

Hablar sobre la o las industrias musicales en México es complicado por varias cuestiones. La principal es que hacen falta estudios que se aproximen al tema desde una perspectiva integral. Es decir, se carece de fuentes que, con el fin de dimensionar su complejidad, contemplen en un mismo espacio tanto los aspectos económicos y políticos, como los culturales, históricos y simbólicos que repercuten en dicha industria. Aquí se busca desarrollar, a manera de esbozo introductorio, algunas problemáticas y puntos a considerar para quien desee analizar los diversos fenómenos relacionados con el ámbito musical en México.

La industria musical mexicana, entendida como el cúmulo de diversas industrias del entretenimiento vinculadas a prácticas musicales, es una de las más

sólidas y de mayor impacto a nivel latinoamericano. Sin embargo, al analizarla con detenimiento se perciben diversos vicios y problemas, que provocan que la infraestructura disponible sea aprovechada por pocos individuos y haya un importante sesgo en las oportunidades y acceso a recursos. Dicha situación trasciende el ámbito musical, pues forma parte de una historia cultural tropezada, paternalista, corrupta y oficialista en la que diversas instituciones han preferido imponer gustos e idealizaciones; en lugar de promover lo que ocurre orgánicamente.

Si bien se podría considerar que la industria musical surgió durante la primera mitad del siglo XX con la aparición de disqueras y medios de comunicación masiva, lo cierto es que, desde siglos atrás, artistas, promotores y espacios de divertimento públicos y privados consolidaron una red de colaboración que ha facilitado la proyección nacional e internacional de diversas propuestas. Sin embargo, a pesar de ser masiva, esta industria tiende a denostar expresiones populares, salvo cuando pueden ser explotadas con fines políticos o económicos. Esto es legado de las ideas nacionalistas de finales del siglo XIX y principios del XX, donde instituciones culturales y mediáticas confundieron las nociones de «popular» y «folclor» al querer imponer una versión oficialista y osificada de «lo popular», en lugar de dar espacio de manera natural a diversas prácticas de entretenimiento cotidiano.

A nivel global se considera que los últimos años han significado una crisis para la industria musical. Si bien ciertos modelos —como las tiendas de discos, varios sellos discográficos y formas de distribución— se volvieron obsoletos o de nicho, en realidad se ha vivido una reconfiguración en las dinámicas y roles de creación, distribución, venta y reproducción de obras musicales. Esto no es nuevo, pues desde finales del siglo XIX diversas tecnologías han estimulado este tipo de reacomodos. Sin embargo, hoy la música se vincula con prácticamente todas las industrias del entretenimiento y

## **La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis**

Julián Woodside

existen más formas de monetizarla que en ningún otro momento de su historia. Es difícil afirmar que hay una crisis, aunque sí, las nuevas generaciones se dividen no sólo por los estilos musicales que disfrutan, sino también por cómo escuchan música.<sup>1</sup>

Otro aspecto a considerar es que se suele creer que la música «es sólo música»; es decir, que carece de relación con el exterior, haciéndola única entre las artes.<sup>2</sup> Sin embargo, además de ser una profesión, como muchas otras, la práctica musical tiene múltiples maneras de significar. Este hábito de despojar de historicidad a la música<sup>3</sup> resulta peligroso, pues ignora que ésta se relaciona con diversos contextos sociohistóricos y prácticas culturales e identitarias. Al respecto es pertinente la reflexión de Ronald Radano y Philip Bohlman sobre la importancia de estudiar los fenómenos musicales:

Para muchos, puede parecer que defender la culpabilidad de la música en la reproducción de estereotipos raciales es empíricamente erróneo porque la música es música, no raza. La música, podría decirse, no más que un objeto esencializado que no significa nada. Pero la pregunta «¿por qué la música?» es particularmente inquietante precisamente por su banalidad. Descartar la música como no significante es posible solo cuando uno ignora el poder que se acumula en la práctica musical. La música adquiere poder porque se puede usar para atribuir y atribuir significados multivalentes. En el momento en que parece no significar, la música se vuelve más significativa; la música adquiere su misma impotencia como objeto.<sup>4</sup>

El presente ensayo reflexiona sobre cómo la industria musical se relaciona con aspectos sociales, culturales, históricos, económicos y artísticos de México. En «Radiografía de una industria centenaria» se plantean sus orígenes y devenir, entendiéndola como un cúmulo de actividades y nichos económico-culturales que se codeterminan. Esto se complementa en «Nichos que conforman la industria musical mexicana», donde se describe brevemente cada sub-industria musical, así como algunos estilos que contempla. En «La industria patrimonial: clasismo y discriminación disfrazados de cultura» se desarrolla cómo lo institucional y lo político repercuten en el funcionamiento de las industrias culturales y del entretenimiento en el país. Posteriormente, en «Algunas problemáticas contemporáneas» se exponen algunas situaciones a considerar al momento de realizar investigaciones musicales en el país: desde prejuicios por cuestiones de gusto y distinción, hasta prácticas

<sup>1</sup> Mark Coleman: *Playback. From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*, 2005, p. xiii.

<sup>2</sup> Anthony Storr: *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, 2002, p. 20.

<sup>3</sup> Philip Tagg: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, 2015, p. 96.

<sup>4</sup> Cita original: «For many it may seem that making a case for music's culpability in the reproduction of racial stereotypes is empirically unsound because music is music, not race. Music is, one might argue, no more than a non-signifying, free-floating, essentialized object. But the question «why music?» is particularly unsettling precisely because of its banality. To dismiss music as non-signifying is possible only when one ignores the power that accrues to musical practice. Music acquires power because it can be used to attribute and ascribe multivalent meanings. The moment when it seems not to signify, music becomes most significant; music acquires its very powerlessness as an object». Ronald Radano y Philip Bohlman: «Introduction. Music and Race, Their Past, Their Presence», 2000a, p. 43.

que afectan a la industria y forman parte de la realidad social, económica y política del México contemporáneo. Finalmente, «¿Cuál es el presente de la industria musical en México?» plantea algunas reflexiones finales y puntos a considerar para futuros estudios.

Si bien algunos puntos y problemas discutidos a continuación muestran indicios de cambio en los últimos años, dar seguimiento a cada uno de ellos permitirá dilucidar si el cambio es estructural o temporal, pues la lógica actual de la industria cuenta con varios siglos de desarrollo y consolidación. Cabe aclarar que este texto ofrece coordinadas críticas y documentales, teniendo como intención futura profundizar sobre cada uno de los puntos aquí argumentados.

## RADIOGRAFÍA DE UNA INDUSTRIA CENTENARIA

La música es uno de los principales medios de comunicación; el promedio de ciudadanos en Occidente escucha música por más de un cuarto de su vida consciente.<sup>5</sup> El sociólogo musical se enfrenta a un complejo entramado de procesos identitarios, comerciales, artísticos, históricos y emocionales,<sup>6</sup> razón por la que el primer paso para comprender la producción musical contemporánea es dimensionar su alcance y repercusión. No obstante, habría que considerar que la música cumple —y ha cumplido a lo largo de la historia— múltiples funciones que van más allá del entretenimiento y la socialización.<sup>7</sup> Por esta razón, hablar de industria resulta reduccionista cuando sólo se contempla lo económico, ya que actualmente «la industria produce cultura y la cultura produce industria».<sup>8</sup>

Además de cuestiones económicas, artísticas y culturales, la industria musical implica considerar aspectos geopolíticos. Por ejemplo, no se puede comprender el impacto internacional de la pieza «Sobre las olas», de Juventino Rosas, si no se analiza la relación cultural entre México y Europa a finales del siglo XIX. Tampoco se podría explicar el reconocimiento global del mariachi como ícono de la música mexicana si no se estudia la manera en la que la crisis cinematográfica estadounidense repercutió en el cine y la música en México durante la década de los cuarenta del siglo XX. Finalmente, hablar del *boom* del «rock mexicano» al término del siglo XX requiere considerar variables como la consolidación de Miami como «capital latinoamericana» y su cercanía con México, el Tratado de Libre Comercio, la expansión mediática nacional por el resto de Latinoamérica o algunas estrategias de comercialización de la industria discográfica iberoamericana.

Los orígenes de esta industria se pueden rastrear a la Nueva España, pues ya en el siglo XVI se habían oficializado los espectáculos públicos y se crearon diversos organismos rectores. La labor de los músicos, tanto en la calle como en los espectáculos públicos y privados, era monitoreada y, en la medida de lo posible, administrada por el Estado:

Además de constituir una guía de organización y funcionamiento y de ofrecer una cierta protección, la normatividad presentó una serie de restricciones, por lo que entre los artistas y el poder se estableció una relación de interdependencia, no exenta de turbulencia, en la que se alternaron la obediencia con el desacato.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Tagg: *Op. cit.*, 2015, p. 37.

