



Trace. Travaux et Recherches dans les  
Amériques du Centre

ISSN: 0185-6286

redaccion@cemca.org.mx

Centro de Estudios Mexicanos y  
Centroamericanos  
México

Olvera, José Juan; Zarazúa, José Carlos; Velasco Rodríguez, Heydi; Castro, Yenifer Ruth  
Música, migración y redes sociales digitales en tres comunidades mexicanas

Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre, núm. 67, junio, 2015, pp.  
62-91

Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos  
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423840032003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# MÚSICA, MIGRACIÓN Y REDES SOCIALES DIGITALES EN TRES COMUNIDADES MEXICANAS

José Juan Olvera\*

José Carlos Zarazúa\*\*

Heydi Velasco Rodríguez\*\*\*

Yenifer Ruth Castro\*\*\*\*

Fecha de recepción: 19 de mayo del 2014 • Fecha de aprobación: 12 de noviembre del 2014.

**Resumen:** Este artículo describe las culturas musicales ligadas a 572 videos subidos a *YouTube* por habitantes de tres pequeñas comunidades mexicanas con presencia de migración internacional, ubicadas en los estados de Sinaloa, Querétaro y Zacatecas. El acercamiento a las culturas musicales se realiza a través del análisis de contenido y por medio de un sistema clasificatorio construido a través de matrices de culturas musicales que aquí se proponen. El texto también se cuestiona sobre la relación entre música y migración, y sobre el papel que está cumpliendo *YouTube* y otras redes sociales digitales en la construcción de la identidad y la cultura de los migrantes internacionales. Al final se reflexiona sobre el significado de la hegemonía que mantiene la matriz “rural-urbana” de culturas musicales sobre las tres poblaciones estudiadas.  
**Palabras clave:** Cultura, música, migración, identidad, *Youtube*, TIC.

**Abstract:** This article describes musical cultures linked to 572 videos uploaded to YouTube by residents of three small Mexican communities with international migration in the states of Sinaloa, Querétaro and Zacatecas. The approach to musical cultures is carried out by means of content analysis and a classification system built through “musical cultural matrices” proposed here. Thanks to both instruments we can answer questions concerning the main types of music played in the videos and the matrices to which they belong. The article also questions about the relationship between music and migration, and the role played by YouTube and other online social networks in the construction of international migrants’ identity and culture. Finally, the article wonders about the meaning of the hegemony of the musical cultures “rural-urban” matrix over the three examined populations.

**Keywords:** Music, migration, identity, *YouTube*, TIC.

**Résumé:** Dans cet article, on décrit les cultures musicales qui sont représentées dans 572 vidéos, qui ont par ailleurs été téléchargées sur *YouTube* par les habitants de trois petites communautés mexicaines des états de Sinaloa, Querétaro et Zacatecas, qui se caractérisent par la présence de migration internationale. Pour étudier les cultures musicales, on analyse les contenus des vidéos à l’aide d’un système de classification des matrices de cultures musicales. L’article aborde également la relation entre la musique et la migration, et le rôle joué par YouTube et d’autres réseaux sociaux en ligne dans la construction de l’identité et de la culture des migrants internationaux. Enfin, on se demande pourquoi la matrice musicale rurale-urbaine est hégémonique en relation avec les autres dans les trois populations étudiées.

**Mots-clés:** Culture, musique, migration, identité, *YouTube*, TIC.

\* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Noreste; \*\* Universidad de Monterrey; \*\*\* Universidad Regiomontana; \*\*\*\* Universidad Regiomontana.

En un trabajo anterior (Olvera, 2011) se estudió en la comunidad de Villa Progreso, municipio de Ezequiel Montes en el semidesierto queretano, la relación entre migración y la emisión de videos en *YouTube*. Para aquel acercamiento se analizaron 220 videos pertenecientes a 52 emisores. Los principales resultados mostraron una clara correspondencia entre la condición migratoria y la actividad de emisores con página de *YouTube* registrada en Estados Unidos, que pertenecen a esta comunidad rural. Estos emisores-migrantes, además de tener mayores competencias digitales<sup>1</sup> que sus paisanos con páginas registradas en México, tienden a mostrar en esta plataforma digital aspectos positivos de su vida cotidiana en Estados Unidos (como escuelas y lugares de trabajo) y, frecuentemente siguen, comentan, graban y suben a *YouTube* eventos significativos tales como las fiestas patronales y ferias populares de su comunidad de origen y las de los alrededores.

Junto con la anterior investigación, el presente trabajo analizó otros 352 videos de las comunidades de Tetillas, municipio de Río Grande, Zacatecas; y Gustavo Díaz Ordaz, municipio de Ahome, Sinaloa, en el centro norte y noroeste de México, respectivamente (véase mapa 1), analizando un total de 572 videos. La atención, sin embargo, se enfocará en el aspecto musical de estos videos.



**Mapa 1** - Ubicación de las comunidades seleccionadas para el estudio.

Fuente: Elaboración propia con mapas del INEGI.

El trayecto que sigue este artículo es el siguiente: Después de ofrecer un panorama de las comunidades que fueron estudiadas, se abordará el problema de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC) y la migración, en particular el uso de la plataforma *YouTube*. Posteriormente se propondrá un sistema clasificatorio de la música presente en los videos analizados, justificando teóricamente su utilidad y su cercanía con el concepto de *matriz cultural*. Luego de explicar la metodología usada para la obtención del corpus se presentarán los resultados. Éstos se concentraron en la comparación del peso específico de los distintos tipos de música en las diferentes comunidades de estudio, buscando sentido a sus configuraciones específicas y discutiendo el papel que cumple la música como articulador de identidad. Finalmente, se contrastaron los tipos de música entre emisores con páginas registradas en México y Estados Unidos.

Detrás de este esfuerzo está la intención de explorar el cruce entre migración y comunicación, en particular el papel de las NTIC, en la conformación de las culturas contemporáneas, usando la música como ventana o mirador.

## Los emisores y su contexto

### *Las comunidades de estudio*

Villa Progreso es una comunidad de 5 337 habitantes (INEGI, 2005), perteneciente al municipio de Ezequiel Montes, Querétaro. Este municipio –ubicado en la región del semidesierto, en México Central– tiene un grado alto de intensidad migratoria hacia Estados Unidos. Datos del Consejo Nacional de Población (Conapo, 2012) indican que 7.68% del total de 8 901 viviendas recibe remesas de Estados Unidos. Ocupa el lugar 546 de entre los 4 445 municipios mexicanos contabilizados para este reporte. La población se dedica al comercio, la minería y la agricultura de temporal. La Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) ha detectado una población otomí que mantiene su lengua en la comunidad de Villa Progreso, y otra que, al perderla, no ha dejado aún el bagaje de esta cultura (Bohórquez *et al.*, 2003). Las etnografías sobre esta localidad de Prieto y Utrilla (2006) reportan una importante cantidad de población migrante internacional, que cumple un papel clave en la economía de la comunidad; la mayoría de sexo masculino y asentada en el estado de California.

Por otra parte, la comunidad de Tetillas es una de las 106 localidades que compone el municipio de Río Grande, al norte del Estado de Zacatecas. Este muni-

cipio es el quinto más poblado del estado y tiene un grado muy alto de intensidad migratoria. Ocupa el lugar 75 de entre los casi cinco mil municipios mexicanos. Veinte por ciento de las 16 mil viviendas es receptor de remesas provenientes de Estados Unidos. La comunidad de Tetillas forma parte de algunas tierras que son ejidales, tomadas de la Ex Hacienda del mismo nombre. Su población es de 1 799 habitantes (INEGI, 2010), dedicada en su mayoría a la agricultura de temporal (principalmente frijol), y de la ganadería extensiva. La comunidad y la zona en general padecen de sequía recurrente, según el Conapo (2012), y es una comunidad que tiene un elevado grado de marginación.

En último lugar, está Gustavo Díaz Ordaz, una de las seis localidades en que se divide el municipio de Ahome, ubicado al noroeste del estado de Sinaloa, frontera con Sonora, a 45 minutos de la ciudad de Los Mochis. Ahome, al contrario de los dos anteriores municipios referidos, tiene un grado bajo de movilidad migratoria. De acuerdo con los indicadores del INEGI, sólo 2.27% de sus 1 10 mil viviendas recibe remesas de Estados Unidos y ocupa el lugar 1 775 en el contexto de los municipios de México. Gustavo Díaz Ordaz es una comunidad compuesta por pequeñas localidades que conforman lo que se llama El Valle del Carrizo o simplemente, El Carrizo. Los 4 926 habitantes basan su economía en la agricultura de riego, que ha sido afectada en los últimos años por la guerra del narcotráfico y por las condiciones climáticas adversas. Por ello, algunos han comenzado a migrar hacia Estados Unidos.

La tabla 1 muestra algunos indicadores de marginación y datos sobre la vivienda, puede observarse que estando todas en el rango de entre 1 500 y 5 000 habitantes, tienen perfiles diferentes, pues el grado de marginación disminuye conforme más al norte está ubicada la comunidad, lo que se ve representado, por ejemplo, en la cantidad de hogares con computadora, sensiblemente mayor en Díaz Ordaz que en las otras dos.

