidero. La profesionalización al recibir un ingreso económico por realizar una tardiada trae la competencia al movimiento sonidero

La competencia se basaba en conseguir mejores equipos de sonido, mejor colección de música, novedades, influencia, espacios más grandes, más audiencia.

Para los años 60, había sonidos por muchos barrios y colonias de la ciudad. Se empiezan a interesar por la música que promovían, por nuevos ritmos, incorporando nuevas melodías llegadas de Colombia o Panamá como la cumbia, popularizándose rápidamente. La búsqueda de nuevas rolas para hacer gozar a su público les transporta a una pasión por el conocimiento musical que les destaca como sonideros.

Los viajes en busca de novedades musicales les transportan por toda América latina y Estados Unidos, creándose una comunión intercultural entre los países exportadores y el barrio que acoge su música. Ejemplos de este hecho son las denominaciones de alguno de los barrios con más historia sonidera. El Peñón de los baños es conocido como *“la Colombia chiquita”* por su gusto en la cumbia colombiana. Tepito situado a 20 minutos del Peñón de los Baños es conocido como *“El pequeño Puerto Rico”* por su pasión por la salsa.

Para los años 70, se incorporan las trompetas, que amplificaban los agudos de una manera tan particular que se detectaban varias cuerdas a la redonda (Rivera Barrón, 2009:61). En estos años se empiezan a mandar saludos a la audiencia, al inicio y al final de la canción, hasta que en los años ochenta los saludos se empiezan a mandar al tiempo que se reproducía la canción, creando un nuevo formato netamente sonidero y mexicano.

A finales de los setentas comienza una nueva etapa. La música high energy hace su aparición. La música disco trae en su seno nuevos componentes; jóvenes de estratos sociales más altos, con una educación superior y con un espíritu más empresarial.

²⁵ Entrevista realizada en Marzo 2014

Los sonidos tropicales son de los barrios, ricos en cultura y tradiciones barriales pero sin un cimiento académico. Sin embargo, los sonidos disco encuentran otras posibilidades para sus discotecas móviles. Más influidos por una mirada empresarial comienzan a sacar hits, distinciones, logos, nombres con un enfoque comercial. El sonidero capta las aportaciones y las va acoplando a su estilo propio. Los logos de los sonidos fueron de las primeras aportaciones del movimiento High Energy al sonido. En ellos podemos observar los colores de banderas de países de toda América Latina, identificando el estilo musical y del barrio de pertenencia del sonidero.

Nuevas estéticas, nueva iluminación, logos y una mirada más empresarial dan entrada a la época de oro del sonido en México en los ochenta. Se visibiliza el movimiento sonidero por toda la ciudad, y se expande a diferentes territorios de México y EEUU.

Los sonideros empiezan a tener espacios en películas, estaciones de radio, se multiplican consolidándose en el ámbito cultural de la ciudad. Las discográficas los usan como difusores de música. Se fijan en la música sonidera para entender al público, o dar a conocer sus propuestas, la música sonidera ya es un referente de la música mexicana.

El baile empieza a iluminarse con potencia. Las pequeñas bocinas, estructuras en versión italiana, baffles enormes, luces potentes y de colores, van creando espacios de baile donde la característica principal se encuentra en el ambiente festivo y de comunidad. Un amigo del barrio de Tepito ²⁶me hablaba sobre el porqué del goce del baile en estos años.

“...aquí la gente siempre está en movimiento, y yo creo que por eso la gente busca los lugares de entretenimiento. Pero que pasa, ir a un salón de baile es difícil, es caro, por qué hay cover, te venden las bebidas a lo doble, triple, es un espectáculo muy corto. Entonces aquí con los sonideros, tu tenías esa libertad, barato, podías meterte tu pomo, tu botella, tus refresquitos, estar bailando, gozando, chupando, conviviendo, se acababa, órale vámonos, tres horas bien bailadas, bien chupadas, bien gozadas y órale. Es por eso que esto le da un boom muy muy grande, aquí en América latina, pues sufrimos muchas crisis y eso, y la gente encontró en los bailes un refugio perfectamente acorde a sus necesidades...”

²⁶ Entrevista realizada en Junio 2014 a David Rivera.

Los 90 siguieron la misma línea de desarrollo, afianzándose en la festividad de México. Los sonideros más grandes se vuelven ídolos de masas. Los barrios presumen de sus sonideros más representativos. Se pasó de transportar el sonido en burro^{27*} hasta mover trailers con todo un equipo de iluminación y sonido, creándose ya una economía informal en torno al sonidero muy importante en los barrios de la ciudad.

Varias circunstancias trajeron a partir de 1996 una oleada de violencia en los bailes. La llamada época pérdida de los 80, una época de crisis arrastrada desde el fin del milagro mexicano²⁸, trajo una inestabilidad económica sufrida en gran parte por los barrios populares. La polémica electoral de 1988 que dio el poder a Carlos Salinas de Gortari arrastró la firma del tratado de libre comercio con América del Norte²⁹. Las consecuencias fueron devastadoras en una suerte de privatización masiva y aumento de la desigualdad.

Muchas empresas se movieron y creció el desempleo, además de la inestabilidad en el mundo social de las zonas menos privilegiadas de la ciudad. El desempleo acarreó un comercio informal en aumento, acompañado por un consumo de droga. Crack, cocaína y sus derivados se empiezan a mover entre el desempleado y el comercio informal. El barrio pierde la estabilidad y el movimiento sonidero paga una alta multa al ir perdiendo una de sus características identitarias más fuertes, la calle.

Se utilizan los bailes como terreno de lucha por el control de drogas, o para resolver los conflictos propiamente barriales. El uso del espacio de los bailes como terreno de posicionamiento dentro del barrio da cuenta de la identificación del movimiento sonidero con la identidad de los barrios.

²⁷ Sonido Exorcista me enseñaba fotos de como movía su equipo de sonido subido a su burrito en los años 60. Podemos encontrarla en el apéndice, Galería de fotos.

²⁸ Milagro mexicano: La segunda guerra mundial dio un gran estímulo al crecimiento de la economía mexicana. De 1940 a 1956 se da en México un período decrecimiento hacia afuera, basado en el dinamismo del sector primario. Esta política puede definirse como crecimiento sin desarrollo, ya que el número de industrias del país aumentó, pero sin la base sólida que es la libre competencia, que le permitiera desarrollarse económicamente. Durante el mandato de Ávila Camacho (1940-1946) se observó una notable estabilidad política y un crecimiento económico. Entre 1940 y 1945, el PIB creció a un ritmo de 7.3 por ciento, índice nunca antes alcanzado en la etapa postrevolucionaria.
http://www.economia.com.mx/el_milagro_mexicano.htm

²⁹ Tratado de libre comercio. http://idatd.eclac.cl/controversias/Normativas/TLCAN/Espanol/Tratado_de_Libre_Comercio_de_America_del_Norte-TLCAN.pdf

A partir del año 2000, se ejerce por parte del gobierno un ataque por el cierre de las tocaditas sonideras, se comienzan a prohibir los bailes en la calle. La Ciudad de México comienza a perder una de sus señas culturales y los bailes comienzan a emigrar a las periferias de la ciudad.

La estrategia fue dirigida a una privatización del baile, instalándolos en espacios cerrados donde se ejercía una revisión en la entrada y se cobraba precios mayores por el acceso. Este hecho favoreció la profesionalización de las tocaditas pero arrebató su presencia en las calles y alejó al sonidero del barrio. La mayoría de las veces se opta por la cancelación de los bailes como política de resolución del problema de la violencia.

En la actualidad, el mundo sonidero sigue siendo castigado con dureza. Las tocaditas en las calles son cada vez menores en número, la obtención de permisos son odiseas continuas y el barrio se resiente de la falta de un espacio socio-cultural que fue conquistado durante años. Aun así el movimiento sonidero ejerce su lucha en la unión por una pasión, en la defensa de una forma de vivir, compartir y sobrevivir, basada en la música y en la experiencia compartida. La familia sonidera late dentro de México y alarga su cola hasta llegar a Estados Unidos, América Latina y Europa.

El movimiento sonidero sigue creando nuevos territorios de influencia, sigue reclamando su valor cultural y social en la sociedad mexicana.

3.2 Música tropical en México

“Through music we learn about place and displacement” (Lipsitz, 1994:2)

En México se denomina “música tropical” a cualquier tipo de músicaailable donde se encuentren raíces “afros” o caribeñas (Moreno 1989:237-243). Teniendo una fuerte influencia en la historia de la música popular en el país. El influjo más notorio dentro de este género proviene de países como Cuba, Puerto Rico o Colombia.

En la década de los veinte llega el danzón, y con éste se da un desarrollo de las orquestas tropicales mexicanas; paralelamente, llegan artistas extranjeros, principalmente de Cuba. Hacia los cuarenta se populariza el ritmo del mambo por intermedio de Dámaso Pérez Prado, sin

embargo en 1950 pierde fuerza, aun cuando se seguían componiendo guarachas-mambo, boleros-mambo y danzones-mambo (Blanco Arboleda, 2008: 54) En 1945, entra a escena Luís Carlos Meyer, músico barranquillero llamado El Rey del Porro, grabando junto a la orquesta de Rafael de Paz más de veinte éxitos en México haciendo sobresalir la música colombiana caribeña en esta época (Blanco Arboleda, 2008:55).

Se sumaron a él la Sonora Matancera en Cuba con el famoso “Micaela”, en Estados Unidos se graba “Ay cosita linda” de Pancho Galán, en Venezuela surge “El Caimán” de la Billo’s Caracas Boys con clara influencia del caribe colombiano, etc³⁰. En esta época México era una de las plazas preferidas³¹ por todas las agrupaciones de música tropical Caribe, y tanto los grupos colombianos como los que usaron la música colombiana ayudaron a que la cumbia y el porro se establecieran en este país y en el continente entero (Blanco Arboleda, 2008:54)

Después de un desvanecimiento en los 60 de la música tropical debido a un enfoque muy comercial, aparecen a finales de los sesenta un nuevo resurgir que consolidaría la cumbia en México. Aparece la “cumbia tropical” producto de introducir cambios en el ritmo y en los instrumentos; se sustituye el acordeón por el sintetizador, se sacan los tambores tradicionales y se meten tumbas y batería, se mexicaniza, se desafricanizan las melodías, depurando la performatividad más “campesina” en la instrumentación e interpretación. (Blanco Arboleda, 2008:50). Mike Laure fue el primer mexicano en grabar la cumbia, nacionalizando el ritmo, transformándolo pero sin mencionar de donde procedían los ritmos (colombianos) interpretando sus seguidores que eran originales suyas, mexicanas pues.

El cine mexicano y su distribución por Latinoamérica ayudo a difundir estos ritmos, representando bailes “estilo mexicano” mientras sonaba esta música de fondo. El sonidero juega un papel clave en la apropiación de ritmos como la cumbia, el merengue y la salsa, entre otros, por parte de los sectores populares. Los incluían en su repertorio musical destinados al movimiento corporal, al erotismo, y eran muy apreciados por las clases populares (Blanco Arboleda, 2008:59).

³⁰ Todas las canciones citadas se pueden encontrar en el apéndice “ Música para difundir”

³¹ Antes del reciente establecimiento de Miami como la ciudad base para la grabación y mercadeo de la música latina, esta función -de ciudad trampolín para el mercado latino- la cumplía la Ciudad de México(Blanco Arboleda, 2008)

Muchos de estos sonideros viajaban por Latinoamérica para conseguir las novedades musicales; así, de la mano de los sonidos, la escena musical tomó fuerza convirtiéndose en lo más importante para los jóvenes de ésta y otras zonas de la Ciudad de México. (Pantoja, 1998: 89, 90). Hay datos que señalan que en la difusión de un disco, en la zona metropolitana, las emisoras ayudan con el 75%, mientras los sonideros se encargan del resto (Pantoja, 1998: 92). A diferencia de otras latitudes donde las disqueras son hegemónicas, en México, los sonideros difunden mucha música y se venden grandes volúmenes en el mercado informal callejero.

Como dice Mariana Delgado, el movimiento sonidero es introducido como un sistema alternativo a la industria musical establecida, en donde la producción, circulación y acceso a la música están sujetas al registro de derechos autoriales, la mediación de distribuidores, la intervención de productores y la difusión por medios masivos de comunicación. En la escena sonidera estas estrategias se ven alteradas, transformadas o anuladas; son desplazadas. Aquí priman las alianzas específicas entre sonidos, organizaciones promotores, sellos discográficos no corporativos o piratas, plataformas autónomas de difusión y comerciantes callejeros. (Delgado, 2009: 1).

El acercamiento autosustentable y autónomo a la creación, producción y diseminación de la música está ligado casi exclusivamente a vecindarios locales y comunidades inmigrantes, sobrepasando así a la alguna vez todopoderosa industria multinacional de la música (Ragland, 2012:85) dándonos la posibilidad de examinar como comunidades marginadas pueden transformar el panorama social y cultural en diferentes territorios.

El territorio sonidero ha conseguido traspasar, imponer y aglutinar en su marco de influencia gran parte de la música tropical en América, en un ejercicio desde lo subalterno y traspasando industrias hegemónicas y lógicas neoliberales. Hasta la creación y distribución de productos musicales puramente sonideros que atraviesan fronteras y se imponen en espacios geográficos multisituados.

La cumbia sonidera nos acerca al examen de estas producciones, conquistas, transformaciones, en una interculturalidad mediada por la música, y sus efectos transnacionales rastreables a través de los cuerpos que la experimentan.

3.3 Cumbia sonidera, cumbia de clases

En México, lo que se conoce como ‘música tropical’, ha sido relacionado históricamente con las clases bajas de la sociedad; sobre este género pesa el estigma de la pobreza y la marginación. Al respecto, Ana Linda M. Rodríguez Cruz da dos explicaciones: la primera es que su introducción al país se hace a través del movimiento sonidero, que como vimos tiene su germen en las reuniones de barrio, lo que conlleva a que prontamente se le identifique como música de los sectores populares. La segunda explicación es que se trata de géneros provenientes de países con la etiqueta del subdesarrollo como Colombia, Cuba, Perú, Ecuador y Venezuela, cuya condición se hace extensiva a todas las influencias culturales provenientes de ellos. (Rodríguez Cruz, 2016:5)

La cumbia³², de origen colombiano, es ciertamente el baile popular más difundido en México (Manzanos, R. 1996:229). La popularidad de la cumbia en México es atribuida a los sonideros (Carrizosa, 1997:5)

Varios factores lo hicieron posible; primero, el bajo coste para acceder a ella gracias a los espacios de baile sonidero en contraposición con la contratación de orquestas de más elevado coste. Segundo, la cumbia como un ritmo nuevo y muy atractivo para el bailar mexicano. (Carrizosa, 1997:6)

Sumando el esfuerzo, sacrificio y aventura de los sonideros para traer y apropiarse de los ritmos colombianos y distribuirlos en los barrios. Para los sonideros, comprar discos colombianos representaba un gran sacrificio, debido a sus elevados precios de importación, pero lo hacían por encima de sus propias necesidades familiares, ya que para ellos representaba una inversión que hacía más atractivo su sonido, y por lo tanto tendrían más contrataciones entre más “completa” se encontrara su selección musical (Blanco Arboleda, 2008:71)

Podemos imaginarnos este desplazamiento como un viaje, donde el constructo cultural parte de una localidad, para irse expandiendo hasta traspasar las fronteras. Una vez fuera de ellas se establece de manera ubicua, en diversos países, pero no en la totalidad del territorio de los

³² La cumbia como baile neo-africano americano, tiene su génesis en una serie de elementos originalmente inducidos con el fin de ‘europeizar’ las danzas africanas que parecían impúdicas o lascivas para los europeos; creando así todo un nuevo género de tradiciones donde se interrelacionan la música, la danza, y las representaciones teatrales (García, 2002: 87).

mismos, sino en localidades pequeñas semejantes a las de donde partió. Allí, de nuevo en lo local, sufre un proceso de resignificación y de asimilación. (Blanco Arboleda, 2008:65)

Entendiendo estos desplazamientos de música desde las costas colombiana hasta Tepito y más allá del Estado-Nación, como una migración hacia nuevos territorios donde se seleccionan ciertos rasgos, se transforma al interactuar con las estéticas musicales con las que se comunica, haciéndose inteligibles para éstas. La música caribeña colombiana se ve expuesta a mutaciones bajo el influjo de la cultura receptora, dando como resultado una expresión musical mestiza (Pelinski, 2000:33). La música colombiana al migrar a nuevas ciudades se convierte en intercultural (Pelinski, 2000). El sonidero al apropiarse, modificarla y distribuirla en base a sus gustos estéticos y a la comunicación con su audiencia, experimenta con ella y crea nuevas maneras de relación, tanto con el producto como con el territorio donde la ubica.

La cumbia intercultural como sonoridad afro-campesina, con cambios instrumentales y temáticos para los emigrantes de la ciudad, logra consonancia en los mundos de vida, en la cotidianeidad de las clases populares Latinoamericanas. Es un intercambio de varias vías, donde los interpeladores de la sonoridad y sus productores, en todo el continente, se dejan impresionar, afectar y sensibilizar los unos a los otros. Se logran de esta manera fertilizaciones cruzadas, se comparten y se crean éticas, estéticas, imaginarios y en general mundos de vida significativos para la clase popular del continente, inmigrante, en general campesinos viviendo en las ciudades. (Blanco Arboleda, 2008:40)

El investigador y músico caribeño Jorge Nieves Oviedo plantea que ningún género del caribe colombiano tiene la ductilidad para experimentar con él, con tal capacidad, como la cumbia (Nieves Oviedo, 2007). Los sonideros debieron entenderlo perfectamente al empezar a transformarla y jugar con sus tempos y sonidos. Surge entonces la “cumbia sonidera”.

Nacida de la mezcla entre música tropical afro caribeña con cualquier ritmo de moda sobre una base de cumbia, añadiéndole la voz del sonidero mandando saludos, y cambios rítmicos en la velocidad de reproducción y los tonos de la melodía. Una sonoridad potente en la que se conjugan voz y melodía, ritmos y contra ritmos, y que se ha convertido “a real material and discursive component of sonidero because it is consumed and circulated in the form of a music genre due to the workings of music marketers” (Aguilar, 2014:12)

Un género musical que se suma al amplio repertorio de lo que se considera música sonidera. Analizamos ahora los tipos de apropiaciones que conllevan, sus usos y sus posibilidades para al final entender una transnacionalidad que se baila.

3.4 Tipos, apropiaciones y usos.

Una canción que es compuesta bajo el sol colombiano, las arenas de Puerto Rico o la pasión en el malecón de la Habana, viaja hasta nuevos territorios donde el niño tepiteño, los cholos de monterrey o el hijo del migrante en Chicago la sienten como suya. Ese viaje creador de interculturalidad, entendida como comunicación e intercambio entre diferentes culturas, es un proceso de transferencia y desplazamiento que va, desde lo local hasta lo transnacional (Blanco Arboleda, 2008:53).

El territorio sonidero ha ido conquistando, apropiándose y difundiendo elementos que le eran externos para convertirlos en propios. Haciendo uso de los elementos que tenía cercanos, prestando atención a su audiencia, y acoplando su territorio a nuevas fronteras tecnológicas, políticas y geográficas.

Una de las influencias más rastreables y plausibles de la figura del sonidero se da en clara comunicación con la audiencia a la que conquista. La estética, y el gusto del sonidero han ido instalando una geografía del sonido en diferentes ciudades. Los viajes en busca de música, o los esfuerzos por encontrar y adquirir un disco deseado, se han convertido en un marcador estético y de gusto en sus barrios de acogida.

La geografía del sonido en la Ciudad de México, la distribución de los gustos musicales por barrios o colonias, la identificación con esos gustos por sus habitantes y el origen de ellos, nos visibiliza la importancia del sonidero en la música mexicana. Sonido Pato³³ nos da su hipótesis de por qué el barrio de Tepito es salsero.

“Aquí en Tepito, aquí había un sonido en los 60, oí mucho hablar de ella, yo no la conocí, estaba yo muy chico, se llamaba la socia. Aquí en Tepito se oía mucha matancera, de hecho lo mejor de la sonora matancera se conseguía aquí, todos los sonidos de todos los barrios veníamos a comprar los discos de la matancera aquí, porque aquí era fácil conseguirlos. Estaba Samuel

³³ Entrevista realizada en Mayo 2014

Gómez, ese importaba música colombiana, y en los videos de la socia, en su casa de aquí de Tepito, hay videos donde están integrantes de la sonora matancera visitándola, pues yo creo que le traían música a la socia. Y la changa difundió mucha matancera, y había otro sonido el chalanco, pero después salió el Sonido Casablanca (Pepe Miranda) ya en los 80. Y ese empezó a imponer la salsa, así en Tepito son salseros, el puerto rico chico le dicen.”

Al preguntar al Sonido Rumbón³⁴, el pequeño chilaquil, hijo del barrio de Tepito, qué tipo de música iba a tocar en el baile, me comentó.

“porque aquí el barrio es salsero y matancero, ehh, aquí en Tepito, siempre salsa y guaracha, y es la matancera. Así por lo regular siempre escojo matanceras raras, salsas raras viejas, o sea, movido, porque el barrio es así.”

Mientras me ponía las salsas típicas del barrio de Tepito³⁵, muchas de las cuales fueron traídas por Sonido Casablanca, el chilaquil me decía:

“Estas salsas las trajo Don Pepe Miranda al barrio, Sonido Casablanca, ese hombre dio identidad al barrio, yo no le conocí pero me dicen pues.- ¿Cómo es eso?- . Pues, siempre el barrio fue matancero ehhh, las personas que me practican de aquí de Tepito, siempre fue el barrio de matancera, los Corraleros del Majaguar, pero cuando ese señor hizo su sonido, éste, el dio la identidad como pura salsa, y a partir de él, le pusieron pequeño Puerto Rico aquí al barrio.”

Los participantes y el sonidero mantienen un diálogo continuo, cercano, cualquiera puede acercarse a pedir un saludo, o una sugerencia musical. Pero sobre todo el diálogo es en base al baile, una indiferencia con la canción ira modificando la lista de reproducciones del sonidero. Debe adaptarse a su público, al lugar donde se realiza la tocada. El sonidero no solo hace gozar a la gente sino que se convierte en un guía de su público. Introduce nuevos saberes en el barrio, busca y aporta identidad al vecindario. En este caso ha marcado diferente adscripciones que se crearon a partir de su propio gusto estético y musical.

