

González, Jorge A.

La dimensión pueblerina de la industria cultural de la música – una mirada ‘antropónómica’

Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, vol. 37, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 285-312

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

São Paulo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69832559014>



Intercom
Revista Brasileira de
Ciências da Comunicação

*Intercom - Revista Brasileira de Ciências da
Comunicação,*

ISSN (Versión impresa): 1809-5844

intercom@usp.br

Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação

Brasil

La dimensión pueblerina de la industria cultural de la música – una mirada ‘antroponómica’*

DOI 10.1590/1809-5844 201413

Jorge A. González**

Resumen

En este trabajo se aborda la reconstrucción de algunos de los procesos globales de la producción de la industria cultural de la música en sus dimensiones locales a través del relato de una familia de músicos en la banda de un pueblo del centro-oeste de México. Para entender las características y las propiedades de nuestro objetivo, haremos uso de la perspectiva antroponómica que Bertaux ha propuesto como una alternativa conceptual sensible a la “otra” producción, que no se agota en la economía de bienes materiales, sino que documenta un proceso diferente y a la vez complementario, en el que se generan *mentes* y *cuerpos* aptos para cierto tipo de actividad en un tiempo y en un espacio social determinado. Como resultado de ello, señalamos que las macro estructuras sociales que al mismo tiempo que se producían en tres generaciones músicos “aptos”, nacía y se afianzaba progresivamente en México una industria cultural compleja que testimonia la sintonía relativa de un tiempo pueblerino y otro industrial-cultural.

Palabras clave: Industria cultural. Música. Cultura. Banda Comala.

The local dimension in the music industry – the anthroponomic perspective

Abstract

This paper is about the reconstruction of some of the production’s global processes in the cultural industry of music in its local dimensions, through a report

* Una versión preliminar de este texto fue publicada en francés por el por el Institute des Hautes Etudes pour l’Amerique Latine en *Cahiers des Ameriques Latines*, 25.

** Profesor Doctor del Programa de Epistemología de la Ciencia y Cibercultur@, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIIH) de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México-DF, México. E-mail: tzolkin2k@yahoo.com

of a family of musicians and their band from a small village in Central-West Mexico. To understand the characteristics and properties of our goal, we use the *anthroponomic* perspective proposed by Bertaux as a conceptual alternative sensitive to the “other” production, that is not confined to matters of consumerism, and it documents a different process, sometimes a complementary one, in which are generated *minds and bodies* that are apt for certain types of activity in a time and a given social space. As a result, we point out that at the same time of production of the macro social structures produced in three generations “apt” musicians, was being born and progressively growing stronger a complex cultural industry in Mexico that testified the relative fine tuning of a local and an industrial-cultural time.

Keywords: Cultural Industry. Music. Culture. Comala Band.

A dimensão local na indústria da música – um olhar antroponômico

Resumo

O presente trabalho aborda a reconstrução de alguns dos processos globais da produção da indústria cultural da música e suas dimensões locais por meio do relato de uma família de músicos de uma banda de um povo do centro-oeste do México. Para entender as características e as propriedades do nosso objetivo, faremos uso da perspectiva antroponômica proposta por Bertaux como alternativa conceitual sensível a “outra” produção que não se esgota na economia de bens matérias, uma vez que documenta um processo diferente, e por vezes complementar, pelo qual se gera *mentes e corpos* aptos para certo tipo de atividade em um tempo e um espaço social determinado. Como resultado, destacamos que as macro estruturas sociais que ao mesmo tempo produziam três gerações de músicos “aptos”, fazia nascer e se desenvolver progressivamente no México um mercado complexo que testemunha a sintonia relativa de um tempo local e outro da indústria cultural.

Palavras chave: Indústria cultural. Música. Cultura. Banda Comala.

Introducción

Este texto trabaja una historia de familia de tres generaciones de músicos de una zona rural del occidente de México. A través del tiempo muestra cómo una estructura familiar se adapta y se organiza para *producir* músicos, donde sólo había campesinos pobres en condiciones socialmente muy adversas. El caso puede ser interpretado como el diseño de una estrategia exitosa de organización para evitar la desenergetización a la que los campesinos y los pueblos rurales han sido sometidos por la estructura

económica dominante en México. El ejemplo puede ser probablemente extendido a muchas de las otras bandas y agrupaciones musicales que han surgido en el país desde los años noventas, curiosamente acompañando el afianzamiento del neoliberalismo aplicado a mansalva desde los años ochentas en América Latina.

El relato de una familia de músicos nos permite reconstruir algunos de los procesos globales de la producción de la industria cultural de la música en sus dimensiones locales. El tiempo biográfico de los agentes sociales, intercalado con el tiempo familiar de los ciclos de crecimiento y las etapas de producción familiar y local, se va tejiendo con el tiempo nacional y mundial en el campo de la producción musical. Estas escalas temporales y espaciales se conjugan para dar cuenta desde la perspectiva de la *antroponomía* de Daniel Bertaux (1977), de la manera en la cual la sociedad produce, distribuye y consume energía social a escala humana. Esta perspectiva permite entender, por un lado, cómo el tiempo familiar en armonía con el tiempo local se pone en una doble relación material y mental con el tiempo histórico de las estructuras macro sociales en las que la gran industria cultural de las productoras de discos, requiere la formación de una masa crítica de músicos de banda adaptados perfectamente a un gusto cada vez más rentable para las enormes empresas disqueras. Por otro lado, la investigación muestra las luchas y los esfuerzos (agency) que estas familias de origen campesino realizan para escapar al destino que les depara la estructura de distribución antroponómica del México de la mitad del siglo 20 y muestra cómo una red familiar logra “sacar” de dicho destino al menor de sus hijos para convertirlo en un *director musical* de una agrupación musical presente en el mercado de discos, conciertos y celebraciones a nivel local, regional, nacional y gracias al fenómeno de la migración a los Estados Unidos, con pleno carácter binacional.

El objetivo de la investigación es conocer las particularidades de los procesos de formación de la sociedad mexicana en el siglo 20 a través diferentes estrategias que redes sociales familiares que tienen un oficio al menos de tres generaciones, activan para evitar ser desenergetizadas por fuerzas extra-locales derivadas del

propio proceso de organización del sistema-mundo. A través de la continuidad y la discontinuidad de los oficios transmitidos, heredados o adquiridos se muestra la dinámica de la producción antroponómica de un siglo de historia en México.

Con la técnica de historias de familia, a través de entrevistas en profundidad, se construye un genograma de las relaciones de afinidad y de sangre que compone a toda red familiar que opera como unidad doméstica de producción y de consumo. Una vez que ese genograma o sistema de información empírica está construido, diversas formas de análisis se efectúan para posteriormente sintetizar en un relato de familia, que sigue las vicisitudes de la continuidad o discontinuidad de las estrategias laborales, en estos casos de las clases subalternas, para adaptarse creativamente y con el menor desgaste energético posible, a las macro estructuras de producción y distribución antroponómicas en diferentes escalas. El relato ofrecido, retoma solo unas pocas líneas de lo relatado y lo que el análisis etnosociológico hace posible convertir lo anecdotico en sistémico. De esta forma, en una narración con distintas voces, surgen distintas hipótesis que permiten darle explicación y comprensión científica a las dimensiones “anecdóticas” obtenidas a partir de múltiples entrevistas.