	<i>Población total</i>	<i>Primaria incompleta*</i>	<i>Luz eléctrica</i>	<i>Hogares con computadora</i>	<i>Televisión</i>	<i>Grado de marginación</i>
<i>Villa Progreso, Querétaro</i>	5 336	33%	97.62%	6.5%	88%	Alto
<i>Tetillas, Zacatecas</i>	1 799	27%	99.79%	5.33%	94%	Medio
<i>Díaz Ordaz, Sinaloa</i>	4 926	20%	99.36%	21%	98%	Bajo

**Tabla 1** - Indicadores de marginación en las comunidades de estudio.

Fuente: INEGI. Censo de población y Vivienda 2010.

\* Porcentaje de población de 15 años o más sin primaria completa.

## Cultura, migración y NTIC

La globalización que eclipsa a las culturas campesinas, impulsa las diásporas laborales y diversifica el desarrollo de las culturas urbanas, tiene también otros dos efectos sobre la migración. Por un lado, aumenta la presión para cortar los vínculos materiales y simbólicos entre el migrante y sus comunidades de origen. Por el otro, ofrece mayores posibilidades técnicas para mantenerlos, a través de las remesas de dinero y de nuevas plataformas de comunicación.

Las NTIC son una nueva dimensión en el análisis de la migración. Podemos definir las como el conjunto de herramientas, procedimientos y recursos generados a partir de la convergencia de Internet, la computación y la telefonía para el almacenamiento, el procesamiento y la transmisión de datos. Su transformación es continua y no existe una sola definición (Cobo, 2009). Destaca en particular el fenómeno de la telefonía celular, que concentra cada vez más las funciones comunicativas y de cómputo, ofrece mayor interactividad y, en el caso que nos ocupa, puede decirse que su “nomadismo”, así como el de otros dispositivos (tablets, notebooks) permiten una mejor compañía para el migrante (Urresti, 2011).

Ya sea por el uso intensivo que le dan familias transnacionales, por sus expresiones versátiles en las redes sociales, así como por los problemas y oportunidades que presentan, aparecen cada vez más en los estudios migratorios y están creando un nuevo espacio académico interdisciplinario (Oiarzabal y Reips, 2012; Bacigalupe y Cámara, 2012; Nedelcu, 2012 y Hamel, 2009).

*YouTube* aparece entre aquellos espacios de mayor impacto e interés de Internet. Es la plataforma más grande del mundo para ver, subir y compartir videos. También es el tercer sitio electrónico más visitado del planeta (Alexa, 2014). Según sus propias estadísticas (*YouTube*, 2014) cada minuto se suben 100 horas de video y cada mes mil millones de usuarios diferentes visitan el sitio, que se encuentra en 61 países y en 61 lenguas. La empresa fue fundada en 2005 por Chad Hurley y Steve Chen. En 2006 fue comprada por Google Inc.; a su vez, la compañía más importante de servicios de búsqueda. Hoy forma parte de un conglomerado de empresas y servicios que incluyen información, mapas, traducciones, correo, chat y otros más.

Se puede definir a *YouTube* como un aparato sociotécnico (Siri, 2008), es decir, como un constructo social, cuyos agentes co-elaboradores (desde inversionistas de la tecnología hasta los usuarios), forman en un tiempo y espacio específicos un tipo concreto de aparato, con significados asociados y unos modos de uso privilegiados. Un aparato sociotécnico es entonces lugar de una disputa por los

usos y significados, una disputa en la que terminan ganando los grupos con mayor poder y capital, cerrando, clausurando o controlando el dispositivo. Siguiendo el planteamiento de la construcción social de la tecnología (Bijker, Hughes y Pinch, 1987), *YouTube* como artefacto está lejos de considerarse cerrado o estabilizado, y forma parte de una serie de empresas y prácticas digitales cuyo impacto en el mundo no se puede ignorar, como lo muestra su rol en la “primavera árabe”, del 2010-2013 (Manrique y Mikail, 2011).

Para utilizar la plataforma un usuario debe registrarse y crear una página o canal propio, donde podrá subir los videos. De esta forma aparecen dos dimensiones posibles de análisis: el video como tal y la página que contiene otros videos, más información del emisor y comunicación con sus suscriptores.

Aun cuando este es un análisis de contenido centrado en la música, el estudio de los videos y páginas o canales en *YouTube* puede ofrecer información útil para las perspectivas académicas comunicacionales (Olvera, J.J., 2011). Del lado del emisor, el estudio del autor del video (*nickname*) puede indicar una relación identitaria con el “rol maestro” que se asume, en el sentido de la actividad social que lo distingue en la sociedad, o también con el lugar de donde se es originario, como se mostró en la primera etapa de este estudio (*Idem*, 2011). La descripción del contenido del video utiliza las propias palabras del sujeto, por lo tanto puede ofrecer información sobre el proceso de construcción de las representaciones que los emisores están interesados en compartir, sobre su mundo de vida y sobre quiénes son ellos. Nos remite a la pregunta: ¿De qué se habla?, utilizada por analistas del discurso dedicados a la comunicación por Internet (Perera, V. *et al.*, 2001). Lo mismo puede decirse de las palabras clave con las que está acompañado el mensaje. El perfil del emisor incluye datos generales que pueden convertirse en variables independientes, tales como sexo o edad, ciudad y país, que nos permiten ubicar, entre otras cosas, el flujo de mensajes, los lugares de llegada de los migrantes, así como la posible existencia de comunidades y de redes sociales que las propician. Lamentablemente estos últimos datos son opcionales y cada vez más difíciles de obtener debido a los recientes cambios realizados en la configuración de esta sección por la corporación propietaria de la plataforma.

Respecto del mensaje, el análisis del tipo de audio del video es una de las dimensiones posibles, vinculada con las imágenes de éste. El audio puede ser inexistente, pero la mayoría de las veces está presente, bien ofreciendo el audio original de la acción que se muestra, o bien colocando temas musicales que acompañan a la acción. Muchas veces se trata incluso de un videoclip. Lo importante es que, en caso de existir, el sonido otorga identidad al mensaje en estudio y a quien lo usa. El emisor

viste con cierta música su mensaje porque ella dice algo vinculado a éste. Puede ser por el título, por el contenido, porque la forma musical da contexto al video o por varios motivos a la vez. Así, imagen en movimiento y sonido formarán una sola unidad que ofrece datos sobre cómo se considera a sí mismo el emisor. El formato en el que está subido el video, nos ofrece información sobre el grado de elaboración técnica del mensaje, y de las competencias digitales del emisor, estudiando dos aspectos: el formato de las imágenes y el tipo de audio que tiene el video.

Finalmente, del lado del receptor, los comentarios a los videos y dentro de las páginas ofrecen pistas sobre el proceso de recepción de los mensajes y de la construcción de comunidades virtuales transnacionales (Olvera, 2011).

Otro aspecto característico de *YouTube* es que para algunos autores como Lange (2007), la plataforma no sólo es un sitio de videos, sino que es usado, al menos por el sector juvenil, como otra red social (en el sentido comunicacional) o se desarrollan con la plataforma comportamientos de redes sociales regulando, por ejemplo, ciertos contenidos de tipo más personal para ciertos círculos de allegados y otros contenidos para el resto de los usuarios.

Ahora bien, para el análisis cultural de estos videos se utiliza la clasificación de Bourdieu (1987), quien divide a la cultura en objetivada y subjetivada. La primera está materializada en lo que llamamos patrimonio tangible o intangible, mientras que la segunda está interiorizada en los sujetos quienes, en el curso de la vida diaria y en interacción con los distintos ambientes de socialización, co-construyen *representaciones sociales*. Éstas se forman como “sistemas de valores, nociones y prácticas, que proporcionan a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material” (Moscovici, 1979: 11-24). De este modo podemos decir que los videos son expresiones objetivadas de la cultura en una comunidad específica, cuyas representaciones podemos rastrear y analizar hasta cierto límite. Se debe tener presente que esta objetivación está pasando por un proceso de digitalización de la cultura y de los bienes culturales (Urresti, 2011), y que muchas de las representaciones sociales sobre la comunidad de origen –por poner un ejemplo– son construidas por mensajes de diverso tipo, usando cada vez más este tipo de plataformas tecnológicas.

## Culturas musicales y matrices de culturas musicales

A través de la historia y en distintas actividades la música ha sido un elemento constitutivo de la subjetividad humana y del hombre en sociedad (Merriam, 2001 y Cruces *et al.*, 2001). Así que no debe sorprendernos su importante papel alrededor



de las culturas digitales y de las movilidades humanas (Olmos, 2012). De hecho, como veremos en la parte de resultados, la música está presente en más de 73% de los videos estudiados en este trabajo. Aparece en los videos de fiestas patronales de la comunidad de origen; en los del lugar de trabajo en Estados Unidos; del bautizo o la boda que se hizo en el pueblo y a donde regresó gran parte de la familia que vivía en varias ciudades estadounidenses. Tales prácticas muestran los vínculos materiales y simbólicos entre los que se van, el mundo que dejan y el nuevo en el que habitan, así como el mundo de siempre de aquellos quienes nunca viajan, pero que está influido por quienes sí lo hacen. Unos y otros construyen una constelación de representaciones que ofrece datos relevantes sobre la dinámica cultural de estas comunidades en la llamada “era de la información”.