Otro caso destacable de esta geografía del gusto se dio en Monterrey, donde los sonideros colgaban sus trompetas en los árboles o en los techos de las casas para que la música bajara

³⁴ Entrevista realizada en Junio 2014

³⁵ Canciones como “Señora Ley”, “San Poesana con clavinetes”, “Arroz con mantequilla” Miguelito Valdés., etc...

muchas calles abajo. Esta labor puede ser fácilmente trivializada hoy en día con la democratización de los aparatos electrodomésticos y la ampliación de la oferta musical, pero para esta época (1960-70) la música caribe colombiana no sonaba en el radio y la gran mayoría de estas familias no podían costearse un televisor, por lo que la música que les bajaba del cerro era una gran distracción y compañía, en las noches y los fines de semana. Los sonidos eran literalmente unos precursores de las 'radios comunitarias'. (Blanco Arboleda, 2008:65)

Sonaba la música del sonidero desde las lomas y bajaba por las calles, entrando en casas, patios y cuerpos. Es un fenómeno que parte de lo micro, del propio gusto del sonidero, de una elección y discriminación puramente estéticas. Ellos decidieron que las canciones caribes colombianas les decían cosas más relevantes, además los hacían sentir y moverse en mayor medida. La influencia en el colectivo, de una discriminación estética individual, fue tan clara que en los mismos barrios del Cerro de la Loma Larga, cada tantas cuadras el gusto cambiaba, las canciones y grupos preferidos eran otros debido a la inevitable influencia de la trompeta del sonidero barrial (Blanco Arboleda, 2008:66)

El territorio sonidero se ve representado en esta nueva conquista que se transita a partir de la escucha, el goce, y el cuerpo. Una negociación sonidero/barrio que va transformando estéticas y preferencias creando una amalgama de identificaciones interculturales a partir de la música del sonidero.

Para Robert Burnett (1996: 1), la música hace parte de nuestro medio ambiente diario. No sólo escuchamos música en los sitios expresamente destinados para esto como auditorios, o simplemente nuestro hogar, sino que la escuchamos como fondo en muchos de los lugares que frecuentamos y utilizamos comúnmente como automóviles, restaurantes, centros comerciales, etc. Sería justo decir, siguiendo a Burnett, que la música es el más universal medio de comunicación que en este momento tenemos ya que logra atravesar instantáneamente obstáculos de lenguaje y otras barreras culturales de una manera que los académicos rara vez entienden; otros productos culturales no poseen esta capacidad de desplazamiento, de mutación, de nomadismo.

Esta característica de la música nos da la posibilidad de ver el territorio de influencia sonidero ampliarse no solo al espacio de baile, sino a la multiplicidad de espacios por donde transita. Un mp3, una cocina y un baile solitario, un lloro de nostalgia, un grupo que fuma y canta, y esa rola

sonidera que atraviesa cada una de esas experiencias, atrayendo memorias, emociones, acompañando la vida.

Otro ejemplo de un producto surgido del sonidero pero en clara negociación con su audiencia lo encontramos en las “rebajadas”³⁶. El sonidero adquiere el producto musical y se lo apropia modificando la velocidad de reproducción, haciendo sonar la canción con un ritmo más lento. La audiencia se lo acepta y lo refuerza al ponerlas al servicio de su cuerpo en la danza. La asimila y comienza a negociar con ese nuevo ritmo pausado que le lleva a diferentes lugares que no existían antes de la mano del sonidero. Entienden las letras mejor, se suavizan los ritmos y crea una sonoridad que les arroja³⁷.

De estas apropiaciones, modificaciones y nuevas maneras de convivir con el producto musical de mano de los sonideros surgen nuevos grupos culturales alrededor de ellas. Los *colombias*³⁸ de Monterrey son un claro ejemplo del territorio sonidero. Jóvenes de clase baja que se mueven en el territorio sonidero donde se identifican, se entienden y conviven. Usándolo como una alternativa a la escena hegemónica musical del pop, o las nuevas corrientes impuestas desde la industria llegadas de Estados Unidos o Europa.

El sonidero es del barrio y para el barrio, en clara oposición a lógicas hegemónicas del Estado-Nación. Crean y consumen productos que se mueven en otras lógicas afianzadas en la informalidad, la piratería, la familia y su propia idiosincrasia barrial. El acercamiento autosustentable y autónomo a la creación, producción y diseminación de la música está ligado casi exclusivamente a vecindarios locales y comunidades inmigrantes, sobrepasando así a la alguna vez todopoderosa industria multinacional de la música (Ragland, 2012:85).

³⁶ Las “rebajadas” se obtienen tras grabar las canciones con menos revoluciones de las normales, de esta manera se escucha la música más lenta (como si a una grabadora se le estuvieran acabando las pilas). Esta variación regiomontana de la música colombiana posee gran aceptación entre los seguidores del género, ya que argumentan que de esta manera se disfruta más la música, entienden con mayor facilidad la letra y se amainan los rápidos ritmos caribeños. Es una variación estética producto de la relación de los sonideros con sus seguidores, al margen de los medios masivos. Es un gusto que se crea y se mantiene (Blanco Arboleda, 2008:72)

³⁷ Se puede escuchar las “rebajadas” en el apéndice “repertorio audiovisual sonidero”

³⁸ Una buena manera de acercarse a los “colombias” es visualizando la película “Ya no estoy aquí” 2019, Dir: Fernando Frías de la Parra. En ella vemos el viaje de un joven inscrito a los “colombias” en Monterrey y su viaje a New York.

Esta noción de cooptación de la industria musical por los sonideros, presenta ricos ejemplos de cómo individuos y comunidades crean nuevos modelos para hacer negocios; para responder a gustos, ideas e intereses locales; para restar poder a unos pocos actores y distribuir la música entre un mayor número de individuos a diferentes niveles económicos. (Ragland, 2012:87). El territorio sonidero se mueve en la red, en los mercados, en la piratería y en el comercio informal creando distintos ejemplos de redes locales y transnacionales.

Estas redes también son un medio para examinar cómo comunidades marginadas pueden transformar el panorama social y cultural en ambos países (Ragland, 2012:83). En este caso, México y Estados Unidos. Veremos ahora esos viajes de ida y vuelta en el territorio sonidero.

3.5 Viajes de ida y vuelta

Esta investigación partió de Tepito, para viajar por América y encontrarse de nuevo en Chicago. Gracias a este recorrido podemos observar como el territorio sonidero sigue conquistando cuerpos en geografías multisituadas, borrosas, unidas. Y seguir aprendiendo lo que representa la figura del sonidero.

El intercambio de música entre Estados Unidos y México tiene una larga historia, influyéndose mutuamente y coordinándose en diferentes estrategias.

Los sonideros buscaron conexiones en Estados Unidos, cruzando la frontera en busca de trabajo se traían material musical a su vuelta, entablando contactos allí. Así se empieza a crear primeramente un eje de intercambio entre Tepito-Monterrey-Houston.

Tepito ha sido el gran mercado para conseguir discos en México. Los sonideros de Monterrey bajaban a Tepito a conseguir música, que muchas veces era poco apreciada por los ciudadanos de la capital. Cumbias colombianas con mucho acordeón eran despreciadas por Tepito y muy apreciadas por los sonideros de Monterrey. Estas cumbias viajan después al sur de Estados Unidos donde hoy en día la cumbia es representativa de esta tierra y se puede rastrear su influencia en artistas como Selena o “Cumbia Kings”, o géneros musicales como el Tex-Mex o la cumbia texana. Según Pérez (1995: 3) la cumbia es uno de los ritmos más populares en el noreste mexicano y en el sur de los EE.UU

La industria discográfica en Estados Unidos ha tenido una influencia aplastante por todo el globo y en México también. Pero el territorio sonidero ha conseguido ir conquistando cuerpos de una manera contra hegemónica a través de diferentes estrategias sin seguir el camino marcado por las discográficas o la industria musical.

Para Beck (1997: 39), en el campo musical podemos encontrar un claro ejemplo de que la globalización no es de ninguna manera una relación unívoca, sino que por el contrario puede permitir que diferentes culturas regionales musicales gocen de una significación y de una audiencia planetaria. Las redes sociales, las radios sonideras, la piratería, la grabaciones informales de sesiones o bailes sonideros, plataformas de apoyo al movimiento, y millones de personas con ganas de consumirlas, han creado una red de distribución de la música sonidera global, aunque enfocada y transitada en su mayoría por Mexicanos.

Pero no únicamente por ellos, sino por una Latinoamérica amante de la música tropical, y del repertorio seleccionado por los sonideros. En mi viaje por América, estando en la noche de Cartagena de Indias, en la costa colombiana, entré en una de las discotecas apasionadas por la salsa³⁹. Cuál fue mi sorpresa mientras bailaba al escuchar “ Sooniiiiidoooo Paaanchooo de Tepiiiiito” en medio de la melodía. Al girar la cabeza a la pantalla, pude ver el logo de Sonido Pancho dando vueltas. Estaban utilizando un remix de salsa sonidero, de Tepito, del señor Pancho quien me había invitado a su casa meses antes.

Los remix de canciones sonideras se venden por miles en los mercados informales de México, se suben también a la red, se distribuyen por diferentes medios, y acaban, como en este caso, en auténticos escenarios de apasionados por la música tropical. No fue la única vez que me encontré escuchando a sonideros por las tierras latinoamericanas, ya fuera en una combi, en la radio o en algún pub. Me daba cuenta entonces, de la impresionante industria de distribución e influencia de la música sonidera en el continente americano.

En el caso de Estados Unidos, la presencia es incluso mayor, dada la influencia mexicana en una ciudad como Chicago, donde muchas de las reproducciones de música tropical en el ambiente latino vienen con el sello sonidero. Ya sea en un cumpleaños o en la discoteca de moda. Tanto la sonoridad de cumbia regio- colombiana como la cumbia tropical y sonidera han cruzado hacia

³⁹ Febrero 2016

EE.UU. y Canadá, convirtiéndose en baluarte y herramienta de la identidad mexicana y latinoamericana del 'otro lado' de la frontera (Blanco Arboleda, 2008; Ragland, 2012)

Todos estos éxitos sonideros vienen mediados por el propio gusto del sonidero, por su saber, por su entendimiento de lo que gusta. En un principio los sonideros tocaban la música que escuchaban en la radio, o a una orquesta, pero de eso, se pasó a ser el sonidero quien imponía las canciones en la radio, imponiendo ritmos, selecciones de artistas, etc. (Rivera Barrón, 2009:62)

Era muy habitual en la década de los ochenta que la gente que escuchaba una canción en la tocada, preguntara al día siguiente en la tienda de discos por ella. Muchas veces no la tenían, ni la conocían. Esto se debe a que el sonidero siempre busca novedades, además de apropiarse de canciones directamente cambiándoles el nombre, ocultando los títulos, y haciéndolas suyas. Entonces el de la tienda intentaba conseguir la canción, preguntaba al distribuidor de discos por ella, y seguramente tampoco la conocía. Pasados tres meses esa canción sería el éxito del momento y se escucharía por la radio a todas horas.

Los sonideros son como catadores de música, consiguen discos o muy nuevos o de piezas ya olvidadas, los escuchan y seleccionan un tema. Al que le cambian el título al momento de presentarlo, y además alteran las revoluciones al reproducirlo. Si ese tema tiene éxito la compañía de discos lo re-edita con la certeza de que ya es un éxito, al grado de que algunas veces el disco presentaba dos nombres⁴⁰, el original y el que le dio el sonidero (Rivera Barrón, 2009:61).

También era habitual que los grupos acudieran con los sonidos para promocionar sus discos, "la buena es la de la cara A "le decían, el sonidero la escuchaba y seleccionaba la que él creía que era la buena, "la segunda de la B mijito". Es apropiado ejemplificarlo con el caso de Ismael Miranda relatado por Rivera Barrón (2009:62)

"A principios de 2000 los sonidos colocaron un tema suyo como éxito, la radio lo contactó en su país y le comentó que una de sus canciones es un *hit* en México y le hace una invitación para varias presentaciones en nuestro país; él acepta, y cuando llega a su primera presentación en

⁴⁰ Un ejemplo sería la "cumbia sampuesana" nombre original, también conocida como "la Derrota de Damasco" nombre puesto por el sonidero. Hay muchos más ejemplos de este tipo de apropiación por parte de los sonideros.

Veracruz antes de salir al escenario —en un estadio ya repleto de gente que lo aclamaba— pregunta cuál es la canción que está de moda y saca su último disco, la gente de la radio lo revisa y le dice “no, aquí no está ‘El incompleto amor’”, que era el tema del momento. Ismael comentó: “¿qué?! ‘El incompleto amor’ tiene tantos años que ya ni me acuerdo de la letra”, pero la escribió en una hoja y salió al escenario para empezar a cantarla y una ráfaga de aire se llevó su hoja; al final del evento comentó: “lo bueno, chico, es que todo el estadio se sabía ‘El incompleto amor’ y la cantó”.

La figura del sonidero destaca por su melomanía, su pasión por la música y su fuerza para apropiarse, modificar, y crear desde un género nuevo, hasta un remix superventas. Su estética, su gusto, ha sido exportado y consumido durante 70 años, y sigue siendo un referente de la música mexicana. Viaja de ida y vuelta, y en su caminar se producen encuentros interculturales, transnacionales y de resistencia. Emerge como una poderosa fuerza subversiva que facilita la participación de los individuos en la construcción de tal visión, junto con un sentido de participación colectiva en la producción, presentación, promoción y mercadeo de los artistas y grabaciones (Ragland, 2012:81) utilizados en el contexto del baile sonidero.

Otra de las innovaciones o transformaciones ejercidas por el movimiento sonidero y con gran interés sobre los estudios del transnacionalismo serían los saludos⁴¹. Esos saludos que se producen en Estados Unidos y viajan hasta México para comunicar recuerdos, sueños, amores, melancolías, visibilizando la cercanía deseada que no se puede alcanzar físicamente. Se graban los bailes sonideros donde el sonidero va leyendo los mensajes que le hacen llegar los asistentes a través de grandes carteles, del móvil, o escritos en su cuerpo. Estas grabaciones viajan hasta los receptores a través de la red, de la copia pirata o por los mercados informales de la ciudad.

⁴¹ Ejemplo de los saludos mandados por el sonidero: “Vamos a dedicarle un saludo muy especial a Los chulos. Un saludo a Sonido Arcoíris cumbias que pegan fuerte, salsas que llegan al corazón de Los corsarios. Más dulce más salado, Los Corsarios han llegado. Haga frío haga calor, Los Corsarios son el mejor. Sintéticas niñas sin amor. Para Las chatas de la Serdán, Llegaron Los siete malditos aquí. Para los qué mamones y los qué chupones. Para Los punkis. Para el Pinky y el cerebro, para el bambi. Sonido máster de Puebla, en especial para mis hermanas Las desmadrosas. Este tema se lo dedicamos a la gente que viene a bailar la cumbia sabrosa, para Los locos transmetal, en especial mis ahijadas Las vampiras. Ahora sí La cumbia de papi. Para la banda de Almoloya, Los gatos forever 2000. Ese Momoxpan. Esta noche en el aniversario del famoso mata bachas. Llegaron mis carnales Chamacos de sataná. Esa banda de Cocoyotla, de Lázaro Cárdenas. Gatos de la noche, para ojos tristes y los niños arcoiris. La presencia de Coco salsa. La presencia de Malditos perros, cien por ciento sonideros. Amor hasta la madre. Los vagos de la noche. Para el chato, el mole y el Kiss. Arrieros somos y en el camino andamos, pero a Arcoíris nunca le fallamos de parte de Los reyes del amor.....”

El territorio sonidero acoge estas comunicaciones que se dan en el contexto propio del baile sonidero para actuar como mediadores de la “experiencia” de la comunidad, responden a sus necesidades, gustos y deseos a través de la música (Ragland, 2012:80). Transportan a la comunidad migrada a través de la música a sus lugares de origen, en una experiencia corporal, emocional y mediada por condicionantes políticos y económicos. Muchos de estos migrantes se encuentran indocumentados sin posibilidad de visitar sus orígenes, actuando el territorio sonidero como refugio de memorias y deseos.

Su zona de influencia, donde vive y baila el territorio sonidero actualmente en Estados Unidos es en el cuerpo del migrante mexicano. Concentrándose principalmente en estados como California, Texas, Florida, Nueva York, Nueva Jersey, Arizona, Georgia, Illinois, Carolina del Norte y Virginia (Delgado, 2012:179).

3.6 Sonideros en Chicago

“No es suficiente reconocer que hay varios Méxicos dentro de México, varios niveles de realidad mexicana. Hace falta reconocer que una buena parte de México salió de México y vive en Estados Unidos...” (Ramírez Pimienta, 2010:45)

Llegué a Chicago en 2018 siguiendo a mi actual pareja, hija de emigrantes mexicanos del Estado de Guerrero. Me sorprendía que sus padres después de criar cuatro hijos y vivir por cuarenta años en Chicago no supieran hablar inglés. ¿Cómo lo habían conseguido?

En la primera noche, estando en un bar de moda, escucho a mi espalda “tamales calentitos, traigo los ricos y sabrosos tamales calentitos...”, estaba dentro del bar un hombre mayor vendiendo tamales. De vuelta a casa paramos en una taquería donde la carta era igual a la carta de mis puestos favoritos de la Ciudad de México donde había estado los seis meses anteriores. Al día siguiente fuimos a una fiesta de cumpleaños de una prima segunda de mi novia, va a estar bueno me decía, traen un sonidero.

Chicago es la segunda ciudad de Estados Unidos con más población mexicana, solo por detrás de Los Ángeles⁴². Su presencia es constante, barrios puramente mexicanos donde comprar

⁴² Migration Policy Institute: <https://migrationdataportal.org/es/institute/migration-policy-institute-mpi>

barbacoa⁴³, tacos o tamales en los puestos callejeros. Su comida es ya parte de la gastronomía de la ciudad, y su música se escucha por todos lados.

La migración mexicana se produce por diferentes razones como pueden ser libertad sexual, reunificación familiar, viajar, pero la mayoría por trabajo. Actualmente la población migrante mexicana ocupa puestos relacionados con la agricultura, la manufacturación y el sector servicios. Según Betancur "As manufacturing opportunities decreased, many Latinos have been absorbed into low-paying jobs as busboys and dishwashers in restaurants, as maids and cleaners in hotels, as security guards, messengers, maintenance workers, gardeners, and similar low-end jobs in the service industry." (Betancur, 1993:127)

La crisis de 2008 en barrios mexicanos de Chicago como "La Viñita" ha supuesto serios problemas económicos a la población mexicana. Rebeca Raijman señala "Mexican immigrants in Chicago's Little Village neighborhood denied entry into the formal economy due to immigration status or education participate in the informal economy (Raijman, 2001:48). La economía informal, incluyendo el cuidado de niños, el comercio callejero y la reparación de coches, ha supuesto el suplemento económico para muchas de estas familias. El movimiento sonidero también se suma a esta economía informal entre grupos familiares y de amigos para completar ingresos.

Destaca también la influencia y lucha política de los mexicanos en Chicago en relación a otras ciudades estadounidenses. Consiguiendo iniciativas como el voto para los mexicanos en el extranjero, la doble nacionalidad y la matrícula consular⁴⁴.

Esta migración transnacional de cuerpos mexicanos hacia el Midwest es acompañada con su cultura musical. La música y el baile son utilizados para expresar su pertenencia a una identidad colectiva (Aguilar, 2014). Como señalan José Muñoz Celeste and Fraser Delgado, "Dancing sets Politics in motion, bringing people together in rhythmic affinity where identification takes the form of histories written on the bodies through gesture" (Celeste ; Delgado, 1997:20). Bailar, cantar, compartir música mexicana en las festividades, se torna un acto político de reafirmación de identidades. Y donde hay música mexicana, hay música sonidera.

⁴³ Receta tradicional de México para preparar diferentes carnes (oveja, chivo, borrego, etc).

⁴⁴ <https://www.sdpnoticias.com/estilo-de-vida/mexicanos-ciudades-estados-son.html>

Sarah Daynes señala “, “Many people, when they move, bring their music with them, before anything else...As soon as a community arrives in a foreign country, it organizes networks in order to get...cassettes and compact discs.”(Daynes, 2004:26). Además de traer formatos como CDs o acetatos, la comunidad migrante se organiza para llevar a Estados Unidos artistas de su país de origen a su país de acogida, Vicente Fernández, Maldita Vecindad, Café Tacuba o Ramón Ayala actúan seguido en Estados Unidos para la comunidad migrante.

El caso de los sonideros sigue la misma estrategia, creándose viajes de ida y vuelta entre Sonidos de México que vuelan a Estados Unidos para tocar enfrente de sus paisanos migrantes. Algunos de los sonideros más reconocidos viajan a Chicago (y otras ciudades Estadounidenses) para enlazarse con los sonideros del otro lado de la frontera. Estos viajes son organizados y económicamente viables gracias a la comunidad sonidera en la diáspora que cooperan mediante diferentes asociaciones sonideras para juntar el dinero y preparar lo necesario para la creación del baile.

Hay una organización sonidera bien instalada en Estados Unidos, conformada por los propios sonideros, grupos de baile, radios y redes sociales, trabajadores informales como cargadores, montadores, conductores, y redes familiares y de ayuda al movimiento.

En mi trabajo de campo, a diferencia de lo vivido en Tepito, donde nunca vi lo económico como una de las principales fuerzas que empujaba al sonidero, en Chicago, se me hizo muy obvio que el dinero tenía que entrar en el examen de las dinámicas del movimiento. En mi trabajo en México traté sobre todo con sonideros con una trayectoria de más de 20 años como sonideros. La mayoría de una edad avanzada y que conservaban la música en acetatos y seguían haciendo las tocadas sin usar música “desnuda” en usb, u ordenadores.

Su pasión venía de una vida entera dedicada a la música, enfocados completamente en sus secretos y con un conocimiento exhaustivo de su historia. Aunque pude ver las dificultades económicas que padecían, y sus diferentes estrategias de ingresos; venta de discos, reparación de equipos, ingresos por bailes en celebraciones, o directamente ingresando por trabajos complementarios, (zapatero, tendero, construcción,..). Siempre me mostraron que su hacer sonidero no estaba enfocado a hacer dinero, siempre lo enfocaban a su amor por la profesión, al gusto por tocar su música.

Siendo esto una idea muy romántica, y entendiendo que lo económico siempre está en un grado u otro entrelazado con una profesión como es la del sonidero envuelta en la economía informal.

Al estudiar con los sonideros de Chicago se me hizo más obvio la necesidad de incluir lo económico en este territorio sonidero.

Los sonideros de Chicago suelen estar en disputa con los efectos de la economía transnacional, trabajando en trabajos de bajos ingresos, y usando su pasión por el sonido como suplemento los fines de semana. Los bailes sonideros operan en una necesaria red de movimiento de dinero para poder funcionar en la vida nocturna de Chicago.

Lo económico atraviesa al sonidero, al staff que lo acompaña en el montaje, al staff del club, y a sus seguidores en la pista de baile. No hay bailes en las calles, los clubs piden un covers⁴⁵ para poder entrar (entre 5 y 15 dólares), a veces duplicándose en la puerta si vienes sin entrada. En alguna ocasión piden otro covers adicional para poder entrar en la pista de baile a bailar, quedándose en la barra o en las mesas sino lo pagas.

