



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**NACIÓN RUIDOSÓN:
INCORPORACIÓN ESTÉTICA DEL IMAGINARIO
NACIONAL**

Tesis presentada por

Alfredo González Reynoso

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2014

CONSTANCIA DE APROBACIÓN DE LA TESIS

Director de Tesis: _____

Dr. José Manuel Valenzuela Arce

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción: La escena ruidosón y la incorporación estética del imaginario nacional.....	1
1.1 Marco teórico: Imaginario nacional e incorporación estética.....	4
1.2 Marco contextual: Frontera, Internet y violencia.....	9
1.3 Marco metodológico: Definición, aproximación y análisis del problema.....	11
2. La conformación de la escena musical ruidosón	18
2.1 Hacia una escena <i>post-virtual</i>	19
2.2 Antecedentes de la escena ruidosón.....	21
2.3 No-rave: Prefiguración doméstica de la escena	22
2.4 Ruidosón: Conformación de la escena.....	23
2.5 Tijuana: Territorialización pública de la escena	23
2.6 El <i>prosumidor</i> como subjetividad emergente	25
2.7 El ruidosón como consecuencia de la <i>nueva cultura musical en red</i>	26
2.8 Conclusiones	26
3. Los procedimientos de la <i>cura</i> : El ruidosón como acontecimiento artístico.....	28
3.1 Badiou y el acontecimiento.....	28
3.2 Cura y estandarte (sin Grito de Dolores)	30
3.3 Los cuatro conceptos fundamentales del ruidosón	34
3.4 La torsión estética del <i>estilo</i> ruidosón.....	35
3.5 La repetición interventora de la <i>fiesta</i> ruidosón.....	40
3.6 La coherencia reglada del <i>círculo</i> ruidosón	51
3.7 La totalidad indefinida del <i>potencial</i> ruidosón	62
3.8 Un espíritu invisible recorre Tijuana	64
4. Incorporación estética de los géneros regionales en el campo musical local.....	66
4.1 Incorporación negada de la música moderna.....	66
4.2 La incorporación ingenua de la música premoderna	67
4.3 La incorporación kitsch de la música posmoderna	68
4.4 Una percepción diferencial ante el ruidosón.....	69
4.5 Lo Post-Nortec: ¿Diferencia estética o demarcación generacional?.....	71
4.6 Incorporación dialéctica: Audiotopía, <i>hauntology</i> y <i>salvagepunk</i>	76
4.7 El imaginario nacional como audiotopía	76
5. El catolicismo mexicano como <i>Unheimlich</i>	79
5.1 El <i>son</i> que deviene <i>ruido</i> : Pasado y presente.....	79
5.2 Pasado: El catolicismo mexicano como <i>heimlich</i>	80
5.3 Presente: El catolicismo mexicano como <i>unheimlich</i>	81
5.4 Performar la religión: La incorporación escénica del catolicismo como performance ..	84
5.5 Repetir diferente: La incorporación política del <i>salvagepunk</i>	89
5.6 Paralaje teórico: Entre Weber y Marx	90
5.7 El imaginario cultural-nacional en la globalización	91
6. Sigue la violencia: Política, narcotráfico y medios nacionales	93

6.1 Jihad + McWorld: Patriotismos globalizados.....	93
6.2 Mexican Jihad definido desde Suecia.....	95
6.3 La increíble hazaña de repetir al Estado.....	97
6.4 La política de la muerte: El necropatriotismo.....	99
6.5 La muerte de lo político: El grado cero de la propaganda.....	102
6.6 De candidatos muertos y caudillos vivos.....	105
6.7 La silla en la cima de la pirámide: Movimientos sociales y presidencialismo.....	107
6.8 Aquí termina la patria: Desconstrucción de la narrativa nacional.....	108
6.9 Coda: El <i>patriahorcado</i> mexicano: Narcocultura y machismo en la narrativa de <i>Club negro</i> de María y José.....	109
7. Ruidosón: ¿Estética posmoderna del imaginario nacional?.....	118
7.1 Condición, estética y teoría posmodernas.....	118
7.2 Intertextualidad posmoderna y capitalismo globalizado.....	120
7.3 Intertextualidad posmoderna e imaginario nacional.....	122
7.4 Žižek y la triada lacaniana: Real, simbólico e imaginario.....	124
7.5 Real, simbólico e imaginario nacionales.....	125
7.6 Conclusión: Hay intertextualidad no posmoderna.....	128
8. Recapitulación, resultados finales y conclusión.....	131
8.1 Escena musical ruidosón.....	131
8.2 Incorporación estética que resignifica el imaginario nacional.....	132
8.3 El potencial indefinido del ruidosón.....	134
Anexo 1: Esquemas. Codificación de las entrevistas en profundidad.....	i
Anexo 2: Capítulo apéndice. Micropolítica e imaginario bi-nacional en el campo artístico de Tijuana: El caso de <i>To preserve disorder</i>	vi
2.1 <i>Gringos in TJ</i> : ¿Presencia cosmopolita o colonial?.....	viii
2.2 <i>To predict disorder</i> : Texto curatorial, exhibición y conflicto.....	x
2.3 Transgresión vs. coacción: Internet como espacio para la toma de posición en el campo.....	xiii
2.4 <i>Dada or vandal?</i> Definiendo la conciencia moral y política del subalterno.....	xiv
2.5 Subalternidades <i>in situ</i> : Una comparación con los Subaltern Studies.....	xviii
2.6 Conclusiones: Micropolítica y subalternidad.....	xix
Bibliografía.....	xxii
Hemerografía.....	xxvii
Entrevistas.....	xxviii
Bibliografía metodológica.....	xxix

RECONOCIMIENTOS

Doy mi reconocimiento al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología por el apoyo económico recibido para la realización de esta tesis, así como a El Colegio de la Frontera Norte por la preparación recibida durante el transcurso de la maestría en Estudios Culturales.

Por su tiempo y el entusiasmo que mostraron a la investigación, agradezco enormemente a los músicos y artistas entrevistados para esta tesis: a Reuben Torres, Moisés Horta y Moisés López (de Los Macuanos), a Tony Gallardo (de María y José), a Héctor Luis Santos (de Santos), a Marco Polo Gutiérrez (de Siete Catorce), a Daniel Escalante o *Pecco* (artista visual), a Joey Muñoz (videasta), a Iván Rodríguez (de El Hijo de la Diabla) y a Antonio Apodaca (de Yelram Selectah).

Por sus lecturas atentas y valiosos comentarios, también agradezco al Dr. José Manuel Valenzuela Arce, a la Dra. Margarita Valencia y al Dr. Josh Kun (Director, Lectora Interna y Lector Externo de esta tesis, respectivamente), así como al Dr. Enrique Gallegos (Co-tutor de esta tesis por movilidad estudiantil) y al resto de los profesores de la maestría.

Además, por las conversaciones en las aulas, sobremesas y fiestas, agradezco de manera especial a todos mis compañeros de clase, particularmente a Rafa Saavedra, a quien le debo muchas de las reflexiones que quedaron en la redacción final de esta tesis.

RESUMEN

El imaginario nacional está lejos de desaparecer del panorama global actual. La globalización incrementó flujos transnacionales de personas, economías e información, pero también militarizó fronteras, mercantilizó culturas y reforzó patriotismos. Esta situación contradictoria del imaginario nacional en el mundo contemporáneo ha sido un motivo central en la producción artística del ruidosón.

El ruidosón es una escena musical que nace en 2008-2009 en un lugar intermedio entre Tijuana y el Internet. Con la idea inicial de elaborar música electrónica a partir de géneros regionales mexicanos, esta escena ha generado distintas estrategias (retóricas, narrativas, estilísticas, técnicas y performancistas) para incorporar estéticamente al imaginario nacional y poder pensar, desde la perspectiva artística, en sus viejas y nuevas funciones sociales, culturales y políticas ante la globalización.

La presente tesis analiza la producción artística del ruidosón para comprender el sentido en que su incorporación estética resignifica, de manera a la vez crítica y lúdica, al imaginario nacional. Este análisis permite reflexionar sobre la relación contemporánea entre lo nacional y lo global, así como sobre el rol de la estética posmoderna en la actualidad.

Por otro lado, a partir del diálogo entre el trabajo de campo y la teoría, la investigación examina el panorama histórico que configuró a esta escena musical, revisa los criterios que explican los encuentros y desencuentros entre el ruidosón y otros proyectos dentro de su campo artístico y, además, define los procedimientos que han dado forma a las delimitaciones, propósitos y mutaciones de su acontecimiento artístico.

Palabras clave: imaginario nacional, incorporación estética, escena musical, acontecimiento artístico, globalización, estética posmoderna

ABSTRACT

The national imaginary is scarcely disappeared from the current global mindset. Globalization has increased transnational flows of people, economies, and information, but it has also militarized borders, commodified cultures, and reinforced patriotism. This contradictory situation regarding the national imaginary in the contemporary world has been a central motif of ruidosón's artistic production.

Ruidosón is a music scene born in 2008-2009 at a midpoint between Tijuana and the Internet. With the initial idea of developing electronic music based on regional Mexican genres, this scene has generated different strategies (rhetorical, narrative, stylistic, technical, and performancistic) in order to aesthetically incorporate the national imaginary and to think, from the artistic perspective, in its social, cultural, and political functions, both old and new, in the face of globalization.

This dissertation examines the artistic production of ruidosón in order to understand the sense in which its aesthetic incorporation redefines the national imaginary, in both a critical and playful way. This analysis allows us to reflect on the contemporary relationship between the national and the global, as well as the role of postmodern aesthetics today.

On the other hand, based on the dialogue between fieldwork and theory, the research examines the historical background that shaped this music scene, revises the criteria that elucidate the agreements and disagreements between ruidosón and other projects within its artistic field, and also defines the procedures that have shaped the boundaries, purposes and mutations of its artistic event.

Keywords: national imaginary, aesthetic incorporation, music scene, artistic event, globalization, postmodern aesthetics

1. INTRODUCCIÓN: LA ESCENA RUIDOSÓN Y LA INCORPORACIÓN ESTÉTICA DEL IMAGINARIO NACIONAL

El mundo contemporáneo globalizado, que reconfigura la soberanía de los Estados-nación, ha puesto en cuestionamiento el papel del imaginario nacional como factor central en la conformación de relaciones sociales. Así pues, la vinculación entre el arte y los referentes nacionales (sean políticos, sociales o culturales) se han visto igualmente transformados.

Es en este contexto que cabe estudiar la propuesta estética del ruidosón. Esta escena musical nace en Tijuana durante 2008-2009 a partir de una serie de proyectos de música electrónica que combinan géneros tradicionales mexicanos y que —con su música y con la ayuda de artistas visuales— han incorporado estéticamente al imaginario nacional mexicano para problematizar críticamente su conformación, develando las relaciones de poder y las estrategias ideológicas que este imaginario nacional implica y suele ocultar.

La investigación elaborará un análisis detallado de los recursos de incorporación y problematización estéticas del imaginario nacional, recursos generados por la tecnología *global* que ofrecen formas de producción donde se enuncian referentes *nacionales*. De esta manera, el trabajo pretende aportar reflexiones al debate sobre el rol y la transformación imaginario nacional en la condición globalizada contemporánea a partir de una propuesta estética compleja y de visión artística aguda y crítica.

El problema a investigar tiene como eje central una interrogante: *¿Cómo se resignifica el imaginario nacional a través de su incorporación estética de la escena musical ruidosón?* La relación conceptual entre *imaginario nacional* e *incorporación estética* planteada en la pregunta será un punto de partida para la elaboración del marco teórico y, por ende, de la hipótesis. Asimismo, el concepto de *escena musical* permitirá esclarecer el contexto y definición del objeto de estudio.

La relación entre imaginario nacional e incorporación estética no es nueva. En México, el arte, junto a los medios de comunicación, ha jugado un rol central en la configuración de la identidad nacional, particularmente durante la conformación del Estado nacional post-revolucionario.

Tal fue el caso del muralismo mexicano, que inicia en los años veinte como un proyecto de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (durante la presidencia de Álvaro

Obregón). Los murales públicos de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros entrecruzaron sus influencias marxistas con las imágenes populares e históricas nacionales con la finalidad didáctica de conformar una consciencia nacional revolucionaria.

También podemos recordar la novela de la revolución, cuyas narrativas elaboradas desde la perspectiva de personajes ordinarios, en Mariano Azuela (*Los de abajo*, 1916), o de personajes líderes, en Marín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, 1928, y *La sombra del caudillo*, 1929), fueron canonizadas como recurso político para consolidar un imaginario nacional distinto al del “antiguo régimen” de Porfirio Díaz.¹

Asimismo, encontramos la música nacionalista mexicana, encabezada por Carlos Chavez, músico y funcionario público (dirigió Instituto Nacional de Bellas Artes y fundó la ahora Orquesta Sinfónica de México). El movimiento elaboró un sonido nacional mestizo con composiciones de formación modernista pero de inspiración prehispánica o regionalista, como *Sinfonía india* (Carlos Chávez, 1936), que usa instrumentos de percusión yaqui, *Sensemayá* (Silvestre Revueltas 1938), que se apropia de la música antillana, y *Huapango* (José Pablo Moncayo, 1941), que retoma estilos tradicionales veracruzanos.²

De manera paralela, podemos revisar el movimiento dancístico mexicano. Con la bailarina y escritora Nellie Campobello como directora y su hermana Gloria Campobello como *prima ballerina*, la Escuela Nacional de Danza (bajo instrucciones del Instituto Nacional de Bellas Artes) consolidó a finales de los años treinta y principios de los cuarenta la danza moderna mexicana, con el apoyo de composiciones de músicos como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

Por otro lado, la época de oro del cine mexicano a mediados del siglo pasado fue un factor determinante para la conformación histórica del imaginario nacional. Sus representaciones del

¹ Bruce-Novoa insiste en la artificialidad de este recurso político, pues tanto las narrativas oficiales del porfiriato como las narrativas de la Novela de la Revolución, lejos de excluirse mutuamente, “ofrecen imágenes negativas de la acción política y suelen culminar en una imagen de enajenamiento frente al proceso político en alguna forma” (Bruce-Novoa, 1991: 42). Y añade: “quizás se pueda opinar que reflejaban la desilusión que resultó del fracaso de esos ideales. Sin embargo, al promulgar la despolitización, resultan ser anti-revolucionarias” (*ibid*: 43).

² Sobre el uso de sonidos regionales particulares en la música nacionalista mexicana, el mismo Carlos Chávez ha señalado: “El regionalismo se convierte en verdadero nacionalismo cuando éste es la suma equilibrada de todas las regiones. El ‘estilo nacional’ será el resultado del conocimiento mutuo de los mexicanos, y del país mismo en todas sus manifestaciones” (Chávez, 1930, citado en Carmona, 1997: 165).



género y la clase, lo rural y lo urbano, la tradición y la modernidad, etcétera, no solo reflejaron sino también configuraron relaciones sociales nacionales a través del tiempo. Al respecto, Carlos Monsiváis anota que:

en su conjunto el cine mexicano de un periodo, la Época de Oro del cine mexicano, es cultura popular, porque *unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades*, y consolida actitudes, géneros de la canción, estilos de habla, lugares comunes de la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología alza en vilo, “a todo lo que permite la pantalla”; en suma, todo un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana (Monsiváis, 2003: 261, énfasis nuestro).

En el cruce que algunos de estos antecedentes artísticos de la primera mitad del siglo XX en el país hacen entre tradición y modernidad, es difícil saber si hablamos de una *incorporación* estética del imaginario nacional o de la *conformación* misma de este imaginario desde el arte, sobre todo en los casos donde había una clara articulación estatal u oficialista del discurso, pero la relación entre arte e imaginario nacional ha sido evidentemente central en México desde distintas disciplinas.

Por otro lado, como antecedente local, el referente histórico del colectivo Nortec sirve de ejemplo de una propuesta estética contemporánea, surgida de la música electrónica, que incorpora un imaginario local, propio de la vida fronteriza de la ciudad de Tijuana, para hacer comentarios estéticos sobre la relaciones nacionales, culturales o étnicas en el mundo contemporáneo (*cf.* Valenzuela, 2004; y Madrid, 2008).