Desde cierta perspectiva estas dinámicas se colocan –por lo menos hasta hoy– fuera de las agendas y del alcance de los conglomerados mundiales y nacionales de medios masivos. La novela, el programa de humor o la serie policiaca deben disputar el espacio y tiempo del espectador, quien ahora también quiere –según sus gustos y competencias– grabar, editar, musicalizar y subir los videos a la red, solo o en familia; disfrutar otros videos de quienes pertenecen a la misma comunidad, o sencillamente, consumir otra diversidad de contenidos. Estas nuevas rutinas de consumidores y productores, reducen la distancia entre uno y otro para formar la figura del *prosumidor*, un consumidor que agrega información y valor al producto que consume, o que crea sus propios productos (videos, en este caso) para compartirlos con otros (Gil y Romero citado en Cruces, 2012).

Agregar música a un video, editar varios con un sólo sonido ambiental musical, o simplemente subir a la red la música de su grupo preferido con una foto significativa puede ser entendido como parte de las *culturas musicales* de una comunidad, que en este trabajo se van a entender como sistemas de prácticas y creencias que generan reglas y sistemas de clasificación en torno a la música (Merriam, 2001; Vila, 1996). Son específicamente: “un conjunto de prácticas alrededor de los ámbitos de producción (composición, interpretación, arreglos, grabación); distribución (venta, traslado, préstamo) y consumo (escucha, interpretación, baile) de diferentes estilos, corrientes y escuelas musicales, así como de representaciones, narrativas y reglas de cómo, qué y por qué se debe tocar o bailar” (Olvera, 2010: 16).

Ahora bien, ¿cómo estudiar los tipos de música si estos son muy diversos y, aunque se habla de comunidades de cinco mil habitantes o menos, la movilidad humana y las NTIC han incrementado tal diversidad?

De manera tentativa y para generar una discusión enriquecedora, se propone aquí un acercamiento a las culturas musicales desde los videos de *YouTube*, orde-

nándolos en clasificaciones que ofrezcan sentido al estudioso, a través de la técnica del análisis de contenido. La propuesta captura y clasifica el universo musical mediante dos tipologías: La primera remite a aquellas expresiones musicales concretas (reguetón, hip hop, rock, etcétera), que otros llamarían géneros o estilos musicales. Se propone aquí llamarlas *culturas musicales*. Tales culturas están vinculadas a específicos procesos estéticos y sociales en cierto momento de la historia para un lugar particular. Este conjunto de culturas se van agrupando en una segunda tipología, que las ordena en bloques o matrices de culturas musicales.

Es verdad que toda clasificación de géneros es arbitraria y relativa, pero funcional para cierto contexto dado (López Cano, 2004) y todo esfuerzo clasificatorio tiene el objetivo el permitir hacer algo con la música y con la información derivada de él. Como dice López, citando a Gibson, si se tienen tantas clasificaciones como necesidades. Así, esta propuesta de categorización tiende a destacar más el lugar cultural desde donde se habla —o se canta— y está anclada en la instrumentación y el modo de interpretación como criterios de diferenciación entre un tipo de música y otro.

El sistema de clasificación fue utilizado para analizar la configuración de las culturas musicales en los contextos de la fiesta patronal y la feria popular (Olvera, 2010), en otro municipio queretano contiguo, de donde se obtuvo el modelo. Para elaborarlo se consideraron varios esfuerzos de clasificación existentes, pero incompletos para los fines de este estudio: Grammys, Billboard, radios comerciales y otras de tipo académico, así como las propias denominaciones y clasificaciones de los pobladores.

Una primera aproximación conceptual sobre la que se levanta este sistema clasificatorio es la siguiente: la *música popular* puede ser definida como aquella caracterizada por su masividad, carácter mercantil, acento urbano, por la posibilidad de su formalización a través de la notación musical, y por su íntima vinculación con el desarrollo tecnológico (González, 2000 y Olvera, 2010). Esta definición contrasta con la de *música tradicional*, la cual se reproduce a través de patrones de oralidad, que son propios de las culturas indígenas o campesinas, a través de los ciclos del hombre o del año, tal como pueden ser los sistemas de fiestas patronales. Además, puede formar parte de una visión holística del mundo, de una cosmogonía, no como elemento accesorio o descartable, como en la sociedad moderna. Finalmente la *música clásica*, puede ser definida como una expresión artística propia de Occidente, que ha tenido el mayor proceso de formalización en el ámbito de la notación musical, de las escuelas e instituciones normativas, así como de programas académicos, revistas y congresos. Sus patrones estéticos se han querido imponer como el

criterio de belleza en los ámbitos dominados por esta civilización. Es una música que también se comercializa, es verdad, pero cuyo criterio de diferenciación social viene siendo su vinculación simbólica y, en parte orgánica, con las élites culturales y su uso como medio de distinción social.

En la tabla 2 se aprecian las dos tipologías propuestas. Del lado izquierdo se ubica una matriz ligada a la música tradicional, tres bloques vinculados a la música popular; uno más ligado a la música clásica y, finalmente un bloque para otras músicas. La clasificación también separa un tipo de música popular rural-urbana (norteña, banda, duranguense y ranchera) de los bloques popular I y II, por considerar que existen en aquélla fuertes elementos de ruralidad y oralidad. Aunque estos géneros regionales tienen elementos modernizadores y globalizantes en cuanto al modo de ser producidos, el sello “rural” es dado por las letras, las temáticas y, sobre todo, por la manera de ser consumidos.

<i>Tipología II</i> <i>Matrices de culturas musicales</i>	<i>Tipología I</i> <i>(Culturas musicales)</i>
Música tradicional	Tradicional Pifaneros/Tamborazo Zacatecano Tradicional danza Religiosa católica Tradicional dúo de guitarras Huapango
Música rural-urbana	Banda de viento/ tecnobanda Ranchera del Bajío Norteña acordeón y bajo sexto Banda norteña <sup>2</sup> Duranguense Baladas gruperas
Música popular urbana I	Tríos románticos Pop/pop rock (en español) Canto nuevo / fusión Tropical
Música popular urbana II	Reguetón Hip Hop / Rap (en inglés) Hip Hop / Rap (en español) Rock y variantes (en inglés) Rock y variantes (en español) Pop/pop rock (en inglés) Electrónica
Música clásica o culta	Jazz Jazz latinoamericano Clásica / grandes orquestas
	Otros

**Tabla 2** - Sistema clasificatorio de la música subida a *YouTube* para las comunidades de estudio.

Clasificar las culturas musicales en matrices se inspira en el concepto de *matrices culturales*, utilizado por el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla y por el filósofo y comunicólogo Jesús Martín-Barbero.

De acuerdo con Martín-Barbero, la matriz es el espacio donde se articulan los elementos o rasgos culturales, y que él prefiere usar en lugar del concepto cultura, por lo difuso, inasible y complejo que a veces representa utilizar esta palabra que puede decir todo y nada al mismo tiempo. Francisco Cruces, recuperando las ideas de Martín Barbero, asevera: “A lo que apuntan los usos del concepto matriz cultural es a una reconstrucción tentativa, incompleta, historiada, dinámica y fragmentaria de ese campo complejo [que es la cultura]” (Cruces, 2008: 2).

Otro motivo por el cual es inspirador el uso que da Barbero a matriz cultural, de acuerdo con Cruces, es su connotación de productora y generadora de cultura popular: El *locus* de esta actividad [la cultura popular] se halla [...] en las esferas marginalmente consideradas: la vida doméstica, el entorno barrial, el relato, el humor, la sociabilidad, la fiesta. La idea apunta a los procesos creativos de constitución del sentido en la vida cotidiana, gobernados por una lógica no necesariamente coincidente con la matriz dominante, racional-iluminista (Cruces, 2008: 11).

Precisamente esas son las temáticas que los sujetos de estudio de estas comunidades suben a *YouTube*: la vida doméstica, el entorno barrial, etcétera. Su interacción con la lógica racional de la modernidad genera tales expresiones de cultura popular. Habrá que reconocer esta lógica donde lo moderno y lo tradicional interactúan. Para ello tan sólo hay que recordar el carácter de artefacto sociotécnico aún no “estabilizado” o “clausurado” que Siri (2008) le da a *YouTube*, en tanto campo de disputa por su denominación, representación y uso, es decir, por su control.

Por su lado, Guillermo Bonfil (1988) sostiene una definición similar a la de Martín-Barbero, aunque centrada en grupos étnicos, y usada alrededor del concepto de *control cultural*, entendido como una relación significativa entre el grupo y una parte de su cultura que él denomina *cultura propia*.

El *control cultural* se explica por la relación entre elementos culturales de una comunidad y las decisiones que ésta toma para usar esos elementos durante el proceso de satisfacer sus necesidades materiales, simbólicas, de reproducción, etcétera. (Bonfil, 1988: 5). Los elementos culturales (materiales, de organización, de conocimiento, emotivos, simbólicos) pueden ser propios o ajenos. Si son propios los ha heredado la comunidad o es capaz de producirlos y reproducirlos; si son ajenos forman parte de la cultura de esta comunidad, pero no son propios pues no cumplen con la primera premisa. Lo mismo ocurre con las decisiones: pueden ser propias cuando la comunidad decide cómo usar ciertos rasgos de la cultura, o

ajenos, cuando los usos son impuestos por otros, quienes presumiblemente tienen mayor poder. Esta combinación ofrece las ya conocidas posibilidades de la cultura autónoma apropiada, enajenada o impuesta. Por ejemplo:

Un grupo étnico asume como propios un conjunto de elementos culturales y ejerce sobre ellos decisiones que le permiten mantener un ámbito de cultura autónoma. Conviene insistir en que no se trata de un mero agregado de elementos sin relación entre sí, sino que, como parte indispensable de la cultura autónoma, existe un plano general o matriz cultural que articula en cierto nivel al conjunto de elementos culturales (Bonfil, 1988: 6).