Una vez dentro, los precios de la bebida y la comida suelen estar inflados. Suele darse que haya un vendedor independiente vendiendo flores, CDs o DVDs que están grabando de la sesión del sonidero donde se puede escuchar el saludo que le pediste, con precios que alcanzan los 20 dólares. Fácilmente los asistentes pueden llegar a gastar de 50 a 200 dólares por una noche sonidera en Chicago. Algo que en Tepito es impensable, nunca vi un cobro superior a 10 pesos por entrar al baile, y la mayoría era de forma voluntaria. Con esto no quiero decir que en los grandes bailes sonideros de México no se cobren sumas elevadas en algunos casos.

Como dice Rodolfo Aguilar (2014:45) “. Every single person involved in various capacities within the sonidero movement is affected economically”.

Aparte de eso, el movimiento sonidero en Chicago sigue patrones muy similares a los sonideros de México en cuestión de la estética. Camisetas con los logos de los sonidos son vestidas por todos los miembros de staff. Vestimentas elegantes, chaquetas diseñadas, grupos de bailes con nombres en referencia a barrios de México. En uno de los bailes se podía leer en un grupo de baile “Barrio Bravo”, llevándome directamente a Tepito en el invierno de Chicago.

Los escenarios donde se produce el baile sonidero en Chicago se pueden dividir en dos; club nocturno o fiestas privadas. También alguna participación en festivales callejeros. El sonidero en Chicago se mueve entre México y Chicago entendiendo que son diferentes dinámicas.

⁴⁵ Todos los bailes que asistí en clubs nocturnos exigían el pago de la entrada.

Algunos de ellos se llamaban DJ,s , pues no solo actuaban como sonideros, sino que participaban poniendo su música y sacando partido a su equipo de sonido para otras audiencias. Se tenían que acoplar a su público con diferentes repertorios y maneras de actuar.

“pues ahí (en los bailes sonideros) sí que estoy feliz, mandando mis saludos y seleccionando las cumbias y salsas de mi tierra, es otra cosa, otro ambiente, es más emocionante. Ahora, si me alquilan con puertorriqueños, pues ya sabes que poco saludito, y mi selección con éxitos y órale, ahí soy un DJ,s, pues pongo música y ya”⁴⁶

Esto ejemplifica lo que conlleva ser sonidero, dejar de actuar individualmente como un elemento más, como un DJ,s que pone música, y ser partícipe de una performance con su propia idiosincrasia donde te pones al servicio de una comunidad, de un territorio sonidero que te exige visibilizar a tu audiencia a través de los saludos, seleccionar música de calidad sonidera, cambiar ritmos y aceleraciones, y crear el ambiente sonidero para hacer a las memorias e imaginarios actuar.

Las asociaciones sonideras en Chicago siguen luchando por su visibilización y su reconocimiento como movimiento cultural mexicano, que se ejemplifica en su participación en festivales donde antes no tenían presencia. En 2019 pudieron participar por primera vez en el festival latino más grande del Midwest en Chicago⁴⁷.

Cuando llegué allí vi como habían colocado la actuación de los sonideros en el escenario más pequeño y más alejado, empezando a tocar a las tres de la tarde y acabando a las cinco, la hora que se empezaba a llenar el festival. Aunque fue un paso importante su participación, el movimiento sonidero en Chicago sigue luchando por su reconocimiento, siendo aún delegado del mainstream de la cultura mexicana. Algo que no se siente así si observamos su uso en la festividad mexicana.

Fiestas de cumpleaños, quince años, aniversarios, en gran parte de ellos la presencia del sonidero es fundamental. He podido observar la relación de la comunidad mexicana con el sonidero, haciéndolo siempre parte fundamental de su celebración, contratándolos siempre que económicamente era posible para crear el ambiente apropiado para festejar y bailar como se baila en México.

La competencia en una industria del entretenimiento como tiene Chicago es feroz, y no se puede comparar con barrios como Tepito. Un gran número de DJ, con espectáculo de luces, robots que

⁴⁶ Entrevista realizada en Septiembre 2019 a Sonido el Güero.

⁴⁷ Festival del sol 2019

lanzan laser, humoristas, payasos, y hasta donde alcanza la imaginación son ofertados para las fiestas privadas. El sonidero intenta adaptarse a esta industria y competir, teniendo que enfocarse en lo económico y en su público.

El uso y trato del contenido virtual del mundo sonidero en Chicago se hace fundamental para una relación transnacional mediada por lo virtual, “technology like radio and importantly now, the internet transgresses how sonidero is produced, circulated, and consumed.”(Aguilar, 2014:95) Los programas sonideros permiten a los fans participar en nuevas maneras de comunicación y consumo musical.

La pachanga sonidera⁴⁸, por ejemplo, con Sonido Fuertes como host, ha fusionado la radio y el internet para ofrecer una compleja experiencia de entretenimiento. Habla con los fans de los sonidos, recoge saludos de los migrantes para trasladarlos hasta México donde el receptor sonríe. También hace entrevistas a sonideros de ambos lados de la frontera, crea historias de vida sobre sonidos en México y Chicago, y las redacta para crear un registro alternativo de información. Interactúa con el territorio sonidero donde fans, sonideros, y la historia conviven con la transnacionalidad.

La organizaciónsonidera.com ofrece información, actuaciones en directo de sonideros, manda saludos, el sonidero y su audiencia interactúan, la música es consumida a través de la red, alterando estrategias de consumo de música.

Estas posibilidades que ofrece la red crea “a site for sonidos and their fan base to formulate a community that spans national borders online” (Aguilar, 2014:77)

El territorio sonidero se amplía a la red, se la apropia y la conquista a su manera, creando nuevas maneras de comunicación y de experimentar el transnacionalismo.

El sonidero en Chicago lucha por visibilizarse y apropiarse del imaginario de la cultura mexicana, enfocada normalmente en la imagen del vaquero, en la ranchera, el corrido, o el narco. Viniendo de lo subalterno, el sonidero ha luchado con fuerza por su reconocimiento en la cultura musical de México, viéndose superado por estereotipos lanzados desde el mainstream.

Gracias a las nuevas maneras de comunicación virtual, al gran número de participantes en el territorio sonidero, a su absoluta presencia en la festividad mexicana y a su repertorio musical,

⁴⁸ www.lapachangasonidera.com

el sonidero debe reconocerse como parte fundamental para entender la cultura musical mexicana.

Examinaremos ahora que relaciones sociales se conjugan gracias a la figura del sonidero que hemos presentado. Enfocándonos en los espacios por excelencia del movimiento sonidero, los bailes.

4 Relaciones sociales en el territorio sonidero

4.1 Tepito, barrio sonidero

: “Tepito es la representación de lo mexicano, Tepito es el microcosmos, el símbolo para México” (Maerk, 2010:538).

Oscar Lewis en “Los Hijos de Sánchez” relataba como la familia Gutiérrez del barrio de Tepito se preparaba para una fiesta en el patio de la vecindad. Como Guillermo ponía música gratuitamente en su tocadiscos, mientras se servían chocolate y pastel y se acababa con los adultos bebiendo cerveza (Puga Hernández, 2010), en una obra publicada en 1961, donde describía la vida de varias familias ubicadas en el barrio de Tepito.

Han pasado 60 años y el barrio sigue poniendo su tocadiscos, sigue bebiendo su chela, y sigue bailando al compás del sonidero.

Actualmente la población de Tepito es de 50 mil vecinos en 60 manzanas prediales. Con 2,500 comercios establecidos y un tianguis de 8 mil vendedores en la vía pública de 60 cuadras. Un mercado nocturno con 850 vendedores. Y cuatro mercados públicos en Tepito y tres en La Lagunilla, con 2,600 locatarios. Lo cual representa una concentración comercial de 15,450 unidades económicas formales e informales. Y donde en un día normal transita una población flotante de casi 220 mil compradores y visitantes.⁴⁹

La modernidad, las políticas públicas del suelo, y las dimensiones de megalópolis han hecho que “la Ciudad de México se haya expandido, fragmentado y, al mismo tiempo, multiplicado por sí misma. Ella no constituye ya un lugar de identidad, ni relacional, ni histórico. La capital del país es, ahora, un mundo prometido a lo individual, lo provisional, lo efímero” (Waldman, 1998:91). Y continua Gilda Waldman (1998:91), “la reordenación del espacio urbano se ha traducido en

⁴⁹ Extraído del texto “Transformación de un sitio de resistencia” Alfonso Hernández Hernández. Presentado en el 2º. Congreso Mundial de Escuelas de Planeación Urbana

una nueva geografía en la cual los habitantes de la megaurbe ya no se reconocen en ella. Las calles ya no son espacios comunales, sino espacios de apropiación excluyentes”.

Sin embargo Tepito sigue entablando discursos de identidad tepiteña. El “homo tepitecus” – como lo ha bautizado Alfonso Hernández, -hojalatero social y cronista del barrio-, tiene distintas facetas: el comerciante, la boxeadora, las “gardenias” (equipo de fútbol de travestis), la albuera, el diablero, el bodeguero, el burrero (narcomenudista), el pregonero, el muralista, las cabronas, los obstinados, el sonidero.

En el caso de los tepiteños, la identidad cultural se institucionaliza a partir de la exclusión (Bruno Sanchez, 2019). Mediante atributos que acaban por clasificarlos e inscribirlos en una ley de verdad que deben reconocer en sí mismos y los otros reconocer en ellos (Mendoza, 2006, 22). Es decir, una serie de tipificaciones a las que los individuos son arrojados y que, finalmente, terminarán por introyectar (Heidegger, 1975:72).

En otras palabras, “la mala imagen” de los habitantes del barrio, a partir de los años cuarenta, les gana el mote de “el Barrio Bravo”, un calificativo que mezclaba, a la vez, la valentía (en el boxeo, por ejemplo), el crimen, y la agresión. Al caer y perpetuar las mencionadas clasificaciones justifican, al mismo tiempo, el control y la vigilancia (Foucault, 1998).

“Todo esto, hace que Tepito tenga un atractivo adictivo a la transgresión, pues asesorados por la señora Pobreza y la Musa callejera, el barrio funciona como un observatorio con su propia agencia de análisis de cualquier proceso socioeconómico, frente a las engañosas categorías del Estado y las cifras del INEGI.” (Hernández, 2013)

La bravura tepiteña es, en este sentido, una estrategia de supervivencia: La gente de Tepito se autodefine como ‘brava’ y su barrio es identificado por buena parte de la población de la Ciudad de México, como el ‘barrio bravo’. Dicho atributo hace referencia a la capacidad casi innata de las mujeres y los hombres de Tepito, para enfrentar las adversidades de la vida, y cualquier tipo de obstáculo que se les ponga por delante, haciendo uso en muchas ocasiones de la violencia verbal o física. (Bruno Sánchez, 2019:5),

Saber pelear a los golpes o ‘aventarse los tiros limpios’, es una estrategia de supervivencia que se aprende desde la infancia.” (Grisales, 2003:14)

En 1958, Tepito fue considerado como parte de una región nombrada “Herradura de tugurios” por parte del Instituto Nacional de Vivienda. Como parte de dicho diagnóstico, se hacía referencia a las malas condiciones de vida de la población capitalina que no participaba del “milagro mexicano” y que, tampoco, se beneficiaba de las políticas del “desarrollo estabilizador” (Ortiz Mena, 1998). En este lapso, la situación económica y social del barrio llegaba a niveles de degradación que impresionaban a propios y extraños (Bruno Sánchez, 2019:6)

Hasta mediados de los setentas, la vida cotidiana en el espacio público de Tepito se desarrollaba en torno al patio de la vecindad, al taller, la calle y el tianguis local, los cuales se constituían como el ámbito de interacción social. En ese periodo, la vida cotidiana estaba marcada por la necesidad económica, de manera que la supervivencia dependía de las redes familiares-vecinales, y de las pequeñas unidades económicas sostenidas por éstas. (Conde, 1985:83)

La llamada “bonanza fayuquera” (Grisales, 2003:94) se vino abajo después de la crisis de inicios de 1995, en conjunto con la entrada de México en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Ante esta situación, los consumidores podían encontrar los mismos productos, a un menor precio, en locales establecidos (es decir, con garantía), y con seguridad. Por otra parte, las familias vinculadas a la producción artesanal, perdieron mercado al enfrentarse a mercancías producidas en Asia. Ante este nuevo panorama, varios comerciantes optaron por un nuevo tipo de mercancía, entrando al narcotráfico, y la producción y venta de mercancía pirata, además del contrabando de armas de fuego (Bruno Sánchez, 2019:8)

En los siguientes años, el narcotráfico comenzó a tener un auge sin precedentes, y la actividad local comenzaba a relacionarse con grupos delictivos de relevancia nacional, al punto que la prensa denunció que existían relaciones entre los traficantes del barrio y el cártel de Tijuana, liderado por los hermanos Arellano Félix. Se llegó a hablar, incluso, de que existía el cártel de Tepito⁵⁰.

En los años 2000 y 2001, se llevaron a cabo grandes decomisos de mercancía robada y de contrabando, ante los cuales se suscitaron violentos enfrentamientos que reavivaron la idea de que se trataba de un barrio de delincuentes.

⁵⁰ El Universal, 17 de enero de 2008

Pero Tepito ha luchado contra todas estas situaciones a través de expandir su arte, sus maneras, siendo un referente de asociaciones culturales en México. “Tepito Arte Acá” ” ha sido uno de los grupos iniciadores de los movimientos culturales en el barrio y es el grupo cultural (algunos dirían “culturoso”) que más se conoce fuera del mismo (Bruno Sánchez, 2019:12). Como unión de pintores, actores, escritores, y músicos ha procurado, sobre todo en sus inicios -en los años setenta- de promover un arte “diferente” –antiburgués, anticonsumista, inmediato y con impacto social.

A él se suman las formas tradicionales y culturales del barrio; el movimiento sonidero, la adoración a la Santa Muerte, el albur, la gastronomía, la artesanía, y un largo etcétera donde el artista Daniel Manrique^{51*} tiene que tener un pódium especial. Como escribió en su versión de una Gioconda que da la sensación de moverse entre la estupidez y la borrachera, “México es el Tepito del mundo y Tepito es la síntesis de lo Mexicano”.



Gioconda Daniel Manrique.

En el caso de los sonideros también podríamos acuñar esta frase, pues Tepito es su barrio más representativo, no solo por sus orígenes o sus sonidos de referencia, sino por el mercado informal y formal de distribución de música sonidera. Por ello examinamos a Tepito como ejemplificación de lo ocurrido en muchas colonias de la capital mexicana.

⁵¹ <http://tepitoarteaca.com/>. Un paseo por la web nos ofrece la obra de Manrique y de otros artistas de Tepito. Además de conocer los diferentes proyectos culturales realizados por la asociación “Tepito Arte acá”

4.2 El baile en Tepito

El olvido institucional, el estigma, la vida cotidiana que versa en la lucha y se entreteje con la violencia contrasta con su mundo cultural y sus pasiones. El “pequeño Puerto Rico” baila al ritmo de la salsa que le acercaron los sonideros del barrio. Sonido la Changa, Sonido Pancho, Sonido Casablanca, la Socia, Sonido Gloria Matancera, y tantos otros dieron la identidad de barrio sonidero a Tepito.

En la casa de Sonido Pato y Carla Danzoneando a unas cuadradas del metro Tepito la tornamesa no para de girar. Los discos se agolpan en estanterías infinitas dejando a penas un espacio para transitar entre ellos. Una tornamesa con toques dorados, una aguja recién instalada, una guaracha de los años 60 va dando vueltas mientras Pato se prepara para el baile. En la mesa tortillas, aguacate y chicharrón. El refresquito se ve enorme pero se consume rápido en pequeños vasitos de plástico. Ya estamos todos, Sonido Rumbón, Joyce y yo ayudaremos a llevar las trompetas y el baúl, los cables y los ramson, cuerdas y unas pocas luces.

Hoy hay baile en Tepito, toca el Pato y el Rumbón, como cada martes a las cinco de la tarde. El día que descansa el mercado de Tepito hay baile para todos los que quieran disfrutar de la selección de música de alguien que lleva dedicado a ella más de 50 años. Será un baile gratuito, a pie de calle, al aire libre. Al baile lo llaman “Martes de arte”, el sonidero o no cobra, o a veces le dan 100 pesitos, según me decían.

Este espacio se puede leer como un espacio de neutralización tras el cierre del baile del mercado de Tepito por parte de la delegación. Se cede el espacio desde hace casi un año después del cierre de varios bailes con larga tradición. Luis Arévalo es el representante ante la delegación, pero la organización está a cargo de Sonido Rumbón (Chilaquil), Sonido Pato, Ely Fania, y amigos. Ellos pueden invitar y organizar las tocaditas a su gusto. Suelen traer amigos sonideros a tocar, hacen homenajes a Sonidos clásicos, y organizan concursos de baile. En toda mi observación no he vivido ningún incidente violento dentro del baile.

Cada vez es más difícil obtener permisos para hacer bailes en la calle. La delegación ha ido cerrando espacios de baile justificándose en la violencia acontecida a partir de finales de los 90. Actualmente he podido asistir a bailes en aniversarios de mercados, fiestas privadas, fiestas religiosas, y los “Martes de Arte”. Anteriormente había baile prácticamente todos los días en el barrio, en las calles, en pabellones o por el mercado. Los vecinos del barrio se sienten

maltratados al verse limitados los bailes, una actividad básica en su día a día para muchos de ellos.

Todas las edades son permitidas, siempre encontré en el baile desde niños a abuelitos. Muchos de ellos son asistentes habituales que no se pierden un baile. Más de uno baila todos los días buscando por diferentes barrios y colonias al baile sonidero. Historias de superación, del baile como terapia para otros “vicios”, de satisfacción y adrenalina, y también historias de pasiones románticas y sexuales. El espacio del baile sonidero se convierte en territorio sonidero al llenarse de significaciones y memorias para sus asistentes, mediadas todas ellas por el ambiente sonidero, su música y por la experiencia de un cuerpo danzando.

Cuando se entra al baile se entra a otra realidad, me decían, y eso es algo muy necesario en el barrio. Allí se concentran una diversidad de vecinos; el comerciante que recién acaba, la abuela, la hija y la nieta, el chico de la mona que apenas se mantiene en pie, y los viejitos bien vestidos y perfumados con el oído fino para el danzón. Los movimientos en el baile son de muchos años de práctica, son de años de vida en Tepito donde la música sonidera está por todos los rincones.

Estando en casa del Chilaquil⁵² se escuchaba la música muy fuerte en la vecindad, al preguntarle, me comenta:

“Eso es de las chavas, es que ahí viven unas chavas, mis vecinitas, están jóvenes. Aquí siempre suena música, no sé si te has dado cuenta que en cualquier vecindad que entres, pues, si no es la casa de allá es la de abajo, o luego todas las casas están igual, es algo normal. Esto es siempre, es como los colombianos o los cubanos, ¿no?, no se pues. Aunque no quieras, ahorita está la vecina y yo ahorita pongo esto (disco), después la de al lado o la de enfrente pone, entonces pues todos. Siempre por lo regular sus pinches bocinotas, entonces yo ¿Qué crees que hago?, ahhh, les pongo una trompeta como las que usamos para las tocadas, les doy en la madre pinche trompetaza.”

Nacer en Tepito es nacer bailando, su idiosincrasia lleva la música sonidera instalada, bailan a su manera, como se baila en Tepito. No hacen caso a normas de bailes de salón o de competición, sus movimientos son más libres, sus vueltas más constantes, su ritmo muy elevado. El nivel del baile es impresionante, y no he encontrado un vecino que no te sepa llevar al escuchar una salsa.

⁵² Situada en Tepito, entrevista grabada en video en Mayo 2015

Nada es para todo el mundo, y siempre hay excepciones, pero cuando naces en Tepito, el bailar se hace mandato.

Aunque hay bailes de más de 3000 personas, mi trabajo en México ha trabajado con los sonideros de largas trayectorias que siguen la tradición en muchos casos de tocar con tornamesa. Sus audiencias son más limitadas, aunque son bien reconocidos por su trayectoria.

Los espacios de baile que he trabajado son de menor tamaño congregando entorno a 200 o 250 personas en su punto más álgido. Son espacios que aglutinan relaciones sociales, emociones y vivencias muy palpables. Son espacios únicos de experiencia que se entrecruzan con vidas cotidianas y se separan a la vez de ellas. Tienen límites claros fronterizos entre la música y el fin de la música, entre el adentro y el afuera.

4.3 Un baile sonidero

En un espacio como otro cualquiera, una calle, una esquina, un cruce, un mercado, se ve venir al sonidero cargando sus pesados trastos. Trae unas bocinas enormes, unas trompetas igual de grandes, altavoces, cuerdas, luces, y una hermosa tornamesa.

Descargado todo en el suelo me fijo en un baúl. Al abrirlo salen de él una colección de discos inmensa. Sus portadas te trasladan al ayer. La cumbia fresquita del Ecuador, la sonora matancera, el Danzón del corazón, salsa de Cuba para el mundo. Una mujer en bikini entre dos palmeras, una playa, un sol radiante en las montañas de Colombia. Todas ellas te chocan con la visión de esta calle en medio del barrio de Tepito.

Los coches pasan pitando, la lluvia de las 6 de la tarde ya amenaza con aparecer. Pato está subido a una escalera colgando una trompeta en una esquina estratégica. Cables, enchufes y luces. El Chilaquil va montando mientras en un pequeño peldaño empiezan a sentarse unos viejitos bien vestidos y arreglados. Un chaval de no más de 20 años observa en la distancia con su nariz tapada, inhalando la mona, mientras se termina de conectar el equipo. La música empieza a sonar. Pato saluda a los asistentes e instala con cuidado un disco de Danzón, nadie parece moverse, hasta que un hombre agarra la mano de su mujer, con lejanía en sus miradas y firmeza en sus manos se empiezan a mover. ¿Por qué no la mira?

En la película *Danzón* (1991)⁵³ definen las miradas entre la pareja dentro del baile de ésta manera tan sutil. Mientras la protagonista enseña a un amigo a bailar el danzón “...no, no, no, no me mires a los ojos, tú tienes que estar buscando un punto indefinido hacia allá, nada en especial, lo que veas así como la música no. -¿Qué poco romántico?,- no, qué quieres que las miradas sean así de golpe, las miradas deben de darse suavemente, así que sientan, que se adivinen, y así anda la cosa, en el instante en que se pescan las miradas pues ya está dicho todo ¿no?”

El baile ha comenzado y la música ya rebota por todo el barrio, su volumen es brutal, los graves te resuenan dentro, los agudos te trasladan, los cambios de ritmo te hacen moverte sin querer. Va llegando más gente. Sergio “el Bailador” viene con un traje lleno de chapitas de otros bailes en forma de trofeo, hasta con 10 mujeres puede bailar a la vez, me comenta Gloria la Matancera. Skakira hace su aparición mientras empieza a sonar una guaracha animada, viene con su parche en el ojo y con ganas de olvidar, sus movimientos de cintura animan a todos los presentes, sus aires de diva y sus miradas al tendido nos hacen sonreír.