<sup>6</sup> Simon Frith: «Towards an Aesthetic of Popular Music», 2007.

<sup>7</sup> Elie Siegmeister: *Música y sociedad*, 1987.

<sup>8</sup> Keith Negus: *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, 2005, p. 35.

<sup>9</sup> Maya Ramos Smith: *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, 2010, p. 61.

La práctica musical era reconocida desde entonces como una expresión artística fundamental para otras disciplinas como la danza y el teatro. Más adelante, en el siglo XIX floreció la prensa especializada en música, mientras que alrededor de la década de 1840 aparecieron los primeros álbumes o repertorios de partituras.<sup>10</sup> El México decimonónico ya estaba familiarizado con la comercialización de la música más allá de los espectáculos en directo.

Para inicios del siglo XX era común que los espectáculos populares mostraran proyecciones de cinematógrafo, teatro, baile, música, actos circenses y presentaciones públicas de fonógrafo.<sup>11</sup> El crecimiento de la industria cinematográfica implicó que, durante sus primeros años silentes, se utilizaran solistas, orquestas o conjuntos para entretener al público al inicio o en los intermedios de una proyección, mientras que las vistas cinematográficas se utilizaban para amenizar los intermedios de las programaciones musicales.<sup>12</sup> Incluso, durante esos primeros años era usual la «película-concierto», formato de entretenimiento que consistía en «acompañar la proyección de films con trozos de ópera o fragmentos de sinfonías corales, para el lucimiento de músicos y cantantes».<sup>13</sup>

Como se puede apreciar, la consolidación de la industria musical ha sido gradual y cuenta con más de cuatro siglos de historia. Y así como en la Nueva España los espectáculos marginales eran parte importante de la vida cotidiana, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) comunicó que en el 2015 la economía informal generó el 23.6% del Producto Interno Bruto (PIB) y el 57.9% del empleo en México.<sup>14</sup> Realizar un abordaje desde lo económico implica comprender que buena parte de la economía relacionada con esta industria proviene de prácticas informales, mas no necesariamente ilegales. Además, la música se ha relacionado con prácticamente todas las industrias del entretenimiento de cada época, lo cual implica hablar hoy también de su relación con los videojuegos, las redes sociales, los dispositivos móviles y la publicidad.

Se concibe aquí a la industria musical como el conglomerado de nichos y actividades comerciales y culturales relacionadas con la creación y consumo musical. Cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines. Y mientras que en apariencia los nichos se distinguen discursivamente unos de otros, en la práctica comparten públicos, foros, medios, artistas y formas de distribución. Cada nicho agrupa a su vez varias escenas, las cuales consisten, como plantea Andy Bennett, en el conjunto de músicos, promotores y fans que crecen alrededor de un género musical en particular, compartiendo un mismo entorno y desarrollando o apropiándose de estilos musicales en concreto.<sup>15</sup>

A continuación se describen los principales nichos que se pueden identificar en México y que dan sustento al funcionamiento general de la industria musical en el país.

<sup>10</sup> Olivia Moreno Gamboa: *Una cultura en movimiento: la prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, 2009, pp. 9-12.

<sup>11</sup> Rosas, 2010, p. 173.

<sup>12</sup> Aurelio de los Reyes: «La música en el cine mudo», 1983, pp. 101-103.

<sup>13</sup> Ídem, p. 114.

<sup>14</sup> Rubén Migueles: «Economía informal generó el 23.6% del PIB y 57.9% de empleo en 2015», 2016.

<sup>15</sup> Andy Bennett: «Consolidating the Music Scenes Perspective», 2004, p. 223.

Ameritaría, eso sí, un espacio más extenso para delimitar su lógica discursiva y los estilos musicales que los conforman. Si bien cada uno tiene aspectos diferenciadores y lógicas específicas, todos implican al menos los siguientes elementos: a) un discurso y prácticas colectivas que les da cohesión con respecto a imaginarios afines; b) generaciones de públicos y actores que dan perpetuidad al flujo del capital cultural que los sustenta; y c) un cúmulo de instituciones y actores dedicados a la creación, producción, distribución, formación, crítica y consumo de sus formas musicales. Habría que considerar además que diversas industrias del entretenimiento y prácticas sociales son transversales a estos nichos, cuestión que da pie a dinámicas económicas, simbólicas y culturales sumamente complejas en la industria musical.

#### NICHOS QUE CONFORMAN LA INDUSTRIA MUSICAL MEXICANA

Haya afinidad o no por sus imaginarios, vivir en México implica que se establezca contacto con cada nicho mencionado a partir de diversas dinámicas sociales y mediáticas. Algunos lectores quizá estén en desacuerdo con la clasificación que a continuación se propone bajo el argumento de que estilos musicales agrupados en un nicho plantean discursos contrarios y tienen distintos orígenes. Sin embargo, es esa tensión la que otorga cohesión al nicho: implica procesos de identificación y diferenciación, así como historicidades, donde algunos discursos parecieran ser contradictorios, cuando en realidad son complementarios. El listado se inspira en criterios establecidos por la industria discográfica —como las categorías del Grammy Latino— así como por la manera en la que artistas, medios, foros y público establecen pragmáticamente diversas formas de segmentación. Esto permite explicar, por ejemplo, cómo el jazz, que surge de un nicho popular, se ha trasladado gradualmente al nicho académico, a la vez que diversos artistas del género se podrían posicionar individualmente en otros nichos. Además, hay estilos musicales, como la trova, que resultan ambiguos o difíciles de categorizar al interior de un nicho, por lo que habría que tener presente que se trata de coordenadas teóricas, mientras que en la práctica los procesos son más complejos.

Los nichos mantienen relaciones dialógicas entre sí, distinguiéndose y redefiniéndose a partir de sus respectivas historicidades. Es importante identificar estas relaciones para dimensionar la lógica y complejidad de la industria en un momento dado. Por esta razón, y recordando que los nichos pueden compartir públicos, foros, medios, artistas, etcétera, se podría considerar que la industria musical en México implica actualmente los siguientes segmentos o sub-industrias:

*Pop / balada.* El bolero ranchero fue a mediados del siglo XX el primer género creado conscientemente para su explotación comercial en México.<sup>16</sup> Este nicho incluye aquellas formas de expresión musical enfocadas a la idealización romántica de artistas y conjuntos, así como estilos que construyen su discurso desde el amor y el desamor. Promueve la socialización desde lo emocional, además de enfocarse en la construcción mediática de los intérpretes, apoyándose generalmente en diversas plataformas y reproduciendo modelos de promoción internacionales. Actualmente el nicho se encuentra en aparente crisis, pues al estar estrechamente ligado a la industria *mainstream*, la cual ha dado prioridad a los nichos Regional y Urbano latino, no se

<sup>16</sup> Yolanda Moreno Rivas: *Historia de la música popular mexicana*, 1989, p. 198.

tiene claro cuál será el futuro de algunos de sus exponentes. Incluye géneros como el bolero, el pop (como estilo musical), la balada romántica, ciertos exponentes de trova así como buena parte de las expresiones musicales infantiles y juveniles.

*Regional*. Originalmente apelaba a la música popular proveniente principalmente de la zona norte del país, pero desde finales de los setenta del siglo XX ha tenido tal crecimiento que se ha posicionado como una sub-industria equivalente a la del pop.<sup>17</sup> Cuenta con presencia en toda la República y el sur de los Estados Unidos, así como una infraestructura de producción, mediatización y consumo paralela a la de los mecanismos de mediatización *mainstream*. Incluye géneros como banda, norteña, grupera, ranchera, movimiento alterado y tex-mex.

*Latin pop / Bailable latino / Urbano latino*. Este nicho parte de la consolidación de una estética latinoamericana de lo que se había originado internacionalmente como discurso e industria pop. Proviene de la transnacionalización de artistas iberoamericanos que, desde mediados del siglo XX, y sobre todo a partir de la consolidación de Miami como capital latinoamericana durante los noventa, han explorado discursos y estilos bailables *mainstream* con rasgos latinos. Cuenta con una plataforma mediática internacional y sus instituciones se rigen bajo una lógica ajena a la de las industrias nacionales, a pesar de monitorearlas para identificar propuestas emergentes. Si bien empezó siendo una vertiente latina del pop, actualmente contempla estilos como el reguetón y el trap.