El origen: de la pobreza extrema a la pobreza pueblerina

Don Venustiano Beltrán, "Tiano", es un hombre robusto y moreno nacido en 1934, de cabello canoso, trato amable y sonrisa franca. Lo conocí hace años cuando llegué a vivir a Comala, un pequeño pueblo agrícola del centro-occidente de México. La primera vez que lo vi eran las cinco de la mañana, iba al frente de una banda de música tocando una trompeta, mientras en el cielo silbaban y explotaban a destiempo múltiples cohetones.

Detrás de los músicos marchaban algunas decenas de mujeres y niños por todas las calles empedradas del pueblo cantando "Las mañanitas" y otras alabanzas a Virgen de Guadalupe, la patrona del pueblo. La banda parecía un ariete simbólico, fluido y multisonoro que abría un gran hueco en el espacio y el tiempo del

silencio de esa tibia madrugada pueblerina: como un líquido que llena pausadamente los canales, todo Comala se fue despertando al ritmo de los estruendos y la música. Estaba oscuro, a lo lejos las campanas de la iglesia repicaban mientras el sonido de aquella banda – la tambora, la tuba, las trompetas, las explosiones, los cánticos, los músicos todos uniformados (pantalón negro y camisa blanca) – cuando el olor de velas y flores y las siluetas de toda la procesión fueron perdiendo poco a poco su intensidad al doblar la esquina y dirigirse a la plaza principal.

Tiano era en ese entonces el contacto para contratar a la – ya en ese entonces famosa – *Banda de Comala* y a él, como a muchos otros en esta región del país, la música le viene de muy lejos. Su padre, un campesino de temporal nacido en 1898, tenía un gusto desmedido por la música y al parecer también por el *tuzca*¹, justo como a cualquier *mariachi* de su tiempo. Don Juan Beltrán, no destacó ni se hizo famoso sonando el arpa, el violín o la guitarra, pero tocaba en celebraciones de algunos ranchos y pueblos de esa zona. Él fue quien enseñó a su hijo Tiano a tocar la vihuela y así le transmitió – sin querer – el “virus” de la música. Su esposa Irene había parido ya seis hijos (de los cuales sólo vivieron cuatro) cuando muere en el parto de su última hija, también llamada Irma, quién sin madre que la criara, murió también a los pocos meses.

Las condiciones de salud pública en el México rural de los años cuarenta, eran bastante duras². La muerte de la madre culmina la catástrofe de ese hogar en campesino en 1941, por esa razón la familia se desmantela para poder sobrevivir. Sin el soporte básico de su propia producción antropónómica, los cuatro pequeñitos Beltrán dejan cada uno por su lado, el Rancho La Cruz, el pequeño hogar en que todos ellos habían nacido.

Así Tiano, el varoncito mayor, poco antes de los ocho años se fue a vivir al pueblo de Comala con su tío Pablo. Por la volun-

¹ El Tuzca, (su nombre viene del pueblo de Tuxcacuexco) es una especie de mezcal destilado de agave de alto grado que se produce en esta zona del sur de Jalisco y Colima.

² Para 1930 la tasa de mortalidad infantil en Colima era de 174.5 por cada 1000 habitantes (INEGI, Estadísticas históricas de México, 2009).

tad de su padre, dejó para siempre el rancho y gracias a su tío, aprendió dos oficios: a cortar el pelo y a hacer pantalones, pero eso sí, nunca se le apagó el gusto por la música.

Cincuenta y seis años después, cuando comenzamos este estudio, la familia de Tiano Beltrán e Inés Fuentes, su esposa, la forman dos hijas solteras y dos hijos varones, ambos casados y con hogares propios. Aquellos mismos jovencitos que con peinados relamidos, uniformes recién planchados – y algo desproporcionados – marchaban entremezclados en los pasos y rumores de los músicos mayores, golpeando un tamborcito, todos tensos, con la expresión adusta y la mirada atentísima a cualquier señal de su padre dentro de aquella procesión religiosa, hoy – esos mismos muchachitos – son ahora los propietarios legales de la *Banda Comala*, donde tocan y *dirigen*. Carlos y Leonel Beltrán, fueron los herederos de la banda al retirarse su padre, grabaron un cassette profesional con fondos financiados por la propia Banda, y ellos saben que se vendió muy bien por allá de 1993 en Los Ángeles, California. Dos años después, en 1995, grabaron con su agrupación un disco compacto con la compañía MCM³ y comenzaron a alternar con varios grupos importantes de México.

Mientras llega la esperada llamada de su compañía desde Monterrey para ir a grabar su siguiente disco, y cuando no tienen contratos para tocar en bailes locales o regionales, Carlos (el administrador de la banda) maneja un taxi en la ciudad de Colima.

Leonel (el director musical) junto con su esposa, ayuda a su madre con el negocio de comida que tienen desde hace años en la casa materna. Todos los días comunes, desde ahí, la calle donde viven se surte de aromas que abren el apetito y también de notas y estrofas que se repiten una y otra vez en los ensayos que durante toda la tarde marcan la rutina de la *Banda Comala*.

El caso de esta familia que ha generado tres generaciones de músicos, en una región donde estos linajes musicales abundan,

³ MCM es la compañía disquera en la que se transformó discos Peerles, la primera compañía de ese tipo en México que comienza desde 1933 y donde grababan una gran cantidad de músicos mexicanos que fueron distribuidos por toda América Latina desde los años treintas. Más adelante habrá otros ajustes de alcance mundial.

nos ayuda a mirar cómo dentro de una industria cada día más afirmada y floreciente en todo el mundo⁴, se genera en México un movimiento intenso de revitalización cultural.

Este movimiento involucra la recuperación de espacios para bailar, una nada despreciable industria internacional, nacional, regional y local de música mexicana en español (o al menos con señas visibles de identidad y referentes con México), un verdadero aluvión de composiciones populares que, aunque puedan parecer variaciones sobre un mismo tema, cantadas con voces no entrenadas, nasales y agudas, implican también un crecimiento casi oncológico de agrupaciones y bandas por todo lo ancho y largo del territorio nacional.

Claramente debe incluirse en el sentido de “nacional” toda la porción de barrios, pueblos y localidades mayoritariamente pobladas por mexicanos e “hispanos” dentro de los Estados Unidos de América, el otro México.

El fenómeno de las bandas y la “onda grupera” es un movimiento que como muchos otros vectores de la industria cultural, también viene del norte, pero *habla español*.⁵ Y sí, habla y canta en español a la vez que se deja mirar por la televisión nacional, tiene su propia revista *Furia Musical* y en Monterrey, se puede sintonizar un canal por cable que transmite las 24 horas del día música y videoclips de montones de grupos y bandas que interpretan con denuedo este tipo de música.

⁴ De entre todas las industrias del espectáculo, la música industrialmente producida no sólo tiene sus propias estructuras mundiales de legitimación y otorgamiento de status desde 1958 (Grammy's), existe un canal vía satélite (MTV: Music Television) y una creciente presencia en la red mundial de información (WWW) vía Internet. Véase para la discusión de la presencia de MTV en los noventas el texto: FIRTH, S. *Music for Pleasure*. London: Polity press, 1988. pp. 205-225.