Pato cede su puesto a Sonido Rumbón, como hijo de Tepito, saca la salsa a pasear. Ya somos más de 80 personas entorno al sonidero, hay niños, hay ancianos, hay enganchados, está el de la tiendita de panes que hoy cerro antes. Otros sonideros han venido a apoyar a Pato y al Rumbón; Sonido Galaxia, Mosko Mix, La Reina Fuentes, y tantos otros. No todos estamos bailando, muchos miramos, otros esperan la rola que les guste, otros hablan entre risas, pero todos estamos ante un espectáculo que nos mueve aunque no se note en mis pies.

La noche va cayendo, el ambiente va subiendo de temperatura. Ahora la cumbia suena fuerte. La voz del sonidero te penetra, los saludos van y vienen entre bombos y cajas. La gente está inmersa en la música, los danzantes sudando.

Un chico con rajadas en la cara, pantalones rotos, y gomina en el pelo me llama la atención. Todo su aspecto peligroso de malandro de Tepito se transforma en movimientos suaves y sensuales con su cumbia favorita. Las vueltas y más vueltas te hipnotizan, la calidad de los movimientos y su encaje al ritmo son de años y años de práctica, se saben las letras y al acabar la rola se despiden de su pareja sin más esperpentos que un soltar de manos.

Las miradas nunca directas, todo es detalle, adrenalina, pertenencia y un presente vivido. Difícil es alejarte del ambiente con esa música que atrona tus oídos, con ese espectáculo de bailes que

⁵³ 1991)“Danzón” dir. María Novaro.

alimenta a tus ojos, con toda esa gente a tu alrededor, con la voz del sonidero alentando aún más esa densidad de sensaciones. El baile está que arde y ya seremos más de 150 compartiéndolo.

Han pasado 4 horas y la noche de Tepito ya se oscureció, las luces limitan nuestro territorio sonidero, casi haciéndonos olvidar que hay un exterior. El sonidero despide el baile con una salsa movida, el éxtasis se siente en la pista, las vueltas son frenéticas.

Dos transvestidos bailan justo en el centro de la atención, se formó la rueda para verles danzar. Sus vueltas son brutales, y el gentío lo reconoce sin perderlos de vista. Una pareja de adolescentes rompen el pacto y se miran fijamente, ella está embarazada, él no quiere que el baile se acabe esta noche.

Yo dejo a Pato y a Chilaquil recogiendo, tengo no más de 50 pasos a la puerta del metro. No me dejan ir solo, me acompañan Carla, Joyce y el poeta de Tepito. Llegó la noche al barrio bravo, el baile se acabó, el espacio conquistado por el baile sonidero dejará paso a otra odisea de tránsitos, vivencias, a otra realidad.

4.4 Metonimia, el territorio creado

La lectura de la descripción del espacio donde se realiza el baile sonidero nos ayuda a situarnos ligeramente en él. Asumimos la narrativa para acercarnos a su realidad compleja de significados.

Apoyándonos en una técnica de exposición y análisis que creo apropiada para ayudar a situarnos en los significados envueltos en ella. Asumir el territorio como ejemplificación de espacios interconectados donde se producen significados y relaciones sociales para un grupo dado y a través de su descripción, entender la metonimia de la sociedad tepiteña inscrita en él.

Me refiero al territorio como sistema autopoietico siguiendo a Niklas Luhmann (1987). La idea de sistema en Luhmann se basa en pensar el sistema en contraposición al entorno. El uso de la diferencia por el observador de un sistema y por el sistema, es constituyente del mismo (Luhmann, 1987: 243). La diferencia se introduce mediante comunicación que cosifica el sistema, por ejemplo hablando, escribiendo, actuando con referencia simbólica a él. Desde la perspectiva de Luhmann, es suficiente para el científico social identificar las comunicaciones que permiten justificar diferencias entre sistemas sociales. Ya no hace falta el recurso a realidades sociales metafísicas, como la comunidad, o primar algunas lógicas funcionales de las sociedades

modernas sobre otras, por ejemplo dar preferencia al sistema económico o cultural o político, etc. para explicar las relaciones sociales (Pfeilstetter, 2011:4)

Como dice Allen (1998) “studies are always done for a purpose, with a specific aim in view. Whether theoretical, political, cultural or whatever, there is always a specific focus. One cannot study everything, and there are always multiple ways of seeing a place: there is no complete “portrait of a region”. [...] “regions” only exist in relation to particular criteria. They are not “out there” waiting to be discovered; they are our (and others) constructions. (Allen, 1998: 2, cit en Pfeilstetter, 2011:5)

La construcción del territorio sonidero nos aporta esta idea de lucha, conquista, apropiación y espacio de interacción mediada por todas ellas. Nos habla de diferentes lugares, de su transformación en espacios de participación colectiva mediada por experiencias de grupo con formas culturales de identificación y relación específicas y rastreables. El territorio como imagen y representación puede ser un instrumento de poder (Bello, 2011)

Para Raffestin (1980), el territorio, es generado a partir del espacio como resultado de una acción conducida por un “actor sintagmático” (acteur syntagmatique), que es un actor realizador de un programa. En su apropiación o abstracción de un espacio el actor “territorializa” el espacio. Un espacio territorializado es un espacio en el que se proyecta la acción de los sujetos, la plataforma donde se desenvuelve la energía y la información social (Bello, 2011:47). El sonidero territorializa espacios a través de su música, de su capacidad para montar espacios de baile donde antes había una calle, y dar forma a la expresión particular sonidera.

Al observar el barrio de Tepito, las dinámicas sociales que lo atraviesan, y su implicación tanto en el nacimiento como en el desarrollo del movimiento sonidero, podemos observar al espacio de baile sonidero como una metonimia de la sociedad tepiteña. Ayudándonos a ejemplificar algunos de sus rasgos visibilizados gracias a la descripción del espacio de baile sonidero.

Siguiendo a Geertz en su texto “Juego Profundo” sobre las riñas de gallos en Bali donde comenta (1972: 365) “Así como buena parte del espíritu norteamericano aflora a la superficie en canchas de pelota o campos de golf, o en las carreras o alrededor de una mesa de póker, buena parte del espíritu de Bali se manifiesta en un reñidero de gallos”. El baile sonidero muestra gran parte del espíritu tepiteño.

El nacimiento del movimiento sonidero se produce ante la imposibilidad de acceso a espacios de ocio que se encuentran enredados en reglas y obligaciones para conseguir un espacio de privilegio, donde los marginados no molesten. Precios elevados, obligación de vestimenta “apropiada”, seguridad que juzga y separa, o discriminación por edad o estado de embriaguez.

El baile sonidero se crea en lucha contra estas formas de aislamiento del subalterno, creando espacios donde sentirte acogido y en comunión con tus vecinos, todos atravesados por la misma discriminación social. Un hecho que se produce gracias al ingenio y al saberse capaces de crear alternativas fuera de la organización social más amplia de la ciudad.

Tepito es un barrio de artesanos, de zapateros, de emprendedores autónomos, que siempre buscaron alternativas a su condicionamiento social a través de la creatividad o la poca atención a las normas. Sumando dentro de este “homo tepitecus” esa fuerza y lucha que les ha hecho pasar a la historia como gente brava. Crearon sus propios equipos de sonidos de manera artesanal, usaron las bocinas de la policía para aumentar el volumen, construyeron grandes armarios donde colocar más y más bafles. Imaginaron espacios donde antes habían esquinas sin más, y lo hicieron siempre a expensas de las políticas públicas. Instalaron sus sonidos, y, en comunicación con el barrio, reprodujeron las maneras de actuar en él.

Sin normas fijadas, sin límite de edad, sin prohibir la bebida o la droga, sin limitar la entrada, sin vestimentas exigidas, sin seguridad, sin ninguna imposición a la que se veían sometidos al salir del barrio. Crearon espacios en sintonía con su idiosincrasia barrial. El hazlo tú mismo pues nadie te lo va a dar. Una constante en un barrio donde la economía informal es simplemente la economía.

Esa libertad de acción que ofrece el baile no se encuentra fuera del barrio, en la ciudad, donde siempre los estereotipos marcan las acciones del tepiteño. Al entender que fuera del barrio son marginados a través de las políticas públicas y de la imagen que se promueve de ellos y ellas, el baile sonidero dinamiza esa exclusión haciendo de la inclusión y libertad sus maneras de actuar.

La expresión cultural que ofrece el baile, se acomoda en todo el entramado cultural que posee el barrio de Tepito. Donde la única manera de deshacerte de la exclusión ha sido históricamente a través del esfuerzo, la lucha y el ingenio. El boxeador, el futbolista, la reina del albur, los muralistas, el artesano, siempre el barrio ha producido maneras alternativas de destacar.

El sonidero se suma a esa lista de luchadores y mentes creativas tan apreciadas en Tepito. El estatus dentro de Tepito no te vendrá de afuera, nadie te reconocerá desde un exterior. El estatus se gana al destacar por un hacer o un saber dentro de las lógicas del barrio. Ya sea como camello, boxeador, pintor o bailarín. Luchador de albur, o muralista del barrio.

El tepiteño tiene esa actitud de estar siempre alerta, preparado. Se reconoce en la manera de comunicarse donde el albur y la broma no te dejan distraerte y te obligan a responder. Donde la violencia del entorno te hace mirar y mirar, prepararte para correr o luchar. Donde tu trabajo depende del saber vender, de encontrar la mercancía que te dé mayor beneficio, del trueque y el negocio. Saber moverte para no caer en vicios, ni en malas compañías, vigilar a la nieta, al padre y la botella, al vecino gritón.

En el baile sonidero se observa ese estado de alerta al fijarnos en cómo se reproducen los apretones de manos, cómo se busca con la mirada a los aliados, o cómo se está preparado para bailar cuando empieza tu rola. Se reconoce el terreno y te sitúas en él.

Cuando llega la hora de moverse, de bailar, de hacerte objetivo de miradas, la fuerza del tepiteño sale a relucir. La mirada es un contacto: toca al otro y la tactilidad que reviste está lejos de pasar desapercibida en el imaginario social,....un arma o una caricia que apunta al hombre en lo más íntimo y en lo más vulnerable de sí mismo (Le Breton, 2007:58). La mirada actúa simbólicamente, se apodera de algo para bien o para mal, y oculta un temible poder de metamorfosis (Le Breton, 2007).

Las miradas en el baile son una constante, al que baila, al que ha saludado el sonidero, al que entra y al que sale. Transexuales y travestidos han conseguido transformar las miradas hacia ellos en admiración a través de sus danzas. El baile no rompe con la corporalidad cotidiana, sino que parte de ella y la celebra, junto con todos los significados culturales asociados. Permitiendo una negociación de roles sociales precisamente porque se basa en ellos (Jiménez Sedano, 2015).

La exclusión vivida por parte de los tepiteños, y más intensamente por parte de la comunidad LGTBI, es transgredida en el baile sonidero. Esta actitud ante las miradas de los otros, donde se pasa del ocultamiento a la exhibición, crea nuevos planos de realidad que ahondan en discriminaciones vividas desde el exterior. Este ejercicio de exhibirte y exponerte a la mirada de los otros lo podemos leer como una reafirmación de tu identidad, de tu saber, y de tu valía.

Todas ellas se conjugan con las otras miradas que se reciben desde el exterior hacia Tepito. El espacio de baile transforma las maneras en que se miran, no solo a la comunidad gay, sino a tus vecinos. Una mirada de admiración puede ser un acto de autoafirmación inscrito simbólicamente en un acto de rebeldía ante todas las otras miradas de exclusión.

Pidiéndole permiso a Geertz (1972: 366), podemos sustituir la riña de gallos por el baile sonidero, y la sociedad balinesa por la tepiteña para acabar diciendo que “El baile sonidero no es una imitación del carácter puntual de la vida social en Tepito, ni es una pintura de ella y ni siquiera una expresión de esa vida; es un ejemplo de ella cuidadosamente preparado”.

4.5 Usos y posibilidades

Tras entender un poco las dinámicas envueltas al ser vecino de Tepito y la descripción de un baile sonidero en el barrio, vamos a examinar que usos se ponen de manifiesto en ese espacio transformado y conquistado por el movimiento sonidero.

Los usos del baile sonidero se han ido creando a través de un continuo debate entre el barrio que lo acogía y el sonidero. Las formas de comportamiento, de entender la festividad, y las posibilidades de actuar dentro del baile han venido a compensar otras faltas y son creadoras de nuevas posibilidades de contacto y de ser tepiteño.

El baile sonidero se caracteriza y se diferencia de otros espacios de baile gracias a su libertad de acción dentro de él. También a lo accesible del baile, donde todos están invitados y no se crea una discriminación por vestimenta, posición social, ni por edad, ni por género, ni por preferencia sexual. Esto da la posibilidad de englobar a todos los vecinos sin dejar fuera a nadie. Así hemos relatado como dentro del baile encontramos todos los grupos de edad, diferentes preferencias sexuales, y diferentes maneras de vestir o de actuar dentro de él.

El sentir que el baile sonidero es parte de la cultura del barrio crea componentes identitarios a través de su uso. No solo en el baile sino es su vida cotidiana en diferentes espacios (la casa, la vecindad, el móvil, la pandilla en la esquina, en las bocinas del mercado, etc). Es algo que se comparte y requiere de un saber que se adquiere simplemente por vivir en un barrio sonidero.

Por tanto, ante un saber compartido, se ponen debates en común dentro del barrio. Se crea la posibilidad de destacarte como conocedor o especialista de ese saber. Se pasa de paria a protagonista gracias a tu especial conocimiento del territorio sonidero, ya sea por ser sonidero, ser un buen danzante, o tener un gran conocimiento sobre música sonidera.

Sergio “el Bailador”, ⁵⁴asiduo a los bailes sonideros, pasea por el barrio siempre en un chándal y descuidado. A la hora del baile, Sergio se convierte en el “bailador”. Gracias al baile adquiere un reconocimiento, un cierto status en el barrio, pasa de paria a protagonista. Mientras me comentaba que le había puesto una segunda suela a sus zapatos, “pues pa que duren”, me comentó

“.....yo he bailado toda la vida, desde niño iba a las tocadas, hoy me conocen todos, entré en el baile y la gente dice, mira ahí viene Sergio “el Bailador”. Soy muy feliz bailando, bailo todos los días, hasta con diez mujeres puedo bailar, soy muy feliz bailando, el resto del día espero al baile, me visto y aquí me presento, donde se me aprecia...”

Todos le conocen en el baile, se transforma en su casa, se pone sus chapas en la solapa, son de diferentes bailes que ha asistido, unas medallas para visibilizar su trayectoria. Un traje elegante, bien peinado, y entra al baile como estrella. Desarrolla su bailar mirando al tendido, altivo, feliz de verse reconocido.

A su lado baila “Shakira”, ⁵⁵lleva un parche en el ojo, y una sonrisa en la boca. Le acaban de extirpar un bulto en la cabeza, pero ya se encuentra tan bien que no para de bailar. Todos la conocen por su alegría al bailar, siempre sonrío a su público, y la gente lo aprecia. Me comenta que baila todos los días, que es voluntaria para ir a colegios a enseñarles a bailar, también a residencias de ancianos, sin cobrar me dice, solo por bailar, para que se me aprecié. Viene muy guapa al baile, con collares y ropa elegante.

Gloria Matancera vecina de Tepito de toda la vida sigue luchando contra su alcoholismo. Cuando se encuentra bien va al baile donde todos la conocen. Sus amoríos dieron el nombre a uno de los Sonidos con más trayectoria en Tepito. Ha enseñado a bailar a muchos vecinos, incluido al sonidero que toca hoy. Todos la conocen y la valoran por su saber.

⁵⁴ Podemos acercarnos a su imagen en apéndice, Galería de fotos.

⁵⁵ Idem

Sonido Robocot va empujando con sus fuertes brazos su silla, no puede caminar. Siempre llega al baile y se sitúa junto al equipo de sonido cuando no le toca a él poner la música. Todos pasan a saludarle, un ir y venir de apretones de manos. No se pierde un baile.

Los viejitos se visten de gala y me comentan en cuanto pueden su trayectoria en el baile, sus años de juventud y sus amoríos. Cómo le conocen todos por su gran habilidad de bailar el Danzón. Reconocen el ritmo donde son expertos y a las primeras notas buscan alguna mano para demostrarlo.

Una chica que vende dulces en la calle ya se ve superada por el colocón de la mona que no suelta. Entra al baile y empieza a bailar, sonrío, y rápidamente un vecino la agarra para bailar con ella. A su lado una madre y su hija ensayan las vueltas, no tiene más de cuatro años.

La gente entra al baile y comienza siempre con la ronda de apretones de manos y conversaciones informales. El sonidero atento les manda un saludo anunciando su llegada, visibilizándolo, haciéndolo protagonista al escuchar su nombre.

Vemos como el espacio de baile sonidero crea la posibilidad de contacto entre vecinos, otorga protagonismos y estatus dentro del barrio, se convive, se comparte y se reconoce. Ofrece la posibilidad de encontrar reconocimiento, pasar de invisible a protagonista. Además de conseguir separar el afuera del adentro.

El espacio de baile sonidero crea posibilidades que no son fáciles de encontrar fuera de él. A través de la conquista del espacio, el sonidero crea un ambiente de festividad donde las vidas cotidianas encuentran una isla de separación con otras realidades de su día a día.

Uno de los aspectos más visibles de esta dinámica la encontramos en el reconocimiento al colectivo LGTBI dentro del territorio sonidero. La calidad de sus movimientos, la fuerza con que los realizan, su estética, y su saber bailar, han conquistado los bailes sonideros. El baile social puede convertirse en discurso de afirmación cultural de un grupo subordinado (Jiménez Sedano, 2015: 74). La presencia de transexuales y travestidos es constante en el mundo sonidero, y es muy apreciada por sus seguidores. El colectivo ha conseguido una aceptación y reconocimiento que contrasta con la visión social de él en muchas partes de la república mexicana.

Este estatus tiene su máxima representación en la figura del sonidero. Los niños quieren ser sonideros, quieren ser esa figura respetada y admirada por sus vecinos. Ese protagonista que pasa de zapatero a guía de ceremonias. Que sabe de música, que sabe transformar espacios y a quien se le reconoce en el barrio.

El territorio sonidero crea posibilidades, de contacto, de esparcimiento, de estatus, de ayuda o de liberación. Posibilita la visibilización social del vecino, ofrece un ambiente festivo, una alternativa de ocio en medio de dinámicas sociales difíciles, y unos saberes que no siguen una lógica consumista o individualista. Se crea un espacio colectivo propio que atraviesa dinámicas de discriminación de los lugares donde se inscribe. Creando un territorio donde ser otro, donde expresar de diferente modo, donde apoyarte, donde sentir de otro modo.

Un territorio donde conocer a tu pareja, donde mostrar tus atributos, tu saber. Es un ambiente donde la sexualidad está presente, como posibilidad y como exposición. El baile mueve cuerpos y sensaciones, adrenalina y pasiones. Los usos de la danza, como cuerpos en movimientos, nos ayudan a entender el apoyo al movimiento por parte de sus vecinos. Las sensaciones, emociones que se dan en la expresión del baile nos aportan otros usos del territorio sonidero.

La gente se apropia de la música y debate emocionalmente con ella. Las memorias, los cuerpos y los imaginarios que aporta se inscriben en tu vida, creándose nuevos usos en continua transformación, importantes para analizar como el territorio sonidero es el creador de esas posibilidades.

4.6 Baile, lírica e imaginarios

Dentro de un baile sonidero se encuentran cuerpos en movimiento, danzando, comunicándose. Se encuentran memorias e imaginarios en constante experimentación.

Las descripciones impresionistas de su ambiente nos llevan a entender que el lado sensorial del espacio tiene implicaciones sociales para sus miembros. La mayoría de mis entrevistas se enlazan con discursos sobre emoción y sentimiento⁵⁶ dentro del territorio: “Todo movimiento

⁵⁶ La narrativa de los protagonistas del movimiento sonidero siempre vienen sustentadas por descripciones emocionales. Es algo que desde el primer momento de la investigación me llamo la atención, haciéndome entender la importancia de las emociones para el sustento del movimiento sonidero.

debes sentirlo, sino no es baile”, “una rola te hace sentir el pasado, te transporta, se siente dentro y esa emoción engancha” o “al baile vienes a sentir su ambiente, te despojas y buscas salir emocionado”

En la danza se concentran gran parte de estas emociones. El aprendizaje social del baile sonidero se relaciona con el aprendizaje emocional en relación a la música. El ritmo, el compás y la idiosincrasia de los movimientos en pareja es un recorrido por enseñanzas de padres a hijos, de vecino a vecino, instalando en el aprendiz ese amor por el ritmo, esa emoción necesaria para llevarlo a cabo.

Sensaciones como satisfacción, olvido, concentración, correspondencia, comunicación, adrenalina o sexualidad se instalan en los movimientos de cintura, en las vueltas, las miradas. El cuerpo, la música y tu pareja de baile se llevan toda tu atención, obligándote a separar tu realidad de la realidad de estar bailando. Recompensas por el esfuerzo, un cuerpo activo, adrenalina y atracción crean un cúmulo de sensaciones gracias al territorio que las posibilita.

La excitación de los cuerpos en movimiento crea un particular estado de liberación, de satisfacción y de posibilidad. La música conecta con imaginarios en múltiples maneras, a través del ritmo, de la memoria, de la lírica. En el territorio sonidero todo es música, consiguiendo dentro de él que sus usuarios convivan con estos imaginarios y sean usados en múltiples y creativas maneras.

La música colabora en diverso grado a la articulación de subjetividades. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el sujeto o sujetos representados en ella, el o los sujetos interpelados por ella o en el punto de vista (*subject-position*) que sobre ciertos aspectos la música ayuda a construir (López Cano, 2012: 146). La música sonidera ha viajado con los migrantes mexicanos y en algunas de sus líricas podemos observar ese tránsito. Al ser escuchado se convierte en una suerte de posibilidad al formar espacios culturales transnacionales en discusión con reafirmaciones de su mexicanidad (Aguilar, 2014:54)

En sus letras podemos rastrear esos vínculos y esos intentos de formar identidades que se acoplen a una transnacionalidad vivida. Estas canciones identifican puntos de solidaridad y reconocimiento en las comunidades inmigrantes de México y Estados Unidos (Aguilar, 2014:58), creando una memoria cultural transnacional.

Por ejemplo, podemos examinar la letra de “La cumbia gabacha”⁵⁷ de Alberto Pedraza. El término gabacha tiene varios significados; puede entenderse como una forma de definir al White American de una manera peyorativa, o, también, para hacer referencia a Estados Unidos en yuxtaposición a México y la América Latina. Ambos significados hacen referencia a la relación de desigualdad entre México y Estados Unidos.