Este último caso es, quizá, el más cercano en su forma y producción a la especificidad del problema de investigación en el contexto de la escena ruidosón. Curiosamente, el trabajo de campo ha mostrado que los integrantes del ruidosón suelen opinar de manera crítica sobre el colectivo Nortec y sobre sus implicaciones no solo estéticas sino culturales, sociales y políticas. En el estudio se analizará a detalle este antecedente para comprender el conflicto generacional implícito y la especificidad estética de la escena ruidosón.

El estudio de la estética de la escena musical ruidosón, por la riqueza en su producción cultural, ofrece la posibilidad de aportar reflexiones sobre la función de lo nacional en el contexto de la globalización. Sus particulares mecanismos estéticos de producción, su atractiva propuesta conceptual y su posición crítica ante los problemas nacionales, hacen del ruidosón un fenómeno contemporáneo social, política y culturalmente relevante.

Además, la relativa novedad de esta escena musical, que nace entre el 2008 y 2009, implica prácticamente un desconocimiento de ella en los estudios y debates académicos. El detallado trabajo de investigación en torno a la escena ruidosón mostrará la particularidad de su conformación, eludiendo categorías analíticas que se han vuelto lugares comunes, como “colectivo”, “género musical”, “subcultura”, etcétera.

Cabe destacar que nuestro principal objetivo es:

- Comprender el sentido de la incorporación estética que el ruidosón hace de referentes culturales, sociales y políticos del imaginario nacional (como el catolicismo, la narcoviolencia y el priismo, respectivamente) mediante estrategias globalizadas propias de la música electrónica y el Internet (como el *sampleo*, el arte *glitch* o del error digital y las referencias a la cultura pop global).

Por otra parte, también es del interés de esta investigación:

- Interpretar la relación entre lo *nacional* y lo *global* a partir de la incorporación estética realizada por el ruidosón;
- Analizar la conformación y desarrollo de la escena musical ruidosón, su especificidad estética y su relación con el contexto histórico y el campo artístico donde se inscribe;
- Y, por último, vincular al ruidosón con una escena nacional de música electrónica contemporánea, con la que comparte productos de consumo y ciertas preocupaciones estéticas.

1.1 Marco teórico: Imaginario nacional e incorporación estética

Los referentes teóricos de partida de esta investigación pretenden explicar precisamente los principales conceptos relacionados en nuestra pregunta de investigación, es decir, el *imaginario nacional* y la *incorporación estética*.

El concepto de *imaginario nacional* es asumido en este trabajo como una variante del “imaginario social”, desarrollado por el teórico griego Cornelius Castoriadis, entendiendo que el adjetivo “nacional” pone énfasis en el sentido propio de lo *mexicano* que se enuncia en el imaginario social puesto a discusión por la estética del ruidosón.



Así pues, entendemos con Castoriadis que el “imaginario social es, primordialmente, creación de significaciones y creación de imágenes o figuras que son su soporte” (Castoriadis, 1993) y que estas “significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una ‘representación’ del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo” (Castoriadis, 1997: 9).

La función instituyente del imaginario social implica que, por definición, las significaciones imaginarias sociales “deben ser *coherentes*”. Esta coherencia “tiene que ser estimada desde un punto de vista inmanente, es decir, en relación a las características y a los principales ‘impulsos’ de la sociedad considerada” y su formación “no excluye de ningún modo las divisiones, las oposiciones y las luchas internas” (Castoriadis, 1997: 7-8).

La reconfiguración del “imaginario social” de Castoriadis como “imaginario nacional” es también un intento de vincular el concepto con la conocida definición de la nación como una “comunidad imaginada” hecha por Benedict Anderson (1993: 23). Así pues, con imaginario nacional aludimos —para hablar con Castoriadis y Anderson— al conjunto de *significaciones, imágenes o figuras* compartidas que permiten unificar imaginariamente a una *comunidad nacional*.

Así pues, si por definición los miembros de una nación no conocen a la totalidad de sus compatriotas “pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (*ibid.*), entonces el imaginario nacional permite analizar las significaciones sociales que, a pesar de las diferencias materiales o de clase, han instituido históricamente a esta imagen de la comunidad homogénea.³

Cabe aclarar que los elementos específicos del imaginario nacional compartido por la comunidad imaginada de la nación están siempre en disputa, no son unívocos e incluso pueden presentar contradicciones. El imaginario nacional es un lugar donde se entrecruzan las relaciones de poder entre las culturas populares, los aparatos massmediáticos, los discursos oficiales, las formas ideológicas y las prácticas de resistencia. Su conformación histórica depende de esta

³ Por ejemplo, Anderson revisa esta institución histórica de la *comunión* nacional imaginaria a partir del rol que tuvieron la novela y el periódico en el “capitalismo impreso” del siglo XVIII como “artefactos culturales” fundamentales para la conformación de la conciencia nacional en Europa (*ibid.*: 21 y 46-ss.).



lucha (nunca totalmente resuelta) por la *hegemonía* imaginaria de lo nacional que se da desde distintos frentes (cf. Laclau y Mouffe, 1985).

Sin embargo, aunque el imaginario nacional se constituya en medio de antagonismos entre demandas, intereses y contextos heterogéneos, su función última es de homogeneidad. La disputa para definir sus términos particulares puede introducir cambios importantes (el discurso artístico durante la conformación del Estado mexicano post-revolucionario, tal como vimos, es un ejemplo de ello), pero el imaginario nacional ejecuta siempre *hic et nunc* un efecto imaginario de estandarización, con consecuencias reales en la configuración de relaciones sociales.

Este efecto de estandarización lo sugiere Anderson cuando explica que la nación “se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (*ibid.*: 25). De ahí que usemos en singular el concepto de imaginario nacional. En la nación prevalecen desigualdades y explotaciones, diferencias étnicas, económicas o de género, pero a final de cuentas se produce social, cultural y políticamente un imaginario compartido que genera el sentido de comunión nacional o la idea de que lo nacional le incumbe de manera íntima a cada uno de sus miembros, por más diferentes que sean.⁴

Por otra parte, autores teóricamente disímiles han coincidido al sugerir, con distintas metáforas, que la nación se define por una producción textual. Por ejemplo, Jürgen Habermas afirma que “en la realidad histórica, el estado con una población nacional homogénea ha sido siempre una *ficción*” (Habermas, 1993: 91, énfasis nuestro). Así pues, para el filósofo, “sólo la *construcción narrativa* de un acontecer histórico dotado de un sentido cortado al talle del propio colectivo puede suministrar perspectivas de futuro orientadoras de la acción y cubrir la necesidad de afirmación y autoconfirmación” (*ibid.*, énfasis nuestro).

Con otro bagaje teórico, Craig Calhoun llega a una conclusión parecida cuando afirma que el nacionalismo “es, entre otras cosas, lo que Michel Foucault [...] ha llamado una

⁴ Como veremos en los capítulos que siguen, la propuesta estética del ruidosón actúa a partir de esta suspensión imaginaria e las diferencias que define al imaginario nacional. Así pues, nuestra investigación argumentará que la incorporación estética del imaginario nacional en el ruidosón —a partir de estrategias retóricas, narrativas, estilísticas, técnicas y performancistas— pretender volver a inscribir los conflictos, disputas y antagonismos que este imaginario aparenta suspender.



‘*formación discursiva*’: una forma de hablar que moldea nuestra conciencia” (Calhoun, 2007: 15, énfasis nuestro). Hablamos, pues, de “una *retórica*, una manera de hablar, una especie de lenguaje que conlleva conexiones con otros hechos y acciones, que a su vez habilitan o anulan otras formas de hablar y de actuar” (*ibid.*, énfasis nuestro).

En este mismo sentido, Homi Bhabha propone entender a “la nación como una forma de *narrativa* —estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, sub-textos y estratagemas figurativos” (Bhabha, 1994: 2, traducción y énfasis nuestros). Sin embargo, Bhabha agrega que esta narración es a dos voces y sus efectos pueden ser contradictorios: “el placer *heimlich* [familiar] del corazón, el terror *unheimlich* [inquietante] del espacio o raza del Otro; el confort de la pertenencia social, las heridas ocultas de la clase; las costumbres del gusto, los poderes de la afiliación política; el sentido del orden social, la sensibilidad de la sexualidad; la ceguera de la burocracia, la estrecha percepción de las instituciones; la calidad de la justicia, el sentido común de la injusticia; la *langue* de la ley y la *parole* del pueblo” (*ibid.*, traducción nuestra).

Así pues, a pesar de las diferencias teóricas entre los autores, se reitera la idea de la nación como alguna forma de texto: ficción, construcción narrativa, formación discursiva, retórica, etcétera. Insistimos, con Benedict Anderson, que para nuestros propósitos esta idea no implica que todo texto nacional sea “falso” o “ilegítimo”, pues las comunidades nacionales “no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (Anderson, 2013: 25). En cambio, entender a la nación —y en general al “imaginario nacional”— como una producción textual tendrá aquí un sentido analítico, pues permitirá establecer un puente con el concepto de *incorporación estética* planteado en el problema de investigación.

Definimos con *incorporación estética* al uso artístico de referentes sociales, culturales o políticos donde el referente incorporado deja de servir al contexto “original” o al que históricamente se le ha asociado para generar, entonces, procesos heterodoxos de lectura. Así, por ejemplo, cuando el ruidosón utiliza referentes sociales, culturales o políticos del imaginario nacional mexicano, el sentido patriótico, ideológico o identitario que podrían tener estos referentes se difumina y desconstruye en un nuevo proceso de lectura, y es en este nuevo proceso de lectura del referente donde se puede discernirse la particularidad estética del ruidosón.



Por otro lado, podemos entender a la incorporación estética como un tipo de estrategia intertextual, entendiendo con Gérard Genette que la intertextualidad es una forma de transtextualidad marcada por “la relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, 1989: 10). Por lo tanto, si el imaginario nacional puede ser comprendido como una formación textual, según definimos, la incorporación estética del ruidosón es una estrategia de intertextualidad que, a través de distintos formatos globalizados (como el *sample*, el *remix*, el arte *glitch* o del error digital, las imágenes en bucle del formato *gif*, etcétera), pone en *relación de copresencia* al “texto” nacional (es decir, parafraseando Castoriadis, al imaginario nacional instituyente y sus significaciones) con el “texto” estético: la producción cultural del ruidosón.

Sin embargo, en tanto que hablamos de una producción primordialmente musical, nuestra perspectiva teórica también se vincula con la reflexión musical de la nación hecha por Josh Kun. Para este teórico, la música produce espacios sónicos que “ofrece[n] al oyente y/o al músico nuevos mapas para re-imaginar el mundo social presente” (Kun, 2005: 23, traducción nuestra). Estos espacios, que él llama *audiotopías*, pueden configurar el sentido cultural de la nación. Así pues, a propósito de Estados Unidos, Kun afirma: “Justo ante nuestros oídos, escuchar se ha vuelto un método para promulgar la [norte]americanidad, un modo de ciudadanía cultural” (*ibid.*: 36, traducción nuestra).

Pero la música que nos permite *escuchar* la nación también puede hacernos *re-imaginarla*. Josh Kun revisa, entre otros casos, al llamado *rock en español* como una manera de escuchas audiotopías donde “América” (léase: Estados Unidos) se re-imagina desde voces, sonidos y audiencias fuera del “la armonía sinfónica y el unísono racial” (Kun, 2005: 185, traducción nuestra)⁵.

Así pues, la nación se nos muestra como producto de textos narrativos, retóricos o visuales, pero también de textos musicales. Ante ello, encontramos propuestas musicales que re-imaginan el canto nacional no desde la *armonía* y el *unísono* sino desde “un espacio musical de

⁵ “A través de los estilos musicales que incorpora y las audiencias dispersas a través de las fronteras de Estados Unidos-México que a la vez alcanza y refleja”, señala Kun, “las audiotopías del *rock en español* desorganizan las fronteras nacionalizadas de una América cantante al cuestionar las equivalencias uno-a-uno entre música, nación y cultura” (Kun, 2005: 186).

diferencia, donde las contradicciones y conflictos no se cancelen entre sí sino coexistan y sobrevivan entre sí” (*ibid*: 23).

1.2 Marco contextual: Frontera, Internet y violencia

La escena musical ruidosón nació como concepto a finales de 2008, entre composiciones musicales y conversaciones virtuales, y debutó públicamente sus primeros proyectos en marzo de 2009. En ese entonces, la naciente escena se movía en territorios fronterizos. Antes de armar el ruidosón algunos de sus integrantes ya organizaban *tocadas* de música electrónica en casas de San Diego, así como en algunos bares de Tijuana.

En este cruce cotidiano, la pregunta sobre lo nacional se vuelve central. Pero en el caso específico del ruidosón esto es aún más relevante. Excepto por uno, todos los músicos del ruidosón han vivido en Estados Unidos en algún momento de su vida. La frontera y el problema de la nacionalidad es, para decirlo con Víctor Turner, un “drama social” íntimamente vinculado a sus historias de vida que después se codificará, al menos indirectamente, en su música (*cf.* Turner, 1990: 16).

Entonces, los contrastes económicos, sociales, políticos y culturales que una frontera como la de México-Estados Unidos pone en evidencia hacen que el imaginario nacional de cada país se vuelva, en general, una experiencia a la vez extraña e íntima, ajena y personal.

Por otro lado, cabe destacar que cuando el ruidosón comenzó a configurarse sus actores principales apenas superaban los veinte años y compartían una estrecha relación con la tecnología, particularmente con los programas de mezcla de audio (como Ableton Live) y el Internet. Esta relación les permitió no solo producir y distribuir su música por ellos mismos sino también tener una activa comunicación virtual a nivel local, nacional e incluso internacional con otros proyectos afines.

Así pues, la situación generacional en el ruidosón se ha manifestado, entre otras formas, por un uso intensivo de la computadora y el Internet como plataformas de creación, recreación, promoción, vinculación, gestión y consumo de producciones estéticas.

Por último, tras señalar el contexto fronterizo y generacional-tecnológico, cabe mencionar un tercer elemento fundamental para entender la conformación del ruidosón: la violencia. En Tijuana las cosas no marchaban bien durante el 2008-2009. El control del narcotráfico y del crimen organizado en la ciudad —la codiciada *plaza* Tijuana— se disputaba públicamente a balazos y muertes. El Cártel de los Arellano Félix (CAF o Cártel de Tijuana), que por muchos años tuvo el control casi hegemónico del narcotráfico en la ciudad, comenzó a escindirse tras el asesinato o captura de sus líderes.

Unos mostraron lealtad al “Ingeniero” (Luis Fernando Sánchez Arellano), joven e inexperto miembro de la familia dirigente, mientras otros se unieron al “Teo” (Teodoro García Simental), antiguo lugarteniente del CAF que decidió ganar por su cuenta —y a través de algunas alianzas con el Cártel de Sinaloa— el control de la *plaza*, financiándose mediante una red de secuestros y extorsiones a ciudadanos de clase alta y media.

“Los siguientes meses y años fueron de una lucha brutal”, señala el antropólogo Guillermo Meneses, “y de aniquilamiento por el control del territorio o la plaza entre las huestes del ‘Teo’ o ‘Tres Letras’ y del ‘Ingeniero’ y con las fuerzas de seguridad y militantes del Estado como terceros en discordia” (Meneses, 2013: 131)⁶.

En el año de 2008, mientras la idea del ruidosón se gestaba, la ciudad alcanzó la cifra récord de 844 asesinatos y, en general, durante el trienio 2008-2010 se registraron al menos 2,325 asesinatos (Clark Alfaro, 2012). La violencia descendió hasta que en 2010 se capturó al “Teo”, así como a otros líderes en disputa⁷.

Sin embargo, la guerra contra el narcotráfico emprendida desde el 2006 por el presidente Felipe Calderón (político de derecha católica y empresarial) desataría después situaciones similares en otras ciudades del país. Sobre este paralelismo, Meneses anota:

⁶ La brutalidad de esta lucha se tradujo en balaceras y *levantones* en bares y restaurantes, en la exhibición pública de cuerpos colgados o mutilados y en la disolución de cuerpos en químicos, como fue evidente tras la captura en 2009 del “Pozolero” (Santiago Meza López) —colaborador del “Teo” que confesó haber desintegrado por 600 dólares semanales a más de 300 cuerpos en sosa cáustica que compraba en ferreterías (Sánchez, 2013).