*Tradicional / Folclórico*. Son términos opuestos, pues el primero apela a tradiciones musicales aún vigentes, mientras que el segundo alude a la osificación y oficialización de prácticas musicales. Sin embargo, ambos comparten imaginarios, espacios e infraestructura ya sea por cuestiones de paternalismo institucional o de propagandismo nacionalista. Este nicho mantiene lazos directos con lo que globalmente se conoce como world music, con todos los problemas que esto implica.<sup>18</sup> Incluye estilos como el son jarocho, el son huasteco, el jarabe, el mariachi, el canto cardenche, la música «étnica», los corridos revolucionarios, las danzas y cantos tradicionales, etcétera. Además, ha dado pie a estilos emergentes como el etnorock<sup>19</sup> y otras formas de fusionar prácticas tradicionales con estilos contemporáneos.

*Música popular alternativa*. Surgió internacionalmente a partir del rock y estilos afines con un discurso contrario —pero complementario— al pop. Con el tiempo ha desarrollado un nicho propio bajo conceptos como el de «autenticidad», «legitimación», «pertenencia» e «independencia». Se vincula con una industria musical global *mainstream*, como el nicho Pop, así como múltiples sub-industrias internacionales en constante diferenciación, como la del rock, el punk, el hip hop, la electrónica, el metal, el folk, el funk, el noise, etcétera. Además, ha desarrollado estilos regionales como el rock mexicano, el rock mestizo, el nortec, la electrocumbia, etcétera.

*Electrónica*. Existe una vertiente del nicho alternativo que se ha consolidado como una sub-industria en sí: la electrónica. Medios, foros, músicos y promotores han desarrollado un circuito local y global autónomo, el cual contempla diversos estilos

<sup>17</sup> Ver Toño Carrizosa: *La onda grupera: historia del movimiento grupero*, 1997.

<sup>18</sup> Ver Philip Bohlman: *World Music. A Very Short Introduction*, 2002.

<sup>19</sup> Véase Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (eds.): *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*, 2014.

musicales electrónicos como el EDM, el house, el techno y algunas vertientes latinas. *Rock urbano y expresiones «periféricas»*. Originado como una vertiente del rock, el blues y el rupestre mexicano,<sup>20</sup> así como algunas variables del punk, es un nicho consolidado en las zonas periféricas de la ciudad de México entre las décadas de los setenta y los ochenta. Actualmente funciona como una industria autónoma, con sus propios canales de distribución y hábitos de consumo, principalmente en el centro del país, además de estar muchas veces vinculado al comercio informal, más no a la ilegalidad. Mantiene relación con el nicho de la música popular alternativa, y a pesar de ser una industria millonaria y autónoma, tiende a diferenciarse por cuestiones sociodemográficas y económicas.

*Sonideros*. Si bien esta figura musical no es definida por un género o estilo —pues puede apelar a la música tropical, a la electrónica,<sup>21</sup> e incluso a otros estilos como el metal—, su funcionamiento, historia, imaginario y lógicas económicas y discursivas hacen que se pueda hablar de los sonideros como un nicho musical autónomo, sumamente complejo y de alcance internacional.

*Tropical*. Abarca estilos originados ya sea en Latinoamérica o con una identidad latinoamericana, como la salsa, el merengue, la cumbia, el danzón y el chachachá, así como algunas variables de la música afroantillana. Deviene de ciertas músicas tradicionales y folklóricas de la región, pero se mantiene vigente como una industria independiente, con sus propios foros, públicos y formas de subsistencia.

*Académica / Experimental / Improvisación*. Abarca estilos y formas musicales enfocados a la técnica y el desarrollo de nuevas formas, lenguajes y poéticas musicales, así como a la perpetuación de estilos antiguos. Si bien contempla prácticas tan disímiles como la música clásica y contemporánea para orquesta, la música electrónica académica, el arte sonoro, la experimentación y las vanguardias, así como algunas vertientes del jazz; el nicho adquiere cohesión a partir de diversos discursos de distinción, intelectualidad y legitimidad, los cuales son perpetuados mediante instituciones educativas y artísticas.

Existe además una figura en la industria que podría considerarse nicho: el llamado *mainstream*. Sin embargo, se trata en realidad de una maquinaria mediática comercial y de entretenimiento que atraviesa a todos los nichos, y cuyo fin es la capitalización de estilos o artistas populares. Se apropia, a pesar de cierta actitud conservadora en México, de las tendencias del gusto popular, por lo que capitaliza propuestas musicales que destacan en cierto periodo: el bolero en los cuarenta, el rock & roll en los sesenta, el pop juvenil en los ochenta y, en la actualidad, artistas de los nichos Regional y Urbano latino. Se vincula además con sus símiles en otras latitudes, por lo que depende también de una lógica geopolítica global, e incluso colonialista. Pero a diferencia de un nicho, no posee un imaginario claramente identificable.

Cada nicho reconfigura sus «fronteras» a medida que las tendencias en el gusto y las prácticas creativas cambian y se establecen nuevas relaciones con el resto de los nichos.

<sup>20</sup> Ver Jorge Pantoja (ed.): *Rupestre, el libro*, 2013.

<sup>21</sup> Al respecto ver Juan Ramírez Paredes: *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*, 2009.

Este proceso se podría ilustrar mediante un cúmulo de esferas interconectadas cuya posición y tamaño varía constantemente, a modo de un diagrama de Venn en 3D. En el diagrama aparecerían además esferas que representarían actores y prácticas de otras industrias que se conectan con uno o varios nichos del modelo, sin ser exclusivos de ellos. Finalmente, todo estaría atravesado por varios planos discursivos: el económico, el social, el cultural, el histórico, el geopolítico, el artístico, entre otros.

Cada escena, género y nicho, así como la industria en su totalidad, funcionan como campo cultural: hay *habitus*, capital cultural, guardianes y relaciones de poder entre los diversos actores involucrados en el campo.<sup>22</sup> Su historicidad implica tensiones generacionales,<sup>23</sup> así como cambios en sus respectivos centros y periferias. Además, cada actor de la industria implica una latencia —e interdependencia— creativa. Es decir, artistas, medios, promotores, foros, instituciones, etcétera, están disponibles para los demás en todo momento, por lo que sus roles y formas de interacción pueden ser activados por intereses particulares o coyunturas, a manera de proceso «sináptico» en una red «neuronal» creativa.<sup>24</sup>

LA INDUSTRIA PATRIMONIAL: CLASISMO Y DISCRIMINACIÓN DISFRAZADOS DE CULTURA México cuenta con una de las principales economías de entretenimiento en el mundo.<sup>25</sup> Su presente es legado de diversos procesos históricos relacionados con la institucionalización de la cultura y la oficialización de identidades colectivas. Esto ha dado como resultado una serie de prejuicios y vicios por parte de los actores involucrados en la industria, razón por la que, si bien teóricamente podemos entender por cultura a «la totalidad de los lenguajes y de las acciones simbólicas propias de una comunidad»,<sup>26</sup> en la práctica muchas expresiones son relegadas por cuestiones políticas, ideológicas e incluso morales.

De acuerdo con el economista mexicano Ernesto Piedras, las industrias creativas representan el 7.4% del PIB del país. Sin embargo, el autor reconoce que la falta de apoyo y promoción gubernamental, así como las dinámicas de la economía informal, afectan la posibilidad de dimensionar realmente su potencial y alcance económico, siendo la música parte central:

La música es el sector más pesado; es muy transversal, pues compras los CD, descargas música, vas a conciertos... Casi todas las actividades culturales tienen música: en la inauguración de una exposición tocan música, en un museo como San Ildefonso hay una orquesta de cámara tocando, en eventos oficiales tocan música; está por todos lados.<sup>27</sup>

En México existe una importante brecha cultural y mediática, pues sólo una minoría produce y circula productos culturales que a su vez les representen dentro de los medios

<sup>22</sup> Ver Pierre Bourdieu: «Algunas propiedades de los campos», 1990.

<sup>23</sup> Ver Julián Marías: *Generaciones y constelaciones*, 1989, p. 12.

<sup>24</sup> Ver Julián Woodside y Claudia Jiménez: «Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical», 2012, pp. 96-98.

<sup>25</sup> Roberto Valadez: «México, entre las naciones con mayor crecimiento en la industria del entretenimiento», 2013 y «México, en lugar 13 de entretenimiento: PwC», 2014.

<sup>26</sup> Roger Chartier: «¿Existe una nueva historia cultural?», 2007, p. 35.