⁵ El “descubrimiento” del mercado *hispano* en los Estados Unidos, tiene un especial papel en el impulso de este movimiento. En 1987 este mercado se calculaba en al menos 80,000 millones de dólares anuales, lo que ya convertía a los *hispanos* en la minoría étnica con mayor poder adquisitivo dentro de ese país. Cfr. Banco Nacional de Comercio Exterior, *El mercado hispánico en Estados Unidos*, México, 1987. Con toda claridad ese mercado es cada vez más estratégico en términos políticos, económicos y culturales, y de hecho, según Nielsen (SALOMON, 2012), el futuro de la economía de los Estados Unidos dependerá de este segmento del mercado.

El salón de los consagrados en esta actividad tiene nombres como *Los Bukis*, *Bronco*, *Los Tigres del Norte*, *Los Temerarios*, *Selena* y *Los Dinos*, *Banda Machos*, *Banda El Recodo*, *Banda Cuisillos*, *Gerardo Ortiz* y muchos otros más. Detrás de ellos vienen cientos y cientos de nombres de pequeñas agrupaciones que se han formado y se siguen formando en todos los rinconcitos y *matrias* – según la expresión de Luis González – de este muy sufrido pero muy cantador México nuestro.

Hoy en día, cultivado desde dos décadas antes por la empresa **TELEVISA**, se ha desarrollado todo un nicho de mercado que cuenta con sus propios mecanismos de legitimación mediática, hoy llamado *Bandamax*⁶

México en el siglo 20: perfiles de una revolución antropónómica

A diferencia y destiempo de los procesos que marcaron la vida social, económica y cultural de la Europa occidental del siglo 19, en el presente siglo, México está viviendo una verdadera revolución no tanto en la producción de bienes, sino en la *producción* de seres humanos.

Daniel Bertaux (1977), en un texto clásico, que me parece ha padecido lo que Oliver Sacks llama un efecto de “scotoma”⁷, elabora un desarrollo teórico sólido y original sobre un aspecto muy poco desarrollado y frecuentemente mal trabajado dentro de las ciencias sociales, el de *la producción social de la energía humana*. Para Bertaux, así como la economía designa el estudio de la

⁶ Así, la enorme corporación multimedia mexicana convoca al público a expresar su gusto en las Categorías y Nominados a Premios Bandamax 2014: “Para Bandamax es muy importante la opinión del público es por eso ^{que} en la tercera entrega de Premios Bandamax, habrá dos categorías en las que el público podrá votar para decidir a el artista, agrupación o programa ganador. La mecánica de votación iniciará el próximo lunes 8 de septiembre en la página www.bandamax.tv así que prepárate para votar, pues tú tienes el poder de decidir cual es tu programa favorito del canal y también que artista es el más influyente en las redes sociales”. Ver: <http://bandamax.tv/noticias/Categorias-y-Nominados-a-Premios-Bandamax-2014-273471691.html>

⁷ Un efecto de invisibilización dentro del competitivo mercado de las publicaciones del campo sociológico, ver SILVERS (Ed.). *Hidden histories of science*. New York : New York Review, 1995. pp.150 y ss.

producción, distribución y consumo de **bienes** en una sociedad, el término *antroponomía* puede ser aplicado para comprender los procesos de “*producción, distribución y consumo*” de toda energía humana. Estos procesos pueden verse como el envés de los procesos económicos, pero no se agotan en ellos. Toda actividad, y no solamente el trabajo, consume energía humana que a su vez debe seguirse generando para garantizar la vida de los individuos y con ella la propia sociedad.

La producción antroponómica es *material* porque genera los *cuerpos* que son el soporte variadísimo de la energía humana, y también es *inmaterial*, pues genera *mentes*, con especificidades, capacidades y aptitudes igualmente diversas. Bertaux establece una relación dinámica entre producción y consumo antroponómico que nos ayuda a comprender e interpretar mucho mejor una serie de fenómenos y configuraciones de prácticas a las que el pensamiento rígido no les había podido reservar un lugar adecuado. Entre ellas la música. *Hacer* música, consume energía humana, pero produce capacidades, produce al músico mismo, produce un variado conjunto de relaciones interpersonales y al mismo tiempo produce un complejo aprendizaje interiorizado de las relaciones sociales propias del espacio social de la música y de la sociedad en general. Y en estos casos, ayuda a complementar el ingreso directo de dinero a la unidad doméstica.

Con el tiempo y el reconocimiento, que Bourdieu llama capital simbólico, del cuál TELEVISIÓN tiene desde hace décadas el monopolio de la visibilización pública mediada de todo el campo de producción cultural (sin mencionar que también lo ha conseguido en el campo de lo político⁸) hacer música pasa del universo de la expresión al de las mercancías. Por otra parte, resalta que el trabajo de las mujeres dentro de las estructuras familiares, es el que ha

⁸ Como fue el caso del efecto de la construcción mediática del actual presidente de México en las elecciones del 2012, favorecido por la enorme penetración de la televisión mexicana pero que tuvo su efecto contrario en las redes de internet. Al respecto véase DÍAZ; MAGALONI; OLARTE; FRANCO. *La geografía electoral de 2012*. México: Center for US-Mexican Studies y Centro de Análisis de Políticas Públicas, 2012. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/110070353/Cf11d6-Mex-Eva-bro-geo-Ele2012>. Para un estudio pionero del caso #YO SOY 132, ver: GALINDO; GONZÁLEZ-ACOSTA. #YO SOY 132. *La primera erupción visible*. México: Global Talen University, 2013.

producido y produce a los hijos mediante una enorme inversión de tiempo y atención dedicada que consume una gran cantidad de energía humana de las propias mujeres, que simultáneamente se producen como “madres” (abuelas, hijas, hermanas, sirvientas, nanas, nodrizas, madrinas etc.). Producción y “consumo” antropónomico en constante devenir.

El *proceso de formación* de las estructuras donde se fijan o colocan las capas sociales en ciertas posiciones de la sociedad, es lo que constituye el verdadero proceso de *distribución antropónómica*, es decir, la distribución de los seres humanos (cuerpos y mentes) en los diferentes lugares objetivos de la sociedad.

En el caso del campo, al menos a partir de los años ochenta en México, diferentes mutaciones y ajustes de política pública bajo presión escala mundial, desestimularon la economía de subsistencia, generadora de valores de uso, en favor de la agricultura comercial. Los que no pudieran convertirse en empresarios agroindustriales (es decir, la mayoría), fueron condenados a servir de peones, a rentar sus tierras, o bien a emigrar a otros lugares donde su fuerza de trabajo sin calificaciones mayores estaba siendo requerida. Es el caso de la construcción en las grandes urbes y de la migración intensa a los Estados Unidos.

La construcción de *historias de casos de familias* se centra en el estudio de la formación de las estructuras sociales de la vida cotidiana, dentro de las que se producen, distribuyen y consumen las energías y los seres humanos. Esta perspectiva, está siendo enriquecida en el diálogo fecundo con los sistemas complejos y se nutre con la comparación de múltiples estudios de este tipo en diferentes países inspirados en los trabajos de Bertaux (1994; 1996).