⁷ Años después, el 23 de junio de 2014, el ejército también capturaría al “Ingeniero”. Según reportes de la prensa, el “Ingeniero” fue aprehendido tras ver el juego de México contra Croacia de la copa mundial de fútbol Brasil 2014. “Al momento de su arresto”, menciona el *San Diego Union-Tribune*, “Arellano vestía una camiseta del equipo y tenía su rostro pintado con los colores del equipo” (Dibble, 2014).



Lo ocurrido en Tijuana, una escisión con la consiguiente lucha a muerte por el control de la *plaza* y del *negocio*, bosqueja un patrón que —no pretendo establecer relaciones de antecedente y de imitación— es muy similar a lo que luego ocurrió en el resto de México; cárteles nuevos o fragmentados luchando abiertamente en Culiacán, Ciudad Juárez, Cuernavaca, Morelia, Monterrey, Matamoros, Guadalajara, Veracruz, Cancún, ciudad de México, Acapulco, etcétera (Meneses, 2013: 147).

Así pues, el panorama de violencia que el ruidosón tuvo de escenario fundacional no desapareció sino que se volvió nacional. La crisis de violencia que parecía exclusiva de Tijuana, o al menos de las ciudades fronterizas, se replicó en otras ciudades del resto del país, incluso a escalas mayores. Esta nueva dimensión de la violencia del crimen organizado y su creciente injerencia en la constitución social del imaginario nacional tuvo eventualmente, como veremos, un impacto directo en la propuesta estética del ruidosón.

La escena ruidosón

Cabe aclarar que el ruidosón no es ni un *colectivo* ni un *sello discográfico* ni un *género* musical, pues no hay decisiones tomadas explícitamente de manera colectiva, la distribución de su música se da a través de distintas vías y sellos discográficos y su producción musical es estilísticamente heterogénea (combinando alternativamente cumbia, norteño, tribal, dubstep, hip-hop, house, etcétera).

Usamos el término “escena musical” para distanciarnos de estos conceptos y acercarnos a una definición específica de las relaciones de producción, distribución, consumo y promoción que se establecen en torno a una manifestación musical (*cf.* Peterson y Bennett, 2004; Bennett, 2004). Sin embargo, haremos énfasis al sentido estético de la producción (musical, pero también visual y festiva) de la escena ruidosón y dejaremos en segundo o tercer término otras posibles dimensiones de análisis, como el estudio de los públicos, los medios de comunicación, las disqueras, entre otros elementos centrales en la conformación de la escena.

1.3 Marco metodológico: Definición, aproximación y análisis del problema



El problema de investigación que planteamos en esta introducción consiste en una interrogante: *¿Cómo se resignifica el imaginario nacional a través de la incorporación estética de la escena musical ruidosón?* La guía del presente trabajo es una hipótesis que pretende responder esta interrogante a partir de un principio teórico y de una deducción.

El principio teórico de nuestra hipótesis —que de alguna manera hemos esbozado en nuestro marco teórico— es que el imaginario nacional es una producción textual que sustenta el sentido político, social y cultural de la nación a través de redes simbólicas, elaboraciones rituales, formaciones discursivas, construcciones míticas, personajes narrativos y otras estrategias que sirven de criterio de homogeneidad a la comunidad imaginaria de adscripción nacional.

A su vez, el arte puede establecer relaciones intertextuales con el imaginario nacional a través de la incorporación estética, permitiendo de esta manera lecturas heterodoxas de sus referentes en el marco de un contexto estético particular.

De este principio teórico podemos deducir —para aterrizar la hipótesis a nuestro contexto específico— que la escena musical ruidosón genera posibilidades de lectura que permiten resignificar críticamente al imaginario nacional mexicano de tal manera que ponga en evidencia la conflictiva e intrincada producción histórica del tejido nacional, sus relaciones de poder y sus criterios de estandarización.

El ruidosón hace posible esta resignificación crítica a través de estrategias retóricas, narrativas, estilísticas, técnicas y performancistas que permiten incorporar estéticamente componentes políticos, sociales o culturales que son habituales en el imaginario nacional pero que la producción artística recontextualiza o vuelve extraños.

Además, el cruce entre las plataformas *globalizadas* de producción cultural (propias del Internet, la música electrónica o la cultura digital contemporánea) y los referentes *nacionales* incorporados artísticamente permiten reflexionar estéticamente sobre el complejo rol del imaginario nacional en la globalización.

Este trabajo ha desarrollado una serie de recursos metodológicos que permitirán confirmar la concordancia entre el problema de investigación y la hipótesis y alcanzar los objetivos planteados en la introducción. En seguida revisaremos estos recursos.

Operacionalización

Con el fin de traducir los conceptos centrales de nuestro problema —*imaginario nacional e incorporación estética*—, hemos elaborado un esquema de operacionalización que nos lleva a indicadores concretos en nuestro objeto de estudio.

OPERACIONALIZACIÓN			
Concepto	Dimensión	Componente	Indicador
Imaginario nacional	Política	Estatal	Gobernantes (como PRI o Calderón)
			Elecciones
		Patriótico-nacionalista	Símbolos patrios (como el escudo nacional)
			Discursos nacionalistas
	Histórico	Héroes nacionales oficiales (como Juan Escutia)	
	Social	De violencia	Guerra contra el narcotráfico
		De clase	Creencias y miedos de la clase trabajadora
		Étnico	Marginación social de los indígenas
		De género	Machismo y feminicidios del crimen organizado
	Cultural	Mediático	Televisa (como las telenovelas)
		Musical	Géneros regionales mexicanos
		Identitario	Estereotipos del mexicano
		Religioso	Religión católica
		Étnico	Representaciones prehispánicas

OPERACIONALIZACIÓN		
Concepto	Dimensión	Indicador
Incorporación estética	Técnica	Sample de audio o <i>remix</i> de canción
		Imágenes GIF (bucle de serie de imágenes en formato computacional)
	Estilística	Arte <i>glitch</i> (que usa los “errores” computacionales)
		Net-art (que se realiza a partir de plataformas web)
		Imitación de piano de iglesia o hibridación musical con géneros tradicionales
	Retórica	Cita a presidentes mexicanos o plagio de símbolos patrios
		Alusión a la violencia social nacional o guiño a una noticia sobre marginación indígena
		Parodia de los estereotipos mexicanos, sátira de los rituales religiosos o ironía de héroes nacionales
	Narrativa	Antihéroe narcotraficante con conflictos dramáticos (como narcocorrido)
		Flashbacks a escenas de violencia social en personajes
		Voz en primera persona que relata conflictos religiosos
	Performancista	Vestuario de monje o veladoras católicas en <i>show</i> en vivo
		Recitación del padre nuestro o del himno nacional en vivo
Simulacro de elecciones políticas con los proyectos musicales		

Unidad de análisis

Para resolver el problema de investigación, el proyecto ha recurrido a dos unidades de análisis:

La primer unidad de análisis refiere a la *producción cultural* generada por el ruidosón, esto es: las *obras artísticas*, ya sea musicales o visuales (como videoclips, visuales usados en vivo, etcétera); los *eventos*, con la presencia de uno o más proyectos del ruidosón; y la *comunicación virtual*, donde se comparten volantes, se generan imágenes en bucle en formato *gif* y se discuten públicamente en redes sociales.

La segunda unidad de análisis refiere a los *individuos* que han producido las obras artísticas del ruidosón, esto es: al menos siete *músicos* y dos *artistas visuales* en total.

Metodologías

Las metodologías que fueron utilizadas en la investigación son la *observación etnográfica*, la *entrevista en profundidad* y la *teoría fundamentada*.

La *observación etnográfica* se realizó orientada por la pregunta de investigación y situada en el contexto (Rodríguez *et al.*, 1996: 150 y 152). Su propósito fue el registro y la interpretación exploratoria de referentes del imaginario nacional en la *producción cultural* del ruidosón.

Las *entrevistas en profundidad* fueron semi-abiertas pero dirigidas (Rodríguez *et al.*, 1996: 169; Charmaz, 2006: 28), con preguntas iniciales, intermedias y finales (Charmaz, 2006: 30-31), guiadas por temas (Rodríguez *et al.*, 1996) y pidiendo al informante la repetición o paráfrasis de afirmaciones relevantes (*ibid.*: 170). Además de aportar evidencias para la hipótesis, esta herramienta permitió revisar la conformación y desarrollo de la escena ruidosón, así como la vinculación del ruidosón con la escena nacional de música electrónica.

Por último, la *teoría fundamentada*, como estrategia metodológica inductiva, ofreció la posibilidad de descubrir los “datos ricos” generados en la interacción y elevar estos datos a “categorías abstractas e interpretación teórica” (Charmaz, 2006: 18 y 23). De esta manera, la investigación pudo elaborar, cuando fue posible, una conceptualización “nativa” de la especificidad estética del ruidosón.

Tipo de muestra

La muestra utilizada en la investigación funciona como *caso-tipo* y su justificación la otorga “la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización” (Sampieri, 1991: 566).

Los criterios de selección de la muestra difieren según la unidad de análisis. La muestra para la *producción cultural* se definirá por la presencia de incorporación estética de referentes políticos, sociales o culturales del imaginario nacional mexicano, mientras que la muestra para los *individuos* la define la integración a la escena ruidosón por su producción musical o visual.

Tipo de estudio

La investigación puede catalogarse como *estudio de caso*. Por ende, como afirma Merriam, su perfil es particularista, descriptivo, heurístico e inductivo (en Rodríguez *et al.*, 1999: 92). Además, el estudio es *representativo* de las diferentes producciones estéticas que han incorporado críticamente a algún imaginario nacional.

Trabajo de campo

Por la ubicación actual de los integrantes del ruidosón, el trabajo de campo ha tenido lugar tanto en *Tijuana* como en la *Ciudad de México*, en ambos casos llevando a cabo la *observación etnográfica* y las *entrevistas en profundidad*.

El trabajo de campo en Tijuana fue de junio a agosto de 2013 y de diciembre de 2013 a enero de 2014. Se realizó observación etnográfica en el evento titulado “+ + + + +” el 7 de junio de 2013 (en el Dragón Rojo, zona Centro), así como del evento “Vacilón Ruidosón” y “El Futuro”, el 28 de diciembre de 2013 (en Moustache Bar, zona Centro) y el 3 de enero de 2014 (en una casa particular, colonia Hipódromo), respectivamente. Asimismo, se realizaron entrevistas en profundidad a María y José, Santos, El Hijo de la Diabla, Pecco y Joey Muñoz.

En la Ciudad de Mexico se realizó trabajo de campo en agosto. Hubo entrevistas en profundidad a Los Macuanos y a Siete Catorce (que ahora radican allá), así como observación etnográfica el 3 de agosto en el Festival Antes, donde se presentaron estos dos proyectos ruidosón y el cortometraje *Ninis héroes* (realizado por Joey Muñoz, Pecco y Moisés Horta, integrante de Los Macuanos).

Análisis cualitativo de datos

Los datos recabados en el trabajo de campo han tenido un tratamiento analítico diferenciado según el tipo de datos en cuestión.

Para los eventos musicales con presencia del ruidosón (entendidos como *producción cultural*) se usó el llamado *análisis en-el-campo*, con notas etnográficas mentales, esbozadas y de campo (Le Compte, 1999).

Para la música, videoclips y visuales (entendidos como *producción cultural*), así como para las entrevistas en profundidad, se llevó a cabo el *análisis del textos, imágenes o sonidos* a partir de temas (Ryan y Russell, 2003: 87) y el análisis de la “descripción de los tiempos, actores y asuntos” para situar su contexto (Charmaz, 2006: 39).

Por último, para las entrevistas en profundidad (a *individuos* integrantes-productores del ruidosón) se realizó el *análisis de entrevistas* con el método de codificación abierta (Strauss, 1987), usando el *software* de codificación Atlas.ti 6.2. Al vincular la codificación abierta de las entrevistas con nuestra matriz conceptual (organizada en la operacionalización), el análisis permitió elaborar familias de códigos que fueron muy útiles en el desarrollo conceptual y argumentativo de la tesis (ver Anexo 1, al final del documento).

2. LA CONFORMACIÓN DE LA ESCENA MUSICAL RUIDOSÓN

En el artículo “Consolidating the music scenes perspective” (2004), Andy Bennet realiza un repaso del uso académico de la *escena* como herramienta analítica para el estudio de fenómenos musicales. El término ha sido usado desde hace varias décadas por la crítica musical, pero se conformó como un concepto académico hasta los años noventa, cuando Will Straw lo utilizó para definir “un estado particular de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales, en tanto que estas se fusionan alrededor de coaliciones de estilo musical específicas” (Straw, 1991: 379; citado en Bennet, 2004: 225).

La consolidación de la perspectiva de la escena en los estudios sociológicos de la música permitió desplazar otros conceptos dominantes. Por ejemplo, el concepto de *comunidad* fue criticado como “constructo romántico” que ve a la música como un “estilo de vida” (Bennet, 2004: 224). Por otro lado, el concepto de *subcultura* —al menos en la tradición teórica de Birmingham— asoció el consumo de la música con “el antecedente de clase de aquellos que se la apropiaron”, mientras que para Straw —señala Bennett— “las afiliaciones a la escena no están necesariamente restringidas a la clase, el género o la etnicidad, pero pueden atravesar todas estas” (*ibid.*: 225).

Sin embargo, si entendemos aquí al ruidosón como una conformación sociohistórica de una escena, será no solo para la descripción analítica *per sé* sino también para dar pie a otros deslindes conceptuales más empíricos que los descritos por Bennett. Así pues, el ruidosón no se describe ni como género, ni como colectivo, ni como *netlabel* (sello discográfico digital).

Es común que la incorporación local de un género musical devenga en escena (como vemos con algunos ejemplos citados por Bennett), igual que un colectivo de música o la producción musical de una *netlabel*. Sin embargo, el estatus de *escena* en el ruidosón no parte de estas situaciones. Esto vale aclararlo, sobre todo, por la relación entre el ruidosón y algunos géneros, colectivos y *netlabels*.

Así pues, el ruidosón ha seguido de cerca la consolidación del tribal como género musical desde la escena electrónica en Monterrey y otros lugares. Ha colaborado en sus producciones y eventos con proyectos de esta escena como 3Ball Mty o, desde Oaxaca, DJ Tetris. Sin embargo,

si vemos un uso relativamente constante del género tribal en la música del ruidosón, es en la misma medida en que también incorpora a otros géneros, como de la cumbia o el norteño, incluso del hiphop o el dubstep.

Por otro lado, entre los proyectos del ruidosón no existen acuerdos tomados de manera explícitamente grupal, como lo haría un colectivo⁸. Además, aunque los proyectos vinculados al ruidosón son identificables con cierta facilidad, no hay una lista oficial de integrantes, como, por ejemplo, sí es el caso del citado 3Ball Mty o Nortec, pues en la escena ruidosón no existen consensos a la manera de un colectivo.

Por último, la escena ruidosón ha tendido una relación, directa o indirecta, con un puñado de *netlabels*, como con Tropic-All (María y José, Los Macuanos, Armoniacida, Pedro Infame, Javier Estrada) o Cocobass (Santos, Los Macuanos, María y José, El Hijo de la Diabla, Siete Catorce, Mock the Zuma), así como con Lowers (Error.Error, Mock the Zuma), de Ciudad Juárez, o Extasis (Lao, Jack'ie Lo) y NAAFI (Siete Catorce, Mexican Jihad), del DF, o incluso Club Fonograma, de Phoenix, Arizona, página web que ha editado antologías de música pop y electrónica latinoamericana. Sin embargo, la producción musical de la escena ruidosón no ha sido generada desde solamente una *netlabel*, como es el caso, por ejemplo, de la escena Nuevos Ricos, en el DF.

2.1 Hacia una escena *post-virtual*

Según Bennett, el estudio de las escenas en la academia ha tenido tres categorías de análisis: local, trans-local y virtual. La categoría de *escena local* permitió analizar la complejidad de las prácticas de pequeña escala vinculadas a la música (lejos del enfoque dominante que privilegiaba a la industria musical y al consumo global), así como de la incorporación local de estilos musicales globales (*ibid.*: 226-227).

⁸ Cabe mencionar que el formato del colectivo tiene una larga presencia en el campo artístico y musical local. En este sentido, podemos recordar los colectivos fílmicos Bola 8 o 5 y 10, el colectivo de arte contemporáneo Torolab, el colectivo de política cultural Todos Somos Un Mundo Pequeño o, en el caso musical, el colectivo Nortec (que más adelante retomaremos).