“Quiero cantarle la cumbia a los Estados Unidos

Porque la cumbia la bailan, la bailan con los sonidos

La bailan allí en Chicago, la bailan en Nueva York, la bailan allá en Atlanta, en los Ángeles, en California,

Cuando la gente se junta, se junta para bailar, recordando las tardías del Distrito Federal”

La letra viene a reforzar a la comunidad migrante con sus memorias, con sus cuerpos en movimiento tanto allí como acá. Representa el viaje de la cumbia junto con los migrantes y con el movimiento sonidero y su posicionamiento en Estados Unidos.

La transmisión de la cultura popular por los sonideros se traduce en la pista de baile en lo que Juan Flores describe como “‘moments of freedom,’ specific local plays of power and flashes of collective imagination.” (Flores, 2000:17) Estos momentos de libertad nos sirven para ejemplificar como la música sonidera en la diáspora es utilizada como una marca de la presencia mexicana en muchas partes de Estados Unidos.

Otro ejemplo que ejemplifica los mensajes percibidos a través de las letras de la música sonidera lo encontramos en “Baila baila mexicano”⁵⁸ de la Suerte Sonidera, donde se describe el viaje migratorio del Estado de Puebla a Estados Unidos.

“De Puebla, mi linda puebla

Hasta la unión americana

La ruta del sabor, dice, dice

De puebla a Nueva York, la ruta del sabor

La suerte sonidera, quien canta esta canción

A ritmo del tambor, hoy vas a bailar

⁵⁷ La Cumbia Gabacha. <https://www.youtube.com/watch?v=DIqD4oNT7YM>

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=10oGeLmoZ1M&ab_channel=LaSuerteSonidera-Topic

Esta rica cumbia, no más pa no olvidar
Recuerdos de mi puebla
Lleno de sabor
Hoy que yo me encuentro
Lejos de mi nación
Baila, baila mexicano
Baila, Baila con sabor”

Estos acercamientos a la lírica nos hablan de una memoria colectiva que acentúa los dinamismos y ejercicios utilizados a través de la música sonidera para la comunidad migrante en la diáspora. Una visibilización, una colectividad que a través de mapas cognitivos se sitúan en el allí y el acá, en donde los cuerpos en movimiento ejemplifican una lucha por derechos de expresión y se alimentan con las memorias e imaginarios que produce la experiencia sonidera.

Veamos que otros usos aparecen en relación a la comunidad migrante gracias al territorio sonidero

4.7 Usos transnacionales del territorio sonidero

“Unlike white Americans, Latinos constantly have to prove their citizenship” (Oboler, 2006)

El territorio sonidero sigue luchando para ser reconocido como un producto importante dentro de la cultura popular Mexicana. Dentro de los Estados Unidos, su primera batalla es conseguir ganarle terreno de representación a otros productos saturados como el vaquero, los corridos, la ranchera o el narco. El territorio sonidero cada vez se asienta con más fuerza dentro del imaginario de ser mexicano en Estados Unidos. La cumbia sonidera está alcanzando gran popularidad, y salones y pubs se llenan para escuchar a los sonideros.

Las inercias generadas por los medios masivos de comunicación y la cultura del consumo conducen a la fragmentación y al individualismo. De tal forma que se han erosionado algunos de los espacios tradicionales de socialización (Blanco Arboleda, 2008). Sin embargo, el territorio sonidero se enfrenta a esta dinámica actuando como baluartes de la identidad mexicana popular, dando escenario a ritualidades de matriz premoderna que desafían inercias individualizantes y enajenantes de la llamada “mundialización” (Blanco Arboleda, 2008:75)

El sonidero aparece como una poderosa fuerza subversiva que facilita la participación de los individuos, ofrece un sentido de participación colectiva en la producción, presentación, promoción y mercadeo de artistas y grabaciones utilizados en el contexto del baile sonidero (Ragland, 2012:85).

Siguiendo la herencia más étnica, de cultos comunitarios, de preeminencia del colectivo sobre el individuo y de “sociedades de prestigio” de la propia cultura popular, algunos sonideros envían los muy valorados saludos durante los bailes, para así vender los discos al final de la presentación (Blanco Arboleda, 2008). Encontramos en la dinámica de los saludos un poderoso ejercicio de comunicación, una estrategia creativa de colectividad, y un baluarte del poder simbólico del territorio sonidero en sus participantes.

Los sonideros están a tono con la naturaleza transnacional de su audiencia, en sus saludos mezclan caprichosamente el allí y el acá, refiriéndose a “Puebla York” o “Manhatitlan” (Ragland, 2012:88) transportando a los residentes por medio de la imaginación a sus pueblos y estados originarios (Ragland, 2012:88). El formato único de presentación con la participación de la audiencia del sonidero, le ofrece al movimiento sonidero dinámicas colectivas y renegociaciones a través del cuerpo en movimiento contra lógicas excluyentes del país de acogida.

Además de la apropiación de herramientas virtuales, de mercados informales, de piratería y distribución por vías alternativas de sus productos, creando una respuesta y resistencia a dinámicas hegemónicas de la industria musical.

Las cumbias de los bailes sonideros en el área de Nueva York, como aquellas de los pueblos mexicanos de donde provienen los inmigrantes, son grabadas específicamente para ser usadas en el contexto de baile sonidero (Ragland, 2012:87). Estas grabaciones incluyen además de la música proyectada por el sonidero, los saludos mandados a su audiencia.

La gente se agolpa delante de los sonideros con carteles, camisetas, móviles al aire donde escriben los saludos que desean mandar. En ellos hay mensajes que se trasladan hasta México para ser escuchados por la mama, la querida, el grupo de amigos, en un ejercicio de comunicación transnacional e inscrita en simbolismo. El baile se graba para no permanecer inmóvil, empezando un recorrido que, a través del uso de medios virtuales, se expande sin límites fijos.

Esta manera de actuar del territorio sonidero es un ejemplo de como individuos y comunidades crean nuevos modelos para hacer negocio; para responder a gustos, ideas e intereses locales; para restar poder a unos pocos actores y distribuir la música entre un mayor número de individuos a diferentes niveles económicos. (Ragland, 2012:88)

El baile sonidero en Estados Unidos sigue perteneciendo principalmente a la música y sus efectos en quien la siente. El solo hecho de escuchar conjuntamente la música y bailarla construye y mantiene las identidades colectivas y comunidades (Blanco Arboleda, 2008). El uso del baile sonidero por la diáspora se entiende desde esas afirmaciones colectivas que atraviesan el cuerpo, de las memorias y apegos, del sentir cerca estando lejos.

Frente a procesos excluyentes, los grupos populares dan respuesta a este desafío mediante la relación que se establece entre la música y el cuerpo. (Blanco Arboleda, 2008). Vestimentas, movimientos corporales, estilo, colores, peinados, es en el baile donde se pueden romper las restricciones del poder, reafirmarse, comunicarse colectivamente y oponerse a lógicas discriminatorias.

Organizaciones sonideras, programas de radio, paginas especializadas del movimiento sonidero, interactúan diariamente entre México y Estados Unidos. Se usan los saludos continuamente para una comunicación transnacional, se ofrece información y se distribuye la música sonidera. El territorio sonidero también ha conquistado lo virtual, como siempre hizo, a su propio estilo, con sus propias dinámicas, y fuera de industrias hegemónicas.

También en mi investigación en Chicago, tengo que resaltar como el territorio sonidero crea redes familiares y de amistad para contrarrestar una posición económica inserta en lógicas del mercado liberal. Alquiler de equipos de sonido, trabajos de carga y descarga, venta ambulante de comida y de las grabaciones del baile, son aportes significativos que ayudan a compensar bajos salarios en la comunidad migrante en Estados Unidos.

Todos estos usos que hacen del territorio sonidero la diáspora en Estados Unidos crea un entorno socio-espacial, actuando como la voz de una comunidad desplazada cuyas emociones y atenciones están en constante movimiento entre una realidad fragmentada de “aquí” y “allá”(Rouse, 1991). Crean una modernidad animada por interpretaciones tanto reales como imaginarias de la historia, la cultura y las experiencias compartidas de viajes, desplazamientos y reinención de sus vidas como mexicanos y estadounidenses (Kaplan, 1996: 3-8).

Este transnacionalismo musical que estamos observando no solo mueve memorias e imaginarios en una suerte de estar allí y acá. No solo los cuerpos se apropian de un nuevo terreno para mostrar su identidad mexicana. No solo se usa para sentirte cerca estando lejos, ni para simbólicamente facilitar el traslado a tu país de origen. No es únicamente una performance que exige visibilización frente a otros estereotipos impuestos de la mexicanidad. No solo es un vínculo, no solo es un baile, no solo es danzar tus raíces para hacerlas viajar contigo.

Esta transnacionalidad musical que se ejerce en los bailes sonideros en la diáspora representa una forma de domesticar y colonizar el nuevo territorio.

El cuerpo, la emoción, las sensaciones que produce cuando estas envuelto por el territorio sonidero nos ayudará a encontrar nuevos usos, nuevas relaciones, nuevos debates que se mueven entre el afuera de él y el dentro de su influencia.

5. Territorio para la expresión y fundamentación de sentimientos

Desde el primer día que entré a un baile entendí que era un espacio de sobreexcitación. Donde sentías la música palpar en tu pecho, en tu cuerpo, donde se sudaba, un lugar que no te dejaba permanecer impassible. Sentías las reacciones de estar dentro del espectáculo en tu cuerpo, y como dice Ulich (1982:142) “la emoción es la percepción de las reacciones corporales”, el baile sonidero es un espacio donde se dan cita las emociones.

Como dice Mariana Delgado (2012:185) “ El sonidero conformará una identidad performática y estética ligada a elementos como su localidad de origen; la envergadura tecnológica que haya alcanzado y su muy particular modulación expresiva; el género musical que haya escogido; el territorio físico que haya conquistado, y el sentido épico con que haya impregnado cada recorrido, cada actuación. Y con cada actuación crea una performance colectiva.

Hago uso de la performance no solo como una acción artística, sino como un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan (Paul Connerton en Taylor, 2011). Pensándolo como un proceso creativo que comprende desde el planteamiento de la práctica artística hasta su puesta en acción, comprendiendo la experiencia como “un complejo de efectos de significado, de hábitos, disposiciones, asociaciones y

percepciones, resultantes todos de la interacción semiótica entre el ser y el mundo exterior” (Lauretis, 1992:259)

Situando al cuerpo en el centro del análisis por ser el vehículo de la experiencia en la performance mediada por la música. “Sin cuerpo no hay música y sin música no hay cuerpos estructurados en movimientos rítmicos” (López Moya, 2014: 1). Para ello usaré el concepto de itinerarios corporales, definidos como: procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de unas estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas como prácticas corporales. El cuerpo [...] como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social [...] (Ferrándiz, 1995; 2004; Esteban, 2013)

A través de la red de interpretantes semióticos desplegados en la cognición musical situada y dispersos entre el interior y exterior de la mente musical, en el entorno acústico, en el cuerpo físico e imaginado y en las emociones narrativas en ciernes: el sujeto se vuelve indivisible de la música y su performance corporal (López Cano, 2012:163).

El territorio sonidero crea performance mediadas por la música donde los cuerpos en movimiento atesoran la capacidad de renegociar identidades, se convierten en actos de rebeldía y resistencia, y son experimentados desde las emociones que transitan gracias a ese territorio posibilitador de tales formas de ser y sentir.

El caso de la comunidad gay en el territorio sonidero nos puede ayudar a ejemplificar estos procesos emótivo-sociales, políticos y contra hegemónicos en los bailes sonideros.

La comunidad gay está creando un modo particular de bailar que se caracteriza por su estilo sincronizado de pareja, a momentos entrelazada y a momentos suelta, que combina la coreútica de la cumbia y la salsa con rutinas de tablas deportistas y fantasiosos movimientos que recuerdan las comedias musicales de Fred Astaire (López Cano, 2012: 165) Introducen una flotación del cuerpo que lo desincroniza de las unidades métricas básicas sin llegar a convertirlo en arrítmico. (López Cano, 2012: 166)

Rompen estructuras y crea nuevos ejercicios de danza, vueltas con brazos extendidos, con saltos intercalados, se mueven con frenesí acentuando cada movimiento, introduciendo una ingravidez que es ajena a la cultura musical de origen.

Un baile que ejemplifica por parte de la comunidad gay, una ruptura con las normas, sacudiendo “violentamente” los códigos morales de las “buenas consciencias” homófobas, intolerantes e hipócritas (López Cano, 2012: 167) Creando performativamente un cuerpo nuevo, propio de un colectivo sexual minoritario en la fragua de una música repleta de significado social (López Cano, 2012: 167).

Esta performance de la comunidad gay a través de los movimientos desplegados en el territorio sonido han conseguido crear espacios de tolerancia y “normalización” para un colectivo estigmatizado, creándose un proceso de agencia de esta minoría frente a los inexorables discursos heteronormativos dominantes, consiguiendo visibilización social gracias a la intermediación de valores estéticos (López Cano, 2012: 168) a través del movimiento del cuerpo en la danza.

El territorio sonidero es el posibilitador de estos usos por la comunidad gay, donde se encuentran con una aceptación y admiración por parte del movimiento sonidero basada en sus maneras de bailar. Gracias a sus cuerpos en movimiento han encontrado la posibilidad de pasar de paria a protagonista, ser sujeto de admiración, creando su propia interpretación de la música y compartiéndola con el resto del movimiento.

No solo la comunidad gay rompe patrones de movimiento en la danza. Dentro del territorio la reinterpretación de los cuerpos en movimiento en conjunción con la música es una constante.

En el baile sonidero la gente baila como se baila en el barrio. Esto quiere decir que los participantes lejos de escuelas de baile, han ido aprendiendo a través de enseñanzas informales propias de cómo se baila. Sus vueltas, sus pies, sus miradas, la entrada y la salida del baile rompen normas e interpretan a su manera los ritmos que están escuchando.

La performance expuesta por los sonideros crea una amalgama de nuevas formas de bailar la música tropical. Estas se pueden inscribir en el acto de apropiarse de una música que viene de lejos y reinterpretarla a su propia idiosincrasia de entender el movimiento. Creándose escenarios donde se conjugan la resistencia, el empoderamiento y la liberación de imposiciones exteriores.

La interrupción del régimen dominante y la subversión de sus términos será siempre temporal, como corresponde a las zonas autónomas, pero la actuación del sonidero alcanzará la intensidad necesaria para inscribir a su audiencia en un plano de inmanencia: producirá el imperio del bajo que hace temblar a las buenas conciencias. Como tal será tratado por el sistema, que reconocerá en el sonido a la heterotopía móvil, la máquina de guerra del otro; su autoridad se encargará de vigilar, obstruir y/o prohibir los bailes callejeros siempre que pueda (con excepción de los bailes grandes de La Merced y Tepito), con el argumento de que sus públicos perturban la convivencia ciudadana y atentan contra las normas de seguridad civil (Delgado, 2012:186)

Entendemos como el territorio sonidero se convierte en un terreno de resistencia lleno de significados y significantes, de símbolos y sensaciones que se oponen a lógicas hegemónicas del cómo ha de ser, del cómo ha de sentir.

5.1 La emoción que lo envuelve todo

“...tomar en serio a los sentimientos significa tomar en serio a los demás y también a nosotros mismos en cuanto a personas” (Ulich, 1982:9)

Poner atención en la performatividad devela que el uso de la autorrepresentación en la experiencia en el performance permite una suerte de ritual de ruptura de ciertas representaciones sociales a través de afecciones positivas derivadas de estrategias como la parodia, la alegría, los afectos o la dignificación de las corporalidades minoritarias, suponen un acto colectivo que da lugar a una redención afectiva en el devenir minoritario, una creación ética desde el no centro.(Blanco De la Fuente, 2017:153)

El territorio sonidero se mueve desde lo subalterno. Allí se creó y allí por sus paisajes sociales se mueve y baila. El conjunto de emociones que provoca nos coloca ante actos de reivindicación, de resistencia y posibilitador de experiencias sensoriales y emocionales que abarcan todos sus espacios.

Las sensaciones que produce el territorio sonidero atraviesan estados de festividad, de baile, de reunión, lugares donde ser “otro”. Donde sentir el ambiente sonidero posibilita experimentar la emoción en diferentes formas.

La música nos transporta, nos mueve, nos afecta emocionalmente de múltiples maneras; agitación, lloro, alegría, satisfacción, se mueve en lo sexual y en lo perceptivo. En el baile encontramos descripciones en términos emocionales de todo el conjunto de experiencias de sus participantes.

Al que se le valora, al que se le saluda, al que se le agarra la mano y se danza, la despedida, las miradas o la canción que acoge memorias en su interior. Todo se empieza a partir de sensaciones que acaban siendo las productoras de emociones que se evocan en los discursos, en la narrativa, y se incorporan al entramado socio-cultural del territorio donde se ubican.

Se posibilita el contacto, se juega a la sexualidad tanto en la danza como en lo sutil de las miradas. El acto de agarrar la mano del vecino o la vecina, comenzando una comunicación de cuerpos en movimiento que te lleva a la excitación , en algunos casos al éxtasis, en otros al rechazo, pero no pasa indiferente por tu cuerpo, ni por tu psique.

Se graban las sensaciones que produce, obligándote a estar ahí o a volver a buscar esa sensación. Múltiples parejas se han creado en el baile sonidero, múltiples encuentros sexuales a raíz de él, múltiples lloros también.

Teniendo en cuenta el contexto donde se realizan los bailes, en muchos casos se convierte en una de las pocas alternativas que posibilitan el encontrar una pareja sexual. El baile es la forma donde exponerte a la posibilidad, donde exhibir tus encantos, donde estrenar vestimenta o peinado. Como dice Fernando Ramírez “el que no sabe bailar no liga, no convive”⁵⁹

La importancia del baile sonidero reside, en gran parte, en las sensaciones que produce al que se encuentra en él. La música es atronadora, no te puedes escapar de su influencia. Los saludos van recorriendo reconocimientos, visibilizando al que está y al que se le extraña. Los cuerpos en movimiento fomentan cambios químicos en tu cuerpo, sudas, sientes la adrenalina, te pones delante de la atención de tus vecinos, se cruzan miradas y guiños.

En la diáspora migrante se convierte en el terreno donde volver al recuerdo emocional de tus orígenes, te acerca a las sensaciones de tu tierra natal. El bombo y las trompetas te transportan

⁵⁹ *Tepito Vive Barrio* (otros nosotros). Director: Alberto Cortés. Productora: Ana Solares. Documental Canal 22 – Bacatlán Cinematográfica. México 2005,50min

a ese estado que tu cuerpo reconoce asumiéndolo como propio, y compartiéndolo con el colectivo. Domesticando el terreno que ve tú danzar.

Las líricas te cuentan sobre episodios de pasión, de amoríos, de tristeza o de lucha. Te juntas con ellas al recitarlas, haciendo tuya esa historia de amor, de celos, de paisajes lejanos. Las utilizas para llenar tu cuerpo de las emociones que te provocan, para trasladarte, para de algún modo alterar tu estado emocional y jugar con él.

Joyce Joy ⁶⁰me explicaba su relación con la música desde que era pequeña , “ ..pues mis papas ni le entraban a la música, pero para mí era mi compañera diaria. Solía subirme al tejado de mi casa, era pequeño, pero desde allí escuchaba los bailes a lo lejos, soñaba con ir.... Después más mayorcita, ya con mi música, hacía lo mismo, me subía pues, y allí iba ensañando mis bailes, era mi compañera como te digo, nunca me rechazaba, y esos años pues eran duros, pero yo siempre tenía mi música y con ella me iba a mis mundos, viajaba, ¿no? (risas)...”

La música en los barrios sonideros es una constante para acompañar la vida de muchos de sus habitantes, refugio y salida, algo con lo que poder hacer un paréntesis y sentir de otro modo. Ese viajar con ella a otros mundos, representa el adentro y el afuera de su influencia. El silencio o la compañía, la vida cotidiana o la festividad, la neutralidad o el mundo sensorial de la música.

En la figura del sonidero la música lo es todo. Las historias épicas para conseguirla, la satisfacción de distribuirla, de exponerla o de transformarla. Las sensaciones al contar las historias que se envuelven dentro de una canción, cómo te hizo sentir, en qué baile la tocaste, la reacción de la gente al escucharla. Se relacionan con las canciones de maneras emocionales, sintiéndolas tuyas, cuidándolas, apreciándolas.

Y después despacito la colocan en su tornamesa e instalan la agujita con cuidado. Comienza a resonar por sus trompetas una cumbia de Colombia, levanta la vista y ve muchas manos agarrando otras manos, empiezan a bailársela, a comunicarse con ella y con sus cuerpos, negociando diferentes sensaciones entorno a ella. Acaba de ofrecer su canción al barrio para que sea éste el que negocie con ella.

⁶⁰ Entrevista realizada en Mayo 2017, en Iztapalapa.

A partir de aquí nuevas sensaciones son producidas. Los cuerpos se agitan, las miradas se posicionan, el sonidero alienta para aumentarlas. Te ves envuelto en una performance colectiva donde nadie queda impasible, todos quedan atrapados y renegociando sus sensaciones, procesando las emociones que están viviendo.

Todo el territorio sonidero se debe entender como un posibilitador y dinamizador de emociones. Todo su sustento se debe a las emociones que produce. Entendiendo a la emoción como la base para la acción social, algo que nos atraviesa a todos y con lo que damos sentido a nuestras decisiones.

Lo que el baile sonidero nos dice con un vocabulario emotivo: la excitación del movimiento, la sexualidad reproducida o el placer del reconocimiento. Sin embargo lo que dice es, no meramente que el movimiento sea excitante o que el reconocimiento sea placer, sino que de esas emociones así ejemplificadas está constituida la sociedad y que ellas son las que unen a los individuos. (Geertz, 1972: 369)

Sin todas las emociones que se encuentran inscritas en el territorio sonidero no se podría entender su supervivencia, su apoyo, su desarrollo, ni sus luchas por continuar ejerciendo su cultura sonidera pese a quien le pese.

6. Conclusiones

Comunidad, familia, mundo, ambiente, cultura, identidad, movimiento. Todos estos conceptos son usados para referirse al entramado sociocultural que han conseguido crear los sonideros y su audiencia. Todas ellas son apropiadas, todas ellas nos evocan un conjunto de formas socio-culturales entorno al sonido que se crean y se reproducen gracias a la agrupación y la acción de sus sujetos implicados.

En este trabajo propongo trabajar con el concepto de territorio para ejemplificar la lucha y la conquista de espacios, memorias, apegos y cuerpos a lo largo de la historia sonidera. El territorio como posibilitador de usos, creador de significados y significantes para quien lo transita. El territorio como poder, como reclamación, como arma conceptual para hacer visible la historia y la importancia de los sonideros en la cultura popular mexicana. Para entender su etnohistoria a partir de los espacios que se han tenido que ir conquistando en contra de lógicas neoliberales y que atraviesa una modernidad y una “mundialización” de lo urbano.