<sup>27</sup> Citado en Zacarías Ramírez Tamayo: «¿Por qué en México despreciamos el poder de las industrias creativas?», 2017.



y plataformas de comunicación públicos y privados. Esto influye en cómo se vive y percibe la multiculturalidad del país, pues buena parte de los segmentos de la población no sólo carecen de acceso a los medios de producción, sino que además no se ven representados en ellos, o lo son desde una perspectiva reduccionista. La industria patrimonial del país, que contempla medios de comunicación e instituciones culturales,<sup>28</sup> ofrece contenidos «esquizofrénicos»,<sup>29</sup> ya que hay una gran distancia entre «lo que se dice» que ocurre de lo que realmente ocurre.<sup>30</sup>

La industria patrimonial va de la mano de las industrias del entretenimiento, por lo que las políticas de la memoria han repercutido en la selección y reproducción de los discursos artísticos que son representados y respaldados por los medios e instituciones oficiales en México. Los criterios actuales provienen de políticas culturales originadas a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Promover las «buenas formas» y una identidad nacional ocasionó que se discriminara aquellas expresiones ajenas a los intereses del discurso oficial. En el proceso, las expresiones populares se osificaron al confundir de modo paternalista el concepto de «folclor» con el de «popular», anestesiando identidades y promoviendo un etnocidio oficialista, como deja ver la siguiente cita:

Si no se mantiene el tono de alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folklore iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción, producida a centenares, como los *jazzes*, los *blues*, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a lo clásico, había yo recomendado en el discurso de inauguración del edificio del Ministerio, y sin pasar por el puente de lo mediano. Por falta de quien le diera los cauces, aquel movimiento ha caído en el plebeyismo, que hoy comparte con los toros la atención de un público degradado.

Para sacar el baile popular de la monotonía de los jarabes y las zandungas era menester crear una raza fuerte y vigorosa de bailadores. Las ideas artísticas de nuestro pueblo se renovaban por comparación de los bailes españoles y sudamericanos que exhibíamos en los festivales. El *jazz* lo prohibí, lo desterré de las escuelas. Pero la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín.<sup>31</sup>

Como se puede apreciar en esta cita de José Vasconcelos, político mexicano que estuvo detrás de la creación de varias instituciones y políticas culturales a lo largo de la primera mitad del siglo XX, el discurso nacionalista venía acompañado de un discurso clasista: lo popular es importante siempre y cuando construya sobre la identidad nacional. De esta manera:

<sup>28</sup> Ver Paul Grainge: *Memory and Popular Film*, 2003; Robert Hewison: *Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, 1987.

<sup>29</sup> Julián Woodside: «La memoria mediática en México: retos y realidades», 2016.

<sup>30</sup> Sara Sefchovich: *País de mentiras. La distancia entre el discurso y la realidad en la cultura mexicana*, 2013, p. 15.

<sup>31</sup> José Vasconcelos: *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, 2011, p. 173.

los movimientos, activistas, políticos e intelectuales nacionalistas lograron anudar los principios modernos de la identificación colectiva con un modo racista de percibir o concebir la historia patria y las relaciones entre los diversos agrupamientos y clases sociales; modo de percibir surgido de la confluencia de saberes y disciplinas académicas/científicas resultado, a su vez, de la Ilustración del siglo XVIII [...]. El despliegue y actividad cognitiva de estos nuevos saberes engendrados por la modernidad industrial se llevó a cabo aplicando una serie de criterios estéticos (la Grecia clásica usada como paradigma de la perfección), y morales (la decencia, la sexualidad contenida y regulada, el amor al trabajo, las buenas costumbres) que sirvieron al desarrollo del trabajo científico de mediciones, observaciones y comparaciones requeridas en la elaboración de clasificaciones destinadas a marcar las jerarquías raciales entre los pueblos diversos, con las cuales llegaron a definirse los perfiles ideales de las culturas nacionales homogéneas.<sup>32</sup>

De acuerdo con Jorge Gómez Izquierdo, el impacto del discurso de las élites sobre el resto de la sociedad «se incrementa debido a la primacía que ejercen en la toma de decisiones en los campos de la educación, la cultura, la investigación científica, así como en el acceso a los empleos privilegiados y al control de la información y en las comunicaciones».<sup>33</sup> Por otra parte, la oficialización del racismo y la discriminación, disfrazados de «renovación» y «mejoramiento» cultural, hacen que a la fecha imperen en México prácticas y costumbres de discriminación y exclusión que se fortalecen entre sí, conformando un paisaje de desigualdad y violencia.<sup>34</sup>

La discriminación cultural ha sido justificada desde dos frentes en México: uno que apela a valores morales —legado de las ideas nacionalistas y otro que apela a valores estéticos— legado del Romanticismo y la Modernidad europeos.<sup>35</sup> Existe además un antecedente histórico, el criollismo, pues desde hace siglos se ha insistido en evaluar y diferenciar moralmente lo local, o nacional, de lo proveniente de otras latitudes.<sup>36</sup> Con la Independencia, en el siglo XIX, se dio el surgimiento de dos vertientes ideológicas: la hispanofilia, que sobrevaloraba lo proveniente del viejo continente,<sup>37</sup> y la mestizofilia, que hacía lo mismo con las raíces indígenas locales, cuestión que se materializó en lo musical.<sup>38</sup>

La cinematografía de principios del siglo XX vio crecer dicha tensión discursiva, cuestión que devino en un «nacionalismo cosmopolita», que buscaba medirse con las propuestas estéticas globales, y un arte «verdaderamente nacionalista», que promovía el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales.<sup>39</sup> Algo similar ocurrió paralelamente en lo

<sup>32</sup> Jorge Gómez Izquierdo: «Racismo y nacionalismo en el discurso de las elites mexicanas: historia patria y antropología indigenista», 2005, pp. 118-119.

<sup>33</sup> Gómez Izquierdo: *Op. cit.*, 2005, p. 123.

<sup>34</sup> Federico Navarrete: *Alfabeto del racismo mexicano*, 2016, pp. 51-52.

<sup>35</sup> Ver Peter Gay: *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, 2007, pp. 23-47.

<sup>36</sup> Al respecto véase David Brading: *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, 1973 y Jesús Estrada: *Música y músicos de la época virreinal*, 1973.

<sup>37</sup> Ver Tomás Pérez Vejo: «España en el imaginario mexicano. El choque del exilio», 2001, pp. 36-49.

<sup>38</sup> Véase Agustín Basave Benitez: *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*, 1992, p. 113 y 123.

<sup>39</sup> Reyes: *Op. cit.*, 1988, p. 68.

musical a partir del contraste entre los planteamientos de compositores como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Por otra parte, no se puede obviar que, junto con estas tensiones discursivas y artísticas, los siglos XIX y XX vieron el surgimiento de múltiples expresiones de xenofobia y xenofilia,<sup>40</sup> lo cual ha dado como resultado dos posturas ideológicas radicales: un nacionalismo paternalista y la sobrevaloración de expresiones provenientes de otras latitudes.

Se ha promovido además un colonialismo cultural. En la Nueva España las autoridades buscaban mantener la música «a la altura de la de los países del Viejo Mundo»,<sup>41</sup> lo cual ocasionó que artistas destacados fueran comparados, muchas veces de manera despectiva, con sus símiles en otras latitudes. Esto ocurrió con Joaquín Beristáin, compositor que en el siglo XIX fuera considerado el «Mozart mexicano»,<sup>42</sup> así como con el conjunto de rock mexicano Caifanes, quienes a finales del siglo XX fueron llamados el «The Cure mexicano». De esta manera, el investigador que busque analizar la industria musical en México deberá contemplar los prejuicios y marcos críticos que a lo largo de la historia se han desarrollado en el país, así como algunas problemáticas que se plantean en el siguiente apartado.

### ALGUNAS PROBLEMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS

La industria musical abarca infinidad de prácticas: clandestinas, masivas, institucionales, mercadotécnicas, experimentales. Pero a pesar de que artística y económicamente pueden tener lógicas y motivaciones opuestas, en México tienden a ser analizadas bajo los mismos criterios. Al respecto del estudio de expresiones populares, el historiador Justino Fernández ya planteaba en 1972 lo siguiente:

Lo equívoco, me parece, es considerar en el mismo nivel y cortar con el mismo rasero todas las expresiones populares por el hecho de serlo [...]. Presentar el arte popular sin discrimen de categorías es un error y una injusticia o una inconciencia de sus valores [...]. Cabe, pues, una distinción primera en cuanto a las categorías del arte popular dentro de su producción misma, y cabe también una segunda distinción más profunda en cuanto a la conciencia histórica y a la capacidad expresiva, hasta alcanzar los más altos planos en que al arte ya no es necesario añadirle el término de popular.<sup>43</sup>

La polarización entre «espectáculo» y «cultura», o entre «entretenimiento» y «arte», fenómenos que no son excluyentes entre sí, promueve una idea de «gusto» que ocasiona que en México predominen «trabas ideológicas que impiden ver las actividades creativas como un bien económico».<sup>44</sup> No obstante, como se mencionó en una cita de Keith Negus más arriba, la industria produce cultura y la cultura produce industria. De esta manera, el gusto puede ser entendido como un sistema de preferencias que orienta la manera en

<sup>40</sup> Ver Delia Salazar (ed.): *Xenofobia y xenofilia en la historia de México siglos XIX y XX. Homenaje a Moisés González Navarro*, 2006.