Bonfil tampoco entiende a la cultura como un conjunto de rasgos aislados e inco nexos: “Por el contrario, como se verá a lo largo de esta exposición, se presupone la existencia de un ‘plano general’ o matriz cultural, específica de cada cultura y cambiante a lo largo del devenir histórico, que articula y da sentido a los diversos elementos, particularmente en el ámbito de la cultura autónoma” (Bonfil, 1988: 6).

En este estudio no se ignora la diferencia étnica, ya que la mayor parte de la población en las comunidades de estudio de este artículo actualmente es mestiza. Incluso Díaz Ordaz, Sinaloa, es de formación relativamente reciente con sus singularidades culturales. Aun así, se propone el uso del concepto por considerarlo útil para acercarnos a esta problemática específica.

Para retomar nuestra clasificación musical —y argumentar sobre su pertinencia— se propone pensar que la agrupación de culturas musicales en bloques permite mostrar etapas, o periodos históricos en el desarrollo musical que, además, para el observador local representan hasta cierto punto grupos estructurados de propuestas de sentido, porque están articulados o son representativos de otros diversos aspectos de la cultura, economía, religión. Un ejemplo: ¿Cómo era hace 100 años, la comunidad de Villa Progreso, municipio de Ezequiel Montes, Querétaro, una de las tres en nuestro estudio? Es probable que la música que se interpretó, escuchó y bailó en aquel tiempo incluyera exclusivamente las variantes del primer bloque o matriz, denominado “Música tradicional”, y que comprende la música indígena de flauta y tambor; música para la danza indígena (tambor, cascabeles, chirimías, etcétera); música religiosa (cantos, alabanzas a capela o con instrumentos tales como guitarras u órganos); música de huapango (de la tradición huasteca) y música de guitarras que sigue la tradición trovadoresca o del corrido. Y eso era todo. La radio no llegaba aún, los discos no se conocían. Ritmos como el bolero y danzón, apenas llegaban a la Ciudad de México. Ezequiel Montes no sería municipio sino

hasta la década de los años cincuenta y, probablemente, la comunidad de Villa Progreso –originalmente llamada Bothë–, era una pequeña comunidad indígena otomí, con algunas influencias mestizas (el sacerdote, el delegado político), alrededor de la cabecera municipal –Cadereyta de Montes– y a su servicio (Olvera, 2010).

Analizada desde el plano de la historia, ésta puede ser considerada como una etapa o periodo en el desarrollo cultural y musical de la comunidad. En aquel tiempo las opciones musicales en la comunidad referida podrían haberse visto no sólo diferentes, sino hasta antagónicas –la picardía de la tradición trovadoresca de guitarras o violón era la “perdición” para los defensores de la música sacra– y seguramente detrás de ellas había una lucha por la definición legítima de la música (Bourdieu, 1990), que desde el poder y desde fuera de él, terminó por suprimir algunas expresiones, permitir otras, construyendo al final una matriz de sentido. Conforme la comunidad crece y se hace compleja en el tiempo, las etapas se acumulan, pero además interactúan entre sí. Estos estratos, si se les quiere llamar así, nos remiten a matrices culturales o referencias de sentido con una cierta articulación geográfica e histórica, en el sentido de que en el seno de ellas existe “un conjunto de elementos heterogéneos cuya identidad reside en su distribución, en un modo particular de disponerse [más que en los elementos mismos]” (Martín-Barbero, 2008-9).<sup>3</sup>

A la distancia, desde la perspectiva de los jóvenes, la primera matriz se podría observar más unificada culturalmente debido a ciertos elementos comunes, como la preeminencia de la oralidad, las temáticas totalmente rurales de su música o ser parte asumida de la tradición. Ahora los pobladores tienen muchas más alternativas para escuchar, bailar, interpretar y componer, que las que tuvieron sus antepasados hace 50 o 100 años. Las matrices de culturas musicales con las que interactúan son más complejas y abarcan más opciones, tanto porque pueden recibir música de lugares lejanos a través de los medios de comunicación, como porque pueden llevar o traer música nueva gracias a su movilidad, por ejemplo, a la capital municipal o a la ciudad de México o a Estados Unidos.

Es desde el punto de vista cultural que los tipos de música pueden agruparse para una clasificación operativa y cotidiana de lo musical y lo social. Las jóvenes generaciones miran a distancia la música de los viejitos: en la iglesia, en la danza, en la cantina y les parece ajena y uniformemente extraña respecto de la “moderna diversidad” con que ellos asumen estar viviendo. Tal diversidad no es concebida de ese modo por las viejas generaciones que unifican el hip hop, el rock, y el reguetón con los adjetivos de tamborazos, ruido y groserías.

Retomando la interpretación que Urresti (2011) realiza a partir de los planteamientos de Foucault y Deleuze, puede decirse que estos estratos son maneras de

ver o percibir; *epistemes* musicales que a su vez están vinculadas al desarrollo de la técnica disponible para hacer, transmitir y escuchar músicas:

esas formas de la percepción y la experiencia se ordenan en generaciones, unas superpuestas sobre otras como capas geológicas, lo que indica, por una parte, que lo antiguo permanece como vigencia y comparte el presente con las distintas emergencias sobrevivientes de diversos momentos del pasado y, por otra, que la emergencia de lo nuevo supone una ruptura con el pasado y produce la nueva realidad que de algún modo combate, disputa y reemplaza parcialmente lo establecido, aunque también se agrega al legado previo como una nueva esfera que suma un ámbito de relaciones con entidad propia a ese conjunto que se vuelve más intrincado y complejo (Urresti, 2011: 4).

Debe reconocerse que en el seno de la división conceptual entre música tradicional, popular y culta, los límites que separan a unas y otras expresiones no son claros y se traslapan. Es entendible, por tanto, la dificultad para establecer fronteras precisas entre las matrices de culturas musicales propuestas. Pero está claro que son las *industrias culturales* uno de los principales espacios donde ellas se articulan, de forma distinta. Éstas pueden ser definidas como sistemas industriales y masivos de producción y circulación de bienes simbólicos vinculados a la cultura dentro del sistema capitalista, en este caso, a la música.

Debe insistirse en que el constructo clasificatorio tiene un acento local. Seguramente cambiará si nos trasladamos a ciudades con 50 mil habitantes o si nos movemos a otro lugar del país, donde distintos factores influyen en su configuración. Por ello la clasificación permite y exige el posible paso de una cultura musical de una matriz a otra, o el reemplazo de una dentro de la misma matriz. Así por ejemplo, para la comunidad de Villa Progreso dentro de la música tradicional aparece la denominada música indígena de pifaneros (de flauta y tambor), que no existe en la comunidad zacatecana de Tetillas. En ésta, sin embargo, se observa la tradición del tamborazo zacatecano, que en este ejercicio distinguimos de la banda sinaloense y la tecnobanda, por tener repertorio más antiguo, una instrumentación más simple y una interpretación sin la infraestructura tradicional de la industria cultural. Lo mismo ocurre con la música electrónica perteneciente a la matriz música popular urbana II, que no se detectó en Villa Progreso pero sí en los otros dos poblados. Por tanto, manteniendo la idea general, se construyó un esquema clasificatorio específico para cada comunidad.

En resumen, puede decirse que las culturas musicales son elementos de las sociedades que permiten establecer vínculos simbólicos entre sus miembros, útiles

para su sobrevivencia y desarrollo. Las migraciones y las NTIC están alterando las dimensiones subjetivadas y objetivadas de la cultura en contextos de la vida cotidiana y festiva. Los tipos de música clasificados en esta propuesta son expresiones de culturas diferentes, surgidas en el devenir histórico en momentos y lugares dados, que han evolucionado y expandido su influencia a otras sociedades. Para el lugar y situación específicos de estas pequeñas comunidades se genera un escenario donde el patrimonio cultural heredado interacciona con otros elementos para generar apropiación, enajenación e innovación, dentro del plano de una misma matriz cultural, correspondiente a la mayoría de la población. Por el movimiento de personas e información propia de la época hoy aparece un enorme abanico de posibilidades musicales. El científico social debe ponderar el peso específico de cada especie y tipo y describir las tensiones que su uso y práctica generan en la vida material y simbólica de la comunidad, fenómeno donde la migración tiene un peso cada vez más importante.

Si la anterior orientación es correcta debería encontrarse que, para una comunidad de tipo rural y con población de 5 mil habitantes o menos, poca división del trabajo y una conexión con el mundo exterior comparativamente débil, los tipos de música estuviesen concentrados en una sola tipología musical (esperaríamos que la tradicional). Y, mientras más grande la comunidad, mayor desarrollo de la división del trabajo y vínculos con el exterior, encontraríamos entonces una presencia activa de muchos más niveles y, dentro de cada una de estas tipologías musicales, más subdivisiones o tipos de música específicos.