La categoría de *escena trans-local* —y sus variantes, como el *trans-regionalismo* de Slobin— apuntó hacia la difusión global de sonidos locales y la conexión entre la música local y “expresiones paralelas” en otras regiones, países o continentes, así como la circulación global de DJs, promotores y fans (*ibid.*: 228-230).

Por último, la categoría de *escena virtual* ha visibilizado a las escenas conformadas desde Internet sin espacios físicos y cuyos miembros “no necesitan conocerse nunca cara-a-cara”, particularmente en referencia a los foros de discusión en páginas web de los músicos, así como a los *fanpages* (páginas web hechas por y para fans) vinculados a la música (*ibid.*: 230-231).

Es importante aclarar que una categoría no cancela a la otra, sino que cada una pone un énfasis distinto en el fenómeno estudiado. Así pues, en el ruidosón encontramos elementos de las tres categorías descritas por Bennett: una intensa interacción social *local*, una difusión *trans-local* de su música y una retroalimentación *virtual* (si no en *fanpages*, sí en blogs especializados y redes sociales).

Sin embargo, estas categorías parecen insuficientes para definir la especificidad de la escena ruidosón. Por ejemplo, el papel específico del Internet en la conformación del ruidosón no se comprende desde la descripción que Bennett hace de la categoría de *escena virtual*, a saber: a) sin vínculos con espacios físicos (donde las interacciones se limitan a la *web*) y b) con un protagonismo hegemónico del rol agencial de los fans en la conformación de la escena.

Para el ruidosón, el Internet funciona como plataforma de gestión, promoción, diálogo, recreación y producción estética. Con algunas recientes y escasas excepciones⁹, su música solo se encuentra en Internet e incluso la palabra “ruidosón” nació (incluso antes que los mismos proyectos musicales) en un *chat* de MSN Messenger entre dos integrantes —Moisés Horta (Los Macuanos) y Tony Gallardo (María y José). En otras palabras, podríamos decir que el ruidosón se originó en un lugar intermedio entre Tijuana y el Internet.

Por lo tanto, nos parece analíticamente necesario crear una categoría nueva que apunte hacia la especificidad de la conformación sociohistórica del ruidosón. Así pues, definimos como

⁹ El cassette de *Club Negro*, de María y José (Prima Crush, 2013), y los CDs de *El origen*, de Los Macuanos (National Records, 2013) y *EP2*, de Siete Catorce (NAAFI, 2013).

escena post-virtual a aquella donde su dimensión *virtual* esté entrelazada con las interacciones sociales cara-a-cara o donde el Internet (y especialmente las redes sociales) funcione como extensión de las relaciones *locales* (territorializadas, como veremos) y *trans-locales* que se han descrito arriba.

Entonces, bajo esta perspectiva, la *escena post-virtual* no se diferencia tanto (como la *virtual*) de la *escena local*. Según la comparación hecha por Lee y Peterson, la composición demográfica de la *escena virtual* es mucho más variada que la *local*, “caracterizada por un angosto rango de edad, aspecto físico, orientación sexual, uso de droga recreativa y cosmovisión” (Bennett, 2004: 232). Pero, si entendemos que la *escena post-virtual* prolonga en la interacción web lógicas similares que en las relaciones cara-a-cara, las diferencias demográficas entre esta y la *escena local* son prácticamente nulas.

2.2 Antecedentes de la *escena ruidosón*

Antes de definir la especificidad histórica del *ruidosón*, vale hacer una revisión más amplia del contexto desde donde surge. La estratégica posición geográfica de Tijuana ha sido una situación que ha marcado la producción cultural de la ciudad a lo largo de su corta vida, especialmente en relación a la música.

Durante el auge turístico-comercial de los años veinte, la ejecución del jazz era moneda corriente en los bares y casinos de la ciudad, como en el mítico Agua Caliente. A mediados de siglo, se volvió popular la música al estilo *big band* en lugares como el hipódromo Caliente.

Por otra parte, la cercanía a Estados Unidos influyó no solo en la importación de música norteamericana para el beneplácito de turistas y consumidores *gringos*, sino también en el consumo y producción musicales de los habitantes tijuanaenses. Así pues, Tijuana fue una ciudad precursora del rock nacional desde los años cincuenta y tuvo un relevante desarrollo en las décadas posteriores. La ciudad se benefició de las transmisiones de radio de estaciones de rock de Estados Unidos, como 91X (desde 1983), que a su vez organizó eventos en Tijuana con las bandas de rock del momento. Además, el bar Iguana’s logró traer (desde 1989) algunas bandas que nunca antes habían visitado México.

Posteriormente, tras la introducción de la música electrónica, surge el colectivo Nortec, con sus primeros discos en 1999 y un desarrollo vertiginoso durante los primeros años del nuevo siglo. Con Nortec se vuelve explícita la relación entre cultura popular y cultura *pop* en la música local. Al mismo tiempo, toma auge el llamado *new rave* a mediados de la década pasada, con eventos masivos de música electrónica global organizados en la ciudad.

Dentro de este *paisaje histórico*, como lo llamaría John L. Gaddis (2004) debemos registrar la emergencia de la escena ruidosón.

2.3 No-rave: Prefiguración doméstica de la escena

La “pre-historia” del ruidosón tiene un nombre: *no rave*. Esa fue la etiqueta que usaron sus integrantes para definir un par de fiestas que realizaron en el departamento de Moisés Horta (Moih) en San Diego, poniendo música electrónica minimalista y *noise*. El concepto de *no rave*, creado por Moih, aludía a la demarcación que hacían del *new rave* en boga en la ciudad (cruce de electrónica e indie rock) y, a su vez, hacía homenaje a la música *no wave* que consumían entre ellos o en sus fiestas (música rock *underground* que confronta, sin ser un género, al sentido comercial del *new wave*, que es un cruce entre pop y punk rock). En las fiestas del no rave se presentaba Unsexy Nerd Ponies, de Tony Gallardo, con un estilo que Moisés Horta define como “electro-punk, ocho *bit* [música electrónica inspirada por videojuegos antiguos], con *lyrics* [‘letras’] medio *emo* [‘depresivas’]. También se presentaba Sésadelic, proyecto con el que Moisés López (Moi) ponía canciones como DJ. Mientras que Moih tocaba como Kixly, “en una onda más experimental, ambiental, *soundscape* [‘paisaje sonoro’]”, explica.

Que las fiestas del *no rave* se hayan realizado en la casa de Moisés Horta en San Diego no obedece meramente a su edad, que en ese entonces rondaba entre los 19 y 20 años. Eran los años 2007-2008 y la violencia en la ciudad comenzaba a crecer por el narcotráfico. Varias partes de la ciudad, incluyendo bares y restaurantes, fueron estigmatizadas por actos de violencia que ocurrieron. La noche tijuanaense replegó su fiesta a varios espacios domésticos y a las microescenas con puros amigos, como menciona Moisés López. “Pues sí era como una antítesis”, dice Moisés Horta. “O sea, no masivo. No rave: no rave masivo”. Es en este mismo contexto que

surge el ruidosón, en parte como una manera de hacerle frente y resistencia cultural a esa realidad social.

2.4 Ruidosón: Conformación de la escena

El neologismo también fue creado por Moisés Horta en una conversación por *chat*, como señalamos arriba, con Tony Gallardo en 2008¹⁰. Conceptualmente, el *portmanteau* (*son* y *ruido*) refiere a la dialéctica entre el pasado y el presente, lo viejo y lo nuevo, el *son* de la tradición y el *ruido* de modernidad global.

A partir de esta provocación conceptual, que se traduce en una articulación de géneros populares con música electrónica, surgen los distintos proyectos musicales y visuales. De su aproximación estética podemos decir no solamente lo que Carr afirmaba en relación a la historia: que “sólo podemos captar el pasado y lograr comprenderlo a través del cristal del presente” (1993: 33), sino quizá también a la inversa: que la exploración estética del pasado quizá nos eche luz sobre las problemáticas del presente.

2.5 Tijuana: Territorialización pública de la escena

Hemos definido al ruidosón arriba como una escena *post-virtual* en tanto que su dimensión virtual no cancela su anclaje físico, local —e incluso funciona como su extensión desde otras lógicas comunicativas. Así pues, la relación entre el ruidosón y Tijuana ha sido definatoria para la escena y su música —al menos durante sus años de conformación como escena (2008-2012), pues a partir de 2012-2013 algunos integrantes han migrado a otras ciudades por razones personales o profesionales (María y José a Monterrey; Los Macuanos y Siete Catorce a la Ciudad de México).

¹⁰ Eventualmente, la consolidación de la escena ruidosón también significó un cambio en las redes sociales. Mientras el no rave difundía su música y eventos en MySpace y platicaba por Messenger, el ruidosón sube sus canciones al Soundcloud, difunde su música y eventos en Facebook y se comunica por Facebook o Twitter (de manera pública y privada).

Víctor Turner decía que el teatro “es un metacomentario, explícito o implícito, con o sin humor, sobre los grandes dramas sociales de su contexto” (1990: 16, traducción nuestra). Si afirmamos lo mismo en relación a la música, entonces veremos cómo el énfasis —formal y conceptual— que la música del ruidosón ha hecho del imaginario nacional mexicano apunta hacia el “metacomentario” (aquí sí explícito y con algo de sentido irónico) sobre ciertos “dramas sociales” muy propios del contexto sociohistórico de la frontera y la globalización, como la conflictiva relación entre lo nacional y lo global y entre lo tradicional y lo moderno. Esta condición fronteriza y globalizada resulta más evidente si revisamos la relación biográfica con Estados Unidos en la mayor parte de los integrantes del ruidosón¹¹.

Por otro lado, la territorialización del ruidosón en la ciudad puede analizarse de manera mucho más específica si atendemos al contexto de violencia que, como ya mencionamos, dominaba durante los primeros años de la escena. En ese entonces, los bares de la ciudad dirigidos a jóvenes comenzaban a vaciarse y a cerrar sus puertas. Sin embargo, poco a poco, aproximadamente durante los años 2007-2009, jóvenes universitarios de clase media fueron territorializando la zona Centro como el lugar de la fiesta, lejos de los bares de moda donde era más probable que ocurriera algún percance. Específicamente en relación al ruidosón, los lugares frecuentados fueron La Bodega Aragón (entre las calles Septima y Octava) y La Chupitería (sobre la calle Sexta), donde se realizaron incontables fiestas con los proyectos musicales de la escena.

El cambio en el panorama sociopolítico de la ciudad y en la percepción de la violencia entre sus ciudadanos ha traído también un lento pero sintomático cambio en la territorialización de la escena ruidosón. Así pues, aunque siguen habiendo eventos del ruidosón en el Centro, la selección ha variado al menos desde 2012, cuando realizaron la última fiesta de la serie “ruidosón”, bajo el título de Unión Ruidosón, en el West Fargo, una cantina de la colonia Cacho que no suele estar asociada a jóvenes sino a varones mayores.

¹¹ Moisés Horta y Reuben Torres (Los Macuanos) vivían en San Ysidro y Berkeley, California, respectivamente, cuando comenzaron a conformar el ruidosón, mientras que Marco Gutiérrez (Siete Catorce) y Tony Gallardo (María y José) pasaron, sin tener documentos de residencia, su infancia y adolescencia en Oakland y Richmond, California, respectivamente.

Además, durante el año 2013 realizaron al menos dos fiestas en el bar 664, de la Plaza del Zapato, en zona Río. Esta Plaza resulta relevante en tanto que fue uno de los primeros lugares en sufrir las consecuencias del pico de violencia durante 2008-2009, al punto de que fue llamada coloquialmente llamada Plaza del Balazo por las reiteradas balaceras que ocurrieron durante esos años¹². El lugar lució semiabandonado en años posteriores; sin embargo, desde 2013 ha generado un nuevo público con la apertura simultánea de tres bares: 664, El Depa y El Tigre, con un público joven, mayoritariamente universitario y de clase media, similar al que visita la calle Sexta en el Centro (incluso es probable que el relativo aunque modesto éxito de estos bares se deba a cierto hartazgo reciente hacia la fiesta en la calle Sexta).

Por otro lado, como se dijo, algunos integrantes se han mudado de la ciudad. Esto nos habla de una transición en la territorialización de la escena que se debe, principalmente, a las oportunidades que genera la desarrollada industria musical de la capital del país.

2.6 El *prosumidor* como subjetividad emergente

Para definir con precisión el estatus del sujeto histórico de la escena ruidosón, es importante atender al artículo de Carsten Winter, “How media prosumers contribute to social innovation in today’s new networked music culture and economy” (2012). La propuesta de Winter es comparar el antes y el después de Internet en relación a la industria musical.

Antes de Internet, señala, la industria musical servía las demandas del mercado en una estructura donde productor y consumidor estaban claramente diferenciados. Sin embargo, tras el Internet, la saturación de la oferta y la demanda disuelve las barreras entre productor y consumidor y genera una *nueva cultura musical en red* que “permite a más artistas y consumidores actuar como productores, distribuidores, editores, críticos, etc.” (Winter, 2012: 46, traducción nuestra).

¹² Ya desde los años noventa estaba ese epíteto, por balaceras que ocurrieron en ese entonces, cuando el cártel de los Arellano Félix dominaba la “plaza” de Tijuana.



A este sujeto que emerge del nuevo paradigma cultural-musical Winter lo llama *prosumer*. La palabra es un *portmanteau* en inglés conformado por “*pro-ducer*” y “*con-sumer*” y que podría traducirse al español como *prosumidor*. El término lo acuñó Alvin Toffler en su libro *Future shock* (1970) y lo desarrolló después en *The third wave* (1980), definiéndolo, en palabras de Winter, como “alguien que crea valor tan independientemente como sea posible, tal como lo demanda el movimiento ideológico de DIY” o “hazlo tú mismo”, por sus siglas en inglés (*ibid.*: 59).

Sin embargo, el uso que Winter hace del concepto apunta hacia otro contexto, donde el consumo en Internet resulta un referente inevitable en nuestra era. A pesar de las restricciones, como afirma Sexton, “el intercambio ilegal de archivos aún ocurre en una gran escala”, de manera paralela a “la distribución legal de archivos electrónicos con derechos de autor [*copyright*]” (Sexton, 2009: 97) —y vale agregar que también bajo el estatus de *copyleft* o de *creative commons*.

2.7 El ruidosón como consecuencia de la *nueva cultura musical en red*

Estas observaciones teóricas pretenden esclarecer el tipo de subjetividad que conforma la escena ruidosón. Los agentes sociales que integran al ruidosón son *prosumidores*. Intercambian, comentan, mezclan, escuchan y critican la música que generan entre ellos y la música generada por otras escenas nacionales vinculadas al ruidosón. Además, dirigen los contextos de lectura mediante la autogestión de fiestas y el uso de Internet y redes sociales (virtuales o reales, si aún cabe una diferencia). Estamos tentados a decir que el prosumidor es el sujeto *par excellence* de la escena post-virtual que hemos definido. Al menos el ruidosón eso sugiere.

2.8 Conclusiones

Entender al ruidosón como una escena musical nos permitió elaborar un tentativo registro de un fenómeno cambiante y culturalmente vivo. Por ende, está la desventaja de la inmediatez del fenómeno. No hay distancia histórica que nos permita ver el “dilatado horizonte” del *paisaje*



histórico a representar, como diría Gaddis (Gaddis, 2004: 21). Sin embargo, podríamos argumentar, contrario a la sugerencia de Gaddis, que la relativa cercanía con el desarrollo del fenómeno nos ofrece otras pistas de interpretación histórica. Eso, quizá, lo decidirá el tiempo y los posteriores estudios sobre el tema.

3. LOS PROCEDIMIENTOS DE LA CURA: EL RUIDOSÓN COMO ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO

El capítulo anterior avanzamos un paso hacia la definición del ruidosón al revisar el contexto de *escena musical* como la vinculación entre producción, distribución y consumo de una manifestación musical específica. Este concepto, además, nos permitió revisar el lugar que tiene la escena ruidosón en el campo artístico local y nacional (en términos de vínculos o conflictos), además de sus referencias al campo artístico fronterizo y global (en términos de influencias o consumo).