<sup>41</sup> Estrada: *Op. cit.*, 1973, p. 52.

<sup>42</sup> Moreno Gamboa: *Op. cit.*, 2009, p. 88.

<sup>43</sup> Justino Fernández: «Introducción a la estética del arte mexicano», 2002, pp. 253-254.

<sup>44</sup> Ramírez Tamayo: *Op. cit.*, 2017.

la que percibimos individualmente las obras, pero también como un sistema de representaciones que influye en la valoración cotidiana de las obras de arte y de las relaciones sociales.<sup>45</sup>

El consumo musical —y la industria que conlleva— requiere de considerar variables identitarias y emocionales. La experiencia musical se idealiza, implica una gradación en cuanto al involucramiento racional y emocional de los escuchas, por lo que el investigador corre el riesgo de aplicar criterios subjetivos al analizar otros contextos o hábitos de consumo ajenos a los de su interés o grado de involucramiento. Las categorías propuestas por Richard Giulianotti con respecto a las identidades de los espectadores de fútbol son de utilidad para los fines aquí propuestos. Dichas categorías son: partidarios (*supporters*), seguidores (*followers*), aficionados (*fans*) y paseantes (*flâneurs*),<sup>46</sup> y permiten gradar el involucramiento que se puede tener hacia un estilo o imaginario musical.

Desde lo emocional la mercadotecnia plantea la noción de *lovemark*, entendida como las marcas o negocios que crean conexiones emocionales con las comunidades y redes en las que se desenvuelven.<sup>47</sup> Bajo este criterio existen cuatro formas de categorizar un producto: productos básicos (*commodities*), modas (*fads*), marcas (*brands*) y *lovemarks*.<sup>48</sup> Dichas categorías aplican también a lo musical y dependen del respeto y amor que tanto individuos como comunidades tengan hacia un artista o estilo en específico. Los criterios no son absolutos, pues dependen del nicho donde se posicione o se considere más afín quien realiza la valoración, así como del nicho de donde provenga el artista o estilo a considerar.

Por todo lo anterior, y para que el investigador tenga suficientes elementos contextuales para realizar una labor crítica de análisis, se comparten a continuación una serie de problemas que atraviesan a la totalidad de la industria musical en México. Cabe destacar que existen puntos en común con otras industrias de Latinoamérica, lo cual tiene que ver con las relaciones geopolíticas antes mencionadas, así como con el hecho de que la región comparte historia política, social, cultural y económica.

## PRODUCCIÓN Y MEDIATIZACIÓN CENTRALIZADA

México vive un fuerte centralismo, pues las principales instituciones políticas, económicas, mediáticas y culturales se ubican en la capital, la ciudad de México. Esto implica un importante rezago representacional en el resto del país, ocasionando que buena parte de las expresiones artísticas e iniciativas musicales tengan que pasar por la capital para ser reconocidas y legitimadas a nivel nacional. Lo anterior no significa que falten iniciativas destacadas en el resto del territorio, pero la centralización institucional y mediática dificulta que trasciendan lo local.

Consorcios como Televisa, Azteca, Fórmula, Acir e Imagen dominan el mercado privado y poseen buena parte de las frecuencias en radio y televisión, por lo que la diversidad de discursos musicales es limitada. Mientras tanto, las instituciones públicas tienden a ofrecer contenidos bajo un concepto de cultura relativamente conservador y paternalista. En

<sup>45</sup> Valeriano Bozal: *El gusto*, 1999, p. 13.

<sup>46</sup> Richard Giulianotti: «Supporters, Followers, Fans, and Flâneurs: A Taxonomy of Spectator Identities in Football», 2002, p. 31.

<sup>47</sup> Kevin Roberts: *Lovemarks: the Future Beyond Brands*, 2004, p. 60.

<sup>48</sup> Roberts: *Op. cit.*, 2004, p. 149.

cuanto a la producción de eventos, la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE) y su subsidiaria, la Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V. (OCESA), producen la mayor parte de los espectáculos masivos, al punto que se ha cuestionado si incurren en prácticas monopólicas.<sup>49</sup>

La centralización nubla la posibilidad de dimensionar diversos aspectos de la industria, entorpeciendo el flujo orgánico de artistas, iniciativas e información. Esto ocasiona que parte de la misma se construya a partir de «espejismos» de lo que en apariencia es, además de promover situaciones que implican conflictos de interés. Sin embargo, fuera de los medios masivos la industria tiene una mayor oferta de espacios. Por ejemplo, el sitio web [www.txart.me](http://www.txart.me) destaca que existen al menos 1916 foros, bares y espacios para tocar rock en México,<sup>50</sup> lo cual implica un mayor número si se contemplan los datos del resto de los nichos.

Ha sido tal el problema de la centralización que a inicios del 2017 OCESA, cerveza Indio, foros y disqueras lanzaron la iniciativa *Círculo Indio por Vive Latino* con la intención de impulsar «el desarrollo artístico y la profesionalización a través de la circulación articulada y sostenible de talento a nivel nacional e internacional».<sup>51</sup> Se coordinaron doce foros en doce ciudades para que el nicho Alternativo tuviera una plataforma estable para realizar giras. Esto resulta irónico, pues festivales icónicos del nicho —como el Vive Latino y el Corona Capital— cuentan con ochenta mil a cien mil asistentes por día de actividades, demostrando que lo que falta es articulación, no público. Cabe destacar que la centralización afecta a unos nichos más que a otros: el Regional, de Rock urbano y el Sonidero han desarrollado su propia infraestructura, por lo que no viven de la misma manera este fenómeno.

## CLASISMO, DISCRIMINACIÓN Y CENSURA CULTURAL

Desde finales del siglo XIX la música ha sido interpretada bajo principios románticos y modernistas que hacen énfasis en los valores formales y técnicos, como un arte universal.<sup>52</sup> Las expresiones ajenas a estos criterios son, en el mejor de los casos, exotizadas a partir de un «racismo asimilacionista»,<sup>53</sup> y en el peor, discriminadas junto con sus practicantes.<sup>54</sup> En México los medios públicos «proveen contenidos de acuerdo con los gustos de las élites de la cultura»,<sup>55</sup> por lo que se suele marginalizar, e incluso invisibilizar, aquellas expresiones ajenas a dichos criterios. Se trata de un etnocidio mediático, pues no se da voz ni representación a múltiples comunidades.

A lo largo de la historia musical han surgido varios «enemigos» de lo moral y lo artístico. En México ha ocurrido con el jarabe, el son, el vals, el jazz, el rock, la cumbia y, recientemente, la banda y el reguetón, por lo que, mientras que mediáticamente se construye una nación multicultural idealizada, como busca ilustrar el documental musical «Hecho

<sup>49</sup> Vicente Gutiérrez: «Ocesa, el gigante bajo investigación», 2016.

<sup>50</sup> Txart: «Infografía #0014. Foros de rock en México», 2016.

<sup>51</sup> Circuito Indio: «Acerca de», 2017.

<sup>52</sup> Derek Scott (ed.): *Music, Culture, and Society. A Reader*, 2000, p. 5.

<sup>53</sup> Olivia Gall: «Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México», 2004, p. 243.

<sup>54</sup> Ver Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.): *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, 2000; Radano y Bohlman: *Op. cit.*, 2000b; Scott: *Op. cit.*, 2003.

<sup>55</sup> Open Society Foundation: *Los medios digitales: México*, 2012, p. 6.

en México»,<sup>56</sup> a la par existe una discriminación sistemática de diversas expresiones. Esto ocurre con el uso estereotípico de géneros musicales provenientes de los nichos Tropical y Regional para representar niveles socio-económicos bajos en el cine mexicano; así como la censura de actividades en instituciones culturales cuando se relacionan con estilos como la salsa,<sup>57</sup> o cuando se afirma que el reguetón «viene de los simios».<sup>58</sup> De esta manera, el discurso multiculturalista resulta propagandístico, pues las comunidades que permiten sustentarlo no se ven beneficiadas por él.