El territorio sonidero como fuerza contra hegemónica, barrial, desde lo subalterno. Un territorio que se rastrea a partir de los espacios colectivamente conquistados que regatean políticas individualizantes para instalarse en la fuerza del colectivo. Creando a partir de sus territorios fronteras con otros territorios donde la exclusión se fomenta a través de políticas públicas y el abandono institucional. El territorio sonidero como bandera de formas culturales desde abajo, que se imponen gracias a su idiosincrasia de libertad, de romper normas, de apropiarse de espacios sin permiso alguno. Rebeldía y expresión, aceptación y comunidad que atraviesan gran parte del siglo XX y entra al XXI vivo y bailando.

Espacios apropiados por cuerpos en movimiento, por músicas extranjeras, por parias y bandidos, por niños y viejitos, transexuales y travestidos, saludos y gritos. Espacio para la excitación, para el odio y el amor, para la convivencia. Espacios de fiesta y baile, de humo y sangre, de manos y vueltas en el danzar salvaje. Espacios de símbolos y resistencia, de visibilización y rompe consciencias. Espacios que te hacen viajar, espacios que te hacen colonizar y domesticar nuevos espacios. Espacios de soledad y escucha, que te acompañan, que te unen, que crean comunidad, identidad, y ayuda. Espacios socialmente conquistados, simbólicamente apropiados, que juegan a la interculturalidad y al transnacionalismo. Espacios conquistados por los sonidos, por las trompetas, la lírica y la emoción. Espacios tan densos, emótico-sensitivos, socio-culturales e históricos que únicamente puedo aglutinarlos en el concepto de espacios que se convierten en territorio. Territorios que rompen y crean fronteras en la paradoja de sus viajes.

Fronteras que imponen al separarse de los espacios por donde transitan sus vidas cotidianas. Suben muros de música, de luces, de cuerdas y saludos. Cierran las puertas de la frontera al exterior para empezar el juego de interacciones y movimientos en su interior. Se aseguran que los muros sean altos, para ofrecer una isla de festividad en un mar de dificultad. Fronteras con puertas abiertas para el que quiera entrar, cerradas a la pasividad, la neutralidad y el simple tránsito diario. Dentro puedes ser otro, puedes ser sonidero, puedes ser un gran bailarín, puedes conquistar y saludar, puedes conseguir separarte del otro lado del muro mientras siga corriendo ese tss tss tsss, pas pas, de una cumbia costeña en la tarde asfaltada del barrio de Tepito.

Fronteras que se abren a través de viajar en la mochila del que corre mojado al norte, a esos Estados Unidos de la esperanza y el lujo. Un mp3, un disco y rara vez un cassette, viajan junto al migrante para a través de su escucha sentir instalar tus pies en esa nueva tierra. El territorio sonidero abre las fronteras entre México y Estados Unidos, las diluye mientras suena esa cumbia

sonidera que te transporta de allá a acá, que representa una forma de expresar tu mexicanidad, que entiende tu transnacionalidad y te acompaña.

Esa transnacionalidad musical que a través del territorio sonidero consigue no solo hacerte viajar junto a memorias, e imaginarios. No solo te permite a través de tu cuerpo crear discursos de resistencia, de afirmación, de identidad. No solo te hace parte de una comunidad. No solo te puede aportar un extra para regatear la precariedad laboral. Ese movimiento de piernas, esas vueltas. Esa canción que cantas mientras miras a tu pareja en la congelada Minnesota, representa un ejercicio de domesticación y colonización de este nuevo territorio.

Y quien es el precursor, guía de ceremonias, chaman sabio, melómano perdido, creador de espacios donde antes solo había un olvido. Ese es el sonidero. Su figura tiene una sombra que cobija a todo el territorio sonidero. No podemos entenderlo como un tipo que pone música, no podemos describirlo como un DJ, como alguien que actúa de manera individual, ellos y ellas son ante todo soldados de lo colectivo. Su trabajo se inscribe en crear posibilidad a un grupo. Es un animador de lo colectivo. Crea espacios de baile, donde actúa como vehículo para la experiencia.

La figura del sonidero debe entenderse desde su etnohistoria donde empezó a apropiarse de espacios, para seguir apropiándose de música, de aparatos de sonido, de gustos y de cuerpos. Creó nuevas maneras de distribución, creó nuevas maneras de publicidad, copió y se adaptó a cambios sociales y tecnológicos hasta llegar a los espacios virtuales. Acompañó a la modernidad olvidándose de seguir sus imposiciones, sus normas, para ir imponiendo sus formas de entender la festividad y la música.

Son creadores de estéticas, gráficas, logos, performances que viajan por diferentes fronteras. Creador de nuevas realidades y posibilitador de nuevas maneras de relacionarse interculturalmente con la música. Ha creado nuevos géneros musicales, a compuesto nuevos ritmos modificando su sonoridad. No atiende al mainstream, ni a las industrias musicales hegemónicas, ha preferido crear sus formas creativas de hacerse oír. Cuando eres sonidero te debes a tu audiencia, la ofreces a ese territorio sonidero que te exige mandar saludos, encontrar la rola adecuada, hacer el ambiente que se espera de ti.

El sonidero crea espacios de baile. El baile y el sonido crean comunidad. Los espacios de baile sonidero los podemos ver como una metonimia de la sociedad donde se inscriben. Allí nada es casual, todo ha sido pensado y reproducido siguiendo las lógicas de los barrios que los vieron

nacer y desarrollarse. El sonidero es del barrio, de su idiosincrasia, de sus necesidades, de sus maneras de entender su discriminación y sus maneras de enfrentarla.

Los cuerpos se expresan en la danza, creativamente y sin seguir marcados de moda o escuelas profesionales. Han conseguido una forma de expresión en el baile sonidero única. En ella se inscriben la rebeldía, la autoafirmación, la resistencia y la posibilidad. En ellas sobre todo se inscriben las emociones, las sensaciones; los cuerpos nos hablan de lo social y de lo emocional.

De conquistas y expresiones que atraviesan discriminación, marginalidad o ausencias. El baile sonidero como baile social, se convierte en un discurso de afirmación cultural de un grupo subordinado. Es posibilitador de transformaciones sociales, crea dinámicas de identificación y se distancia de la vida cotidiana. Entendiendo que el poder transformador del baile radica en que no está separado de las demás esferas de kinésica cotidiana, sino que existe una continuidad con las mismas. Se crean procesos de agencia a través del juego con el ritmo y tu cuerpo.

Mi trabajo es un ejercicio para transitar por los diferentes territorios sonideros, describiendo sus usos y posibilidades. Cómo éstas son usadas por los sujetos y cómo se relacionan con los otros territorios que los rodean. Es una epopeya de la música tropical en el continente americano, que transita en la transnacionalidad, la interculturalidad, para ir creando procesos de identidad y de comunidad. Es un producto desde abajo que se impone a mandatos hegemónicos, y crea nuevas maneras de conquistar, distribuir o relacionarse con la música y el baile. Es un producto cultural mexicano que debería tener el reconocimiento que se merece por su influencia socio-cultural en México y Estados Unidos.

Nadie sabe del futuro de los sonideros, de la influencia de las nuevas tecnologías, de si serán capaces de volver a imponerse a la persecución gubernamental. Si sobrevivirá sin las calles, si simplemente volverá a mutar para apropiarse de los cambios que vengan. No sabemos si la música de los sonideros se quedará olvidada en baúles cerrados, en tornamesas con polvo. No sabemos cómo los jóvenes van a tomar el relevo. No sabemos si nuestros hijos sabrán dar las vueltas, sabrán usar las miradas, sabrán prestarse al juego de la danza.

Lo que sí sabemos es que el territorio sonidero está bien posicionado, con sus muros y cañones preparados, ya sea para subir fronteras o para derrumbarlas. Sabemos que están atentos y sin miedo a nuevas tecnologías, diestros ya en lo virtual, diestros ya en la publicidad, diestros ya en crear comunidad. La fuerza del movimiento sonidero está muy viva, y con ganas de seguir

bailando. Sintiendo en sus espaldas el legado ya marcado, seguiremos atentos a nuevas luchas, nuevas batallas entre el monstruo de corbata y el tepiteño que ríe y danza.

7. Posibles vías de desarrollo

Como propuestas no desarrolladas en este trabajo, pero atractivas para la continuación del estudio del movimiento sonidero, enunciaré algunos temas de posible profundización.

Siempre quise enlazar la emoción con la relación social. El movimiento sonidero te permite comprobar como la emoción mueve a la gente al igual que la música del sonidero mueve al vecino. Los estudios sobre teoría del cuerpo, sobre danza, sobre baile, encontrarán en el territorio sonidero una amalgama de diferentes maneras de danzar, de diferentes colectivos bailando, de diferentes estrategias de afirmación entorno al movimiento del cuerpo. Me encantaría leer, ver o escuchar, un examen en profundidad de las dinámicas ejecutadas en el baile sonidero.

El género en antropología nos ha ofrecido grandes visibilidades escondidas hasta su estudio, grandes espacios de conquista y grandes debates conceptuales. Las dinámicas propias dentro de los sonidos en referencia al género pueden mostrar aspectos destacables dentro de una antropología de género. Siento mi trabajo huérfano de perspectiva de género, y soy consciente de ello. Tanto el mundo trans, como el papel de la mujer en el mundo sonidero es una importante vía de desarrollo de este trabajo.

El mundo gay, tiene una presencia muy importante dentro del movimiento sonidero como hemos visto. La visibilidad de las personas trans: travestis, transexuales y transgénero, y el mundo gay en su conjunto han conquistado los bailes sonideros encontrando en ellos un respeto y una admiración difícilmente alcanzable en su vida cotidiana en otros lugares.

Las dinámicas de acción dentro de un baile han ofrecido un espacio al mundo gay, en el que la admiración por su manera de bailar y su estética, han dado paso a una aceptación y apoyo por parte de la familia sonidera.

El papel de la mujer dentro de los sonidos ha ido creciendo con los años. Ahora encontramos mujeres sonideras, cabineras o locutoras moviéndose en un mundo de hombres por tradición. Los cambios y las dinámicas de lucha de las mujeres están dando resultados, aunque casi siempre en la sombra, ahora comienzan a conseguir un hueco protagonista dentro del sonido.

Historias épicas de lucha y amor por la música han creado verdaderas historias de vida, con un alto valor humano y etnográfico. Su estudio puede sacar a la luz algunas propuestas interesantes.

El conocimiento dentro de la familia sonidera de la historia de la música tropical en el continente americano es digno de estudio. Grandes propuestas musicales no han sido digitalizadas y se conservan en algún baúl de algún Sonido en algún barrio popular del Distrito Federal. Siguiendo el recorrido de estas piezas musicales podemos encontrar una interesante etnohistoria musical de América Latina.

La tradición de la música sonidera hace que podamos observar bailes donde las canciones no tienen menos de 40 años, donde la gente joven las baila junto a los ancianitos que la recuerdan, junto al niño que la escucha por vez primera. Otra perspectiva interesante de mirar al movimiento es fijarse en el vínculo entre la tecnología, la economía, el mercado y la industria musical. Cada proceso de desarrollo de estos ámbitos ha sido adaptado o modificado por los sonidos. Desde el acetato al mp4, desde los viajes de ida y vuelta al extranjero en busca de la pieza novedosa, al flujo de música de internet, a la piratería, al intercambio, a las redes sociales.

El concepto de qué es ser sonidero ha ido adaptándose a todos estos cambios, en donde podemos encontrar las respuestas a la provocación tecnológica por parte de los sonidos. Los debates en el interior del mundo sonidero entorno a todas estas cuestiones nos acercan a debates específicos del siglo XX y XXI sobre la modernización, los cambios tecnológicos, generacionales y procesos de adaptación, modificación o rechazo.

Dentro de los investigadores de las formas de resistencia que emplean los grupos marginados en torno a las relaciones de poder, podemos encontrar a Barrington Moore, Romana Falcon, Florencia Mallon, E.P. Thomson, Ranajit Guha, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, o Antonio Gramsci. Las políticas de visibilización del movimiento sonidero pueden ser incluidas dentro de un punto de vista en relación a la resistencia. El poder y su contraparte están implicados dentro del sonido desde sus inicios. El barrio y sus vecinos consiguieron hacerse escuchar a través del baile.

Conquistaron lo público, las calles, los mercados, los parques y fueron creciendo gracias a su fuerza de unión y a su protesta implícita de hacerse ver. James Scott y su concepto de resistencia

cotidiana podrían ir guiando un camino hacia nuevas propuestas dentro de una antropología política.

El baile sonidero como espacio simbólico en los estudios del ritual dentro de la ciudad, ha sido estudiado por Francisco Cruces⁶¹. El ritual es un lugar común de la antropología, un *topos*: un punto de encuentro entre colegas, generador de entendimientos sutiles y visiones compartidas. (Cruces2012: 47). Deberíamos acotar el concepto de ritual, o alargarlo para su inclusión en los procesos como categoría de acción social por derecho propio. Disolviendo sus principios, en los que era tomado para la descripción de patrones de conducta vinculados a creencias compartidas sobre lo sagrado. El movimiento sonidero ofrece no sólo en sus bailes procesos más o menos ritualizados, sino que cuenta con peregrinaciones, oraciones propias, exposiciones y encuentros continuos entre sus miembros. Una manera propia de relación y un marcado código ético, normalizado y de respeto. Una visión basada en lo simbólico, en la semiótica del movimiento, puede ayudar a seguir desarrollando la evolución adaptativa del concepto de ritual en un contexto urbano

La estética sonidera amplifica y da cuerpo a todo el mundo sonidero. Vuelve a demostrar su propia manera de entender el mundo y en este caso la imagen. Los logos de los sonidos son regidos por los mismos patrones; chaquetas rotuladas, carteles publicitarios de los bailes, pintadas en muros, son muestra de una peculiar gráfica sonidera. A nivel visual son espectaculares en colores llamativos, alegres y estrafalarios. Una simbología incrustada en estas formas de colores de banderas, del barrio, de México, o del estado al que pertenezcan, casi siempre con un eslogan representativo del sonido. Un aspecto que va más lejos que un asunto publicitario, algo relacionado con un grupo con personalidad propia, con raíces compartidas y con un mismo estilo sonidero.

Se podría relatar la etnohistoria de la Ciudad de México siguiendo los procesos de desarrollo y adaptación del mundo sonidero para ejemplificar la vida de los barrios populares inscritos en dinámicas discriminatorias. En luchas por ganar protagonismo social, y la difusión cultural desde abajo. El movimiento sonidero ejemplifica estos actos a los largo de casi un siglo.

Quien quiera estudiar la música tropical encontrará en el territorio sonidero infinidad de detalles, de obras casi olvidadas, de recuerdos, y memorias.

⁶¹ (2012) en "Sonideros en las aceras, Véngase la gozadera".

El territorio sonidero atraviesa la modernidad siempre en resistencia, haciendo uso de los nuevos instrumentos tecnológicos para seguir su conquista. Es un ejemplo de cómo lo subalterno se hace visible a través de su arte.

Quizá, y como final, creo que el movimiento sonidero es una tema de estudio perfecto para probar nuevas herramientas de representación interdisciplinar en ciencias sociales. El uso de medios audiovisuales encuentra en el movimiento una infinidad de rasgos impresionistas, atractivos para un receptor alejado de ese mundo. Se puede hacer uso de la imagen tanto fija como audiovisual para representar este movimiento. El documental “yo no soy guapo” (2018) de Joyce García puede servir de ejemplo. La sonoridad que se queda huérfana de palabras, los movimientos que se ríen de las descripciones en papel, necesitan ser representados de otras maneras. La poesía, la metáfora, pueden ayudar a acercarnos a una sensibilidad que difícilmente alcanzamos en nuestra relación académica con el texto.

Relatos de vida, la épica del sonido, las historias de miedo o pasión, son un continuo en la vida que es atravesada por los sonidos. Nos acerca al subalterno y nos deja empatizar con él. El movimiento sonidero es un terreno firme para la experimentación de nuevas técnicas de representación en etnografía.

Todas estas vías son un intento por animar a un estudio en profundidad del movimiento sonidero. Porque lo amo, porque nunca para de sorprenderme, porque es atractivo a la reflexión y porque te sentirás conquistado por él.

8. Bibliografía

Aguilar, R. (2014). También bailamos en el norte: Sonidero, transnational lives, and mexican migrant in the Midwest. University of Minnesota. In partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy 2014

Allen, J; Massey, B. y Cochrane, A. (1998). Rethinking the region. London: Routledge

Beck, U. (1997). ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas de la globalización. Paidós, Barcelona.

Bello, A. (2011). Espacio y territorio en perspectiva antropológica. El caso de los purhépechas de Nurío y Michoacán en México. Universidad católica de Temuco. Revista CUHSO, volumen 21, núm 1.

Betancur, John J, Cordova, T., & de los Ángeles Torres, M. (1993). "Economic Restructuring and the Process of Incorporation of Latinos into the Chicago Economy," in *Latinos in a Changing U.S. Economy: Comparative Perspectives on Growing Inequality*, edited by Rebecca Morales and Frank Bonilla, 109-132. Newbury: Sage Publications, 1993.

Blanco Arboleda, D. (2008). La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los *colombias* de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo. EL colegio de México, Centro de estudios Sociológicos. Tesis doctoral promoción 2003-2006.

Blanco de la Fuente, B. (2017). La experiencia en el performance. Desplazamientos identitarios y desterritorialización de la geografía corporal. Tesis maestría, universidad autónoma metropolitana, Unidad Xochimilco.

Bourdieu, P. (1991), *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.

Bourdieu, P. (1999) "El espacio para los puntos de vista" en *Revista Proposiciones*. Núm. 29, pp. 2-14. Santiago de Chile, Corporación de Estudios Sociales y Educación

Bourdieu, P. (1990) *Sociología y Cultura*. Grijalbo. México

Bruno Sánchez, J (2019). Tepito: Del estigma al arte acá. Promotores culturales y la (re)construcción de identidad. Mesa 1: organizaciones culturales urbanas, Universidad Iberoamericana. En *IV Coloquio de investigación en Gestión Cultural*. 27 y 28 de Junio 2019, Guadalajara, México.

Burnett, R. (1996). *The global jukebox, The international music industry*. Routledge, Londres y Nueva York.

Carrizosa, T. (1997) "La onda grupera: historia del movimiento grupero" (México, D.F: Edamax, 1997), 100.

Castro Nieto, G (1990). Intermediarismo político y sector informal: el comercio ambulante en Tepito. Nueva antropología, vol XI, núm 37, abril, 1990, pp 59-69

Claval, Paul (2002), "El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio". Boletín de la AGE, N° 34, 2002, pp 21 – 39.

Conde Rodríguez, EG. (1985), Privatización del espacio urbano en el barrio de Tepito y repercusión psicosocial en la vida colectiva del mismo, tesis de licenciatura en Psicología, México: Facultad de Psicología-UNAM

Cruces Villalobos, F. (1998). "El sonido de la Cultura" Textos de Antropología de la Música. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos. N°15-16.

Cruces Villalobos, F. (2012). De los ciclos insulares a la celebración diseminada. En "Sonideros en las aceras, véngase la gozadera".

Cruzvillegas Fuentes, J. (2015). La promoción territorial para el ejercicio de los derechos humanos. Dfensor, núm 8, año XIII, pag 4-10.

Cruzvillejas Fuentes, J. (2012). Sonideros y pseudosonideros. . En "Sonideros en las aceras, véngase la gozadera". Pag 133-145.

Daynes, S. (2004) "The Musical Construction of the Diaspora: The case of Reggae and Rastafari," in Music, Space, and Place: Popular Music and Cultural Identity, edited by Sheila Whitely, Andy Bennett, & Stan Hawkins, 25-41. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2004

De Certeau, M. (2000) La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

De la Peza Cáseres, MC. (2001). El bolero y la educación sentimental en México. UAM-X, Porrúa. México.

Delgado, Mariana (2012). Súper numen sonidero. En “ Sonideros en las aceras, véngase la gozadera”. Pag 175-203.

Delgado, M. (1999). El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Editorial Anagrama.

Delgado, M. (2000). “Etnografía de los espacios urbanos”. Espacios y Territorios: Miradas Antropológicas. Coordinado por Danielle Pravansal. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2000. 45-55.

Delgado, Celeste F. & Muñoz, José E (1997). “Rebellions of Everynight Life.” in Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America, edited by Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz, 9-33. Durham: Duke University Press, 1997.

Delgado, Richard y Jean Stefanic, (1998) The Latino Condition. A Critical Reader. Nueva York, New York University Press.

Del Valle, T. (1999) “Procesos de la memoria: cronotopos genéricos” en Areas Revista Internacional de Ciencias Sociales. Núm. 19, pp. 211-225, Murcia, Universidad de Murcia.

Díaz de Rada, A. (2010). Cultura, antropología y otras tonterías. Madrid: Trotta

Domínguez Ruiz, A (2016). Cholula: territorios musicales e identidad la dimensión social de la música. Universidad Pedagógica Nacional, México.

Esquivel Hernández, M.T. “Conformando un lugar: narrativas desde la periferia metropolitana”. Pensar y habitar La ciudad. Coordinado por Patricia Ramírez Kuri y Miguel Ángel Aguilar Díaz. México: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 2006. 35-50.

Esteban, ML. (2013). Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio. Barcelona, Ediciones Bellaterra.

- Ferrándiz, F. (1995) «Itinerarios de un médium: espiritismo y vida cotidiana en la Venezuela contemporánea», en *Antropología*, 10: 133-166.
- Ferrándiz, F. (2004) *Escenarios del cuerpo: espiritismo y sociedad en Venezuela*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto
- Flores, J. (2000). *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University, 2000.
- Foucault, M. (1998), “El sujeto y el poder”, en Dreyfus, Herbert y Rabinon (comps.), *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México: Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM
- Foucault, Michel (2003), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa
- Foucault, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid, Alianza Editorial.
- García Canclini, N. (2011). *La antropología en México y la cuestión urbana*. En: García Canclini, N. (Coord.). *La antropología urbana en México*, México: Universidad Autónoma Metropolitana y Fondo de Cultura Económica, 2005, 2011.
- García Canclini, N. y Piccini, M. (1993). *Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano*. En: García Canclini, N. (coord.) *El consumo cultural en México*. México: Conaculta.
- García Canclini, N. (Coord.). (2011). *La antropología urbana en México*, México: Universidad Autónoma Metropolitana y Fondo de Cultura Económica, 2005, 2011
- García Canclini, N. 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Giménez, G. (1994), “Comunidades primordiales y modernización en México”, en G. Giménez y R. Pozas (coord.). *Modernización e identidades sociales*, UNAM, IIS, Instituto Francés de América Latina, México.