Sin embargo, el concepto de escena resulta insuficiente para analizar los criterios de inclusión-exclusión entre los músicos del ruidosón, la autodefinición de la propuesta conceptual, las metas u objetivos artísticos o la reflexión teórica de su producción estética. Así pues, el presente capítulo pretende abarcar este análisis pendiente a partir del concepto de *acontecimiento artístico* elaborado por Alain Badiou.

3.1 Badiou y el acontecimiento

Podemos decir con Bosteels que “parece haber tantas versiones del concepto de acontecimiento como filósofos que dicen ubicarse en su linaje” (Bosteels, 2011: 338). Ante esta situación, la teoría del acontecimiento del filósofo francés Alain Badiou se muestra como una de las aproximaciones más sistemáticas y provocadoras.

Aunque casi toda su obra se ve atravesada, en mayor o menor medida, por reflexiones en torno al acontecimiento, el desarrollo teórico más importante del concepto lo ha establecido en la serie *El ser y el acontecimiento* (1999, original de 1988) y *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento II* (2006). A continuación hacemos un breve recorrido de la propuesta filosófica en torno al acontecimiento que desarrolla en esta serie, dando prioridad a los términos y argumentos que serán útiles para nuestro análisis ulterior.



Según Badiou, la filosofía no genera verdades sino que estudia las *condiciones* de producción de verdad, que para él son cuatro: el arte, la ciencia, la política y el amor¹³. Las verdades surgen en cada una de estas condiciones a manera de *acontecimiento*. Cuando aparece un acontecimiento, la situación del mundo existente (artístico, científico, político o amoroso) se reduce a solo una de al menos dos opciones posibles. Es decir, el acontecimiento abre la posibilidad a un nuevo mundo suplementario que se presenta como un enunciado prescriptivo (“Hay...”, “Puede haber...”).

Todo acontecimiento se sostiene por los sujetos que responden ante este dilema. Hablamos de un sujeto fiel cuando frente a la situación (el *statu quo* del mundo existente) el sujeto se decide por el acontecimiento (la novedad de una configuración artística, una teoría científica, una secuencia política o un encantamiento amoroso).

Cada acontecimiento se define alrededor de una verdad. Pero Badiou, siguiendo a Lacan, entiende por verdad no un juicio silogístico ni un criterio de adecuación sino un *procedimiento*. En otras palabras, la verdad produce un mundo, no comprueba un saber. Así pues, el acontecimiento presenta una verdad porque posibilita la creación de un mundo que el procedimiento fiel de los sujetos hace efectiva, punto por punto.¹⁴

Por otro lado, el acontecimiento se caracteriza por ser indiscernible para el lenguaje estandarizado en la situación. Es la irrupción de un mundo nuevo que parece escapar del saber. No hay enciclopedia que lo nombre con justicia. Frente a esto, el acontecimiento busca las maneras de nombrarse a sí mismo, de crear su propia lengua.

Vista desde afuera, esta lengua aparece como absurda, mera palabrería hueca, “una lengua arbitraria y sin contenido” (Badiou, 1999: 439). Para el testigo externo, las nominaciones

¹³ Slavoj Žižek ha hecho recientemente una crítica indirecta esta limitación de las *condiciones* acontecimentales de verdad en Badiou: “El procedimiento obvio sería clasificar los acontecimientos en especies y sub-especies — distinguir entre acontecimientos materiales e inmateriales, *entre acontecimientos artísticos, científicos, políticos e íntimos*, etc. Sin embargo, esta aproximación ignora la característica básica de un acontecimiento: la emergencia sorpresiva de algo nuevo que socava todo esquema estable” (Žižek, 2014: 5-6, traducción y énfasis nuestros). Por otro lado, encontramos en Badiou una afirmación que podría servir, al menos parcial y enigmáticamente, como respuesta a esta crítica: “Hay, quizás, diremos, una infinidad de tipos de verdades, pero nosotros, los hombres, sólo conocemos cuatro” (Badiou, 2006: 90).

¹⁴ Por eso Badiou (1999: 368) hace una distinción teórica entre lo *verídico* (“enunciado controlable por un saber”) y lo *verdadero* (“enunciado que controla el procedimiento de fidelidad”).



del sujeto fiel “están desprovistos de sentido”, son “[s]ignificante sin ningún significado” (*ibid.*: 441). En cambio, para el sujeto fiel, son —como diría Lacan— *palabra plena*, nominación precisa del procedimiento-verdad del sujeto.

Nuestro análisis procederá, de cierta manera, a la inversa del repaso teórico que hemos hecho aquí. La premisa central de este capítulo es que el ruidosón puede ser interpretado como un acontecimiento artístico. Sin embargo, comenzaremos dando esta premisa por sentado para revisar directamente las nominaciones que el ruidosón pone sobre la mesa para referir a su procedimiento fiel. Este recorrido por la lengua ruidosón nos echará luz sobre sus mecanismos de fidelidad y nos planteará los términos con los que definiremos, finalmente, la verdad acontecimental que presenta.

3.2 Cura y estandarte (sin Grito de Dolores)

Transcurría el año 2008 en una ciudad violentada por el narcotráfico. Tony Gallardo llevaba no mucho tiempo componiendo canciones para su proyecto Unsexy Nerd Ponies (el nombre tampoco era sexy, pero sí irreverente, que para el caso era suficiente). Su música tenía un estilo ecléctico, entre pop noise y electro-punk, y se presentaba en fiestas caseras, cafés o bares de la ciudad (y de vez en cuando en San Diego).

Con su actitud *DIY* (o “hazlo tú mismo”) le bastaba para componer a su gusto con solo su laptop y un micrófono cualquiera. Entonces pensó en componer una canción nueva. “Espíritu invisible”, se llamaría. Sus canciones suelen hacer referencia, aunque sea crípticamente, a situaciones personales y esta no era excepción. “Espíritu invisible” fue la manera que encontró para exorcizar los conflictos que tenía con su padre, principalmente en relación a sus diferencias religiosas: él, agnóstico, y su padre, ferviente católico.

Sin embargo, la canción tenía algo diferente. Sintió que el estilo, inspirado en música tradicional mexicana y caribeña, no encajaba con la propuesta de Unsexy Nerd Ponies. En diciembre del mismo año, le envió por Internet¹⁵ la canción a Moisés Horta y este le respondió

¹⁵ Al respecto, dice Tony con ironía: “Esto es una *onda* muy de Internet, emoticones y todo eso”.

con un neologismo y una idea. El neologismo: *ruidosón*. La idea: empezar a componer música, y eventualmente hacer fiestas, bajo ese estilo.

“El ruidosón básicamente es una palabra”, dice Tony. “Es el estandarte que usamos, es nuestra bandera para ir a hacer música que nos gustaba” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013a). El estandarte aludía a la doble influencia musical: la escena rock *noise* de Los Ángeles y los sonidos folclóricos “regionales” (sobre todo, al inicio, la cumbia). “El ruidosón es un chingo de ruido con un chingo de música sabrosa”, agrega entre risas. “Esto era lo que decíamos siempre” (*ibid.*).

Había, entonces, una fórmula y un estandarte (connotación política incluida). Después: una fiesta, Nación Ruidosón, en los albores de 2009, incluso sin los proyectos ruidosón. Esos llegaron después, oficialmente: el 21 de mayo de 2009, en Ruidosón pa’ la Pasión (La Maquila), donde se presentaron los proyectos fundacionales: María y José, de Tony Gallardo, y Los Macuanos, de Moisés Horta y Moisés López (luego se integraría oficialmente Reuben Torres).

“Y en ese entonces estábamos muy en diálogo todos”, señala Reuben. La comunicación fue un factor central para ese momento germinal del acontecimiento que se anunciaba: “Hablábamos mucho, fumábamos mucho mota [*ríe*], nos juntábamos, *cotorreábamos*, escuchábamos música, intercambiábamos ideas y todo” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Con el estandarte ruidosón se nombra el acontecimiento y, en entrevistas para esta investigación, se asoman otras palabras más para nombrar su fidelidad: la *cura*, el *cotorreo*, la *onda*, pero también el *concepto*, el *pedo*, la *vivencia*, el *trip*, el *comulgar* o *intercambiar ideas*. O con menos argot: el *movimiento musical*. Todas ellas: catacresis de un procedimiento *haciéndose*, sin palabras especializadas en la situación para nombrarlo con propiedad.

La cura ruidosón no es tanto un estilo al que se es fiel sino una forma de aludir a estilos. Al menos eso nos sugiere Marco cuando dice que, antes de iniciar su proyecto de Siete Catorce, “sí tenía, más o menos, la cura de hacer algo así [como el ruidosón] con los sonidos regionales” (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013).

Pero la cura, además de nombrar un procedimiento, suele ser asociada en el lenguaje coloquial a cierto sentido del humor. Más específicamente: una cura es una perspectiva



compartida que permite identificar un cierto sentido del humor cuando aparece. Visto así, el ruidosón es como escuchar un chiste: o se entiende o no se entiende; poco espacio intermedio. Pero también es como *contar* un chiste: Si quieres hacer reír hay que *acoplarte a la cura* del interlocutor.

La primera vez que Marco Gutiérrez tocó en Tijuana, con su proyecto Den5hion, entendió la cura y quiso participar. Salió del Chupetón Ruidosón (16 de abril de 2011) “y dije: ‘Ah, pues voy a intentar hacer algo que se parezca o se pueda acoplar’. Y ya de ahí salió Siete Catorce” (*ibid.*).

Pero también hay que decir que acoplarse a la cura ruidosón *tiene su chiste*. Joey Muñoz, que trabaja desde el video, lo sabe bien. En comparación con otros proyectos, “trabajar con la música que ellos hacen [...] es más difícil; neta, son cosas más específicas y tienes que tener muy cerca” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013).

Sin embargo, por más vaga que parezca la cura, es un requisito central para definir a un proyecto como ruidosón. Por eso Tony dice que un proyecto, para considerarse parte del ruidosón, necesitaría “que nos agarre la *onda*, más que nada. Eso, yo creo que es lo más importante, que nos agarre la onda, porque estamos muy *ondeados* [‘alterados’] y se podría llevar el susto de su vida” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).

Tony bromea con el juego de palabras, pero de alguna manera acierta: el ruidosón es un procedimiento que te pone en cierta onda, te *ondea*. Santos, que se incorporó al ruidosón en el año de 2010, dice algo parecido con otros términos: “El ruidosón es una vivencia, es como algo que tienes que vivirlo”. Y agrega: “Es un *trip* [‘viaje’] interno, más que nada” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

Así, el ruidosón se entiende como alteración colectiva (“estamos muy *ondeados*”) o como introspección personal (“es un *trip* interno”). Pecco, seudónimo de Daniel Escalante (artista visual del ruidosón), lleva esa oposición entre la cura a la vez colectiva y personal al plano de la inspiración artística cuando afirma que el ruidosón “es como una idea que tienes en la cabeza y estás haciendo cosas con esa idea: ¿Eres de la idea o es tu idea? ¿O nomás estás trabajando con un concepto?” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013).

La fidelidad al acontecimiento muestra su paradoja: el artista se siente impulsado por la idea misma que su arte mismo impulsa. Badiou planteaba una incógnita paralela al reflexionar sobre la inmanencia o no inmanencia de la verdad artística: “¿es la verdad realmente interior al efecto artístico de las obras? ¿O bien la obra de arte es sólo un instrumento de una verdad exterior?” (Badiou, 2009: 53). Podríamos responder que la verdad artística, para usar el neologismo de Lacan, es *éxtima* a la obra (cf. Miller, 2010). En palabras ruidosón: uno no entra al *trip* de la verdad artística sin la predisposición a *agarrarle la onda*.

Pecco señala que el ruidosón “es una idea bien abstracta en las personas que sabemos qué *pedo* ['asunto'] aquí” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013). Pero que el artista sepa qué *pedo* (o agarre la *onda*) es tanto indispensable como insuficiente. Por eso Joey insiste en definir su trabajo audiovisual en términos de traducción: “Las ideas me gustan y comulgamos, muchos amigos comulgamos con ciertas ideas, estamos de acuerdo. Pero para traducirlas a un público más grande yo uso videos”. Y agrega: “Trato de bajar la abstracción a una imagen más clara. [...] Y es difícil, porque son ideas bien grandes que a veces manejamos con presupuestos bien chicos” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013).

Pero quizá vale recordar el sentido *éxtimo* de la verdad artística. La cura ruidosón no debe entenderse como la oposición idealista entre la idea abstracta y su traducción, siempre imperfecta, en una forma sensible. La idea abstracta *nace* en su traducción misma. La verdad artística, como afirma Badiou: “No es en absoluto el descenso de la Idea en lo sensible, sino la creación sensible de la Idea” (Badiou, 2006: 36)¹⁶. La traducción de la que habla Joey es un acto creativo que genera aquello que dice traducir.

Hagamos un resumen: El *estandarte* ruidosón nombra el acontecimiento, y la *cura*, su fidelidad. Entre los artistas, las obras y el público (es decir, en el circuito de la *escena*), la fidelidad al ruidosón se pone en práctica y su verdad artística se presenta. A continuación, elaboraremos una reflexión formal del procedimiento fiel de la verdad en el ruidosón a partir de

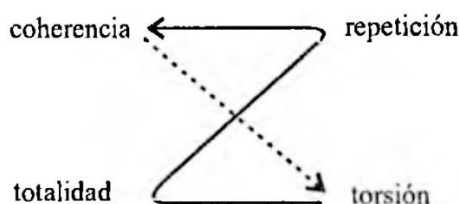
¹⁶ Slavoj Žižek llega incluso a plantear que esta reflexión materialista de la Idea está ya, de manera implícita, en Platón mismo: “Allí reside la verdadera perspicacia de Platón, de la que él mismo no estaba consciente: Las Ideas no son una realidad oculta debajo de las apariencias (y, de hecho, Platón estaba muy consciente de que esta realidad oculta es una de la siempre-cambiante materia corruptora y corrupta). En cambio, las Ideas son nada más que la forma misma de su apariencia, esta forma como tal” (Žižek, 2014: 86, traducción nuestra).

cuatro conceptos surgidos de las entrevistas en el trabajo de campo: el estilo, la fiesta, el círculo y el potencial.

3.3 Los cuatro conceptos fundamentales del ruidosón

Decíamos al inicio que Badiou entiende a la verdad como un procedimiento. Antes de la serie *El ser y el acontecimiento*, en su imprescindible *Teoría del sujeto* (2008, original de 1982), el filósofo puso los términos con los que habría que entender el procedimiento de verdad: la *torsión*, la *coherencia*, la *repetición* y la *totalidad* —frente a ellos la verdad definida como “adecuación” por Aristóteles y Santo Tomás no figuraría “sino una comodidad de diccionario” (Badiou, 2008: 147-148).

Así pues, el diagrama que formaliza este procedimiento-verdad es el siguiente:



La torsión inaugura el procedimiento-verdad como una interrupción dialéctica de la situación¹⁷. Dice Badiou que “es de ella, y para ella, que aparecen los otros nombres de la verdad” (Badiou, 2008: 180). Entonces, el diagrama puede traducirse en una oración de esta manera: “Apuntando al *todo*, el proceso-sujeto de verdad *repite* su diferencia, bajo una ley nueva de la que no es sino en *torsión* de la regla inicial que se sitúa la *coherencia* escondida” (Badiou, 2008: 148; énfasis nuestro). En otras palabras, podríamos decir que la *torsión* se presenta como una ruptura inédita, la *coherencia* organiza su sentido implícito, la *repetición* insiste en su diferencia con la situación y la *totalidad* define su dirección.

Badiou, por cierto, elabora este diagrama a propósito del marxismo. Su argumento es que este esquema permite extraer lo que —parafraseando al conocido seminario de Lacan— llama

¹⁷ Badiou toma el concepto de las matemáticas, para las cuales “*la torsión interrumpe la repetición*, lo que es su estatuto dialéctico” (Badiou, 2008: 175). Nos vemos tentados a decir que Žižek, desde el psicoanálisis, llama “acto” a lo que Badiou, desde las matemáticas, llama “torsión” (cf. Camargo, 2011: 371).



“los cuatro conceptos fundamentales del marxismo”, es decir: la torsión del “*partido* (agrupamiento del proletariado) como advenimiento del Un-Uno histórico”; la coherencia de la “*lucha de clases* (declaración permanente de la revolución) como lugar de lo subjetivo”; la repetición de la “*dictadura del proletariado* como ejercicio centrado de la destrucción”; y la totalidad del “*comunismo* no como utopía cerrada, sino como triple proceso de destrucción-recomposición, económico, social y cultural” (Badiou, 2008: 303-304; énfasis nuestro).