En el presente las estructuras familiares operan como *micro sistemas* orientados a la producción de la *energía humana* de sus propios miembros y, con el paso de las generaciones transmiten hacia el futuro, con estrategias diferentes, la relación positiva o negativa respecto a los recursos (económicos, culturales, sociales, morales etc.) que les habilita su colocación en una estructura desigual de posiciones objetivas.

Así, vemos como en las familias “pobres”, su relación negativa con la estructura de distribución de los recursos, plena de desventajas, generalmente se transmite también de generación

en generación, no obstante la cantidad de trabajo que se invierta. Hace falta algo más que mucho esfuerzo para poder sobresalir, es decir, no des-energetizarse demasiado y con el tiempo, poder descolocarse del *destino* que le marca la sociedad.

México ha experimentado a partir de la conocida revolución de 1910-1921 otra revolución relativa a los procesos antropónomicos. Esta “otra” revolución (GONZÁLEZ, 1995a) se puede hacer visible a través de la confrontación de la formación y desarrollo de los *equipamientos culturales* de México ligada con las *historias de casos de familias*, en los que se puede construir de manera *fracta* la representación estructural de esas familias en el tiempo y en el espacio sociales y su relación diferencial con los equipamientos y los campos especializados. Podemos así leer la totalidad de los grandes procesos sociales dentro del universo de relaciones, estrategias y temporalidades que recorta la trayectoria de las redes parentales que conforman una familia.

Para documentar esta idea, desde 1993 comenzamos un proyecto nacional de investigación para generar información descriptiva y exploratoria de algunos de los procesos de cambio cultural en el presente siglo en México (GONZÁLEZ, 1994).

Ello implicó la organización y puesta en marcha de una red de comunidades emergentes de investigación (GONZÁLEZ, 1997) por todo el país para trabajar tres áreas, a saber, la construcción de *cartografías culturales* del desarrollo de ocho diferentes tipos de campos culturales, o sistemas de instituciones especializadas en la producción – a todo título – antropónomica (religión, educación, salud, arte, edición, alimentación, abasto y diversión) en cuatro períodos de la historia de México: la pre-revolución (1900-1910), la post-revolución (1930-1940), la modernización (1950-1960) y el inicio de la crisis (1970-1980) (GONZÁLEZ, 1995b).

De igual manera, trabajamos con diez casos de *historias de familias* (y dentro de cada una de ellas tres *historias de vida*) en las que comprendimos a tres generaciones de parientes, de quienes averiguamos sus trayectorias ocupacionales, espaciales, conyugales, religiosas y educativas a lo largo su vida. Finalmente, realizamos una amplia encuesta nacional en 34 ciudades mayores de 100 mil

habitantes para estudiar de manera cuantitativa las diferentes prácticas y hábitos en los que la sociedad mexicana se relaciona con este conjunto de instituciones especializadas en la *producción antroponómica* (GONZÁLEZ, 1996)⁹.

Como una secuela de este primer gran estudio ubicamos este trabajo con una familia de músicos para conocer desde una perspectiva pueblerina, los procesos globales de la producción de la industria cultural de la música.

Entre el tiempo biográfico y el histórico

Con estos antecedentes, una rápida mirada antroponómica a nuestra familia objeto, nos conduce a establecer diversos niveles de procesos que a su vez requieren diferentes configuraciones de información sobre las situaciones del espacio y del tiempo social.

Particularmente es importante en esta aproximación la relación entre el tiempo individual (Juan, Tiano, Inés, Carlos, Leonel), el tiempo familiar (ciclos de crecimiento de la familia y etapas de producción, crecimiento y trayectorias de los hijos), el tiempo local (del Comala rural al Comala terciarizándose), el tiempo nacional (etapas de gestión y consolidación del campo del espectáculo y de la música en México), el tiempo mundial (formación de las estructuras internacionales de producción, distribución y legitimación de la música y los músicos). Estamos sin duda ante nudos de intersección entre diversas “longitudes de onda” de los cambios sociales de México en el siglo, unos de largo alcance como la creación de la infraestructura de radiodifusión y producción gramofónica y de ahí a la televisión, así como otros nudos de variaciones infinitesimales, a escala pueblerina donde se transformaron hijos “comunes” destinados a la producción rural o al comercio, en hijos *músicos*.

⁹ Cabe mencionar que a pesar de que ya estábamos trabajando con Daniel Berthaux, no fue sino hasta el final del trabajo de campo en 1995 que comenzamos a conocer la perspectiva antroponómica, que mucho nos ayuda a darle sentido a la enorme masa de información que ese estudio generó.

La ruta de la profesionalización de los músicos: de rasgar la vihuela¹⁰ y tocar la trometa a la ecualización del ‘master’

La familia se transforma en una organización musical y marca así su entrada al “mundo” (a escala) de la música. Tiano se casa y forma su propia banda cuando tiene doce años tocando en la banda de Comala, que junto con otros compadres y amigos formó en 1953 bajo la tutela de Don Espíritu Santo Nolasco¹¹ y a partir de ahí, la música formará parte fundamental de las estrategias económicas de esta unidad doméstica. Una vez creado un pequeño pero significativo *capital específico* (de relaciones sociales, de instrumentos y de saberes musicales), ya se tiene *algo* que transmitir.

La transmisión del oficio

Los dos hijos varones de esta familia – como vimos – son “incorporados” en diferentes momentos a la banda y con ello Tiano, músico con muy rudimentarios conocimientos de solfeo y su mujer Inés, quien cumple debidamente con la alimentación, crianza y cuidado de sus hijos “producen” dos músicos en la siguiente generación (BERTAUX, 1993).

En los tiempos de la primera banda, las carencias musicales de Tiano le impiden ser su director musical, pero su carácter y su organización le conforman de inmediato, como el *administrador* de la agrupación. Carlos, su hijo mayor, empezó su carrera musical *obligado*:

“Mi papá me encerraba en un cuarto para que practicara unos ritmos con la tarola y si no me oía tocar, me regañaba y a cuerazos me hacía que aprendiera a tocar la percusión de la cumbia “Mar y Sol”. Yo estaba muy chiquito y tenía ganas de salir a jugar con los amigos, pero mi papá veía que el señor que tocaba la tarola en la Banda era muy borracho y faltaba

¹⁰ La Vihuela es un tipo de guitarra que se usaba en los mariachis de principios de siglo junto con el violín y el arpa. La sonoridad de las trompetas fue posteriormente agregada, Ver J. JÁUREGUI. *El Mariachi. Símbolo de identidad nacional*. México: Banpáis-INAH, 1990.

¹¹ Famoso Don Espíritu Santo porque además de haber procreado y formado una familia llena de músicos, le tocó la responsabilidad de organizar decenas de bandas por todos los rumbos del sur de Jalisco y Colima. A la fecha, sus hijos siguen siendo músicos que han probado suerte en varios lugares de la república.

mucho, así que en poco tiempo y con un poco de suerte, yo tendría un lugar en la banda. Pero había que sacar los ritmos a fuerza" (Carlos, 32 años, taxista, músico y administrador de la Banda Comala).

Carlos va adquiriendo paulatinamente la función gestora del padre (desde los doce años Carlos se encarga de llevar la agenda de compromisos y ayudaba a su padre a redactar los contratos).