Giménez, G. (2000), "Territorio, cultura e identidades: la región socio-cultural", en Rocío Rosales Ortega (coord.), *Globalización y regiones en México*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Porrúa, pp. 29-30.

Giménez, G. (2001), "Cultura, territorio y migraciones: aproximaciones teóricas", en *Alteridades*, año 11, N° 22, julio-diciembre, pp. 5-14

Grisales Ramírez, N. (2003), *Barrio y barrialidad en la Ciudad de México: el caso de Tepito*, Tesis de maestría en Antropología, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

Geertz, C. (1972). *Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali*". Daedalus.

Heidegger, M. (1975), *Ser y Tiempo*, México: FCE.

Hernández Hernández, A. (2013), *Los Marco-Polo de Tepito*, ponencia presentada en el Centro de Estudios China-México, Facultad de Economía de la UNAM.

Jiménez Sedano, L. (2016). *Reguetón típico de Marruecos. Formas de afirmación política de las niñas a través del baile*. Cuadernos de Trabajo social. Enero 2016.

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

Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Colección cuadernos inacabados, No. 35, Madrid, Editorial Horas y horas.

Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Colección cultura y sociedad. Nueva visión, 2007.

Lipsitz, G. (1994). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Focus of Place*. (London: Verso, 1994), 2.

López Cano, R. (2012) Performatividad y narrativa musical en la construcción de género. Una aplicación al tango queer, timba, regeton y sonideros. . En “Sonideros en las aceras, véngase la gozadera”. Pag 145-175.

López García, J. (2003). “Algunas consideraciones metodológicas en los trabajos de campo en antropología de la alimentación. Experiencia con mayas-ch’orti’ del oriente de Guatemala”. Revista de antropología.

López García, J. (2009). “Antropología de la alimentación: Perspectivas, desorientación contemporánea y agenda de futuro”

López Moya, M. (2014). Consumo musical, baile y representaciones corporales en el Sur de México. Comunicon2014. Congreso internacional comunicacão e consumo. 8-10 octubre 2014

Luhmann, N. (1987). Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Manrique, D. (1998). Tepito arte acá, México, Grupo Cultural Ente, 1998

Manzanos, R. (1996). La danza en el México actual. Cuadernos Hispanoamericanos. Marzo-Abril 1996., pag 225-237.

Maerk, Johannes (2010). Desde acá-Tepito, barrio en la Ciudad de México. Revista del CESLA, vol2, núm. 13, 2010, pp 231-542.

Mendoza Castillo, E. (2006), Identidades estigmatizadas y ciudades posmodernas. Un estudio sobre el orgullo y la vergüenza como forma de pertenencia: el caso de tres generaciones de jóvenes del Barrio de Tepito, tesis para obtener el grado de licenciada en Sociología, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM.

Mendoza, M. (2015). Mujeres sonideras: identidad en territorios. Dfensor, núm 8, año XIII, pag 30-34

Mendoza, M (2012). El sonidero. En "Sonideros en las aceras, véngase la gozadera". Pag 203
219.

Moreno Rivas, Y. (1989). Historia de la Música Popular Mexicana. Alianza Editores, CNCA, México.

Muñoz Polit, M. (2006), "Las necesidades desde el punto de vista de la psicología gestalt" en Psicología Humanista, vo2, IHPG, México

Oboler, S. (2006) "It Must Be a Fake!" in Race and Ethnicity in Society: The Changing Landscape, edited by Elizabeth Higginbotham & Margaret L. Andersen, 192-199. Australia: Thomson Wadsworth Press, 2006.

Oehmichen, C. (2001), "La comunidad extendida: propuesta para una reflexión antropológica", en Antropológicas, Nº 17, pp. 49-57.

Ortiz Mena, A. (1998), El desarrollo estabilizador: dos reflexiones sobre una época, México: FCE, COLMEX.

Pantoja, J. (1998). La música siempre mueve multitudes, en busca de pistas para la historia de la música popular. Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud, cuarta época, año 2, núm 6, México, enero-marzo, pp 84-93.

Pelinski, R. (2000). El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango, Ramón Peliski compilador, ediciones Corregidor, Buenos Aires, pp 27-70

Pérez, A. (1995). Historia de la música popular mexicana, los tropicales años 40. Segunda serie, fascículo 4, Promexa, México.

Pfeilstetter, Richard. (2011). El territorio como sistema social autopoietico. Pensando en alternativas teóricas al "espacio administrativo" y a la "comunidad local". Periferia, núm 14, Junio 2011

Puga Hernández, A. (2010). Oscar Lewis, una historia cultural. Análisis historiográfico de Los Hijos de Sánchez. Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco.

Raffestin, C. (1980), Pour une géographie du pouvoir, Librairies Techniques, Paris.

Ragland, C. (2012). Comunicando la imaginación colectiva: el mundo socio-espacial del sonidero mexicano. En "Sonideros en las aceras, véngase la gozadera". Pag 83-91.

Ragland, C. 2009. Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations. Filadelfia: Temple University Press.

Raijman, R. (2001) "Mexican Immigrants and Informal Self-Employment in Chicago" Human Organization 60 (2001): 47-55.

Ramírez Cornejo, M. (2010) Entre luces, cables y bocinas: EL movimiento sonidero. Sonideros en las aceras, véngase la gozadera, pag 99.

Ramírez-Pimienta, JC. (2010) "Chicago lindo y querido si muero lejos de ti: el pasito duranguense, la onda grupera y las nuevas geografías de la identidad popular mexicana" Mexican Studies/Estudios Mexicanos 26 (2010)

Rivera Barrón, E. (2009). Los sonideros en México. Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH,(86),58-62. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2834>

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

Sánchez Pérez, P. (2014). El problema de los tiraderos clandestinos recurrentes en la colonia morelos y el barrio de Tepito. Universidad Autónoma Metropolitana.

Sperbers, D. (1988), El simbolismo en general, Anthropos, Barcelona.

Spíndola Zago, O. (2016). Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Año LXI, núm. 228, pp 27-56.

Taylor, D. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica" en Diana Taylor y Marcela Fuentes (Edits.), Estudios avanzados del performance, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp 7-30.

Ther Ríos, F. (2012). Antropología del territorio. Polis, revista de la universidad Bolivariana, vol. 11, núm 32.

Thompson, J.B. (2002), Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas, México, UAM.

Tizon, Philippe (1996), "Qu' est ce que le territoire?". En: Les territoires du quotidien, sous la direction de Guy Di Méo (pp. 17-34). L'Harmattan: Paris.

Ulich, D. (1985), El sentimiento. Introducción a la psicología de la emoción, Herder, Barcelona

Waldman, G. (1998) "Reflexiones en torno a una realidad casi inexistente: la literatura sobre la ciudad de México en la década de los noventa", en Acta sociológica, núm. 22, enero-abril de 1998, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM.

Zavala Caudillo, A. (2011). Espacio disidente o territorio construido. Trabajo social, núm 133, Enero-Diciembre 2011, ISSN 0123-4986, Bogotá. Pag 125-142.

9. Apéndices:

9.1 Sonido Pato, una historia de vida.

Oscar Solozano es conocido como Sonido Pato. Un hombre con un recorrido por el mundo sonidero que nos ayudara a entrar más a fondo en la épica dentro del sonido.

Una historia de lucha, pasión y vicio en la que la música adorna cada movimiento vivido.

Sonido Pato, acompañado por Carla en todo momento, ofrecen al mundo un espíritu de amabilidad y humildad admirables, acogiendo a todo aquel interesado en el mundo sonidero, a todo aquel que quiere prestar atención a su mundo. Con un recorrido de más de 40 años, Pato nos habla de sus inicios.

“Yo me interese por la música por qué mi ídolo era mi primo, el güero, estaba yo muy chico, 9 años, bailaba bien bonito y tenía un conjunto. En esa época ya había muchos sonideros, pero yo no sabía, estaba bien chico pues, pero si escuchaba. La gente no tenía dinero para alquilar, entonces sacaban las consolas y en las vecindades ponían su consolita, o los que estaban más jodidos pues su radio, allí adentro de los patios, hacían la alumbrada y la gente a bailar, pero el que tenía, pues alquilaba su sonido, dos baflesitos y órale.....”

“Pero yo siempre hago mis cuentas desde los 12 años cuando me robaron los discos, fue una experiencia bien fuerte para mí. De ahí tuve que salirme de mi casa de fuga, me iban a dar una buena, me robaron todos los discos, de mi papa, mi mama, los míos. - ¿Cómo fue eso Pato? - Pues yo era bien güevón, me paraba a las 11, mi papa trabajaba y mi mama también. Y un día llegaron, yo ya tenía un equipo en la casa, y a las 8 de la mañana tocaron en la vecindad donde vivíamos y preguntan ¿oye no saben dónde alquilan sonidos?, qué me paro, aquí. Mi mama, no pato, si mama, qué sí qué no, y nos dijo, os voy a pagar 10 pesos por hora, unas 10 horas. Ahiii mama es harto dinero, ahí pues si, dijo mi mama. Me dijo el señor, sácate todos los discos que tengas, vas a tocar de todo. Así que órale, saque todos y fuimos caminando detrás de él, y bien fácil, nos dijo, sabes qué, me voy a adelantar para poneros una mesa con unos manteles y unos refrescos para que cuando lleguen este todo, qué chido pensé, cuando llegue no había nada, nos habían robado todo, y ahí empecé a volver a juntar y juntar discos, y así empecé, esto era en el 1968, tenía yo 12 años.”

Pato es originario de la colonia Pro Hogar, de una familia muy humilde donde la música era muy valorada. Desde pequeño le interesó mucho más la música que la escuela, una pasión que no ha abandonado hasta la fecha. Nos relata cómo era el ambiente en los bailes en su inicio.

“Desde que tengo uso de razón los bailes se hacían en las calles, la gente no decía nada pues estaba contenta. Y no había tanto como ahora, que están con el activo, drogándose, si se emborrachaban y sí, si había mariguanos, pues yo me imagino que siempre ha habido, pues no te dabas cuenta, te dabas un toque y ahí bailando tranquilo, ahora llegas y están con las monas, ha cambiado”.

Uno de los primeros pasos para convertirte en sonidero es conseguir tu equipo de sonido, Pato aún vivía con sus padres cuando pudo hacerse con su primer sonido.

“Mi primo tenía un conjunto, entonces yo, me gustaba mucho verlo bailar, y yo como estaba trabajando me compraba los zapatos igual que él, me sentía como él. Pero el vendió sus cosas del conjunto y se compró un sonido y empezó a tocar. Entonces yo me quería ir con él, no me quería llevar, entonces le decía vas a ver con mi prima, para quitarse de broncas me llevaba. Yo lo que quería es llegar a poner los discos y así fue. Le vendieron un equipo completo, un aparato bien feo que tenía AM y FM, pero feo, cuadradote, pero él ya tenía dos y unos bafles de madera bien delgadita. Mi papa había comprado un refrigerador pues estábamos mal económicamente, mi primo no tenía. Así que fui a Manuel (primo) y le dije, mi papa dice que si le das el equipo te da el refrigerador y a mi padre lo mismo, Manuel dice que si le das el refrigerador nos da su equipo, y así, siempre andaba con eso. Un día se juntaron en la casa y le dije a mi padre, órale dígame, ahh, qué me diga él y entonces le dijo, oye pues, entonces ¿si me cambia el refrigerador?, órale, sí. Le dimos el refrigerador y nos dio el sonido, entonces yo vi el sonido, y dije, no ya, pues era lo que yo quería.”

Me comentaba Pato que al principio sacaba su sonido con sus amigos, nadie le alquilaba, pues quién iba alquilar a un niño de 13, 14 años. Los sonideros empezaban a crecer pero en esos años todavía de forma muy familiar. Los barrios acogían las tardíadas y Pato acompañando a su primo recorría los bailes alrededor de su colonia.

Allí comenzó a bailar y a juntarse con los mayores. Aprendiendo no solo a bailar sino la mecánica de los equipos, la fuerza de los saludos y el sabor de la bebida. Poco a poco le dejaban espacio para ponerse alguna rola, era gracioso ver a un niño tocando.

Seguía trabajando y comenzó a comprar discos. Ya para 1972 Pato se va a vivir a la colonia Vicente Guerrero, con un equipo mejorado, le comienzan a alquilar para bailes, y celebraciones, pero la competencia siempre estaba presente en el mundo sonidero, no podías dejar de avanzar para tu público.

“Llegó un sonido allá, a la Vicente Guerrero. Cuando yo llegué allá, empezaron a llegar de Tepito, de muchas colonias, de los afectados, los mandaron allí, de los barrios feos, tiraban las casas, llegó mucha gente de barriada y allá ya me empezaron a alquilar. Era el que cobraba más caro en toda la unidad Vicente Guerrero. Pero de momento llega otro sonido, Gloria Matancera. Cuando llega éste llegó con un esquinero, con una bocina JBL, que yo no las conocía de 15 pulgadas, era una bocina bien buena, con unas trompetas cuadradas que en mi vida había visto. Con drivers, para mí era raro todo eso. Y me decían, vino un sonido con unas trompetas con

hartos hoyitos cuadrados, anuncia por micrófono, baila, ahhh, no es cierto. Me quede con la duda, tiene un bafle como el tuyo pero grandote, y yo no creía. Un sábado, que voy para trabajar y que me regreso, estaba tocando ese sonido. Cuando yo llegué se oía el bajo muy fuerte, en ese tiempo era difícil, no se oía, para mí, yo no conocía. Me doy la vuelta y veo a este señor anunciando y veo el sonido, y veo los ramson y un pre arriba, no había visto nada de eso, se oía muy bien. Cuando lo vi bailar, yo me quedé sorprendido, qué baila más que yo éste, tiene mejor música, mejor sonido, ya no me alquilo nadie, me decepcione y vendí mis cosas en abonos, nunca me las pagaron, como por el 75.”

Después de esta derrota, Pato decidió olvidar de poder competir contra estos sonidos, la situación económica no daba para mucho más, pero un día....

“Me olvide del sonido, ya no compre discos, pero una noche estaba yo durmiendo y oía la música de tríos y me llamo la atención mucho. Cuando voy al baile empiezo a oír música que yo no tenía, ya habían llegado discos bien buenos, de guarachas, tríos, cumbias, y me quede muy sorprendido de oír esa música, porque yo ya no iba a bailes, así que fui y me pare junto al sonido. Le ofrecí venderle discos, pues yo tenía cosas más viejitas por el güero (primo), le empecé a vender y a juntarme con él. Le decía deja el sonido en mi casa, yo lo que quería era tener el sonido en casa, y lo limpiaba y andaba de ayudante..... Decidí que volvería hacer mi sonido, mi papa me consiguió un trabajo bien bueno, junte y me compré mis aparatos, ¡no!, yo voy a volver.”

Pato destaca por su habilidad para montar equipos de sonido, siempre autodidacta, comenzó a construirse un sonido juntando de aquí y de allá. Consiguió conectar muchas bocinas en un bafle presidido imponentemente por una calavera. Las conexiones estaban mal hechas pero el aspecto del bafle era bien novedoso. Le ofrecieron gracias al ingenio y la creatividad de su bafle ir a tocar música disco. Al principio renegó pero al ofrecerle 5000 pesos, lo pensó mejor. Fue el tiempo de las discoteques High Energy y la evolución sonidera estaba despegando. Gracias a estas tocadas y a numerosos bailes de música Tropical, Pato fue creándose una colección de discos espectacular. Siempre anduvo vendiendo y comprando discos, su gusto musical acompañaba cada compra y los sonideros de su alrededor lo sabían y le compraban los discos. Pato fue repartiendo música por cada colonia de la capital a través de sus sonideros más destacados.

Tepito estaba en el centro de las operaciones, allí encontrabas a los sonideros dando vueltas en busca de la buena rola. Pato se movía de colonia en colonia comprando y vendiendo con la ilusión de poder estrenar una nueva canción que hiciera gozar a su público en la siguiente tocada. Pero con la motivación también económica de la venta, siempre fue acompañando sus tocadas con el negocio de vender y comprar, no solo discos, sino equipos de sonido que arreglaba y vendía.

Al efecto provocado por la apetencia de tener más discos, de buscar y gastar todo el dinero que tengas para conseguir la rola que tú quieres, siempre me fue definido como vicio. Él tiene el vicio, o ése es bien vicioso, es en referencia a una pasión cuasi enfermiza por conseguir discos. Ser portador de este vicio concede estatus dentro del movimiento, desde luego Pato lo tiene.

“Y también tengo ese don, o sea, malo, la gente que se acerca a mí, los hago viciosos. Aquí hay un otro que vino de la Merced. Trabaja gana poco, tiene tres hijos, está joven, tiene a su mujer, paga renta y viene a comprar discos de a dos mil pesos y anda como desesperado por comprar un disco. Yo le dije un día, va a llegar un día que vas a estar bien jodido, desde los zapatos. Y así andamos, hay dos, los de lo comercial y los viciosos, los que se compran un aparato por mil y los que se compran un disco a mil o dos mil. Y el otro día les digo, ya, ¿para qué estas comprando discos caros? y me contesta, tú ya los tuviste, yo quiero tener el gusto de tenerlo en mi casa que me lo vean. ¿Yo?, yo daba mi coche por discos, un día fui con el Maracaibo y él quería mi coche, me empezó a poner discos y yo los empecé apartar, ¿Cuánto valen?, dame el coche y bueno, órale, ya llegaba sin coche pero con mis discos.”

Pero además de ser sonidero, de que hayan pasado por su mano una cantidad de discos incontables, haber repartido música por todas las colonias sonideras del DF, ser padrino de innumerables sonideros, e incitador al vicio, Pato es un gran bailarín



Pato y Carla demostrando su pasión por el baile en Iztapalapa. Celebración de la virgen de los refugiados. 12-7-2014



Siempre que le vi tocar, acompañado por Carla, ofrecían un espectáculo de sensaciones al público presente. Sus movimientos acompasados, amamantando al ritmo, te atrae hacia el pasado, las vueltas recorriendo el espacio como liberación y una música lejana absorbiendo la escena en forma de danzón.

La música y su baile es una conjunción inseparable, es música para gozar bailando, son sentimientos transmitidos desde el acetato hasta el corazón, pasando por la cintura, llegan hasta el público que observa desde el rincón.

Los tiempos cambian muy rápido y a Pato estos cambios no le latían dentro. Cuando se comenzó a tocar con CD, Pato vuelve a ver desvanecerse su vida, los discos empiezan a perder valor. Los CDs eran muy baratos y la piratería empezaba a crear estragos en el mercado musical. Tepito fue receptor de gran parte de esta piratería que todavía está vigente. Así Pato comenzó a vender sus discos baratos y a desmontar su sonido. Pero como siempre la rueda no le permitió abandonar su pasión, volvió a crearse un nuevo equipo, un nuevo sonido y a defender los valores de los sonidos de siempre.

Pato sigue tocando con un precioso tocadiscos, con acetatos y discos. En su humilde casa rentada en Tepito, el acetato preside la casa, su música no para de sonar, cambiando canción por canción, contándote cada mínimo detalle de la historia de esa canción, de quién es y a qué sonido se la bailaron. Hay una anécdota que siempre cuenta Pato sobre el cambio tecnológico y la definición de ser sonidero.

“Un día fui a ver a un sonidero viejo, a comprarle los discos, salgo de la rakona⁶² y me llevo mi tocadiscos aquí, mi mochila con discos. Cuando llegó para vender a los viejecitos discos, le digo al chavo, no sabes dónde está el sonido Flame, y dice, qué busca jefe un sonido, si ando buscando, ahh pues yo tengo aquí un sonido, aquí lo tengo, digo ¿Qué?, si, aquí lo traigo, y saca un teléfono, lo prende y salen dos tocadisquitos hay dando vueltecitas, y dice, mira, aquí conecto mi micrófono inalámbrico, y pongo aquí. Ahhh ¡qué bien morro!, entonces soy bien pendejo, yo ando cargando mi tocadiscos, mis discos y tu traes todo ahí. Entonces, ¿por qué tiene un teléfono ya es sonidero?, órale pues.”

Esta anécdota entra dentro del debate de la definición de qué es ser un sonidero. Pato siempre defenderá la posición de que para ser sonidero no basta con tener un reproductor de música, se necesitan tres cosas principales, un equipo de sonido, una locución y una colección de discos. Pero sin quedarnos en la simplicidad, un sonidero necesita ser conocedor de la música,

⁶² Estación de radio sonidera donde Pato acude todos los viernes de 10 a 12 de la mañana para ofrecer su música a un público fiel al sonido

de su público, del ambiente y de la familia sonidera. La batalla generacional es normal dada la evolución de la tecnología en nuestro mundo, aunque tenemos todavía grandes ejemplos vivos de la esencia del mundo sonidero. Pato junto a cinco sonidos clásicos, hicieron hace seis años un agrupamiento de sonideros que tocan todavía con acetato, “Los maestros del ritmo”, tuvo una gran acogida. Allí se podía observar un pasado muy presente, y sobre todo una calidad musical que recordaba las tardiadas en las calles de los 70 y 80 en los barrios más populares y desplazados de México DF

Pato demuestra en cada tocada la importancia de conservar esta esencia. Siempre con su tocadiscos en una mano, sus discos en la otra y su sombrero en la cabeza, va recorriendo los bailes dando ejemplo de un amor por su mundo, por su mundo sonidero

En honor a Pato y a mi amigo David Rivera Rivera, un poeta insólito caminante de Tepito, artesano y soñador, allí va con su libreta recitando su pasión.

“Perdido en los polvos de los tiempos, encuentra la historia de un ganso de los huevos de oro, mira lo que te digo, en mi barrio tenemos algo mejor. ¿Qué, qué?, es el Pato, el conserva todos los ritmos que son todo un tesoro en Alfarería 36. No preguntes lo que tiene el sonido, tu pronto lo vas a conocer, cuando actúa el Pato, me cae de madre, baila hasta el gato.” David Rivera Rivera (Poeta de Tepito)

9.2 La cámara al campo. Representatividad y Ética.

“Being reflexive is virtually synonymous with being scientific” (Ruby, 1980; 165)

La Antropología es una disciplina empujada por palabras. Ha tendido a ignorar el mundo visual-gráfico, tal vez por la desconfianza de la habilidad que tienen las imágenes para expresar ideas abstractas. Cuando se trabaja en una etnografía, el investigador debe transformar la compleja experiencia del trabajo de campo en palabras en un libro de notas y luego transformar esas palabras en otras, cambiándolas a través de métodos analíticos y teorías. Este acercamiento logocéntrico para el entendimiento niega mucho de la experiencia multisensorial que significa tratar de conocer otra cultura. La promesa de la antropología visual puede ser capaz de proveer una manera alternativa de percibir la cultura construida a través de los lentes. (Ruby, 2002:12)

La cámara es más económica que las notas de campo, en el sentido de que con menos esfuerzo por parte del etnógrafo, recoge un flujo mucho mayor de información descriptiva (Gómez Ullarte 2000:7).