El análisis que proponemos reelabora este diagrama a partir de los nombramientos que el ruidosón enuncia y practica en torno a su procedimiento de fidelidad: el *estilo*, la *fiesta*, el *círculo* y el *potencial*. Para decirlo en términos de Badiou: la torsión estética del *estilo ruidosón* como nueva configuración formal de las obras artísticas dentro de su situación histórica; la repetición interventora de la *fiesta ruidosón* como ejercicio centrado y territorial de la consolidación; la coherencia reglada del *círculo ruidosón* como lugar de lo subjetivo; y la totalidad indefinida del *potencial ruidosón* no como utopía cerrada, sino como reactivación constante del procedimiento.

Nos adelantamos a decir que la totalidad que el ruidosón pone en juego es “indefinida” porque hay una clara consciencia de la posibilidad de generar una torsión en el procedimiento fiel mismo —a través de la introducción de nuevas configuraciones estilísticas, nuevas series festivas o nuevos integrantes del círculo, no necesariamente en ese orden (el procedimiento-verdad no es necesariamente secuencial). Lo han hecho antes y podemos prever que lo seguirán haciendo.

3.4 La torsión estética del *estilo ruidosón*

El ruidosón surgió como acontecimiento justo cuando Tony Gallardo supuso que “Espíritu invisible” no se ajustaba a su proyecto en turno. Fue esa intuición la que permitió aislar como torsión sintomal al estilo inédito que la canción presentaba. “Sentí que Unsexy Nerd Ponies no era el nombre que quería usar para hacer este tipo de música”, dice (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b). Este discernimiento del desajuste con la situación, el *out of joint* entre el tipo

estilístico y el nombre existente, dio eventualmente pie al estandarte ruidosón, su círculo fiel y sus intervenciones festivas.

La música se presentaba, además, como consecuencia de una saturación en la situación musical local. “Estábamos hartos de escuchar lo mismo de siempre”, afirma Tony (*ibid.*). El estilo ruidosón se anunció como posible salida ante este hartazgo. Sin embargo, cuando decimos *estilo ruidosón* nos referimos más bien a la *configuración específica de varios estilos*, llamados genéricamente por el ruidosón como “regionales” —primero con énfasis en sonidos latinos o caribeños y después en sonidos mexicanos o prehispánicos (pasando por otras varias expresiones “regionales”).

“Digo, pues estaba Nortec”, aclara Tony. “Pero, no sé, nosotros necesitábamos... [más]. Hay que meterle más” (*ibid.*). En ese tiempo Tony estaba fascinado con el tropicalismo pop del cantautor español El Guincho (Pablo Díaz-Reixa), especialmente con su álbum *Alegranza!* (2008). Bajo esta inspiración, Tony compuso “Espíritu invisible” como una forma de “experimentación con sonidos latinos, más que nada con sampleos de música colombiana: cumbia y orquesta, cumbia en orquesta, salsa”, pero también con soca, reggae, música africana, etcétera (*ibid.*). Este ímpetu preliminar aparentemente caótico buscaba dejar en claro, al decir de Tony, que “ya estábamos enfadados de que estuviera tan anglosajón o europeo el *pedo* [‘situación’]” (*ibid.*).

Esta configuración específica de estilos varios se consolidó después en el LP de *Espíritu invisible* (2010). Reuben opina que con este lanzamiento “ya se formó cierto *mood* [‘ambiente’]” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013). Pero esta influencia tropical tuvo rápidamente un rol secundario frente a la integración más específica de sonidos regionales nacionales, que además fueron acompañados de temas compartidos igualmente nacionales.

La cultura popular mexicana pasó a ocupar un rol central en las creaciones y reflexiones estéticas del ruidosón “y ya hubo un punto de referencia para todos los que estaban en las fiestas”, afirma Reuben (*ibid.*). Explorar lo que el ruidosón denomina como “mentalidad regional” o “mexicanidad”, agrega, “se volvió una *cura* en ese entonces” (*ibid.*).

Antes de conocer al ruidosón, Santos ya tenía su proyecto, pero fue adaptándose a esta configuración estilística de sonidos mexicanos o regionales: “Si el ruidosón manejaba ese tipo,

esa línea de sonido, quería manejar la misma línea, ir por la misma línea, pero dándole a mi sonido una propia identidad” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

Marco captó en las fiestas ese punto de referencia, ya consolidado cuando entró al ruidosón. “El sonido es mexicano, música regional mexicana”, afirma. “Puedes escuchar y decir: ‘Ah, pues está bien raro’, pero suena algo de México” (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013). Que Marco, último músico en integrarse al ruidosón, haya sabido captar esa incorporación “rara” de la música regional mexicana significa que Tony acierta al señalar que “estamos haciendo todo por nuestro lado pero, a final de cuentas, termina donde mismo” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013a).

Por otra parte, esta incorporación del ruidosón es “rara” porque se elabora a partir de binomios aparentemente conflictivos. La configuración estilística del ruidosón es: *conceptual* pero *bailable*, dice Joey (Muñoz / Joey, entrevista, 2013); *tenebrosa* pero *festiva*, dice Marco (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013); *nacionalista* y *antinacionalista*, dice Moih (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013); *creyente* y *no creyente*, dice Reuben (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013); *burlasca* y *no*, dice Santos (Luis / Santos, entrevista, 2013). O, en palabras de la prensa norteamericana, el ruidosón es “distopía con la que puedes bailar” (Deal, 2014).

Cuando platicamos con Yelram Selectah, proyecto cercano al ruidosón, mencionó que el estilo de configuración artística del ruidosón puede definirse como *incertidumbre*, “esa es la palabra y para mí es un estilo” (Apodaca / Yelram Selectah, entrevista, 2014). No es coincidencia que encontremos en el repertorio de Santos una canción con ese nombre (en *La sombra de Satán*, 2010).

Sin embargo, la incertidumbre se presenta no solo como condición creativa sino como condición *interpretativa*. Es decir, cuando incorpora aspectos de la llamada “mentalidad regional” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013), el ruidosón rechaza la indiferencia nihilista del *statu quo* “tan anglosajón o europeo” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b), pero su configuración estilística específica también suele evadir la mera adhesión populista o la crítica visceral. Por eso la incertidumbre también define a este estado intencionalmente ambiguo de la posición política, social y cultural de los proyectos ante los temas y estilos que aluden.

Por otro lado, la configuración estilística del ruidosón toma un sentido personalizado en cada uno de los proyectos. Esta diferenciación entre los proyectos musicales está claramente consciente en Pecco y Joey, encargados de la producción visual del ruidosón. En el set de visuales en vivo para Siete Catorce “está todo bien abstracto”, dice Pecco, porque su música “es bienailable y también está bien *dark* [‘oscuro’] y está *tripeado* [‘bizarro’]” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013). En otras palabras, la abstracción en los visuales empata con la incertidumbre de su músicaailable pero oscura y bizarra. En cambio, dice Joey, con Los Macuanos “son imágenes más concretas” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013), sobre todo en su reciente énfasis a la situación política nacional.

El sentido personal o, digamos, “autoral” en la configuración estilística de la producción visual del ruidosón también se vuelve problemático a partir del uso de plataformas tecnológicas globales asociadas a Internet. “He tratado de crearme una estética”, explica Pecco, “porque ya todas estas técnicas [de producción y distribución visual vía Internet] siempre evocan al mismo tipo de imágenes, con cierta compresión o cierta estética” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013). Ante esta homogeneización estilística, Pecco trata “de crear una estética para que cuando alguien vea algo mío no tenga que preguntar por el nombre” (*ibid.*). La posición de Joey difiere en este punto: “Yo, por ejemplo, no me trato de forjar un estilo visual”, dice. “Malamente, tal vez, para mí es secundario” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013).

En el plano musical, Tony retoma estas variaciones estilísticas cuando asegura que “el ruidosón no significa un género ni nada” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013a). Como hemos dicho aquí, es más útil ver al ruidosón como una *configuración específica* de estilos o géneros. Así pues, el ruidosón echa mano de la cumbia, el tribal, el norteño, la música caribeña, pero también hay influencias no “regionales”, como la música electrónica del house o incluso del hip hop.

Pero listar la variedad de géneros en el ruidosón es inútil en términos analíticos. La configuración estilística del ruidosón debe estudiarse en su manera específica en que incorpora a estos géneros, el contexto estético de su uso, su aportación al concepto general que se propone

lograr (sea cumbia o hip hop, tribal o house)¹⁸. Es en este sentido que hay que interpretar a Tony cuando critica el uso de hip hop en México: “No escucho hip hop mexicano porque realmente no me gusta; siento que está repitiendo, repitiendo, repitiendo” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).

Por otra parte, también hay que aclarar que la configuración específica de estilos en el ruidosón ha sido variada en el desarrollo de cada proyecto. Así, encontramos una transición de un ambiente (o *mood*) espectral a uno más industrial en Los Macuanos, o un paso de ritmos tropicales a ritmos tribales o hiphoperos en María y José, o un progresivo refinamiento estilístico en Santos, o un devenir mucho más azaroso de estilos en la evolución creativa de Siete Catorce.

Es por eso que tomamos una clara distancia de la prensa musical que ha entendido al ruidosón como un género o estilo fijo que puede imitarse o “matarse”. Un ejemplo podría ser la reseña en el blog Club Fonograma al disco *Club Negro* (2013) de María y José, que dice, a propósito de su nueva versión de “Rey de Reyes” (que cambia algunos aspectos de la original): “Si algo quedó por hacer con el ruidosón, Gallardo lo mató con la versión original [de ‘Rey de Reyes’], pero la versión revisitada en *Club Negro* se orina maravillosamente sobre su tumba” (Casillas, 2014, traducción nuestra).

Pero si rechazamos la definición del ruidosón como un género o estilo fijo, esto no significa que no haya preocupaciones compartidas o intersecciones temáticas. En cuanto a las canciones en el repertorio ruidosón, Tony afirma: “unas son de protesta, otras son de amor, otras son de violencia, etcétera”, pero cada proyecto las aborda desde “su propia estética” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).

Así, hay coincidencias generales en la configuración artística, pero que aparecen en cada proyecto de manera diferente. “Yo creo que todos tienen esa *onda* [‘estilo’] muy conceptual”, afirma Marco. Para él, todos los proyectos “trabajan con conceptos; cada uno tiene el suyo y lo defiende muy fuerte” (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013). La opinión coincide con Tony: “no estamos definidos bajo el mismo concepto ni bajo la misma imagen” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013a).

¹⁸ Este análisis se desarrollará en el siguiente capítulo de la tesis.

Joey es más específico en relación a este punto: “Por ejemplo, Los Macuanos se mantienen en la línea política, casi estrictamente; el Siete [Catorce] hace ruidosón personal, casi-casi, así lo estoy sintiendo; Santos hace música para fiestas; y María y José hace también música personal, pero más como un *trip* ['modo'] cantautor” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013). Y en el diálogo entre todas estas formulaciones particulares se va, a la vez, estableciendo y replanteando la configuración estilística del ruidosón.

Por último, hay que añadir que la configuración estilística como torsión dialéctica que presenta el acontecimiento ruidosón es solo una faceta de la *cura*, solo un nombre de la verdad procedimental. Aquí aparece nuestra primera distancia con Badiou, quien asume al acontecimiento artístico solamente como la presentación de una nueva forma artística (es decir, una nueva “creación sensible” de una Idea). Por nuestra parte, creemos que un acontecimiento artístico como el ruidosón debe contemplar otras facetas no artísticamente formales o estilísticas que permitan aprehender el procedimiento fiel.

Así pues, asumimos los otros tres nombres de la verdad en el ruidosón (la coherencia del círculo, la repetición de la fiesta y la totalidad del potencial) vinculadas, por supuesto, a la forma artística o configuración estilística del ruidosón, pero como funciones autónomas extra-esilísticas dentro del procedimiento fiel que complementan la *cura* del acontecimiento y lo insertan dentro de su *campo* artístico.

3.5 La repetición interventora de la *fiesta* ruidosón

Adelantamos la reflexión sobre la fiesta por su vínculo directo con la configuración estilística y su eventual efecto en el círculo social del ruidosón (que revisaremos más adelante). Este vínculo directo fue evidente desde el inicio. Cuando Moisés Horta escuchó la nueva canción de Tony y acuñó el neologismo de “ruidosón”, el plan era claro: llevar la Idea a las fiestas. La incorporación de estilos “regionales” vino de la mano con la incorporación de la “mentalidad regional” toda, y las fiestas fueron su principal vía de acceso.

Después de organizar las fiestas caseras del *no rave* —que buscaban confrontar la popularidad local que entonces tenían las fiestas masivas del *new rave*—, en la ciudad “había



fiestas, pero ya era muy raro, ya eran fiestas ya bien *quemadas* [‘sobreexplotadas’], ya lo último de la moda del new rave, ya sobreexplotado”, dice Moih, “y eran DJs así nomás agarrándose de ese *tag* [‘etiqueta’, del new rave] para ir a tocar a Tijuana” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Así pues, ante las fiestas “ya bien quemadas” y con un ambiente “tan anglosajón o europeo”, el ruidosón propuso “repetir” en eventos públicos la torsión dialéctica de su configuración estilística.

Aquí seguimos el sentido que Deleuze da a la repetición: “En todos los aspectos”, dice Deleuze, “la repetición es la transgresión. Pone en cuestión a la ley general, en provecho de una realidad más profunda y más artística” (Deleuze, 2005: 53). Deleuze, por supuesto, se aleja del sentido coloquial del término y se acerca a su sentido filosófico, que él rastrea de la “repetición espiritual” de Kierkegaard, el “eterno retorno” de Nietzsche y la “compulsión de repetición” de Freud (*ibid.: passim*)

Entonces, en el contexto que las entrevistas describen, la realización de las fiestas del ruidosón funciona como repetición porque, para hablar con Deleuze, “es la transgresión” al ambiente *anglosajón-europeo* hegemónico y porque “pone en cuestión a la ley general” de esta situación ya *quemada*.

Por lo tanto, las fiestas significaron, en los inicios de la escena, el intento de responder a la situación local *quemada* (“saturada” sería la palabra de Badiou) con la posibilidad — definitivamente ingenua pero decidida— de acceder, a través de un ambiente festivo específico, a la “mentalidad regional” implícita en los sonidos regionales utilizados en su configuración estilística.

Por eso Tony recuerda haber dicho en ese entonces: “Hay que hacer nuestras propias fiestas, pero que tengan una *onda* [‘ambiente’] más de cuando ibas a las fiestas de tus papás o, no sé, de tus amigos o lo que sea, que siempre había música de banda y cosas así” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).

Esta intervención en el procedimiento fiel que busca repetir como fiesta la torsión estaba ya en germen incluso antes del ruidosón mismo. Así pues, Reuben explica que ya se venía “hablando algo así, creo, desde el primer [evento de] no rave, que todo mundo tocó su música y

nos gustó la idea de que nosotros podíamos hacer nuestras propias fiestas” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013).

La principal referencia de esta relación entre fiesta y estilo fue el house, música electrónica bailable (EDM, por sus siglas en inglés) originada en Chicago y popularizada en Nueva York y Detroit. Reuben señala que el ruidosón tenía en mente “cómo el house provino de, también, DJs muy eclécticos tocando”. “O sea, house como género no existía”, aclara. “Simplemente, los DJs lo fueron formando, tocando su música. Y dije: ‘¿Qué tal que estamos tocando toda esta música que nos gusta y eventualmente desarrollamos un sonido a partir de esto?’” (*ibid.*).

Moih coincide que la cura del ruidosón “tenía este aspecto de hacer fiestas que de alguna manera luego se convertirían en un sonido. O sea, en referencia al *house*, que agarra su nombre de ‘Warehouse’ [‘Bodega’], que era un *venue* [‘lugar’] donde tocaban ahí varios DJs” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013).

En otras palabras, la referencia al house asoma la posibilidad de entender el procedimiento fiel del ruidosón a la inversa de como aquí lo hemos recorrido: las fiestas como una posibilidad de configurar un *sonido*.