Además, los medios que se hacen llamar «especializados» en música, provenientes principalmente de los nichos Alternativo y Académico, evaden abordar estilos populares ajenos a sus imaginarios bajo el argumento de que tienen cobertura en otros espacios, aunque ésta tienda a ser superficial. Esto ocasiona que haya poco análisis crítico de fenómenos populares locales en la prensa especializada, al punto que se podría hablar de un colonialismo cultural, pues se aprecia que los medios de los nichos Alternativo y Académico suelen dar prioridad a fenómenos originados en otras latitudes. De esta manera, el discurso en el que se sustentan es aspiracional, pues no se suele documentar lo que ocurre y es pertinente para su contexto local, y mucho menos se le da continuidad.

### INSEGURIDAD, CORRUPCIÓN Y CONFLICTOS DE INTERÉS

El 2017 ha sido el año más violento en México en décadas,<sup>59</sup> fenómeno que ha afectado al ámbito musical. El narcotráfico ha impactado en diversas escenas, ocasionando el cierre de foros y bares y mermando mucha de la actividad nocturna.<sup>60</sup> Ha habido asesinatos y desaparición forzada de músicos en distintos estados de la República. Y si bien se ha sugerido una estrecha relación entre el nicho Regional y el narcotráfico, cuestión que algunos músicos consideran difícil evitar,<sup>61</sup> la realidad es que las desapariciones y asesinatos han ocurrido en prácticamente todos los nichos de la industria, no sólo el Regional, generando temor para que promotores y artistas se trasladen por tierra a través del territorio nacional.

La centralización antes mencionada implica que muchos de los actores de la industria estén estrechamente vinculados, dando pie a que haya conflictos de interés. Claudio Lomnitz plantea, citando a Roberto da Matta, que en México las prácticas sociales se sustentan en una lógica de «para mis amigos todo, para mis enemigos la ley», cuestión que afecta a la profesionalización, por ejemplo, periodística, a partir de prácticas de «auto-censura»:

Hablando con un periodista acerca de este fenómeno, da Matta señaló que una gran parte de esta auto-censura es consecuencia de que los periodistas, como todos los que integran la clase media mexicana, dependen en un nivel impredecible de sus relaciones sociales. La confianza en estas relaciones personales genera una especie de sociabilidad que evita los ataques frontales, con excep-

<sup>56</sup> Duncan Bridgeman: *Hecho en México* (Documental), Videocine, 2012.

<sup>57</sup> Ver Periodistas Cultura: «Firman para echar salsa, baile y «nacos» del INBA y... ¡lo logran!», 2017.

<sup>58</sup> Véase Redacción: «Aleks Syntek critica al reggaetón y le responden en Twitter», 2017b.

<sup>59</sup> Azam Ahmed: «El año más violento en México, visto desde uno de los municipios más peligrosos», 2017.

<sup>60</sup> Thump México: «Clubes caídos por el narco en Monterrey», 2016.

<sup>61</sup> Ver Redacción: «Vocalista de la Banda MS confiesa que es «imposible negarte» a tocar para narcotraficantes», 2017a.

ción de cuando se involucran intereses corporativos. Es por ello que la censura de la prensa es, en parte también resultado de las dinámicas de la degradada ciudadanía de da Matta.<sup>62</sup>

Los periodistas musicales tienden a mantener lazos estrechos con músicos, promotores y demás actores en la industria, e incluso cumplen múltiples roles al mismo tiempo: periodistas que son músicos, gestores culturales que trabajan en instancias gubernamentales, etcétera. Las relaciones y actividades de la industria implican conflictos de interés, algo que tiene que ver con la permisividad que plantea Lomnitz. Sin embargo, suele tratarse de un problema ético, más que legal, pues los vínculos entre organismos públicos y privados suelen ser mediados por terceros, algo presente incluso a nivel presidencial, como se ha documentado con el escándalo de la «Casa blanca» y la primera dama Angélica Rivera.<sup>63</sup> De esta manera se justifica legalmente que la contratación no ha sido directa, y que a pesar de la cercanía no hay nepotismo, por lo que queda en el criterio de los involucrados, y no en un marco legal, el decidir si hay o no conflicto de interés.<sup>64</sup>

### BRECHAS SOCIALES Y DE PROFESIONALIZACIÓN

La falta de representatividad promueve desigualdad y exclusión de diversas comunidades,<sup>65</sup> y en México hay una brecha que no se ha mencionado en el texto: la de género. La violencia contra la mujer afecta al 66.1% de las mexicanas<sup>66</sup> e implica segregación profesional y menor remuneración económica.<sup>67</sup> Esta brecha se materializa también a partir de la poca presencia de mujeres en los festivales de música,<sup>68</sup> así como en la invisibilización de la violencia en los medios especializados,<sup>69</sup> ya que a pesar de ser un problema que atraviesa a la industria, la discusión se deja a los medios de nota rosa o roja.

Por otra parte, durante años diversos factores económicos —como los altos costos del equipo y la dificultad para adquirir tecnología— implicaron además una brecha técnico-cognitiva: los pocos que tenían los recursos centralizaron buena parte de la producción

<sup>62</sup> Cita original: «Speaking to a journalist about this phenomenon, da Matta remarked that much of this self-censorship resulted from the fact that journalists, like all members of Mexican middle classes, depend to an unpredictable degree on their social relations. Reliance on personal relations generates a kind of sociability that avoids open attacks, except when corporate interests are involved. Thus, the censorship of the press is in part also a product of the dynamics of da Matta's degraded citizenship». Claudio Lomnitz: «Modes of Citizenship in Mexico», 1999, p. 270.

<sup>63</sup> Ver Redacción AN: «Casa blanca», sin conflicto de interés: Andrade», 2015.

<sup>64</sup> Véase Natalia Cano: «La SEP se contradice: que el de Syntek no es el tema oficial del Bicentenario», 2010.

<sup>65</sup> Ver Open Society Foundation: *Op. cit.*, 2012; María Eugenia Sánchez (ed.): *Identidades, globalización e inequidad*, 2007.

<sup>66</sup> Juan Carlos Cruz Vargas: «La violencia de género afecta al 66.1% de las mujeres en México: Inegi», 2017.

<sup>67</sup> Zenyazen Flores: «Mujeres ganan 30% menos que hombres», 2017.

<sup>68</sup> Maza: «Sala de espera: ¡Vamos al Vive Machito!», 2017; Erich Mendoza: «Un dude en Twitter nos recordó del machismo implícito en los festivales de música en México», 2017.

<sup>69</sup> Uili Damage: «Música, violencia de género y redes sociales», 2016; Marcos Hassan: «Mexican Journalists Debate How to Cover Gender-Based Violence in the Music Industry After Sexual Assault Case Sparks Controversy», 2016; Raquel Miserachi: «Los Infiernos expulsan a su guitarrista Sabú Avilés, tras ser denunciado por violencia doméstica», 2016.

musical, de la realización de eventos y de la profesionalización en la industria. Las herramientas digitales y la apertura y diversificación del mercado tecnológico han contrarrestado lo anterior. Además, en años recientes algunas ferias, mercados y encuentros —como *Sound: check Xpo*, *Encuentro de las Artes Escénicas (ENARTES)*, *Feria Internacional de Música en Guadalajara (FIMPRO)*, *Encuentro Internacional de música independiente (EIMI)*, *Nodo*, *Networking Nights México*, *Congreso Nacional ExpoAcústica*, *Expo Rock Show*, *Mexico International Music Market (MexIMM)* y *Factoría 360*— han promovido la profesionalización musical y la actualización tecnológica con la intención de disminuir dicha brecha, compartir conocimiento y vincular a varios actores de la industria. Sin embargo, no dejan de ser un laboratorio relativamente ajeno al funcionamiento cotidiano de cada nicho.

Otra cuestión es la falta de espacios de formación, actualización y profesionalización integral. Si bien transversalmente las instituciones de educación musical ofrecen asignaturas de ejecución de instrumentos y algunos aspectos de composición y teoría musical, los planes de estudio se podrían clasificar bajo dos perfiles, casi antagónicos. Por una parte, están las instituciones que dan prioridad a lo discursivo y lo musicológico —análisis, musicología, etnomusicología, pedagogía— y por otra están aquellas que se enfocan en cuestiones de producción de audio y gestión —negocios musicales, ingeniería en audio, producción de eventos, gestión cultural. Ambos perfiles forman egresados especializados, pero que pocas veces cuentan con una visión integral del ámbito musical en el país, cuestión que desarrollan sobre la marcha y a lo largo de varios años de experiencia.