La relación con los protagonistas de tu investigación cambia en múltiples aspectos. De alguna forma la presencia de los aparatos de registro de imagen y sonido (cámaras, micrófonos, cables, etc.) simbolizan materialmente la distancia entre el investigador y el investigado (Robles Picón, 2009:5). Una distancia anteriormente ya trabajada y difuminada por la cercanía y el contacto continuo en el campo. La presentación de esta nueva dinámica de relación mediada por la cámara y el equipo de sonido se debe hacer de una manera reflexiva y ética.

La construcción del lenguaje audiovisual posee unas particularidades respecto a la conformación de su estructura argumental, dramática y narrativa que trasciende la esfera de lo puramente discursivo para introducirnos en una reflexión sobre las particularidades epistemológicas de la Antropología Audiovisual. (Robles Picón, 2009:6)

Tras las crisis epistemológicas desencadenadas por los autores post-modernos, el contenido no es indiferente al lenguaje que lo transmite (Robles Picón, 2009:1). A diferencia del lenguaje escrito, en el lenguaje audiovisual, la estructura argumental está fuertemente condicionada por el modo de representación que elijamos para transmitir el conocimiento (Robles Picón, 2009:3)

El documental etnográfico está teniendo un auge importante dentro de la industria audiovisual y la consultoría social. Los ejemplos del Sensory Ethnography Lab de la universidad de Harvard han marcado nuevos caminos con documentos como “Leviathan” o “People’s park” con gran audiencia y nuevas maneras de representación basadas en una aproximación a la sensibilidad y la reflexión.

“Voces de la guerrero” de A.Zirión nos abre las puertas a la cesión de medios en el medio urbano, recogiendo las voces y el entorno vivencial de los niños de la calle de la colonia guerrero, pegada a Tepito. Ignacio Agüero nos ofreció “Cien niños esperando un tren” donde se observa el desarrollo de un taller de cine entre niños de una población marginal en Chile.

Andrew Irving en *New York Stories* nos ofrece otra manera de acercarse a la realidad sugerida desde el medio audiovisual. Pero cómo hacemos para acabar consiguiendo una representación

acertada, educativa y ética usando los medios audiovisuales. Asumiremos de entrada el carácter relativo de la mirada y la multiplicidad de perspectivas posibles.

Una forma de hacerlo es recurrir a la noción de reflexividad, que se refiere a la capacidad de un sujeto de pensarse a sí mismo. Una mirada reflexiva, entonces, es aquella que reconoce su propio sesgo, su propia subjetividad, es aquella consciente del lugar desde el que mira y del efecto que tiene su propia presencia en el universo al que se dirige. Esta toma de conciencia puede permitirle al documentalista compensar dichos efectos y produce un cambio en su mirada. (Zirión, 2012; 5)

Jay Ruby (1980) afirma que las formas de reflexividad en antropología tienen su fundamento en el hecho de que caemos en la cuenta de que el mundo no es lo que aparenta ser y de que progresivamente vamos abandonando la noción positivista de que los significados residen en el mundo y de que los humanos deben intentar descubrir la inherente, inmutable y verdadera realidad objetiva (Lorente Bilbao, J. I. 2003;2) “to be reflexive is to structure a product in such a way that the audience assumes that the producer, process, and product are a coherent whole. Not only is an audience made aware of these relationships, but they are made to realize the necessity of that knowledge.”(Ruby, 1980; 167)

La antropología visual fue realizando un trabajo que aportó no solo a los modos de «registrar» al Otro sino a una forma diferente de «contactar, comunicar, intercambiar y expresar» el mundo social del Otro (Guarani, 2011; 102)

Más concretamente, Rouch puso en práctica durante su trabajo de campo una “antropología compartida”, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones entre el antropólogo y la comunidad estudiada, y situó la idea de “reflexividad” como eje principal del conocimiento científico y del cine etnográfico. (Canals, 2010; 2)

En todos sus trabajos hay tres características que marcan una continuidad en su método de investigación y en su concepción del cine. Estos tres aspectos son: la idea de la cámara provocadora, la exigencia de realizar el film con la colaboración estrecha de los participantes y, sobre todo, la voluntad de presentar la película como el resultado de una mirada y no como un documento “científico” neutro. Todos estos aspectos se pueden sintetizar en la noción de “reflexividad”. (Canals, 2010; 19)

Dice Rouch, la objetividad no se debe entender como la adecuación del filme a una supuesta verdad inherente al mundo, sino, sobre todo como una consecuencia de la reflexividad, es decir, del hecho de hacer manifiestos los mecanismos utilizados durante el rodaje así como el carácter esencialmente interpretativo de toda la película etnográfica. (Canals, 2010; 4) .Rouch pone en evidencia las creencias y los valores del Otro filmado, no buscando mostrar o explicar sino legitimar el discurso del Otro. No se trata de la simple observación sino de una proximidad sensible y de un diálogo con el Otro .En palabras de Piault: «en el cine de Rouch el Otro deja de ser un sujeto etnologizado para devenir simplemente sujeto» (Guarani, 2011; 104)

Entendemos pues, el documental como una interpretación, como representación, como construcción, más que como registro fiel, objetivo, exacto, neutral y meramente descriptivo de la realidad.(Zirión , 2011;5)

Como dice María Jesús Buxó: «Por ser instrumentos eficaces de comunicación, el discurso y las técnicas visuales plantean, al igual que el discurso oral y escrito, cuestiones críticas sobre las convenciones y usos relativos a las formas de acceder a la información, la representación del conocimiento, las relaciones de dependencia o independencia con otras formas de discurso, especialmente, el discurso verbal y textual, así como la virtualidad de lo visual en la transformación de la cultura». (1999:1)

La diferencia respecto al lenguaje escrito es que los contextos de producción y filmación están ya totalmente condicionados por el de exhibición, dado que la imagen visual registrada en bruto ya debe contener en sí misma la forma correspondiente al tipo de narración final plasmada en el montaje . Por tanto el diseño y la intencionalidad de representación cobran papel protagonista a la hora de incorporar la cámara al campo y discutir la ética del proceso.

Y como dice Antonio Zirión “un criterio importante para distinguir un documental etnográfico de un mero reportaje periodístico, es precisamente el manejo de la responsabilidad moral, su componente ético”. (Zirión, 2012; 6)

Al establecer un diálogo con el mundo de la imagen, la antropología se perfila como una disciplina acaso más humanista, más libre y abierta, marcadamente cualitativa y creativa, alejada de las estadísticas, cuestionarios, entrevistas formales y estudios cuantitativos, propios de la antropología científicista. A su vez, esta perspectiva nos permite trascender las fronteras

tradicionales entre la antropología académica y otras esferas de la producción cultural y la expresión artística, como son el cine, la fotografía o el arte multimedia. (Zirión, 2012; 3)

La idea de una etnografía reflexiva que busca activamente la participación de quienes está estudiando y que reconoce abiertamente el rol del etnógrafo en la construcción de la imagen cultural, refleja una creciente preocupación, expresada tanto por documentalistas como por antropólogos acerca de la ética y políticas de la realidad fílmica (Ruby,2012;10)

La ética se ocupa de la posición que asumimos frente a las demás personas y frente al mundo que nos rodea (Zirión, 2012; 1).En lo que concierne al documentalismo, la dimensión ética se refiere sobre todo a las relaciones que se establecen entre el documentalista, los personajes y el público que verá la película. Demanda una importante responsabilidad por parte del realizador y merece una consideración cuidadosa a lo largo de las diferentes etapas de producción, desde la planeación del proyecto, la investigación, el trabajo de campo y la filmación, hasta la edición y la difusión del producto final. (Zirión, 2012; 1)

El hecho de estar llevando a cabo una investigación como científico social, no absuelve al documentalista de su responsabilidad ética y moral, sino todo lo contrario. Siempre hay que asumir plena responsabilidad por los documentales que realizamos, a través de la autocrítica y el autoanálisis, antes, durante y después del proceso de realización (Zirión, 2012; 7)

Un buen documental debe capturar la esencia de la gente, sus pasiones, sus miedos y motivaciones, y para eso es necesario un acercamiento personal, establecer relaciones humanas basadas en la confianza. Pero la confianza es una especie de contrato no explícito que conlleva ciertas obligaciones éticas, así como consideraciones legales.

No se trata de decir la verdad acerca de la gente, sino tan solo de crear la posibilidad de entender cómo es y cómo vive. Jugamos un papel más humilde pero nada despreciable: nos convertimos en mediadores o simplemente en interlocutores; somos una suerte de puente que comunica dos universos que de otra manera permanecerían ajenos. Nuestra verdadera misión es la de proveer una plataforma de comunicación (Zirión, 2012; 7)

En el proceso de acercamiento a un contexto ajeno, el antropólogo aprende de los representantes de la otra cultura, quienes a su vez, adquieren nuevas experiencias a través de la relación con el antropólogo, con quien comparten un mismo proyecto cinematográfico

(Canals, 2010; 8). Este procedimiento corresponde a una “antropología compartida” y dialógica, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones humanas y en la idea de que la realización de una película es un juego de interacciones en donde todos dan y reciben al mismo tiempo.

Coincidiendo con Rouch cuando decía que no consiste en considerar a los colectivos con los que se trabaja como meros objetos de estudio, sino a través de hacerlos participar activamente en la realización del film, se les reconoce como sujetos autónomos. (Canals; 2000). Para juzgar el valor explicativo de un documento cinematográfico debemos conocer las condiciones de producción. (Canals, 2010; 17). Este procedimiento lo vemos ejemplificados en su obra “La pyramide humaine” (1959)

El lenguaje audiovisual posee unos rasgos epistemológicos particulares; por una parte hemos visto cómo la estructura argumental está condicionada a aquello que puede ser visto y escuchado, lo cual implica la necesaria aceptación de los informantes de ser filmados y “representados” (Robles Picón, 2009:6). Esta aceptación además de ser filmada, se complementa con el esfuerzo grupal de conseguir un objetivo común, allanando el camino de la producción, al sumarse el trabajo colaborativo de todos los participantes como grupo.

La estructura narrativa y dramática esperada por diferentes públicos varía notablemente, lo que obliga al equipo de investigación a diseñar desde un primer momento una estructura argumental, narrativa y dramática adaptada al contexto de exhibición final de la investigación (Robles Picón, 2009: 6).

Todos estos debates entorno a la representación visual de los sujetos de estudio, a la ética implicada en la toma de decisiones y a los diferentes procesos narrativos que llevar a cabo. Me ha supuesto un debate intenso con el que sigo lidiando a la hora de editar el documental “Sonideros de Antaño”.

Creo importante añadir este apéndice a mi TFM pues ha sido muy importante en mi investigación y en mis intentos por trasladar o comunicar el mundo sensorial de los sonideros, donde las palabras se quedaban huérfanas de colores, sonidos y música.

Bibliografía “La cámara al campo”

-Canals, R. (2010). Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras

- Guarani, C. (2011). "La presencia del yo en la representación fílmica de la alteridad: un camino hacia la construcción del nosotros". En: Antonio Bautista García-Vera y Honorio M. Velasco Maillo Coord. 2010. *Antropología Audiovisual: medios e investigación en educación*. Madrid: Trotta
- Lorente Bilbao, J. I. 2003. Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe. En *Zainak*. 23, 2003, 55-69
- Piault, H. (2002). "El ruido de la historia" En: *Antropología y Cine*. Madrid: Cátedra. Pp. 153-195
- Ruby J.(1980) Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film (1)*Semiotica* 30-1/2 , pages. 153-179
- Ruby, J. (1996). *Antropología Visual*. En *Enciclopedia de Antropología Cultural*. David Levinson y Melvin Ember, Editores. New York: Henry Holt y Cía. Vol. 4: 1345-1351
- Zirión A. P. (2012) La dimensión ética en el documental etnográfico.
- Zirion A. P. (2011) "Reenfocando la Antropología audiovisual"

Referencias visuales

- Flaherty. "Twenty Four Dollar Island" (1927)
- Dziga Vertov. "Man with a movie camera" (1929)
- Jean Rouch, "La pyramide humaine". 1959. Y, "Chronique d'un été" (1961).
- Paravel, V y Sniadecki, J.P. 2011 (Sensory Ethnographic Lab) Foreign Parts
- Preloran, G, (2010) "Huellas y memoria de Jorge Preloran o Hermogenes Cayo "(1967)
- Tino Calabuig y Miguel Ángel Cóndor (1975) "La ciudad es nuestra"
- Adrián A., Zirión A., Rivera D.2010: "Voces de la Guerrero"
- Roberto García Rodríguez, Guillermo Beluzo, Isaac Marrero-Guillamón. 2007: "Fragmentos de una Fábrica en Desmontaje"

-Robles Picón, I. y Monreal, P. 2009. "Palabras y naranjas: Mercados Central y Cabanyal de Valencia".

-, Ignacio Agüero. "Cien niños esperando un tren" 1988, 56 min

- Joris Ivens y Chris Marker. "Valparaiso" 1963

-Fernando Pérez. "Suite Habana" 2003

9.3 Repertorio Audiovisual Sonidero.

Música original, música sonidera.

Los indios selectos 33rpm- "Cumbia continental"

https://www.youtube.com/watch?v=QplBV1MID-M&ab_channel=CumbiasolicoYoutube

Cumbia continental/Sonido Fania 97/ Febrero 19

https://www.youtube.com/watch?v=vDYVlmRQ2vI&ab_channel=SonideroLatinoTV

Diego Espinoza- "Arroyito de la selva"

https://www.youtube.com/watch?v=ljkrbykkUoY&ab_channel=TatoMixSLA

Arroyito de la selva/Sonido La Conga/2017

https://www.youtube.com/watch?v=BfabhO3uZh8&ab_channel=SONIDOELTRIBUTOCDMX

Guillermo Gonzales- "La Monumental"

https://www.youtube.com/watch?v=FbVzUv5Lfy4&ab_channel=AmericanadeDiscos

La monumental/Sonido Destructor/2014

https://www.youtube.com/watch?v=y-NUFNS9K_c&ab_channel=SonidoDestructorSlpManoMix

Pedro Laza- "Cumbia del Monte"

https://www.youtube.com/watch?v=RN500xIDa-E&ab_channel=Liam%27sRekkids

Cumbia del monte/100%sonidera/2012

https://www.youtube.com/watch?v=CIUaD9WLqL8&ab_channel=AlejandroFerreyra

Alfredo Rolando –“Cumbia sobre el Mar”

https://www.youtube.com/watch?v=ZNkMCzdD1Ow&ab_channel=AlfredoRolandoOrtiz-Topic

Cumbia sobre el mar/Sonido la Conga/ 2019

https://www.youtube.com/watch?v=DRHqtiuJeDc&ab_channel=FLEXIMANIAMUSICASONIDER
[A](#)

Adolfo Echeverría y su orquesta-“Amaneciendo”

https://www.youtube.com/watch?v=vASBorTD2Ns&ab_channel=DiscosFuentesEdimusica

Amaneciendo/Sonido Condor/2020

https://www.youtube.com/watch?v=4JAUu2gvQRI&ab_channel=ProyectoSonidero

Repertorio de bailes sonideros

Los sabores de Sonido. Pío, Sensación Latina 2015

https://www.youtube.com/watch?v=G-ZC5LeRUOA&ab_channel=PopularCinema

Sonido Berraco 2020. Carnaval Martin Carrera

https://www.youtube.com/watch?v=fVIZ9hmTWOw&ab_channel=ProyectoSonidero

Época de oro, los 80. Videos del recuerdo

https://www.youtube.com/watch?v=fdu9DB_k1Cg&ab_channel=Televisi%C3%B3nSonidera

Sonido Pato y Carla Danzoneando en su casa de Tepito bailando Danzón

https://www.youtube.com/watch?v=OjOAMlovDSE&ab_channel=JoyceGarcia

Martes de Arte 2014, Todos los amigos juntos soportando la lluvia torrencial.

https://www.youtube.com/watch?v=WFMcwwNggic&ab_channel=MiguelMelendez

El ambiente sonidero en Chicago 2019. Studio 51

https://www.youtube.com/watch?v=1p4MLHGtKmw&ab_channel=JonathanNaranjo

Sonido Siboney. San Juan de Aragón. 2019

https://www.youtube.com/watch?v=dwQir0X7VLk&ab_channel=RICHARDTV

Sonido la Changa. 54 Aniversario del mercado de Tepito. 2011

https://www.youtube.com/watch?v=CnrxaOe_nqw&ab_channel=filmruy

Sonido Pato. 59 Aniversario de la Merced. 2016

https://www.youtube.com/watch?v=9fJh7p9N3c&ab_channel=DJBATUKADAelMasterdelvinyl

Sonido Rumbón 2014. Pista "Martes de arte"

https://www.youtube.com/watch?v=7oUiwprgqzo&ab_channel=OSCARSONIDOBORINQUEN

Película "Ya no estoy aquí" 2019. "Quiero decirte hoy". Cumbia rebajada.

https://www.youtube.com/watch?v=bjqPr-VXkPc&ab_channel=WichoREBAJADASMTY

Música para difundir

Los satélites-Pa la playa

https://www.youtube.com/watch?v=VjdHqSTbTgE&ab_channel=FronteraCollection

Lucy González-Cumbia tropical

https://www.youtube.com/watch?v=0MnL79NfZ04&ab_channel=yasabeshector

Chico C y Emiro Tuiran- Rey Guacole

https://www.youtube.com/watch?v=ENcxEbyBOGc&ab_channel=%2a%2aCECYCUMBIA%2a%2a

Alex Acosta-La Nené

https://www.youtube.com/watch?v=HKXrxNe2slk&ab_channel=ELDiscografo

Ambrosio Gutiérrez- Cumbia Sampuesana

https://www.youtube.com/watch?v=9Rqfuv07vao&ab_channel=ambrosiogutierrezvallenato

La Sonora Matancera - El Muñeco de la Ciudad

https://www.youtube.com/watch?v=R4HgkaHj-00&ab_channel=RafOro

Aniceto Molina- Cumbia Cienaguera

https://www.youtube.com/watch?v=gAUqOovHrww&ab_channel=AnicetoMolina-Topic

Los Corraleros del Majagual - La Medallita

https://www.youtube.com/watch?v=bl0fWRhUe-0&ab_channel=Jujoraci

Conjunto Atlántico- Vaivén y palmeras

https://www.youtube.com/watch?v=Avo3cfyVsG8&ab_channel=SONIDONANCY1

La sonora Matancera- Micaela

https://www.youtube.com/watch?v=dQfZQ3gclqI&ab_channel=CarlosEcE

Pacho Galán con Emilia Valencia - Ay cosita linda

https://www.youtube.com/watch?v=wk-BxoFct1Y&ab_channel=audiocolombia

Billo's Caracas Boys- Se va el caimán

https://www.youtube.com/watch?v=dRvvouCmL_8&ab_channel=CanalPrada

9.4 Galería de Fotos



Sergio "El bailar", en Mates de Arte. 15-7-2014



Martes de Arte. Bailando el Danzón con delicadeza. 2014



David Rivera Rivera 2014 (el poeta de Tepito) en su Taller.



Sonido Exorcista con su burrito y su equipo de sonido. Años 60 Ciudad de México.



Martes de Arte 2015.



Carla Danzoneando, siempre con su sonrisa. 2015



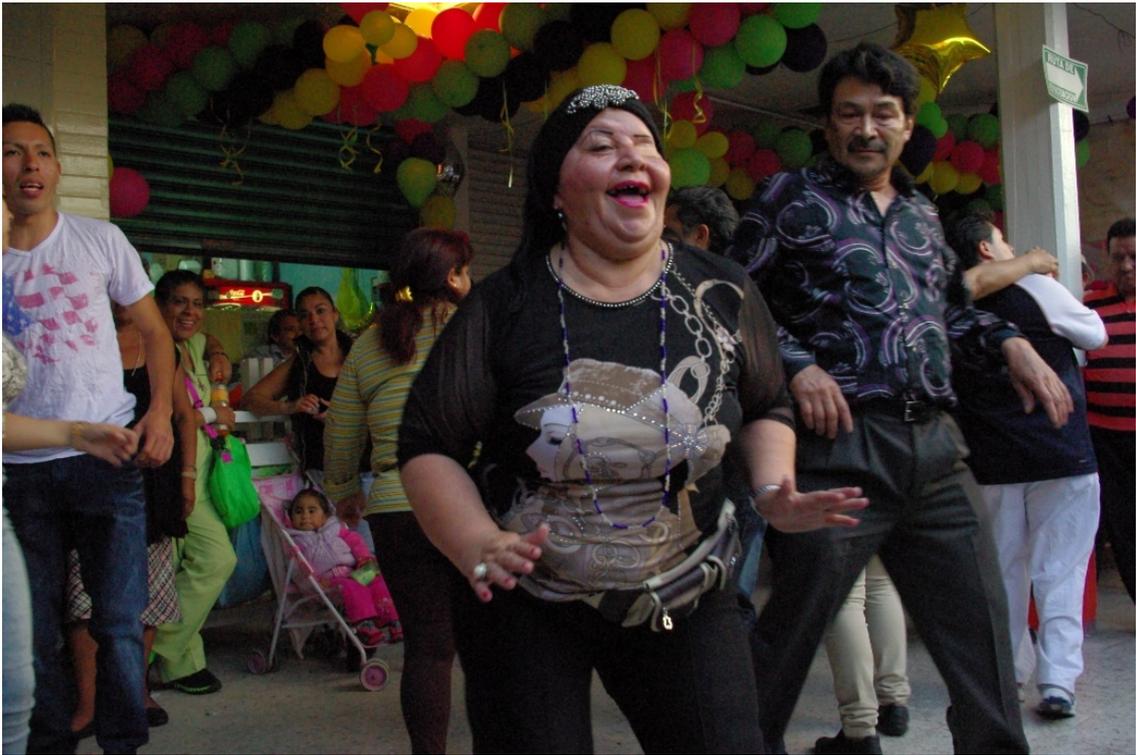
Martes de Arte 2015. En su punto más álgido.



Reunión sonideros de antaño en casa de Sonido Pancho de Tepito. De izquierda a derecha. (Sonido Rumbón, Sonido Dandy, Sonido Fajardo, Sonido Imperial, Sonido Pato, Sonido 64, Sonido Sensación Latina, Sonido Gloria Matancera e hijo, Sonido Cabaney, Sonido Pancho y Sonido Galaxia



Foto final baile de sonideros de antaño 2015. Danzantes y sonideros juntos.



Shakira demostrando su arte en el mercado de Morelos 2015



Bailando en el Mercado de Morelos 2015



Sonido Robocop 2015 Martes de Arte



Casa de Pato y Carla 2015 Tepito. Sonido Pato



Mi familia Sonidera conviviendo. Joyce Joy, Sonido Pato, Carla Danzoneando, Mosko Mix, David Rivera, Gloria Matancera, Sonido Rumbón, Manuel Páez.