Así, Tiano *transmite su oficio* (y su pasión) por completo al mayor de sus hijos y mientras, *invierte para hacer en un futuro* de Leonel, su hijo menor, lo que él por la historia propia y sus condiciones sociales nunca pudo ser, un verdadero *director musical*.

Carlos y Leonel, son llevados en 1984 por su padre para que participen en la formación de la Banda Infantil de Comala, bajo la dirección musical del Maestro González Ortega, Director en ese entonces de la Banda del Estado de Colima¹².

De los dos hijos varones, Leonel es a quien la familia estimula y destina para que estudie música más formalmente, con disciplina y habilidades incorporadas que lo convierten, tras la primera ruptura y división completa de la banda en 1990, en el director musical a los 18 años¹³. Hoy en día la denominación artística de la *Banda Comala*, está registrada bajo su nombre y Carlos (como representante de su padre) es el dueño de la banda¹⁴.

Los intentos por incorporar a la hija más pequeña a la banda hasta ahora han sido infructuosos, pero la lucha se ha hecho. A esta hija su nombre le viene por haber nacido precisamente el 22 de noviembre, día de Santa Cecilia, la patrona de los músicos.

¹² Varios de los mejores músicos de la primera Banda de Comala tocaban en la Banda del Estado, a la cual Tino nunca pudo ingresar por no tener más que muy rudimentarios conocimientos de solfeo.

¹³ Sin embargo, el apoyo familiar que favoreció los estudios musicales de Leonel en la Universidad de Colima, se vio limitado para que continuara (él sí quería ser músico profesional) sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. Esta inversión requería de fondos para la manutención y materiales escolares que la familia Beltrán, muy a su pesar, no estaba en condiciones objetivas de cumplir. Así Leonel trunca su carrera académica en la música y se mete de lleno a la dirección de la Banda, justo para los fines que su padre le había destinado.

¹⁴ Tiano sigue siendo dueño del autobus, de los instrumentos y del equipo de sonido y juntos forman una sociedad no formalizada sino por vínculos de lealtad filial.

Mientras tanto, si bien Tiano se dedica a fijar y reforzar parte de la producción de las habilidades musicales en sus hijos, Inés la madre, se esfuerza en cuerpo y alma en “producir” (nutrir, sanar, limpiar, embellecer, mantener etc.) el *cuerpo* y la *mente* de sus hijos e hijas. Durante toda la vida de la familia, Inés ha cocinado en la casa y además, por la tarde, vende comida *para otros*. Esa producción de los otros, la va consumiendo poco a poco.

Ella guarda toda la memoria de la familia y su casa es el centro de la vida de los tres hogares y sigue siendo, como desde hace décadas, el centro musical donde han ensayado y ensayan los músicos de las diferentes bandas de los Beltrán.

Ambos hijos han formado sus propias familias (que en estos casos ha significado la incorporación a la red familiar de dos nuevas “hijas” (las nueras), más los futuros nietos.

Con estas uniones, una compleja unidad doméstica con tres hogares, recupera globalmente parte de la energía humana desgastada de la madre.

La música, sin embargo, no deja lo suficiente y por eso nunca ha sido la *única* fuente de trabajo y recursos. En esta familia, por el lado paterno, mientras los hijos no trabajaron, Tiano la hizo de sastre y de peluquero del barrio. Por el lado materno, siempre ha estado ligada a la venta de comida preparada, primero con una cenaduría atendida y organizada por Inés (con Tiano como auxiliar cuando no estaba de gira) y después con un puesto de tacos que tienen en su casa. Ahora, Inés cocina, Tiano la sigue auxiliando comprando las materias primas, las nuevas mujeres y sus hijas ayudan a la venta de comida por la noche.

Como el *oficio se roba con el ojo*, Leonel, también intentó poner un puesto de tacos en su propio domicilio que montó junto con su joven esposa después de una temporada de colaborar cotidianamente con su madre en su puesto. Sin embargo, – una cosa es verlo y otra hacerlo – el intento fracasó quizás porque no heredaron la clientela que Inés y Tiano con los muchos años se han ganado y ahora Leonel y su esposa suman fuerzas en la casa materna con la taquería de sus padres.

Carlos, que también se convirtió en el chofer oficial de la banda; trabajaba como taxista por las mañanas o cuando no había trabajo en la banda. Para ambos hijos, la prioridad siempre es la música. Exactamente como lo hizo su padre, ellos tienen una movilidad más riesgosa que es garantizada por la permanente presencia y estabilidad de las mujeres en la casa¹⁵.

Las transformaciones de la banda

Tenemos otra serie de pistas y hallazgos dentro de lo que conforma la organización de la banda. Al parecer la misma estructura interna y sus condiciones de contorno (GONZÁLEZ, 1989) hacen de las bandas en esta región del campo de la música, organizaciones muy inestables, con un importante flujo de movilidad de los músicos entre grupos y géneros diversos.

El proceso de continua composición y descomposición de las bandas se surte de las bandas infantiles que desde mucho tiempo atrás han seguido en formación y operan como semillero de músicos dispuestos a tocar y a aprender dentro de organizaciones más antiguas, más grandes y más ambiciosas.

La historia de la banda nos muestra al menos tres tipos de “función” por los que ha transitado esta agrupación.

a) Primeramente tenemos a la Banda Ritual. Gestada y mantenida bajo la demanda de la Iglesia o del poder municipal, que opera como un importante dispositivo semiótico de ceremonialización¹⁶. Esta cualidad ligada a una demanda externa fuertemente institucionalizada, hace que el repertorio y los instrumentos de la *Banda de Comala* se hayan quedado encerrados dentro de una esfera ritualizada que “cristalizó”, por así decirlo, las interpretaciones, los repertorios, las técnicas y las puestas en escena de los mismos músicos.

¹⁵ Carlos Beltrán falleció en marzo de 2013 en un accidente durante una peregrinación al santuario de Talpa Cfr. <http://www.diariodecolima.com/2013/03/11/muere-en-trágico-accidente-integrante-de-banda-comala/>.

¹⁶ De acuerdo con Cirese (1977), mediante un proceso de ceremonialización se convierten los hechos en signos.

Figura 1 – Integrantes de la Banda de Comala (Circa 1975)



Fuente: Archivo personal de la familia Beltrán-Fuentes

Con el tiempo, este proceso de fijación ritual, se convirtió en un “aislante” del gusto del público, que recibía por diversos canales otros tipos de música, cambió su gusto y demandaba cada vez más música *para sentir* y *para expresarse* bailando. No sólo para “celebrar”. La Banda comienza – por demanda del público – a funcionar en otra frecuencia. Sin dejar su papel de realce y marca simbólica en las fiestas religiosas o cívicas, comienza a compartir otra función desligada (“secularizada”, podríamos decir) del significado ritual fijo: de una banda de ornato a una banda que interactúa dialógicamente con “su” público, en situaciones de diversión de hecho, desligada del signo ceremonial primero.

b) *La Banda Lúdica* – Por esta razón, la banda traza una estrategia de actualización y propiamente de reconversión que culmina con el viaje de Tiano en 1970 a Los Ángeles, California para comprar con financiamiento “concurrente”: el municipio, el banco y los propios músicos, otros instrumentos (especialmente una tuba, clarinetes, tarolas, trompetas, tambora) de tal manera que la banda, además de seguir cumpliendo con las funciones tradicionales (es decir, de seguir siendo “la” Banda de Comala), puede abrirse un espacio importante dentro de la región como agrupación

para “producir” bailes y fiestas atractivas. Con la reconversión que se realiza, la banda a imitación de la famosa *Banda Sinaloense del Recodo* de Don Cruz Lizárraga, por primera vez puede “explorar” con fines de lucro las tocadas en bailes. Ello obligó a reestructurar por completo el repertorio y el vestuario.