### ¿CUÁL ES EL PRESENTE DE LA INDUSTRIA MUSICAL EN MÉXICO?

A lo largo del texto se ha ofrecido un panorama general de la industria musical en México con la intención de establecer un marco contextual para quien esté interesado en analizar o reflexionar sobre algún aspecto de la misma. Cada punto desarrollado puede dar para muchos textos, pero aquí se buscó plantear coordenadas que permitieran dimensionar la complejidad del fenómeno, así como las correlaciones entre cada uno de los elementos a considerar.

Para concluir se comparten algunas reflexiones sobre el presente de la industria, pues pareciera mostrar indicios de cambio. La generación que desarrolló su gusto y consumo musical a partir de los entornos digitales expresa mayor apertura hacia diversos estilos musicales,<sup>70</sup> distinguiéndose de las generaciones anteriores, ya que la centralización mediática implicaba también el desarrollo de un gusto tajante, más sectario. A su vez, esto ha repercutido en otras prácticas de la industria: textos periodísticos menos discriminatorios, mayor vinculación entre los nichos, descentralización de algunas iniciativas y aumento en la documentación de fenómenos musicales locales.

Buena parte de los problemas estructurales que muestra la industria tiene que ver con dinámicas que atraviesan a todo fenómeno social en México: la corrupción y lo que se podría denominar como un régimen de bienestar dual. Existen iniciativas gubernamentales de bienestar social que benefician a unos cuantos, mientras que el grueso de la población no logra ver satisfechas sus necesidades y recurre a «regímenes de bienestar informal» mediante relaciones comunitarias y familiares.<sup>71</sup> Si se considera que una parte

<sup>70</sup> Lexia Investigación Cualitativa: *Reporte de estudio sindicado: Los teens y el mundo virtual 2010*, 2010.

<sup>71</sup> Carlos Barba Solano y Enrique Valencia Lomeli: «La transición del régimen de bienestar mexicano entre el dualismo y las reformas liberales», 2013.



importante de la economía de la industria musical ocurre en el ámbito informal, no es complicado proyectar los problemas que esto conlleva, incluida la falta de seguridad social y representatividad en los medios.

Otro problema tiene que ver con cuestiones legales, pues el grueso de los involucrados en la industria desconoce muchos aspectos sobre la propiedad intelectual y los derechos de autor en México, entorpeciendo varias prácticas en la industria.<sup>72</sup> Es importante considerar además que buena parte de la memoria mediática del siglo XX y lo que va del siglo XXI en México es propiedad de unos cuantos, limitando en gran medida los procesos de apropiación y recirculación de bienes culturales. Así mismo, es necesario revisar la legislación cultural del país, pues en lugar de promover iniciativas paternalistas se requiere generar una infraestructura legal e institucional que facilite que los diversos actores puedan hacer uso de las plataformas existentes, así como facilitar el que nuevas iniciativas económicas, culturales y artísticas tengan viabilidad y sustento.

Se necesita dar voz y visibilidad a las comunidades mediática e institucionalmente marginadas. Habría que alejarse del paternalismo y del racismo asimilacionista, de la exotización, pues múltiples expresiones actuales son automáticamente osificadas, e incluso invisibilizadas. Etiquetas institucionales y académicas, como la de «etnorock», limitan inmediatamente el alcance de ciertas expresiones musicales por los prejuicios estructurales explicados a lo largo del texto. Es fundamental que académicos y periodistas reflexionen sobre estos fenómenos, pues son quienes tienen mayor capacidad para cambiar la lógica informativa y de documentación de la industria. Sin embargo, para ello deben reconocer su posicionamiento con respecto al colonialismo cultural que atraviesa su propia labor.

En los últimos años se ha visto un aumento de trabajos académicos dedicados a diversos fenómenos y nichos de la industria. Sin embargo, resulta pertinente trascender los límites de lo académico y establecer diálogo con los medios y otros actores de la industria, sobre todo en el ámbito de la profesionalización. Esto implica evitar la exotización al momento de analizar fenómenos populares, así como promover reflexiones críticas en entornos mediáticos. Se requiere descolonizar la información, pues los entornos académicos y mediáticos tienden a perpetuar la ausencia de fuentes sobre fenómenos locales. Esto no significa que se busque promover un nacionalismo cegador, lo cual sería contraproducente, sino invitar a un revisionismo crítico, transversal y, sobre todo, local, para comprender realmente las dinámicas de la industria en México. No obstante, aquí se reconoce que a lo largo de la historia se han desarrollado fuentes valiosas sobre diversos fenómenos musicales en el país, pero la centralización, la falta de continuidad y la limitada reedición de las mismas hacen que su acceso sea complicado, si no imposible.

## FUENTES REFERENCIALES

Ahmed, Azam: «El año más violento en México, visto desde uno de los municipios más peligrosos», en *The New York Times*, 4 de agosto de 2017 (<https://www.nytimes.com/es/2017/08/04/violencia-mexico-homicidios-tecoman/>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Barba Solano, Carlos y Valencia Lomelí, Enrique: «La transición del régimen de bienestar mexicano entre el dualismo y las reformas liberales», en *Revista Uruguaya de Ciencia Política* 22(2), 2013, pp. 47–76.

<sup>72</sup> Jorge Mar: «Los derechos de autor y la propiedad intelectual en México», 2016.

- Basave Benitez, Agustín: *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Bennett, Andy: «Consolidating the Music Scenes Perspective», en *Poetics* 32(3-4), 2004, pp. 223-234.
- Bohman, Philip: *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2002.
- Born, Georgina y Hesmondhalgh, David (eds.): *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley, 2000.
- Bourdieu, Pierre: «Algunas propiedades de los campos», en Pierre Bourdieu: *Sociología y Cultura*, Grijalvo, México, 1990, pp. 135-141.
- Bozal, Valeriano: *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.
- Brading, David: *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
- Cano, Natalia: «La SEP se contradice: que el de Syntek no es el tema oficial del Bicentenario», en *El Universal*, 21 de agosto de 2010 (<http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/100057.html>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Carrizosa, Toño: *La onda grupera: historia del movimiento grupero*, Edamex, México, 1997.
- Chartier, Roger: «¿Existe una nueva historia cultural?», en Sandra Gayol y Marta Madero (eds.): *Formas de historia cultural*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007, pp. 29-43.
- Circuito Indio: «Acerca de», en *Circuito Indio por Vive Latino*, 2017 (<https://circuitoindio.com/acerca-de>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Coleman, Mark: *Playback. From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*, Da Capo Press, Cambridge, 2005.
- Cruz Vargas, Juan Carlos: «La violencia de género afecta al 66.1% de las mujeres en México: Inegi», en *Proceso*, 18 de agosto de 2017. (<http://www.proceso.com.mx/499660/la-violencia-genero-afecta-al-66-1-las-mujeres-en-mexico-inegi>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Damage, Uili: «Música, violencia de género y redes sociales», en *Revista Marvin*, 10 de octubre, 2016 (<http://marvin.com.mx/musica/noticias-musica-violencia-genero-redes-sociales/122533>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Estrada, Jesús: *Música y músicos de la época virreinal*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
- Fernández, Justino: «Introducción a la estética del arte mexicano», en Álvaro Matute (ed.): *El historicismo en México. Historia y antología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 223-256.
- Flores, Zenyazen: «Mujeres ganan 30% menos que hombres», en *El Financiero*, 8 de marzo de 2017 (<http://www.elfinanciero.com.mx/economia/mujeres-ganan-30-menos-que-hombres.html>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Frith, Simon: «Towards an Aesthetic of Popular Music», en Simon Frith: *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Ashgate, Burlington, 2007, pp. 257-273.
- Gall, Olivia: «Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México», en *Revista Mexicana de Sociología*, 66(2, abril-junio), 2004, pp. 221-259.
- Gay, Peter: *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007.