## Metodología

### *Del análisis de contenido*

Se analizaron en total 572 videos de las comunidades de Villa Progreso, Querétaro (277); Tetillas, Zacatecas (105) y Díaz Ordaz (190). El procedimiento de selección consistió en teclear el nombre del municipio y revisar todos los videos que tuvieran esa ancla nominativa, ya sea en el título del video, en sus palabras clave, o en algún otro sitio de la página del emisor. La búsqueda incluyó los sobrenombres por los cuales también son conocidos tales poblados (por ejemplo Villa Progreso, Tetillas;<sup>4</sup> Díaz Ordaz, El Carrizo). Se eliminaron del corpus los videos de lugares homónimos en otras partes de México o América Latina, así como los videos del lugar subidos por personas que no pertenecían a él. El corpus fue levantado



en el periodo de enero del 2011 a diciembre del 2012. El criterio de selección de las tres comunidades incluyó *a)* que estuviesen en el rango de entre mil 500 a 5 mil habitantes, *b)* que tuviesen presencia de migración a Estados Unidos y *c)* que el investigador en turno tuviera cierto conocimiento de la comunidad o de la zona. Los participantes eligieron comunidades de donde procedía su familia, como manera para facilitar la inclusión o eliminación de videos dudosos en vista del conocimiento que tenían del paisaje local, indumentaria tradicional, pasos de baile entre otros.

Se realizó una prueba de confiabilidad a cada grupo del corpus, consistente en obtener entre dos personas más de 85% de coincidencias en el proceso de codificación del 10% de los videos de cada poblado, seleccionado al azar. Además, por cuestiones de seguridad y ética se evitó todo contacto con los emisores durante la investigación.

El estudio general se concentra en dos aspectos: Por un lado se analizan los perfiles de los usuarios, que incluyen sus competencias digitales, y las representaciones de la vida cotidiana y festiva. Por otro lado, aparecen las tipologías musicales que acompañan a las representaciones sobre la vida festiva y cotidiana contenidas en los videos. Aquí presentaremos avances sólo del segundo aspecto.<sup>5</sup>

Las limitaciones de este ejercicio son las siguientes:

- Los emisores pueden tener su página registrada en Estados Unidos o México, sin necesariamente tener que vivir en esos países o ciudades.<sup>6</sup>
- Las personas no sólo tienen distintas competencias digitales, sino que además, sus menús mediáticos pueden ser distintos. *YouTube* puede o no ser parte de una serie de opciones que incluye a los medios tradicionales (prensa, radio, televisión y cine) y los llamados nuevos medios (Internet y redes sociales, usadas a través de la telefonía celular o la computación).
- De manera que los hallazgos, aunque relevantes, deben ser relativizados. Lo mismo sucede con la música que estos sujetos suben a la red: tampoco representa, necesariamente, la totalidad de su universo musical, expresado en lo que escucha, baila, canta o toca.
- El ejercicio está centrado en el análisis del mensaje –en este caso, tipos de música– y tiene las limitaciones propias del enfoque y la técnica. Mientras no se realicen etnografías en el área, es decir, mientras no haya un acercamiento a las condiciones reales de producción de tales mensajes de video y de las realidades mediadas y no mediadas de los sujetos, la información que obtengamos seguirá siendo limitada.

## Los emisores y sus videos

La tabla 3 indica que los usuarios con páginas registradas en Estados Unidos están presentes en las tres comunidades de estudio, lo que habla de la existencia de una dinámica binacional digital para la plataforma *YouTube*. En promedio, 34% de los emisores de las tres comunidades tiene su página registrada en Estados Unidos; mientras que 42% del total de videos está en las páginas registradas en Estados Unidos. Sin embargo, su peso relativo de usuarios para cada poblado es muy diferente, pues son mayoría en la comunidad queretana de Villa Progreso (37 emisores, contra 34), pero minoría en las otras dos.

La tabla 4 ordena la configuración de los usuarios por sexo y presenta a los hombres como principales protagonistas de estas prácticas digitales para las tres comunidades en estudio. Destaca, sin embargo, un relativo equilibrio de los sexos (7 contra 9) entre los emisores de Díaz Ordaz, Sinaloa, con página registrada en Estados Unidos y, en el mismo país, la ausencia de mujeres para la comunidad de Villa Progreso. Esto puede indicar configuraciones específicas de la migración por sexo para cada comunidad, y mostrar además patrones culturales diferenciados de acceso a las NTIC.

Comunidades	Sujetos			Videos según país de registro		
	México	Estados Unidos	Total	México	Estados Unidos	Total
<i>Villa Progreso, Querétaro</i>	26	37	63	82	195	277
<i>Tetillas, Zacatecas</i>	18	11	29	87	18	105
<i>Díaz Ordaz, Sinaloa</i>	33	11	64*	159	31	190**
<i>Total</i>	84	52	156	330	244	572

**Tabla 3** - Sujetos emisores según país de registro y cantidad de videos.

Fuente: Elaboración propia.

\* De 20 emisores no se logró conseguir el país de origen para esta comunidad.

\*\* Los cuatro videos faltantes aquí no están incluidos por provenir de otro país.

Localidad	Página registrada en México			Página registrada en Estados Unidos			Total
	Hombres	Mujeres	ND	Hombres	Mujeres	ND	
<i>Villa Progreso, Querétaro</i>	16	8	2	34	0	3	63
<i>Tetillas, Zacatecas</i>	12	4	2	5	5	1	29
<i>Díaz Ordaz, Sinaloa</i>	26	7	10	9	2	10	64
<i>Total</i>	57	19	14	48	12	14	156

**Tabla 4** - Emisores por sexo según país de registro.

Fuente: Elaboración propia.

Vale la pena insistir en que los tres municipios ocupan grados diversos de marginación. Dentro de ellos, la comunidad de Villa Progreso, en el semidesierto queretano, es la que resultó con el mayor índice de marginación, alta intensidad migratoria y con más páginas registradas en Estados Unidos. ¿Hasta dónde hay una relación causal entre marginación, diáspora laboral y efervescencia de redes sociales, y plataformas digitales como *YouTube*? Sobre el primer proceso varios autores han mostrado evidencia (Solorio, 2007; Bohórquez *et al.*, 2003), respecto del segundo, los videos constituyen una evidencia, que debe ser respaldada por la etnografía de la producción de mensajes en el lugar de estudio.

### *Papel de la música*

En promedio, 7 de cada 10 videos en este estudio tienen música (73.18% de un total de 572). Esto comprueba la afirmación hecha arriba: que la música juega un papel preponderante en la vida de las personas y dentro de los videos analizados, configurando un sistema de comunicación dentro de otro (la música dentro del video). La tabla 5 nos muestra ese rol protagónico donde, en dos casos, los videos con música aparecen en proporción de tres y cuatro a uno, respecto a los que no tienen música o no tienen sonido.

### *Análisis del video como forma simbólica*

Otro tipo de evidencia específica sobre la relación música, migración y redes sociales digitales, se observa cuando analizamos cada video por separado. Aquí se relacionan los tópicos mencionados con los sonidos y las imágenes expuestas. Lo que da pie para diversos tipos de análisis, incluyendo el análisis semiótico. En este sentido cada uno de los videos codificados en las tres bases de datos de esta

<i>Comunidades</i>	<i>Videos con música</i>	<i>Videos sin música</i>	<i>Total por comunidad</i>
<i>Villa Progreso, Querétaro</i>	212	65	277
<i>Tetillas, Zacatecas</i>	57	48	105
<i>Díaz Ordaz, Sinaloa</i>	151	39	190
<i>Total de videos</i>	420	152	572

**Tabla 5** - Presencia de la música en los videos de tres comunidades.

Fuente: Elaboración propia.

muestra tenía, al final de la codificación numérica, una serie de observaciones a modo de comentarios, preguntas y sugerencias para estudios posteriores. A partir de estas notas, desarrollamos el siguiente cuadro descriptivo, para el video número 26 de la base de datos de Villa Progreso, Querétaro, este video de 2:45 minutos fue subido el cuatro de junio del 2010 por el emisor “r5tetillas”.<sup>7</sup> Muestra una secuencia de imágenes de la comunidad de origen y destino, ambientada con la canción llamada Pueblo Querido, un corrido norteno interpretado por el afamado grupo *Los Tigres del Norte* (1987/Fonovisa). A continuación se muestra la relación entre la letra de la canción y la secuencia de las imágenes presentadas en el video.

<i>Letra de la canción Pueblo Querido Los Tigres del Norte. (1987/Fonovisa)</i>	<i>Secuencia de las imágenes presentadas en el video</i>
1. Introducción musical.	1. Logo de Hecho en México, donde la palabra México está sustituida por la palabra Tetillas.
2. Hoy me encuentro muy lejos, muy lejos	2. Haigway en California con los letreros de Sacramento y Reno.
3. de la tierra que me vio nacer,	3. Foto aérea de Villa Progreso.
4. de mis padres y de mis hermanos	4. Imagen del frente de la iglesia del pueblo.
5. y del barrio que me vio crecer.	5. Casa recién terminada en una calle del pueblo.
6. La nostalgia me destroza el alma	6. Vista del pueblo desde un cerro cercano.
7. y quisiera volverlos a ver.	7. Jóvenes junto al atrio de la iglesia local.
8. El recuerdo se me hace tristeza,	8. Caseta de cobro de una carretera de California.
9. la tristeza me hace llorar.	9. Capilla del pueblo donde se lleva a cabo una boda.
10. Y este llanto parece que miro	10. Interior de la iglesia del pueblo con feligreses.
11. a mi pueblo y a mi dulce hogar 12. Y también a mi madre bendita	11. Plaza del pueblo tomada de una fotografía vieja.
13. que sin duda por mí ha de rezar 14. Yo ansío con todo mi ser	13. Retablo en oro de San Miguel Arcángel, patrono del pueblo.
15. regresar a mi pueblo querido	15. Carretera desde donde ya se divisa Villa Progreso.
16. y mi Dios me lo ha de conceder	16. Paradores en algún lugar del pueblo donde personas comen y conviven.
17. Pa' morime allá con los míos 18. Es muy triste encontrarse ausente	17. Vista nocturna de la carretera de ingreso a Villa Progreso.
19. de la tierra donde uno ha nacido. 20. Y más tristes si no están presentes	19. Casa comunal.
21. los amigos y los seres queridos;	21. Templete para la fiesta de la fiesta patronal con escultura de San Miguel Arcángel.
22. que el destino nos hizo dejarlos, 23. mas el alma jamás ha podido.	22. Foto de carretera de California.