Figura 2: Dos momentos de la Banda de música colimense de Comala



Fuente: Archivo personal de la familia Beltrán-Fuentes

Así hubo que aumentar los miembros, los instrumentos, el vestuario se comienza a especializar y el repertorio toca –además del repertorio habitual ya conocido para las funciones religiosas o cívicas – lo que está pegando en el mercado nacional de la música. Al romperse la primera banda, es la época en que Tiano invierte en discos y cassettes para escuchar y poder copiar (dentro de los límites de lo imitable y de sus propios conocimientos musicales) a los grupos y canciones que sonaban en la radio y cuya música excedía con mucho los límites melódicos y tonales de procesiones, fiestas patrias y corridas de toros. La “nueva” banda se compone de jóvenes músicos que se honran de pertenecer a la Banda de Comala, que para entonces, de fiesta en fiesta, ya se había hecho de un nombre en la región.

c) *La Tecno-Banda Comala* – Como consecuencia del proceso iniciado atrás y después de una ruptura definitiva¹⁷ entre los

¹⁷ En particular esta lucha se daba por la dirección de la banda. Una vez que Leonel pudo hacer “técticamente” frente a la dirección musical del trompetista Toño Fuentes (quien se quedó dirigiendo la Banda “La Original” de Comala La ruptura la precipitó un incidente violento entre Leonel y José López, que tocaba la Tuba y tenía rencillas añejas con Tino.

miembros fundadores de la primera Banda de Comala, se crean dos organizaciones: la Banda “La Original” de Comala (con su anterior director musical) y la Banda de Comala (de Tiano e hijos). El éxito de la estrategia de Tiano fue rotundo, pues al partirse la antigua banda de Comala, solo la banda de Tiano fue capaz de “sonar” bien y completa. Por esa razón (y porque Tiano llevaba la administración de los contratos) la Banda de Comala pudo cumplir con los compromisos que tenían inmediatamente después de la ruptura. La otra banda (“La Original”) sólo hasta después de un tiempo pudo hacerle competencia. Con esa nueva banda, Leonel (con una visión ya plenamente campal), logra organizarse para grabar un primer cassette financiado por la misma banda. Pero al salir apenas este primer producto que se agotó de inmediato, por luchas internas nuevamente se vuelve a partir la Banda y es entonces que deciden crear una nueva banda, ahora sí plenamente involucrados dentro del boom de las bandas y la música grupera a nivel nacional. La Banda de Comala orienta su nueva reconversión de manera exclusiva por el mercado. No tocarán más en “funciones” religiosas ni servirán como dispositivo simbólico adyacente en los rituales del municipio. Ahora ellos orientarán sus esfuerzos para competir por ser *el centro* exclusivo de la atención de las fiestas, los bailes, los conciertos y las presentaciones. Por ello se convierten en “Tecno-Banda” en la que la tuba se sustituye por un bajo eléctrico, salen los tipludos clarinetes y las tarolitas, entran los teclados, la guitarra eléctrica y la batería. Adiós al uniforme tradicional de las bandas. No solo eran una nueva *tecno-banda*, sino que deberían *parecerlo*. Nuevas inversiones en vestuario, luces y coreografía se realizan para tal efecto. Así en 1993 a los cuarenta años de la fundación de la *Banda de Comala*, nace la *Tecno-Banda Comala®* que –no muy del gusto de Tiano, reemplaza la tuba con un bajo eléctrico, consola mezcladora y cantantes. El repertorio, los instrumentos, el equipo y la puesta en escena se modifican radicalmente y se ponen en sintonía con el fenómeno industrial de la *onda grupera*. Una organización orientada decisivamente por el mercado no solo requiere nuevos elementos, repertorios e instrumentos, es decir, ajustar su capital cultural y su saber específico para poder ser “distinguible” en ese

universo, sino que también requiere un nuevo capital específico de relaciones sociales movilizantes, claramente escaso y fuera del alcance local de la mayoría de las bandas y los músicos pueblerinos. Como por casualidad, después de una exitosa tocada en un baile en Comala, “conocen” a un comalteco emigrado, compositor con “contactos” externos con algunas casas grabadoras. De la noche a la mañana, se convierte en su *agente* y por su conducto y relaciones logran grabar un primer “master” que también promovería el propio agente en un periplo de sorpresas, desencantos, engaños, fraudes y abusos de confianza. La flamante Tecno-Banda Comala, debía también pagar su ingreso al mercado de los profesionales de la música. Así es como graban su primer disco compacto después de un proceso de iniciación complejo, en el que pierden dinero, amigos y mucho tiempo, pero ganan un contrato con MCM, la compañía de las bandas más famosas en México y Estados Unidos. La cercanía con el campo “gravitacional” de la industria cultural de la música opera una mutación significativa en la función de la banda lúdica para modularla hacia un proceso de especialización y diversificación relativas, nace la *banda-negocio*¹⁸. Posteriormente, en 1999, la banda regresa al concepto musical tipo banda sinaloense y comienza su lucha por colocarse dentro del universo de las bandas del país. Ya dentro de ese camino, se hace llamar, “La banda más banda”.

Figura 3: Nueva imagen y composición de la Banda Comala (circa 1993).



Fuente: Archivo personal de la familia Beltrán-Fuentes

¹⁸ Véase el sitio *Boda Click*: <http://www.bodaclick.com.mx/bodas-mx/musica-para-bodas/banda-comala.html> y <http://www.comalaweb.net/index.php/folklore/musica-tradicional/132-banda-comala-inicios.html>

Hoy en día su base regresó a los instrumentos de viento, se presentan regularmente tanto en muchas plazas del país, como en diversas ciudades de los Estados Unidos y tienen 13 discos grabados¹⁹.

Tensiones y disonancias

A lo largo de todas estas transformaciones aparece como una constante la inestabilidad estructural de las agrupaciones. Su fundador, nos dice: “Cuando la banda está sonando mejor, siempre se desbarata por peleas internas”²⁰.

¿Cuáles razones entraña esta sabiduría pesimista? ¿A qué factores obedece la discontinuidad orgánica de las bandas?

Possiblemente a que el tipo de organización y al tipo de habilidades requeridas para interpretar el repertorio de las bandas, se presta para el beneficio particular de los que les toca ser representantes, o al menos esa suele ser la percepción de los demás. Y como sabemos, las definiciones que la gente se hace de su realidad – no obstante sean míticas o infundadas – son siempre *reales* en sus consecuencias.

Nuestra banda ha sufrido diferentes crisis internas, cuya resolución suele siempre conducir a la desestructuración de la banda antecedente, la formación de agrupaciones competidoras y la iniciación de nuevos integrantes, cada vez más jóvenes para “completar” los instrumentos necesarios.