Pero además el house presenta otras dos paralelismos con el ruidosón. Primero, hay una coincidencia en el nombre mismo del espacio. La Bodega Aragón (bar ubicado en el centro de la ciudad) fue una sede clave para la consolidación de la escena. Así, el Warehouse fue al house lo que la Bodega Aragón fue al ruidosón. Ahí se festejaron varios eventos importantes en la etapa temprana del ruidosón.

El segundo paralelismo está en el nombre de la primera fiesta del ruidosón: Nación Ruidosón. Reuben explica que “usamos Nación Ruidosón en referencia a una canción de house que se llama ‘House nation’” de House Master Boys & Rude Boy of House (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013). El evento fue un *house party*¹⁹ que se realizó el 3 de enero de 2009, incluso antes de que los proyectos del ruidosón fueran creados. Digamos que fue una fiesta

¹⁹ La sede es la casa de Luisa Fernanda Martínez Villalón, quien ha jugado un rol importante en la organización de eventos y configuración de la escena.

ruidosón sin ruidosón. Incluso mantenía el sentido doméstico de la territorialización festiva que había tenido la micro-escena del no rave. En suma: Nación Ruidosón fue una fiesta de transición entre el no rave y el ruidosón.

Después de Nación Ruidosón, nacieron los proyectos fundacionales: primero María y José (Tony Gallardo), luego Los Macuanos (Moih Horta, Moi López y Reuben Torres). Su presentación oficial o *showcase* fue el 21 de marzo de 2009, en Ruidosón pa' la Pasión, en el *venue* Factory, que sería rebautizado para el evento como La Maquila. Proyectos invitados: Sonidero Travesura y La Diabla, de la escena cumbiera local.



Ilustración 1. Diseño de Pecco para Nación Ruidosón (03-01-2009)

Joey cuenta que estuvo en ese evento registrando en video por primera vez para el ruidosón, pero el material eventualmente se perdió. Sin embargo, recuerda que “la experiencia de grabar estuvo bien padre porque había mucha gente y nadie sabía qué estaba pasando y la música estaba bien padre” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013).

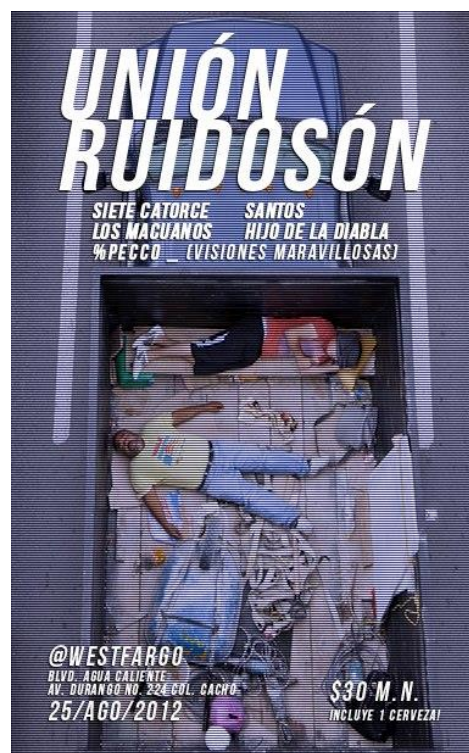
Por otro lado, Nación Ruidosón y Ruidosón pa' la Pasión fueron las dos primeras fiestas de la serie Ruidosón, es decir, serie de fiestas que en su nombre hacen rimar “ruidosón” con otra palabra y en su reparto figuran al menos dos proyectos del ruidosón. Estos “Ruidosones” —entre las que destacan Revolución Ruidosón (2010), Chupetón Ruidosón (2011), Unión Ruidosón (2012) y Vacilón Ruidosón (2013)— funcionan, según hemos explicado, como repetición interventora de la torsión estética o como puesta en práctica de la “mentalidad regional” implícita en su música.

Esta repetición o práctica de la cura era vista por el ruidosón como *consolidación* del acontecimiento: “En las fiestas era donde se consolidaba todo lo que estábamos haciendo musicalmente”, dice Reuben, “y nos reuníamos y ya como que se siente la vibra y lo que está pasando, ¿no?, el *State of the Union*” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013).

La comparación con el *State of the Union* (discurso anual donde el Presidente de Estados Unidos presenta sus propuestas legislativas al Congreso) funciona como metáfora de la “asamblea” o *re-uni3n* territorial de los proyectos ruidos3n, pero tambi3n como metáfora de la intervenci3n festiva como acto *político*. Siguiendo este doble sentido de la metáfora, Pecco explica que, despu3s de dise1ar portadas y visuales: “nos seguía la necesidad de exponer eso y darle más valor, para generar una crítica. Y ya, lo traté de llevar al *party*” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013).

El *State of the Union* como consolidaci3n de la cura funcion3 a tal grado que Santos incluso define a la cura “ruidos3n” en general como la fiesta Ruidos3n en particular: “El ruidos3n era una fiesta donde tocábamos los tres”, dice, refiriéndose a su proyecto, María y José y Los Macuanos (antes de que Siete Catorce se integrara).

Es importante se1alar tambi3n que la fiesta surge como contraparte a la comunicaci3n en Internet: “El Internet da pie a eso”, explica Santos, “da pie a que conozcas personas igual de talentosas que tú y que realmente tienen las mismas ganas de dar su música a conocer y que de repente te los encuentras en una fiesta o de repente estás ¡tocando! con ellos en una fiesta” (Luis / Santos, entrevista, 2014). Por eso explicábamos, en el capítulo anterior, la necesidad de pensar al ruidos3n como escena *post-virtual*, porque el mero adjetivo sin prefijo deja fuera la posibilidad que Santos explica aquí.



Ilustraci3n 2. Dise1o de Reuben Torres, con fotografía de Alejandro Cartagena, para *Unión Ruidos3n* (25-08-2012)

Por otra parte, la fiesta se muestra como una forma de repetición posible frente a otras. “Y no sé”, dice Pecco, “todavía creo que es algo que va a seguir moviéndose de una plataforma a otra” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013). Para Pecco, el Internet sería esa otra plataforma de intervención.

Regresando al tema del ruidosón como repetición festiva, Moih acepta que esta incorporación performancista de lo regional “se empezó a poner demasiado en serio”, pues también se integraron “todas estas cosas oscuras de lo regional: *pistear* [‘tomar alcohol’] y decadencia, ¿no?” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013). Reuben explica, entre risas cómplices, que la cura era “meterte en la mentalidad regional [...], explorar la mexicanidad como estilo de vida, a ver hasta dónde te llevaba” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Este extremo del “ver hasta dónde” o del “demasiado en serio” lo ejemplifican en Juan Cirerol, cantautor cachanilla de su generación que compone y presenta corridos sobre “*pistear* [‘tomar alcohol’] y decadencia”, para usar las palabras de Moih (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013). Juan Cirerol es ese caso con el que coinciden como premisa general, pero se distancian en su ejecución específica “demasiada en serio”. En otras palabras, en Cirerol ven una incorporación estética *sobrecargada* de la tradición o la “mentalidad regional”, donde su resignificación crítica, aunque no ausente, queda en segundo plano.

“Entonces ya las fiestas estaban *malvibrosas*”, describe Reuben, es decir: con un ambiente negativo. “Empezó muy optimista la onda y de repente se puso muy malvibroso todo el pedo” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013). Moih coincide: “Sí, ya era demasiada fiesta” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Aquí vale recordar a Eric Hobsbawm y su conocido argumento de que el desarrollo moderno de las naciones influyó no solo en la consolidación sino incluso en la *invención* de “tradiciones”, que “parecen o reclaman ser antiguas” pero que “son a menudo bastantes recientes en su origen, y a veces inventadas” (Hobsbawm, 2002: 7).

Uno podría pensar, de la misma manera, en la *invención de lo regional* en la lengua ruidosón, donde “regional” funciona como condensación (en el sentido freudiano) de otros significantes: “tradicional”, “popular”, “nacional”, etcétera. Entonces, si el ruidosón entiende que las “cosas oscuras de lo regional” son “*pistear* y decadencia” y estas cosas generan ambientes



“malvibrosos”, no es porque la *mexicanidad* o la “mentalidad regional” sea necesariamente así, sino porque el sentido entero de lo “regional” en el ruidosón es una invención, una creación discursiva que produce prácticas e intervenciones. Al respecto, dice Moih: “estábamos persiguiendo, evocando cosas que ya no existían, un México que nunca nos tocó vivir, pero era según nosotros” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013)

Por otro lado, antes y después de esta *saturación* de la repetición festiva (para decirlo con Badiou) o de ese “demasiado en serio” de las fiestas (para decirlo con Moih), el ruidosón creó otras series de fiestas paralelas a la serie Ruidosón y que también funcionaban como invención festiva de la “mentalidad regional”, pero con referencia específica a su aspecto religioso. Primero fue Radio Iglesia (2010), organizada por María y José (Tony Gallardo), y después vino La Santísima Trinidad (2011), organizada por El Hijo de la Diabla (Iván Rodríguez).

Como veremos en seguida, ambas fiestas tuvieron un rol clave en la definición del círculo ruidosón: Radio Iglesia sirvió como parte de la iniciación festiva de Santos en la escena y La Santísima Trinidad fue el pretexto para invitar a Siete Catorce a tocar en vivo. Por otra parte, las dos series reafirmaron la territorialización urbana del centro de la ciudad (en oposición a la territorialización doméstica del no rave): la primera en la Bodega Aragón y la segunda en La Chupitería, bares que también sirvieron de sedes para algunos Ruidosones y otras fiestas vinculadas a la escena.

Respecto a La Chupitería, Tony Gallardo afirma que ahí: “siempre que había una fiesta de nosotros, era símbolo de que iba a haber un desmadre y de que se iba a poner muy buena la fiesta”. Y agrega que los eventos de ahí: “han sido de los shows más locos que hemos tenido en la vida” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b). De alguna manera, esta territorialización urbana funciona como una territorialización de los afectos y emociones. Los *venues* se fetichizan por medio de vivencias en el tiempo.

Además, el rol específico de La Chupitería funcionó como cierto respiro a la saturación que en ese entonces se captaba en los Ruidosones. Por eso no extraña que La Chupitería haya sido la sede del evento que revitalizó la serie Ruidosón: el Chupetón Ruidosón (16 de abril de 2011). Fue en este respiro que Marco entró en la escena y decidió crear a Siete Catorce.

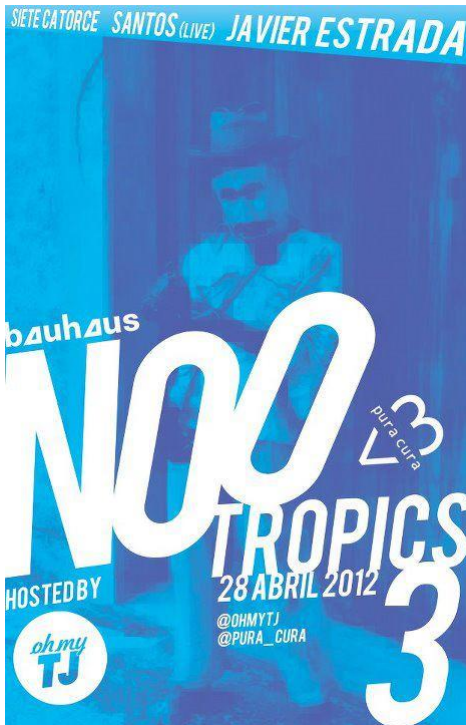


Ilustración 3. Diseño para Nootropics 3 (28-04-2012)

Por otro lado, la situación de la fiesta (Ruidosones, Radio Iglesia o La Santísima Trinidad) como repetición interventora de la “mentalidad regional” también tuvo su propia torsión con la introducción de una nueva serie: Nootropics (2011-2012), organizada por Reuben Torres. “Yo siento que Nootropics también fue un parteaguas, después de que ya estábamos de alguna manera cansados con ese pedo del ruidosón y lo regional”, dice Reuben (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Así pues, fue en las fiestas de esta serie que debutaron los proyectos alternos de los integrantes del ruidosón, con una decidida intención de evitar el elemento “regional” o local y abrazar el elemento “genérico” o global, como Tony Gallardo II (que Tony describe en su cuenta de Soundcloud como “sonidos genéricos de la música electrónica con tintes pop”) o DJ Nombre Apellido (que Moih describe en su cuenta de Twitter como “música de baile genérica”).

Nootropics, además, fue la plataforma que permitió interconectarse con el campo artístico nacional de la música electrónica, invitando a tocar a proyectos como Fonobisa (de Guadalajara), Javier Estrada (de Monterrey) o Chico Sonido (de Ciudad de México/Los Ángeles).

Recientemente, el ruidosón creó una fiesta más, bajo el nombre de El Futuro, que reunió a todos los proyectos alternos de los integrantes, invitando además a otro proyecto local de música electrónica, Siberium. La particularidad de El Futuro (3 de enero de 2014) fue que se hizo como *house party* para regresar a la territorialización doméstica que los caracterizó en la prefiguración no rave del ruidosón. Sobre esta vuelta al *house party*, Reuben señala con ironía:



Ilustración 4. Diseño de Pecco para El Futuro (03-01-2014)

“Sospechosamente, El Futuro se parece al pasado” (Torres / Los Macuanos, comunicación virtual, 2014).

No podemos avanzar sin revisar también otro aspecto de la fiesta en la escena ruidosón: el consumo de drogas²⁰. En las fiestas en la micro-escena del no rave, dice Moih, “nada más teníamos *weed* [‘marihuana’]” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013). Incluso afirman que podía haber fiestas sin alcohol —recordemos que estas fiestas se hacían en San Diego cuando ellos aún no cumplían 21 años, edad mínima necesaria para el consumo legal de alcohol en Estados Unidos. Reuben recuerda eso entre risas: “¡Ni siquiera pisteábamos en el 2007!” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Entonces, las fiestas del ruidosón en Tijuana integraron tanto el consumo de alcohol (recordemos el “pistear y decadencia” de la parte oscura de lo “regional”) como el de drogas

²⁰ Recordemos que las escenas musicales suelen involucrar elementos compartidos de un estilo de vida: “Estos usualmente incluyen estilos de baile distintivos, *un rango particular de drogas psicoactivas*, un estilo de vestir, una visión política y demás” (Peterson y Bennett, 2004: 10, énfasis nuestro).



sintéticas. “Lo que más corre en las fiestas son los ácidos, sí”, describe Santos. Además, para él, los ácidos son la droga que más funciona para el ruidosón. “Por el viaje”, explica. “Te puedes quedar y viajarte” (Luis / Santos, entrevista, 2014). Santos recuerda aquí al ruidosón definido (según citamos arriba) como un “*trip* interno” indisociable de la fiesta.

Por eso no resulta extraño saber que La Chupitería era constantemente clausurada por su vinculación con la venta de drogas, ni tampoco que Santos le dedique una canción (“Éxtasis”) a su consumo. Cuando Reuben, como periodista (en su calidad de *prosumidor*), lo entrevistó para la página web de MTV Iggy, Santos dijo sobre “Éxtasis”: “Esta canción habla sobre la adicción a la adrenalina, hacia ese sentimiento de tener que dar el todo por la audiencia, de la necesidad de estar listo para algo, hacia la incertidumbre del mañana”, pero cierra como autoironía en paréntesis: “(En realidad es toda sobre drogas)” (citado en Torres, 2014, traducción nuestra)²¹.

Otro elemento imprescindible en la intervención festiva como performance es el vestuario. Para Tony es importante porque “le da otra *onda* [‘ambiente’]” a la fiesta. “O sea, a

²¹ Otra canción en el repertorio ruidosón dedicada al consumo de drogas sintéticas es “Roche Dos”, de Siete Catorce. Sin embargo, a diferencia de “Éxtasis”, la canción de Siete Catorce no está ligada a la fiesta y refiere al consumo de drogas legales o *pingas*, es decir, pastillas medicinales consumidas por el “viaje” de sus efectos secundarios. “Roche Dos”, canción homónima al tipo de clonazepam que es usado como *pinga*, incluye como sampleo una frase en inglés: “*Some people get drunk, some people get high. I get high and get drunk while I’m on pills, man*”. Una traducción tentativa sería: “Algunos se emborrachan, algunos se ponen arriba. Yo me pongo arriba y borracho mientras me meto pingas, compa”. Las palabras, dichas por un amigo de Marco, quedaron grabadas accidentalmente mientras trabajaba y consumía *pingas*, así que decidió incluirlas en la canción y elegir el título de las *pingas* que ambos consumían (cf. Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013).