- Giulianotti, Richard: «Supporters, Followers, Fans, and Flaneurs: A Taxonomy of Spectator Identities in Football», en *Journal of Sport and Social Issues*, 26(1), 2002, pp. 25-46.
- Gómez Izquierdo, Jorge: «Racismo y nacionalismo en el discurso de las élites mexicanas: historia patria y antropología indigenista», en Jorge Gómez Izquierdo (ed.): *Los caminos del racismo en México*, BUAP - Plaza y Valdés, México, 2005, pp. 117-181.
- Grainge, Paul: *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, 2003.
- Gutiérrez, Vicente: «Ocesa, el gigante bajo investigación», en *El Economista*, 14 de mayo de 2016 (<https://www.economista.com.mx/empresas/Ocesa-el-gigante-bajo-investigacion-20160514-0029.html>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Hassan, Marcos: «Mexican Journalists Debate How to Cover Gender-Based Violence in the Music Industry After Sexual Assault Case Sparks Controversy», en *Remezcla*, 19 de octubre de 2016. (<http://remezcla.com/features/music/mexican-music-journalism-gender-based-violence/>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Hewison, Robert: *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Methuen London, London, 1983.
- Lexia Investigación Cualitativa: *Reporte de estudio sindicado: Los teens y el mundo virtual 2010*, Lexia Investigación Cualitativa, México, 2010.
- Lomnitz, Claudio: «Modes of Citizenship in Mexico», en *Public Culture* 11(1), 1999, pp. 269-293.
- López Moya, Martín de la Cruz; Ascencio Cedillo, Efraín y Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (eds.): *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica / Juan Pablos, México, 2014.
- Mar, Jorge: «Los derechos de autor y la propiedad intelectual en México», en *Picnic, #67 Voodoo. Edición especial de música: La música en México, los temas pendientes*, 2016, pp. 54-55.
- Mariás, Julián: *Generaciones y constelaciones*, Alianza Universidad, Madrid, 1989.
- Maza: «Sala de espera: ¡Vamos al Vive Machito!», en *Me hace ruido*, 8 de marzo, 2017 (<http://www.mehaceruido.com/2017/03/vamos-al-vive-machito/>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Mendoza, Erich: «Un dude en Twitter nos recordó del machismo implícito en los festivales de música en México», en *Noisey*, 12 de mayo de 2017 ([https://noisey.vice.com/es\\_mx/article/qkgwxm/un-dude-en-twitter-nos-recordo-del-machismo-implicito-en-los-festivales-de-musica-en-mexico](https://noisey.vice.com/es_mx/article/qkgwxm/un-dude-en-twitter-nos-recordo-del-machismo-implicito-en-los-festivales-de-musica-en-mexico)) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Miguelés, Rubén: «Economía informal generó el 23.6% del PIB y 57.9% de empleo en 2015», en *El Universal*, 13 de diciembre de 2016. (<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cartera/economia/2016/12/13/economia-informal-genero-el-236-del-pib-y-579-de-empleo-en-2015>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Miserachi, Raquel: «Los Infiernos expulsan a su guitarrista Sabú Avilés tras ser denunciado por violencia doméstica», en *Univisión*, 6 de octubre de 2016. (<http://www.univision.com/musica/rock-en-espanol/el-guitarrista-de-la-banda-los-infierno-golpeo-a-su-exesposa-gravemente-y-nadie-hizo-nada>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Moreno Gamboa, Olivia: *Una cultura en movimiento: la prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, Facultad de Filosofía y Letras / UNAM / INAH, México, 2009.
- Moreno Rivas, Yolanda: *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana / CONACULTA, México, 1989.

- Navarrete, Federico: *Alfabeto del racismo mexicano*, Malpaso, Barcelona, 2016.
- Negus, Keith: *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2005.
- Open Society Foundation: *Los medios digitales: México*, Open Society Information Program, México, 2012.
- Pantoja, Jorge (ed.): *Rupestre, el libro*, Ediciones Imposibles, México, 2013.
- Pérez Vejo, Tomás: «España en el imaginario mexicano. El choque del exilio», en Agustín Sánchez y Tomás Figueroa Zamudio (eds.): *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 2001, pp. 23-93.
- Periodistas Cultura: «Firman para echar salsa, baile y «nacos» del INBA y... ¡lo logran!», en *El Universal*, 26 de mayo de 2017 (<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/2017/05/26/firman-para-echar-salsa-baile-y-nacos-del-inba-y-lo-logran>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Radano, Ronald y Bohlman, Philip: «Introduction. Music and Race, Their Past, Their Presence», en Ronald Radano y Philip Bohlman (eds.): *Music and the Racial Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000a, pp. 1-53.
- \_\_\_\_\_ (eds.): *Music and the Racial Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000b.
- Ramírez Paredes, Juan: *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*, Posgrado de Estudios Latinoamericanos (UNAM) / AlterArte Ediciones / Master Genius, México, 2009.
- Ramírez Tamayo, Zacarías: «¿Por qué en México despreciamos el poder de las industrias creativas?», en *Forbes México*, 5 de mayo de 2017 (<https://www.forbes.com.mx/la-cultura-riqueza-mal-vista/>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Ramos Smith, Maya: *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2010.
- Redacción: «Vocalista de la Banda MS confiesa que es «imposible negarte» a tocar para narcotraficantes», en *Sin Embargo*, 22 de agosto de 2017a (<http://www.sinembargo.mx/22-08-2017/3291157>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Redacción: «Aleks Syntek critica al reggaetón y le responden en Twitter», en *El Universal*, 29 de agosto de 2017b (<http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/aleks-syntek-critica-el-reggaeton-y-le-responden-en-twitter>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Redacción AN: «Casa blanca», sin conflicto de interés: Andrade», en *Aristegui Noticias*, 21 de agosto de 2015 (<http://aristeguinoicias.com/2108/mexico/empresas-vinculadas-a-eqn-tienen-33-contratos-con-el-gobierno-virgilio-andrade/>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Reyes, Aurelio de los: «La música en el cine mudo», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, XIII(51), 1983, pp. 99-124.
- \_\_\_\_\_ : *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988.
- Roberts, Kevin: *Lovemarks: the Future Beyond Brands*, PowerHouse Books, New York, 2004.
- Rosas, Alejandro: *200 años del espectáculo: Ciudad de México*, Trilce, Ciudad de México, 2010.
- Salazar, Delia (ed.): *Xenofobia y xenofilia en la historia de México siglos XIX y XX. Homenaje a Moisés González Navarro*, SEGOB, Instituto Nacional de Migración, México, 2006.

- Sánchez, María Eugenia (ed.): *Identidades, globalización e inequidad*, Universidad Iberoamericana Puebla, Puebla, 2007.
- Scott, Derek (ed.): *Music, Culture, and Society. A Reader*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- \_\_\_\_\_ : *From the Erotic to the Demonic: on Critical Musicology*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Sefchovich, Sara: *País de mentiras. La distancia entre el discurso y la realidad en la cultura mexicana*, Océano Expres, México, 2013.
- Siegmeister, Elie: *Música y sociedad*, Siglo XXI, México, 1987.
- Storr, Anthony: *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, México, 2002.
- Tagg, Philip: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, Mass Media Music Scholars' Press, New York, 2015.
- Thump México: «Clubes caídos por el narco en Monterrey», en *Thump*, 24 de noviembre de 2016 ([https://thump.vice.com/es\\_mx/article/mgndgp/clubes-caidos-monterrey-guerra-contra-el-narco](https://thump.vice.com/es_mx/article/mgndgp/clubes-caidos-monterrey-guerra-contra-el-narco)) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Txart: «Infografía #0014. Foros de rock en México», *Txart*, 22 de julio de 2016 (<http://www.txart.me/toonsPics/22.jpg>) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Valadéz, Roberto: «México, entre las naciones con mayor crecimiento en la industria del entretenimiento», en *Milenio*, 19 de junio de 2013 ([http://www.milenio.com/negocios/Mexico-naciones-crecimiento-industria-entretenimiento\\_0\\_101390018.html](http://www.milenio.com/negocios/Mexico-naciones-crecimiento-industria-entretenimiento_0_101390018.html)) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- \_\_\_\_\_ : «México, en lugar 13 de entretenimiento: PwC», en *Milenio*, 6 de noviembre de 2014 ([http://www.milenio.com/negocios/Mexico-lugar-entrenimiento-PwC\\_0\\_315568459.html](http://www.milenio.com/negocios/Mexico-lugar-entrenimiento-PwC_0_315568459.html)) [Consulta: 30 de noviembre de 2017].
- Vasconcelos, José: *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011.
- Woodside, Julián: «La memoria mediática en México: retos y realidades», en Moramay Herrera Kuri, Francisco Carrillo y Julián Woodside (eds.): *Anuario de investigación 2015*, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2016, pp. 211-232.
- Woodside, Julián y Claudia Jiménez: «Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical», en Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga (eds.): *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Fundación Telefónica / Ariel, Barcelona, 2012, pp. 91-107.

## AUDIOVISUALES

Duncan Bridgeman. *Hecho en México* (Documental). Videocine, 2012. ■

**Julián Woodside.** México. Doctorando en literatura comparada en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ensayista, historiador y académico. Especialista en semiótica del sonido, industrias creativas y crítica musical.