En Comala encontramos varias familias enteras con linajes de músicos al menos de tres generaciones. Como el pueblo es chico, pues casi siempre todos tienen que ver con todos y alguna vez salieron peleados. Celos, competencia, descalificaciones, rencillas y pleitos comunes acompañan estos procesos en las bandas.

¹⁹ En el 2003 la Banda más Banda se monta en el éxito del programa televisivo Big Brother VIP y hace un corrido homenaje al ganador de esa edición, Omar Chaparro, al mismo tiempo arregla un cover muy conocido del grupo de rock Molotov, Frijolero, que muestra una actitud de reivindicación étnica de los mexicanos migrantes a los Estados Unidos. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=yvLKfEMzk-w>

²⁰ Testimonio de Tiano Beltrán, fundador de la Banda.

De cualquier manera que se le vea, la actividad musical en Comala, no parece ser solo una distracción, sino que representa y ha representado una importante actividad de complemento del ingreso dentro de una serie de estrategias familiares.

En el pueblo abundan los mariachis, los trompetistas, los cantantes, los conjuntos norteños (bajo, acordeón, guitarra), los grupos tecnológicamente artillados y varias bandas que se reparten el pastel de la demanda local de *música y diversión*, de *música y devoción* y buscan afanosamente apropiarse del paraíso prometido de *música y promoción*.

Los sueños de la fama, las revistas, las giras, las entrevistas, las presentaciones, los conciertos y las ganancias ostentosas de los grandes figurones, están siempre en el fondo de las actividades de nuestros músicos pueblerinos.

Pero, ¿cuáles son los límites objetivos de la reconversión “industrial” de las bandas?

Ciertamente, como hemos visto, unos están ligados con el *capital cultural* específico de los músicos, es decir, su destreza, su calidad de sonido, sus habilidades escénicas; pero otros están más bien ligados con otras determinaciones que lejos de ser puramente técnicas, son *sociales*, en especial el acceso a redes de relaciones que por ‘orbitar’ más cerca de los núcleos de producción de la industria del disco, de la radio y del espectáculo operan como *gate-keepers*, verdaderas válvulas de acceso discreto a otras posiciones en el espacio social de las bandas.

Otros límites se tragan en la *hexis* (todas las técnicas de puesta en escena y usos sociales del cuerpo) de los músicos, que se traducen en la expresión de naturalidad frente a las cámaras y se convierten en el arte de dejarse admirar por los “fans”.

No importa cómo canten, toquen o bailen, sino *cómo se ven*, como retratan en cámara, cómo los escrutan – para “sentirlos” – miles de ojos y sensibilidades acondicionadas por el mercado que siempre les miran y les reconocen. Por ello, en esta fase es decisiva la calidad y la “vistosidad” del vestuario, la complejidad de las luces y los amplificadores, las mezcladoras etc.

Su desigual reparto y acceso nos da un panorama de la exclusión de miles de agrupaciones musicales que nunca darán el ansiado salto, antes de pelearse internamente, partirse y continuar. ¿Cuáles son las condiciones de ejercicio constante de la partenogenesis musical?

El campo de la industria cultural de la música, para poder generar “estrellas” necesita una enorme y dispersa “masa crítica” de compositores, músicos y agrupaciones que mientras se preparan para adquirir un nivel más profesional y competitivo de desempeño, generan una plétora de composiciones y puestas en escena que una vez dentro de la lógica del mercado, ésta les obliga a buscar un tipo de “originalidad” estandarizada. Ni demasiado novedosa ni demasiado pueblerina para poder ajustarse a la demanda.

Por la distribución desnivelada del talento y de los elementos básicos (repertorio, partituras, vestuario, coreografías, contactos, *hexis* etc.) el salto cuántico del nivel pueblerino a la plataforma industrial, sólo lo darán muy pocos.

La gran mayoría quedará cercada dentro de los pequeños circuitos locales y dentro de las peleas y rencillas de cotilleo. Este proceso requiere ciertamente de una mutación de las condiciones de producción antropónómica. Otros “cuerpos” y otras “mentes” son requeridas.

Este paso implica un cambio de una forma de producción artesanal a una propiamente industrial. Entre ambas formas, existe un gradiente casi infinito de variantes y ajustes continuos entre tecnología y saber, entre la puesta en escena del cuerpo y sus modulaciones y entre el capital social que cada músico y cada agrupación tiene y va adquiriendo para ponerlo a jugar en la dinámica de ese campo de producción cultural.

Por esta razón, la puesta en escena promocional que realizan incesantemente las organizaciones del campo de la edición (televisión, radio y revistas) (GONZÁLEZ, 1994) se convierte en el fiel de la balanza, y los estilos de composición (letras, ritmos, arreglos, adornos melódicos) de los “consagrados” que desde esta dimensión

pueblerina se realizan, concentran su “creación” en una imitación del patrón dominante, mezclada con algunas pinceladas de localismo (gritos como: “¡No te acabes, Comala!”).

El mismo caso resulta con el cuerpo. Los músicos deben transformar sus peinados, sus vestidos, sus movimientos, para “verse” bien. A ello contribuye un buen equipo de luces de colores diferentes, que en los grandes grupos consagrados es infaltable y representa una inversión económica considerable. Del mismo modo esta mutación de las condiciones antropónómicas, pide una *mentalidad* más negociadora, más abierta, secularizada y orientada no a sobrevivir, sino a acumular.

En términos económicos es equivalente a pasar de la lógica de valor de uso (M—D—M) a la lógica de valor de cambio (D—M—D') (FOSSAERT, 1978).

Públicos y músicos aparecen como perfectamente “sincronizados” en el sentido de lo que vale la pena y lo que no tanto. En las señales que te indican que estás ante un *ídolo* o ante un *cualquiera* que hace como que *quiere* cantar. Múltiples dispositivos semióticos y sociales se encargan de marcar y resaltar las diferencias²¹. En México hoy en día existen más de 1500 bandas de este tipo con un promedio de 47 agrupaciones por estado²².

¿Cuáles son los canales del aprendizaje de los públicos respecto a tales códigos? ¿Cómo se construyen las diferencias y las distancias que delimita la estructura del espacio social?

Por una parte, tenemos dos grandes esferas: un circuito de producción ampliada y regulada por un mercado de la música, y por otro, un conjunto de condiciones sociales, siempre históricas y estructurales, de la imbricación de aquella industria con las historias y las estructuras que conforman la cotidianeidad pueblerina.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=dxQe8jeH8po>

²² Véase el blog de Max Ortega, promotor de bandas: <http://contrataciondegrupos.blogspot.mx>

Figura 4: La Banda más Banda en 2011 y en 2013 ya sin Carlos Beltrán.



Fuente: <http://empresasnc.wordpress.com/2011/04/07/gerardo-ortiz-banda-comala-el-colmillo-jueves-7-de-abril/>

Conclusión

Hemos visto cómo el surgimiento de una banda de músicos de un pequeño pueblo del Occidente de México se da entre el movimiento y cruce de dos vectores. Uno que viene de la vida y tiempo cotidiano del pueblo, y otro que viene “de arriba”, de las construcciones específicas de los tiempos y los espacios de la gran industria cultural de la música.