24. Yo he vagado por grandes ciudades	24. Edificios de una ciudad de California, aparentemente San José.
24. Por sus calles rete bien alumbradas	24. Calles de una ciudad de California, aparentemente San José.
25. Pero nunca he olvidado a mi pueblo 26. y ni pienso olvidarlo por nada; 27. aunque tenga sus casas de adobe	25. Figura de San Miguel, cargada en procesión.
28. y una que otra calle empedrada. 29. Yo ansío con todo mi ser	28. Trabajador de Ixtle <sup>8</sup> en el pueblo.
30. regresar a mi pueblo querido 31. y mi Dios me lo ha de conceder	30. Concurso de la flor más bella del pueblo.
32. pa' morime allá con los míos	32. Placas de automóvil de Querétaro.
	Letrero final que dice: <i>Thanks for watching it</i> ARRIBA TETILLAS Y SUS VERDES CERROS

La constante y precisa vinculación entre texto e imágenes habla de que el sujeto emisor se identifica con el discurso y tiene evidencias gráficas suficientes para demostrarlo. Habla también de la posesión de competencias digitales, que pueden ser de él o de algún miembro de su familia. Finalmente, es un buen ejemplo de cómo la construcción de estas particulares formas simbólicas (Thompson, 1980) usan bienes simbólicos nortños, como las canciones de los Tigres del Norte, confirmando el proceso de *norteñización* de la que hablaremos más adelante.

### *Culturas musicales*

Ahora se exploran, de manera general, las culturas musicales que aparecen en los videos seleccionados de las tres comunidades de acuerdo con nuestra clasificación. La tabla 6 muestra cantidad de videos y su porcentaje, para las tres comunidades de estudio, ordenada por las cinco matrices ya mencionadas y una categoría extra, de “otros”. El instrumento –que ya sólo incluye los videos con música: 420– permite apreciar la diversidad cultural y musical de cada una de las comunidades. Se han puesto en negrita los porcentajes más altos y en cursiva los porcentajes que les siguen en segundo lugar.

Las culturas musicales de la matriz “rural-urbana” aparecen repetidamente en los videos analizados; son mayoría en las comunidades de Villa Progreso y Tetillas y aparecen en segundo lugar en Díaz Ordaz. Este complejo de diferentes músicas,

	<i>Villa Progreso (Querétaro)</i>		<i>Tetillas (Zacatecas)</i>		<i>Díaz Ordáz (Sinaloa)</i>		<i>Total</i>	
<i>Matrices de culturas musicales</i>	<i>Número de videos</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Número de videos</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Número de videos</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Número</i>	<i>Porcentaje</i>
<i>Tradicional</i>	14	6.59%	14	24.56%	62	41.05%	90	21.27%
<i>Rural-urbana</i>	83	39.13%	34	59.65 %	49	32.45%	166	39.71%
<i>Urbana 1</i>	25	11.78%	4	7.02%	4	2.64%	33	7.8%
<i>Urbana 2</i>	69	32.51%	2	3.51%	21	14%	95	22.29%
<i>Música Culta</i>	5	2.35%	1	1.75%	2	1.32%	8	1.89%
<i>Otros</i>	16	7.64%	2	3.39%	10	6.62%	28	6.20%
<i>Total</i>	212	100%	57	99.88%	151	99.78%	420	99.56%

**Tabla 6** - Matrices de culturas musicales en las tres comunidades.

Fuente: Elaboración propia.

tales como la ranchera del Bajío, la norteña de acordeón y bajo sexto, la música de banda, la duranguense y las baladas gruperas, ocupa casi 40% del total de los videos con música (420) en esta muestra. Muy parejos le siguen, el bloque de la llamada música “popular urbana II” (reguetón, hip hop, regué, pop, rock y electrónica) y la “música tradicional”. Las tres anteriores matrices conforman más de 83% de toda la muestra, dejando con menos de 17% a la música tropical, al pop rock en español, a la música clásica, de fusión, los tríos románticos y así como al jazz y otros tipos.

Por ser la matriz “rural-urbana” la más socorrida por los usuarios de las tres comunidades, se procederá a desagregar sus culturas musicales para analizarlas. Lo primero que puede observarse en la tabla 7 es el predominio de las culturas musicales del norte de México en la música de los videos. Si la música norteña de acordeón y bajo sexto aparece en primer lugar en Villa Progreso y en Díaz Ordaz, la de banda es principal en la comunidad zacatecana de Tetillas. Los primeros y segundos lugares –salvo el caso de la música ranchera en Díaz Ordaz– pertenecen a músicas norteñas. Lo anterior puede ser tomado como evidencia de la *norteñización* musical del país (Alarcón, 1998;<sup>9</sup> Héau-Lambert, 2006; Escalante y Quiroz, 2006; Camacho, 2006; Olvera, 2010), que es el seguimiento de modelos norteños para la generación de música, baile, indumentaria, temática y performance.

El tránsito de muchos migrantes –ir y venir por temporadas de la comunidad a la ciudad o al Norte, que puede referirse a espacios urbanos y rurales de Estados Unidos o del norte de México– así como la propia transición de su comunidad hacia la urbanización, pueden ser razones por las cuales en este ejercicio la música catalogada como rural-urbana sea la más escuchada.

<i>Matriz de culturas musicales rural-urbanas</i>	<i>Villa Progreso, Querétaro</i>		<i>Tetillas, Zacatecas</i>		<i>Díaz Ordaz, Sinaloa</i>	
	Videos	Porcentaje	Videos	Porcentaje	Videos	Porcentaje
<i>Ranchera del Bajío</i>	5	2.35%	0	0%	14	7.65%
<i>Banda / tecno banda</i>	26	12.26%	17	<b>29.82%</b>	7	4.08%
<i>Banda nortea</i>	0	0%	0	0%	3	1.53%
<i>Nortea de acordeón y Bajo sexto</i>	39	<b>18.39%</b>	15	26.32%	23	<b>11.73%</b>
<i>Duranguense</i>	7	3.30%	2	3.51%	0	0%
<i>Baladas gruperas</i>	6	2.83%	0	0%	2	1.02%
<i>Total</i>	83	39.13%	34	59.65%	49	26.02%

**Tabla 7** - Peso relativo de las culturas musicales de la matriz rural-urbana.

Fuente: Elaboración propia.

Respecto a la música tradicional, que aparece como mayoría en la comunidad de Díaz Ordaz, debe decirse que la mayoría de los videos pertenece a un dueto de guitarras cuya presencia se localizó en los más diversos ambientes (iglesia, bodas, conciertos). Es natural mantener en la primera matriz a un dueto de guitarras que interpreta canciones y corridos tradicionales. Sin embargo, cuando éstas tienen salida para amplificador, están acompañadas de un bajo eléctrico y de un contexto electroacústico en una fiesta de clase media, la decisión de mantenerlas en esta categoría es difícil y arriesgada, pues se acerca a la frontera de la matriz rural-urbana. Se mantiene, sin embargo, que uno de los criterios de clasificación es considerar el “lugar desde donde se habla”. Y en esta joven comunidad, con bajo grado de marginación, importante influencia de la moderna cultura estadounidense, eso bien puede interpretarse como tradicional.

### *Expresiones binacionales*

Cuando se desagregan los videos de las tres comunidades entre quienes tienen su página registrada en Estados Unidos o México (tabla 8) aparecen las siguientes cuestiones: Aquellos que tienen su página registrada en Estados Unidos, suben videos de casi todas las matrices de culturas musicales, con la salvedad de Tetillas, que no tiene videos en tres de las seis categorías. Aun así podríamos decir que, hasta cierto punto, existe una importante diversidad musical entre ese tipo de público. Señaladamente, entre los mismos usuarios con página en Estados Unidos no hay expresiones de la categoría música culta para ninguna comunidad.

<i>Matrices de culturas</i>	<i>Villa Progreso (Querétaro)</i>		<i>Tetillas (Zacatecas)</i>		<i>Díaz Ordaz (Sinaloa)</i>		
<i>Musicales</i>	México	Estados Unidos	México	Estados Unidos	México	Estados Unidos	Total
<i>Tradicional</i>	9	5	9	5	59	3	90 (21.27%)
<i>Rural-urbana</i>	14	69	24	10	36	13	166 (39.71%)
<i>Urbana 1</i>	10	15	4	0	3	1	33 (7.8%)
<i>Urbana 2</i>	17	52	2	0	22	2	95 (22.29%)
<i>Música "cult"</i>	0	5	1	0	2	0	8 (1.89%)
<i>Otros</i>	9	7	1	1	9	1	28 (6.20%)
<i>Total</i>	59	153	41	16	131	20	420 (99.56%)

**Tabla 8** - Culturas musicales de las tres comunidades según página de registro.

Fuente: Elaboración propia.