Desde el punto de vista familiar, una estrategia específica fue organizada con costos e inversiones antropónómicas particulares, con el objeto de producir *músicos* que sirvieran para *controlar* una banda. Una vez que los “cuerpos” y las “mentes” de estos dos jóvenes fueron extraídos del circuito normal de producción de campesinos (ya su padre había sido descolocado por circunstancias fatales y fortuitas) y de pequeños comerciantes, se fue *transformando* (y para ello se tuvo que romper y dividir varias veces la banda) la materia prima para ser *detectables* y *perceptibles* dentro de la estructura del campo de producción musical. Hoy en día la Banda Comala, tiene grabados más de diez discos y sus contratos fluyen durante todo el año en múltiples fiestas, celebraciones y conciertos en México y en Estados Unidos, donde la población de origen mexicano y colimense es su público fiel.

Otra lógica y otra forma de producción antroponómica – esta vez industrial – entró al juego. La historia no termina aquí²³.

La *Banda Comala* (su denominación pasó de una función descriptiva y fuertemente territorializada a una función simbólica, con fines mercantiles y por eso perdió la preposición “*de*”) sigue en el juego de transformaciones y adecuaciones que el campo requiere. Pero eso ya es tema para otro texto.

Me conformo aquí con haber señalado la fructífera perspectiva antroponómica para dar cuenta de los modos en que la sociedad produce, distribuye y consume energía humana, y cómo en este papel, el tiempo familiar en sintonía con el del pueblo, se pone en una doble relación *material* y *mental* con el tiempo histórico de las macro estructuras sociales que al mismo tiempo que se producían en tres generaciones músicos “aptos”, nacía y se afianzaba progresivamente en México una industria cultural compleja que testimonia la sintonía relativa de un tiempo pueblerino y otro industrial – cultural.

En la intersección de ambos se produjeron cambios que alteraron y orientaron la vida y las trayectorias de esta familia a lo largo de casi un siglo. El futuro probable de esta banda, esta familia, este pueblo y esta industria de la música todavía está escribiéndose.

En este texto hemos tratado de explicitar un conjunto de preguntas que orientan nuestro trabajo de investigación con el objeto de preparar el terreno de despliegue de la estrategia metodológica que estamos construyendo para acechar de manera satisfactoria este fenómeno de encuentro complejo, múltiple y desnivelado entre dos vectores²⁴: la lógica del mercado de una industria cul-

²³ Carlos Beltrán, que tocaba siempre las percusiones, murió en un accidente automovilístico en marzo de 2013. La Banda Comala continúa su trabajo en sus giras por el estado de Colima, el país y en los Estados Unidos, donde cada año realiza una gira. http://www.youtube.com/watch?v=D_i9f9-SMR4

²⁴ Cuando menos dicha complejidad la queremos percibir como multidimensional, fuera de cualquier tentación unidimensionalista que nos haga pasar descripciones mensas como si fueran densas. “La pensée complexe aspire à la connaissance multidimensionnelle” (MORIN, 1990, p.11).

tural, cuya sobrevivencia estriba en poder complacer a un número cada vez mayor de “clientes”, y por el otro lado, un abanico de diferentes necesidades que van desde la complementación de la subsistencia como estrategia para sobrevivir, hasta la expresión lúdica de una población que a pesar de las crisis recurrentes, se niega a dejar de cantar y bailar, cuando menos para hacerse la vida menos pesada y a veces, hasta más divertida²⁵.

Referencias

- BERTAUX, D. Genealogías sociales comentadas y comparadas. Una propuesta metodológica. *Estudios sobre las culturas contemporánea*, Universidad de Colima, v. VI, n.16-17, p.333-349, 1994.
- _____. La maîtrise de la production anthroponomique comme enjeu de la modernité. In: AUDET; BOUCHIKHI. *Structuration du social et modernité avancée*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1993. p. 297-317.
- BERTAUX, D.; BERTAUX-WIAME, I.D. El patrimonio y su linaje: transmisiones y movilidad social en cinco generaciones. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, v. VI, n.18, p. 27-56, 1994.
- CIRESE, A. *Oggetti, segni, musei*. Torino: Einaudi, 1977.
- FOSSAERT, Robert. *La Societé*. Tomo II: Les structures économiques. París: Seuil, 1978.
- GONZÁLEZ, Jorge. Y todo queda entre familia. Estrategias, objeto y método para historias de familias. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, v. I, n.1, p.135-154, 1995a
- _____. La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México, Siglo XX. Genealogías, cartografías y prácticas culturales. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, v. VI, n.18, p.7-30, 1994

²⁵ Es una constante la inclusión de letras picarescas con *doble sentido* dentro del repertorio de estos grupos y bandas. Algunas veces los contenidos son decididamente impugnadores de situaciones de injusticia y otras más, mezclan las reivindicaciones clasistas con tematizaciones machistas. Y para muestra un botón o dos: “Cuando se ha visto que un doctor o un ingeniero se hayan ido de braceros porque quieran progresar, o que un cacique venda tierras y ganado pa’ cruzar el río Bravo eso nunca lo verán” (El otro México, *Tigres del Norte*). “Se lo acomodo señorita, abra la puerta que yo se lo guardare” (El acomodador, *Banda Comala*).

GONZÁLEZ, Jorge. The willingness to weave: cultural analysis, cultural fronts and networks of the future. *Media development, Journal of the WACC*, v. XLIV, n.1, p.30-36, 1997.

_____. Coordenadas del imaginario. Protocolo para el uso de cartografías culturales. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**. Universidad de Colima, v. I, n.2, p.135-161, 1995.

_____. Navegar, naufragar, rescatar entre dos continentes perdidos. Notas metodológicas sobre las culturas de hoy. In: GONZÁLEZ, J.; GALINDO, J. **Metodología y Cultura**. México: CNCA, 1994.

_____. Los sistemas de comunicación social. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, Universidad de Colima, v. III, n.7, p. 271-288, 1989.

GONZÁLEZ, J.; CHÁVEZ, L. **La cultura en México (I)**: Cifras clave. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Universidad de Colima, 1996.

MORIN, Edgar. **Introduction a la pensée complexe**. París: ESF Editeur, 1990.

SALOMON, Gisela. "Nielsen: Economía de EE.UU. dependerá de hispano". Huff Post Voces, 2012. Disponible en: http://voces.huffingtonpost.com/2012/05/16/nielsen-economia-eeuu-hispanos_n_1521674.html. Acesso em: sept. 2014.

Jorge A. González

Investigador titular del LabCOMplex – Laboratorio de Investigación y Comunicación Compleja, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIIH), de la Universidad Nacional Autónoma de México. Autor de los libros *Sociología de las culturas subalternas*; *Mas(+) cultura(s)*. *Ensayos sobre realidades plurale*; *Entre cultura(s) y cibercultur@(s). Incursões e outras rotas não lineares*; entre otros. Fundó y coordinó el Área Comunicación, Hegemonía y Culturas Subalternas en la UAMXochimilco (1980-1984) y el Programa Cultura-CUIS de la Universidad de Colima (1985-2000). Ganador del 1st Worldwide contest for young Sociologists, ISA 1990. Tinker Professor (University of Texas-Austin, 2002). Profesor visitante y conferencista desde 1984 en universidades de varios países.

Recebido: 15.07.2014
Aceito: 30.09. 2014