Otros dos fenómenos merecen atención: Por un lado la fuerte presencia de la música rural-urbana se mantiene en ambos tipos de usuarios independientemente del país donde tengan registrada la página. En Villa Progreso, donde una mayoría tiene página registrada en Estados Unidos, la mayoría también es para este tipo de música y la minoría para los usuarios con página registrada en México. En los otros dos casos, donde la mayoría de los usuarios tienen su página registrada en México, esta música es claramente hegemónica, lo que probablemente nos indique la fuerza de esta música, independientemente del país de registro de la página. Por otro lado, la música urbana 2, en particular el reguetón y versiones del hip hop, tienen una fuerte presencia en Villa Progreso y una clara mayoría entre usuarios con página en Estados Unidos. Esto remite a procesos de apropiación y diálogo cultural, que explican cómo ciertas expresiones estéticas (uso del cuerpo, música, lenguaje) son conocidas y practicadas por ciertas comunidades de migrantes antes de que las industrias culturales las lleven al país de origen de los migrantes, a través de conciertos, películas o productos (Olvera, 2011). Finalmente, las culturas de la matriz tradicional están presentes en las tres comunidades, independientemente si la página está registrada en México o Estados Unidos, aunque con menor presencia en esta última.

Si se pudiera caracterizar el retrato que nos presenta la información sobre matrices de culturas musicales en las comunidades de estudio, se diría que es un cuadro sugerente donde la preponderancia de la música rural-urbana está balanceada por la música tradicional y la popular urbana II. ¿Esto qué significa? Se propone pensar en las siguientes posibilidades:



- a) Que estas comunidades, de carácter rural, están sometidas a presiones de urbanización y modernización, tanto por el avance de la modernización local y regional, como por efecto de la migración internacional; así que sus emisores están culturalmente situados en una matriz rural-urbana, prefiriendo estas culturas musicales y teniendo otras dos alternativas, no necesariamente excluyentes: el retorno al corazón de la música mexicana o la incorporación de nuevos valores musicales y patrones estéticos, el caso del reguetón y hip hop.
- b) Que los usuarios con página registrada en Estados Unidos usan *YouTube* para compartir gustos, divulgar circunstancias y eventos significativos, que ocurren en su lugar de origen y en el de destino, y esos eventos ocurren en los contextos tradicionales, rural-urbanos y netamente urbanos.
- c) Que los videos analizados aquí no son espejo de las regiones culturales. Efectivamente muestran con sus fiestas y ferias, y con sus paseos, la actividad cultural geográficamente situada en un territorio. Pero también muestran las influencias diversas que atraviesan y alimentan a esas regiones. *Youtube* y sus videos son el lugar virtual donde coinciden las distintas actividades territorialmente situadas.
- d) Que distintas configuraciones musicales remiten a distintos grados de desarrollo material, distintas posibilidades de generar una cultura autónoma. Por ejemplo, Villa Progreso posee una clara mayoría de videos cuyos usuarios tienen su página registrada en Estados Unidos, mientras que Tetillas y Díaz Ordaz tienen una relación inversa. Villa Progreso resultó ser el municipio con mayor grado de marginación. Si acaso esta marginación expulsa a sus habitantes a buscar trabajo a otros lugares, incluyendo a Estados Unidos, puede pensarse que *YouTube* está siendo usado para reducir la distancia geográfica y cultural entre las comunidades y sus diásporas.

## Conclusión

El trabajo aquí presentado realizó un análisis de contenido de la música presente en los videos subidos a *YouTube* por usuarios de tres pequeñas comunidades mexicanas con presencia de migración internacional y diferente nivel de desarrollo material. Explicó y justificó la propuesta clasificatoria utilizada para este análisis, que permite la identificación y registro de la diversidad musical en estas pequeñas comunidades y, a su vez, la penetración de otras músicas, como indicador de la interacción con otras culturas provenientes de grandes y pequeños centros urba-

nos de México y Estados Unidos, es decir, como registro del patrimonio cultural heredado en interacción con expresiones de la modernidad y posmodernidad y de las sociedades de donde emanan dichos elementos culturales.

La propuesta reconoce que las músicas no están aisladas, sino que generalmente forman parte del repertorio de una comunidad, y están integradas a un sistema de prácticas y representaciones, como los ciclos de vida del hombre y del año. Otras veces, sin embargo, se hallan más vinculadas a la historia individual o familiar. El análisis de contenido propuesto permite el registro de ambas dimensiones –la individual y la colectiva–, pero corre el riesgo de ser una actividad académica superficial si no se vincula con otros elementos de la reproducción social –incluyendo las movilidades humanas. Afortunadamente gran cantidad de los videos en *YouTube* y otras redes sociales aportan muchos de estos elementos (escenarios, prácticas, indumentarias).

La propuesta también asume al sujeto como un ser versátil, cuya capacidad de agencia puede permitirle tener un abanico de alternativas de producción, transmisión y consumo de música, según las cambiantes circunstancias de su vida, y donde, según diversos escenarios, ejecuta sus competencias de escucha, canto, baile o ejecución musical. Esta circunstancia podría complejizarse si consideramos al individuo en movimiento, al migrante nacional o internacional, así como a su familia y red social de pertenencia. El cuadro de conjunto da forma a los flujos de mensajes y prácticas musicales, bajo estos dos ejes fundamentales: el del movimiento de personas y el de las industrias culturales. El análisis de éstas debe diferenciar a las industrias culturales tradicionales de aquellas vinculadas a las NTIC, debido a la desigual capacidad de retroalimentación de los mensajes por parte del usuario.

Los procesos específicos de tal dinámica son material para registro y análisis por parte del científico social, como parte de las nuevas realidades demográficas y culturales de muchas comunidades en el país. Las dinámicas entre quienes ejercen las distintas modalidades de movilidad y quienes no, como emisores o como receptores, seguramente están colaborando en la creación de una nueva manera de relacionarse a distancia, de construir simultáneamente nuevas identidades comunitarias, regionales, nacionales y binacionales, es decir, posnacionales (Zúñiga y Hamman, 2011).

No fueron considerados para la presentación de este avance factores tales como la edad, sexo o nivel educativo. Las conclusiones, logradas hasta aquí son pocas y restringidas, ya que se desconocen las condiciones de emisión. En una segunda etapa de la investigación se deberán elaborar una serie de estudios etnográficos sobre las condiciones de la emisión del mensaje dentro de la comunidad de origen,

bajo criterios señalados en la parte metodológica. Posteriormente, procesar sus resultados para contrastar nuestros hallazgos con otras investigaciones. Finalmente, realizar una descripción y análisis más profundos de los dos primeros momentos de este proceso comunicativo, ayudados de un marco conceptual proveniente de la comunicación, la antropología y la sociología.

Entre las cuestiones pendientes a estudiar para este tipo de estudios está la contradicción entre la fuerza de la familia y la comunidad en poblaciones pequeñas y el proceso de individualización impulsado por la sociedad de las cuatro pantallas. Marcelo Urresti (2011) sostiene que la expansión del mundo de las cuatro pantallas –cine, televisión, computadora y celular– impulsa un proceso de individualización cuyas contradicciones, se debe apuntar, son más evidentes en poblados pequeños, donde el peso comunitario y familiar es mayor y más aprehensivo que en las grandes ciudades.

Un enfoque como éste, que destaca la migración internacional y el uso de las NTIC, debe ser complementado con una perspectiva que integre las influencias de la migración local, regional y nacional. Entonces se podrá cerrar un círculo de múltiples influencias donde las culturas musicales agrupadas en estratos puedan entenderse como diálogos entre la premodernidad, la modernidad y posmodernidad. En otras palabras, los estratos o bloques en los que se organizaron aquí las culturas musicales nos llevan a pensar en la matriz cultural como lugar donde se genera el conjunto de procesos históricamente situados, que generan sentido para sus portadores. Como se mencionó arriba, aún las pequeñas poblaciones pueden tener una matriz cultural hegemónica, pero en el contexto migratorio internacional transgeneracional, para algunos grupos de estas comunidades la movilidad periódica forma parte de su matriz cultural. Su forma de vida es ir y regresar, como lo hicieron sus padres y abuelos. Esta circunstancia articula vivencias, aprendizajes, emociones y perspectivas de futuro de más de un lugar. De ahí que puedan articular tanto la música de danza tradicional, que vieron y escucharon cuando eran niños, como el rap que aprendieron cuando llegaron a la sociedad de destino, ambas formando parte de su identidad transnacional. ♦

## Bibliografía

Alarcón, R., 1998 – “El proceso de norteamericanización: impacto de la migración internacional en Chavinda, Michoacán”, en Thomas Calvo y Gustavo López (coords.), *Movimientos de población en el Occidente de México*, México, CEMCA/El Colegio de Michoacán.

- Alexa, 2014, *Youtube site overview*, disponible en <http://www.alexa.com/topsites>, consulta el 28 de noviembre del 2009.
- Bacigalupe, B. y M. Cámara, 2012, "Transnational Families and Social Technologies: Reassessing Immigration Psychology", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/1369183X.2012.698211>, vol. 38 (9), pp. 1425-1438.
- Bijker, W., T. Hughes y T. Pinch (eds.), 1987, *The Social Construction of Technological Systems*. Cambridge, MA, MIT Press.
- Bohórquez, J., A. G. Espejel, D. P. Hernández, y M. A. Espinosa, 2003, *Los pobres del campo queretano*, México, INAH.
- Bonfil, G., 1988, "La teoría del Control cultural en el estudio de los procesos étnicos", *Anuario Antropológico*, núm. 86, pp. 13-53, Universidade de Brasilia/Tempo Brasileiro.
- Bourdieu, P., 1987, "Los tres estados del capital cultural", *Sociológica*, UAM-Azcapotzalco: México, núm. 5, pp. 11-17, en <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/0503.pdf> consultado el 28 de noviembre del 2009.
- Bourdieu, P., 1990, *Sociología y Cultura*, México, CNCA.
- Camacho, G., 2006, "El vuelo de la Golondrina. Música y migración en la huasteca", en Fernando Híjar, (coord.) *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Conaculta.
- Cobo, J., 2009, "El concepto de tecnologías de la información. Benchmarking sobre las definiciones de las TIC en la sociedad del conocimiento", *Zer*, vol. 14, núm. 27, pp. 295-318.
- Conapo, 2012, *Índices de intensidad migratoria México-Estados Unidos 2010*, México.
- Cruces, F., et al., 2001, *Prólogo*, en Francisco Cruces, (coord.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta.
- Cruces, F., 2008, "Matrices Culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento", en *Revista Anthropos*, núm. 219, julio-agosto, Bacerlona.
- Cruces, F., 2012, "Jóvenes y corrientes culturales emergentes, en Canclini, Cruces y Urteaga (coords), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, Barcelona, Ariel/Fundación telefónica/UAM/UNED.
- Escalante, G. y R. Quiroz, 2006, "Comunicación masiva-culturas tradicionales: un estudio sobre persistencia y transformación en las fiestas del pueblo de Conkal, Yucatán", *Anuario de Investigación CONEICC*, XII, pp. 379-398.
- González, J.P., 2000, Conclusiones. *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*, en <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Gonzalezjuan.pdf>, consultado el 9 de mayo del 2007.
- Hamel, J-Y., 2009, *Information and Communication Technologies and Migration*. Papeles de investigación, agosto núm. 39, Reportes sobre Desarrollo Humano, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Héau-Lambert, C., 2006, "Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad", en Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Conaculta.
- INEGI, 2005, Censo Nacional de Población y Vivienda, en <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/default.aspx>, consulta el 10 de diciembre del 2010.
- INEGI, 2010, Censo Nacional de Población y Vivienda.

- López Cano, Rubén, 2004, “Favor *de no tocar el género*: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”, en Martí, Josep y Silvia Martínez (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Actas del VII Congreso de la SibE, en [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net), consultado el 20 de abril del 2008, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 325-337.
- Lange, P.G., 2007, Publicly private and privately public: Social networking on *YouTube*. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13(1), article 18, en <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/lange.html>, consultado el 12 de noviembre del 2010.
- Manrique, M. y B. Mikail, 2011, “El papel de los nuevos medios y las tecnologías de la comunicación en las transiciones árabes”, en [http://www.fride.org/descarga/PB\\_69\\_nuevas\\_tecnologias.pdf](http://www.fride.org/descarga/PB_69_nuevas_tecnologias.pdf), Policybrief, núm. 69, diciembre.
- Merriam, A., 2001, “Usos y funciones”, en Francisco Cruces, (ed.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta.
- Moscovici S., 1979, *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Huemul.
- Municipio de Ezequiel Montes, 2011, Descripción física. Recuperado el 1 de febrero del 2011, de <http://ezequielmontes.gob.mx/>
- Nedelcu, M., 2012, “Migrants’ New Transnational Habitus: Rethinking Migration Through a Cosmopolitan Lens in the Digital Age”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/1369183X.2012.698203>, vol. 38 (9), pp. 1339-1356.
- Oiarzabal, P. y U. Reips, 2012, “Migration and Diaspora in the Age of Information and Communication Technologies”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/1369183X.2012.698202> vol. 38 (9), pp. 1333-1338.
- Olmos, M., 2012, “Introducción”, en Miguel Olmos, (coord.), *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Tijuana, Colef/UAS/UANL/Boniga Artigas.
- Olvera, J.J., 2010, *Configuración de culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares. El caso de Cadereyta de Montes, Querétaro*. Tesis doctoral, Monterrey, ITESM.
- Olvera, J.J., 2011, “Construcción social de la cultura a través de las TIC en migrantes a E.U. El caso de *YouTube* en un pueblo del semidesierto queretano”, *Anuario de investigación de la comunicación*, Mexicali, CONEICC/ ITESO/ UABC/ UANL.
- Olvera, J.J. y M. Yarto, 2013, “Desarrollo de competencias digitales en trabajadores migrantes legales a E.U.”, en Hernán Venegas, Carlos Recio y Ana Pérez Gavilán (eds.) *Miradas sobre la migración*, Saltillo, Atemporia/UAC.
- Perera V. et al., 2001, “Análisis del discurso y comunicación asincrónica. Un sistema de análisis”. *Memorias del Congreso Internacional de Tecnología, Educación y Desarrollo Sostenible*, disponible en <http://gte2.uib.es/edutec/sites/default/files/congresos/edutec01/edutec/comunic/EXP11.html>
- Prieto, D. y Utrilla, B., 2006, *Ya hnini ya jā’itho Maxei. Los pueblos indios de Querétaro*, México, CDI.
- Sedesol. (2013). *Catálogo de comunidades*. México. Disponible en <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/>
- Simonett, H., 2004, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*. Mazatlán. Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.

- Siri, L., 2008, "Un análisis de YouTube como artefacto sociotécnico", *Diálogos de la comunicación*. núm. 77, julio-diciembre, en <http://www.congresobc.gob.mx/IELWeb/documentos/mediosdecomunicacion/An%C3%A1lisis%20de%20Youtube%20como%20artefacto%20ST.pdf>
- Solorio, E., 2007, "Redescubriendo el territorio en San Miguel Tetillas", en Diego Prieto y Beatriz Utrilla (coords.), *Los pueblos indios de Querétaro*, México, CDI.
- Thompson, J.B., 1980, *Ideología y cultura modernas*, México, UAM.
- Urresti, M., 2011, "Las cuatro pantallas y las generaciones jóvenes", en Artopoulos, Alejandro (coord.), *La Sociedad de las cuatro pantallas. Una mirada latinoamericana*, Barcelona, Ariel-Fundación Telefónica.
- Vila, P., 1996, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Revista Transcultural de Música*, año 2, en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>, consultado el 20 de abril del 2008.
- Zúñiga, V. y E. T. Hamann, 2011, "Volviendo a visitar la noción de transnacionalidad: comunicación transfronteriza y redes diaspóricas en alumnos migrantes internacionales en las escuelas de México", en Olvera, José Juan y Blanca Vázquez (coords.), *Procesos comunicacionales en la migración: de la escuela a la feria popular*, Tijuana, Colef/UR/ITESM/ UDEM.

## Notas

- <sup>1</sup> Entre las habilidades y conocimientos más importantes alrededor de las competencias digitales, encontramos: a) La capacidad para búsqueda y procesamiento de información, principalmente, a través de internet; b) La habilidad para utilizar tecnologías de comunicación que ofrece Internet, la WEB 2.0 y el celular; y c) La posibilidad de utilizar herramientas básicas de procesamiento de información, tales como procesadores de textos, hojas de cálculo, hojas de presentaciones, administradores de correos y agendas (Olvera y Yarto, 2013).
- <sup>2</sup> La banda nortea, título creado por estos investigadores, es un tipo de música que convina los elementos centrales del conjunto nortea, acordeón y bajo sexto, con los de la banda sinaloaense.
- <sup>3</sup> Mientras Helena Simonett (2004: 8), en su estudio de la banda sinaloaense, habla de «estratos» para referirse a por lo menos tres tipos de bandas identificadas con ciertos periodos históricos, pero que no dejan de interactuar entre sí, aquí se propone imaginar a diferentes culturas musicales interactuando constantemente, pero cada una de ellas perteneciendo a una matriz de sentido.
- <sup>4</sup> Villa Progreso también se llama "Tetillas", término que hemos omitido para esta población en esta comunicación para evitar confusiones.
- <sup>5</sup> Véase Olvera 2011 para los otros aspectos de la investigación desarrollados para la comunidad de Villa Progreso.
- <sup>6</sup> Un seguimiento puntual a ciertos usuarios de Villa Progreso mostró la ubicuidad del migrante a través de sus diferentes viajes al poblado y dentro de Estados Unidos.
- <sup>7</sup> Debe recordarse que Villa Progreso también es llamado Tetillas por sus pobladores, pero que evitamos usar ese nombre para no confundir en este estudio al lector con Tetillas de Río Grande, Zacatecas. Ambos poblados tienen pequeños cerros con forma de tetillas de cabra. Más allá de

esto, debe observarse la construcción geontrópica o gentilicia, que permite al usuario anclar su *nickname* en su lugar de origen, para así mantener la identidad en los nuevos espacios sociales digitales (Olvera, 2011).

<sup>8</sup> El ixtle es una fibra natural que se obtiene de la planta del maguey.

<sup>9</sup> Se incluye a Alarcón por su aportación del concepto “norteñización”, aplicado para el caso de Chavinda, Michoacán, no por la acepción que le damos nosotros de *norteñización* musical.