Ilustración 5. Fotografía con María y José en compañía de un percusionista y un sujeto con pasamontañas en el festival All My Friends 2012 / Fotografía de la revista Pitchfork

mí me gusta que visualmente haya algo que a la gente le llame la atención, aunque se *saque de onda* [‘altere’], eso es bueno también, que se *saque de onda*”, afirma (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).

En ese “dar otra onda” o ese “sacar de onda” se juega la posibilidad de intervención de la repetición. Tony recuerda que su vestuario, “estéticamente, al principio era más regional, más mexicano, y ya fui evolucionando al uso de máscaras” (*ibid.*).

También recientemente, como analizaremos más adelante, ha incluido en sus shows en vivo la presencia de un sujeto con pasamontañas y camiseta negras que se mantiene fijo al lado del escenario mientras toca la primera mitad de su set y comienza a bailar agresivamente en la parte final. Evidentemente, la posibilidad de “sacar de onda” está más presente. Sin embargo, en lo que al vestuario se refiere, “todavía no llego al *outfit* [‘ropa’] que quiero usar en vivo”, dice (*ibid.*).

Santos también ha echado mano del vestuario como estrategia performancista, por ejemplo, cuando ha llegado a aparecer en el escenario con una túnica de monje para crear “esta atmósfera oscura y tenebrosa que se quiere crear en la fiesta”. De alguna manera, Santos ve la fiesta como un ritual religioso: “Así como el sacerdote se presenta ante la misa —igual podría estar vestido de diferente forma—, yo llego igual a presentar mi misa, si lo puedes ver de esa forma” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

Pero, al preguntarle sobre otras posibilidades festivas, Santos afirma: “Probablemente me gustaría integrar más instrumentos en vivo [...] como acompañamiento”. También ha pensado en “invitar a más artistas de otros géneros para que toquen en vivo, en un tipo *jam* [‘sesión de improvisación en vivo’]”. En otras palabras, quiere “cambiar el formato y darle otra perspectiva al show” (*ibid.*).

3.6 La coherencia reglada del *círculo ruidosón*

Entre la configuración estilística y la intervención festiva, el ruidosón fue conformando sus proyectos a la manera de círculo social. Las reglas de esta colectividad definida de productores (que no *colectivo*) y sus lógicas de conformación están implícitos en la práctica y sus discursos. Por ello, resulta analíticamente insuficiente la ecuación: *círculo social* = *configuración estilística* + *intervención festiva*. En todo caso, habría que agregarle sus dos elementos subyacentes para que la ecuación funcione: *círculo social* = *estilo artístico* (+ *fundación*) + *fiesta* (+ *iniciación*).

La fundación del acontecimiento artístico por parte de María y José y Los Macuanos estableció esta primera conformación colectiva, heredera de la micro-escena no rave que le antecedió. También estableció, aunque de manera implícita, los mecanismos de inclusión-exclusión que permitieron eventualmente replantear la conformación colectiva con la llegada transitoria de El Hijo de la Diabla y definitiva de Santos y Siete Catorce. Es en el análisis de los rituales implícitos de iniciación de estos dos últimos proyectos que podemos clarificar la coherencia reglada de la cura ruidosón como círculo social.

Comencemos por decir que un proyecto entra en iniciación cuando se le identifica una fidelidad a la cura ruidosón y se le pone a prueba. Las partes del proceso de identificación y examinación resultan particularmente evasivas porque en las entrevistas son obviadas o incluso negadas, pero los casos de Santos y Siete Catorce muestran, en la coherencia de su reiteración, que existen en la práctica, aunque no sea de manera consciente.

Llamaremos “iniciemas”²² a estas funciones o unidades constitutivas que otorgan una coherencia reglada a la iniciación. En el caso del acontecimiento artístico, los iniciemas dan cuenta de la fidelidad como una “operación, una estructura. Lo que permite evaluar la fidelidad es su resultado” o, en otras palabras, “los efectos reglados de un acontecimiento” (Badiou, 1999: 260).

Así pues, la iniciación del ruidosón se caracteriza por evaluar a sus candidatos según la operación de los iniciemas. Listamos aquí de manera aleatoria a los iniciemas que en el trabajo de campo hemos identificado:

- Incorporación de *estilos regionales* en la configuración estilística,
- *Amistad* con los integrantes (en fiestas e Internet)²³,
- *Talento* artístico consensuado entre integrantes (en fiestas e Internet)²⁴,
- *Invitación a fiestas* asociadas ruidosón²⁵,
- Participación en una *fiesta Ruidosón*,
- *Aprobación pública* de integrantes (en entrevistas o textos)²⁶,

²² En obvia referencia al concepto de *mitema* desarrollado por Lévi-Strauss en “La estructura de los mitos” (en Lévi-Strauss, 1987: 229-252).

²³ El iniciema es reconocido incluso en los proyectos fundacionales. Por eso Reuben aclara que antes del ruidosón “ya llevábamos rato *janguendo* [‘juntándonos’; del inglés *hang out*: ‘juntarse, pasar el rato’]” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013).

²⁴ Santos explica el sentido consensuado de este iniciema entre los integrantes ruidosón cuando afirma que “la aprobación sí tiene que ser de todos, no nada más mía”. Pero, en relación a la integración de Siete Catorce, aclara: “No hay una junta, o sea, no hubo nada por el estilo. Simplemente todos lo acogimos porque a todos nos encantaba cómo producía, y así pasó” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

²⁵ De nuevo, Santos es quien describe mejor este iniciema, explicando el proceso completo (en vinculación con el iniciema del talento): “Por ejemplo, si descubro a alguien, yo le digo a Moih: ‘Hey, wey. ¿Ya escuchaste este *pedo* [‘proyecto’]?’ Y si le sorprende tanto como a mí, entonces... Y ya [le digo]: ‘Hey, hay que *acoplarlo* [incluirlo] a una fiesta, hay que llamarlo a una fiesta, hay que agarrarlo, hay que agarrarlo’. Y entonces, ya por ende, se hace la invitación” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

²⁶ Tony afirma que se identifica a un proyecto del ruidosón “yo creo que, más que nada, porque ya todo mundo sabe que estamos en lo del ruidosón y que por eso identificas eso”. Y agrega: “No creo que sea por la música”, en el sentido de ser un género o estilo que puede imitarse (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).



- *Interrelación creativa* clara con integrantes (como influencia mutua²⁷ o colaboraciones²⁸) y
- *Vínculo con Tijuana* (en su historia de vida o en fiestas)²⁹.

Si la iniciación no opera, en el orden que sea, todos estos iniciemas, no hay estrictamente hablando un proyecto “ruidosón”. Al menos eso demuestra la situación actual de la escena. Así pues, la fidelidad “se hace efectiva a través de la *deducción*, es decir, la exigencia demostrativa, el principio de coherencia, la regla de encadenamiento” (Badiou, 1999: 271, énfasis en el original).

Por eso Tony afirma, con cierto tono sarcástico: “El ruidosón es nuestro grupo cerrado de Facebook” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b), haciendo referencia a “El Futuro”, grupo de Facebook que él mismo creó para la comunicación interna del ruidosón y que incluye entre sus miembros a todos los integrantes activos que aquí entrevistamos (excepto los casos “liminales” por revisar de El Hijo de la Diabla y Yelram Selectah).

Sin embargo, reconocemos la flexibilidad de este sistema reglado de iniciación. Que los iniciemas se hayan ido conformando en un corto periodo y que además se practiquen de manera no consciente vuelven muy factible la posibilidad de que el proceso varíe en un futuro.

Por otra parte, se puede observar que el estilo como tal no es una unidad constitutiva indispensable en la iniciación, lo cual confirma el análisis que hicimos de la configuración

²⁷ Quien elaboró más este punto del iniciema fue Reuben, que reconoce: “la influencia de Kixkly [proyecto pre-ruidosón de Moih] con María y José, la influencia de Moi [López] con Moih [Horta], la influencia de María y José en Los Macuanos, el proyecto, y luego ya finalmente la influencia de María y José en Santos”. Después agrega que Marco le explicó, cuando lo conoció, que “Santos había sido mucha influencia en lo que estaba haciendo. Entonces, para mí, eso fue clave para decir: ‘Ah, entonces deberías caerle más a nuestro *cotorreo*, ¿no? Lo que sea que sea este *cotorreo*, deberías caerle más y ver qué *pedo*” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013). Como complemento, cabe agregar la opinión de Tony: “Siete Catorce ha venido a influenciarnos un poco —bueno, no un poco: mucho— en cuanto a lo que ha estado trayendo a lo que es el ruidosón” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013a).

²⁸ Según Tony, este aspecto del mitema se facilita por el contexto compartido de producción entre los proyectos: “O sea, hacemos todo en computadora, usamos sampleo, usamos sintetizadores y lo hacemos desde casa, grabamos todo en casa”, dice. “Entonces eso tiene mucha cohesión. O sea, todos estamos en la misma onda” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).

²⁹ Este iniciema, junto con algunos más, permite entender por qué proyectos con un vínculo tan fuerte con el ruidosón, como Los Amparito (ya desaparecido), en Guadalajara, o Wyno y Mock The Zuma, en Ciudad Juárez, queden en una posición *liminal* ante el círculo ruidosón. Sobre la liminalidad de Wyno y Mock The Zuma, en particular, Pecco señala: “O sea, no son de la *clica* [‘círculo’] ruidosón, etcétera, etcétera, pero hay muchos músicos que tienen que ver con las ideas” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013).

estilística como torsión. La configuración estilística no importa *per se* sino solo en tanto que evidencie la incorporación de estilos regionales o demuestre un talento artístico reconocible³⁰. El resto de los iniciemas aluden a otros aspectos más cercanos al *campo* artístico y a la *escena* musical que a la configuración estilística.

Definiremos como “liminales”³¹ a los proyectos que tienen un vínculo directo con el ruidosón pero que quedan a medio camino en el sistema reglado de iniciemas.

El círculo como acogida: El caso de Santos

³⁰ Al respecto, Santos menciona que un proyecto ruidosón futuro “probablemente no tenga nada que ver con el [estilo] ruidosón pero tiene que tener un proyecto auténtico y tener su propia vibra y ponerle su propio toque a [el ruidosón], y de ahí a ver qué pasa. Aparte se tiene que ver reflejado en la calidad de las producciones” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

³¹ Tomamos el concepto de la teoría antropológica sobre los rituales de paso establecida por Arnold Van Gannep (2008) y ampliada por Víctor Turner (1999).



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

El proyecto de Santos nace a finales de 2009 de manera independiente al ruidosón. Pronto es invitado a una fiesta vinculada al ruidosón. Sin embargo, la invitación no viene ni de María y José ni de Los Macuanos sino de Pelusa, alias de Jorge Arrollo, dueño de La Maquila (sede de la primera presentación de los proyectos del ruidosón) y organizador de fiestas. Su presentación pública es en una fiesta de la



Ilustración 6. Diseño para Noche de Maquila (20-02-2010)

serie

Noches de Maquila que organizaba la Bodega Aragón, el 20 de febrero de 2010.

En ese entonces, “no sabía nada ni de Peaches [alias de Tony] ni de Los Macuanos” (Luis / Santos, entrevista, 2014). Los va conociendo en fiestas, principalmente en el Guacamole Music Fest (14 de mayo de 2010), también en la Bodega Aragón y también invitado por Pelusa. María y José y Los Macuanos estaban en la alineación, así que toca junto a ellos por primera vez y los conoce, comenzando el vínculo de amistad.

La amistad fue desarrollándose no solo en persona sino en Internet: “Nos hablábamos: ‘Hey, wey, *qué pedo* [‘qué tal’], *qué pedo*, *qué pedo*’ [*mueve manos como si escribiera en teclado*]. Y siempre en las fiestas, siempre, siempre, siempre nos hablábamos y todo eso”. Es en este momento que comienza a sentir un reconocimiento entre ellos, “a sentirme *parte de*” (*ibid.*).



Ilustración 7. Diseño para Guacamole Music Fest (14-05-2010)



Esta integración al círculo ruidosón a través del iniciema de la invitación a fiestas es vista por Santos como una “acogida”: “Ellos me acogieron, así como de repente [me decían]: ‘Hey, *caile* [‘ven’] a tocar. [...] Estás haciendo cosas como nosotros. ¿Por qué no?’ En ese momento nadie quería hacerlo”, aclara (*ibid.*).

Así entonces, el talento artístico y la integración del aspecto regional fueron inmediatamente identificados por el ruidosón. Al respecto, Moih afirma: “Se me hizo bien particular que alguien [sin conocer al ruidosón] estuviera siguiendo esa misma línea estética en la música” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013). Por otra parte, Reuben menciona que Santos “entendió la cura, pues. O no hacía falta: ya la tenía. Simplemente hubo cierta asociación o cierto *link* [‘vínculo’]” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013). Reuben llama, pues, “asociación” o “link” al proceso de iniciación que aquí describimos.

Eventualmente, Santos figuró en una fiesta de la serie Ruidosón, en Revolución Ruidosón (el 17 de noviembre de 2010). Su integración es vista como cierta consolidación de una escena que en ese momento parecía relativamente incierta. Como dice Reuben: “en ese entonces se estaba desarrollando [la escena ruidosón] y todavía nadie sabía si se iba a consolidar o no. Entonces llegó Santos y ya más o menos...” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013). “Se estaba expandiendo más”, completa Moih la frase (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013).

La aprobación pública empezó a ser más evidente: “La gente comenzó a ubicarme y decía: ‘Ah, ese es Santos y es del ruidosón’” (Luis / Santos, entrevista, 2013). En ese espejo del hetero-reconocimiento Santos asumió su lugar en el círculo ruidosón y comenzó la interrelación creativa con los integrantes: primero, como colaboraciones (Tony y Pecco diseñaron la portada de su primer y su segundo disco, respectivamente) y, posteriormente, como influencia mutua, al tomar elementos de los otros proyectos e influir en la eventual conformación de Siete Catorce.

El círculo como conexión: El caso de Siete Catorce

El proceso de integración de Siete Catorce recorrió los mismos iniciemas que Santos, pero en una ordenación diferente. Para empezar, Marco tocó por primera vez en un Ruidosón incluso sin haber creado el proyecto de Siete Catorce. Iván Rodríguez, de El Hijo de la Diabla, lo conoció



por Internet por su proyecto de Den5hion —que mezclaba el dubstep y el glitch hop con cierta influencia cumbiera, aunque no de manera dominante— y, platicando con él, se ofreció a abrir el Chupetón Ruidosón, en La Chupitería (16 de abril de 2011).



Ilustración 8. Diseño de Tony Gallardo para Chupetón Ruidosón (16-04-2011)

Mexicali. Por eso no duda en decir que “sin Internet no hubiera pasado nada, porque a El Hijo de la Diabla nunca le había hablado y vi que iba a ser esa fiesta en Tijuana, un Ruidosón [Chupetón Ruidosón], y luego le dije: ‘Ah, pues ¿puedo tocar?’ [Y respondió:] ‘Ah, sí, cáele’” (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013).

Además, fue por Internet que conoció a los proyectos del ruidosón, específicamente en el blog de Generation Bass y en la red social de Soundcloud. Pero la amistad se dio en la fiesta: “ese día, en el Chupetón Ruidosón, nos pusimos bien *pedos* [‘borrachos’]”, dice sonriendo. “Entonces se formó una amistad” (*ibid.*).

La integración del aspecto regional ya estaba en Den5hion, pero lo encauzó y enfatizó en Siete Catorce, su nuevo proyecto. “En el momento de estar en esa fiesta [Chupetón Ruidosón] y escuchar todos esos sonidos bien parecidos”, cuenta Marco, “me gustó y dije: ‘Yo podría hacer algo así’” (*ibid.*). Entonces, en su caso, a diferencia de Santos, el proyecto ruidosón nace después de la fiesta y a manera de imitación de la configuración estilística y, en general, de la *cura* ruidosón.

Como subraya el periodista Daniel Hernández en su artículo sobre Siete Catorce, Marco “ni siquiera estaba en el *flyer* [‘volante’]. ‘Fue la primera vez que toqué en vivo nomás mis rolas’. Pero para el próximo día, me explica, ya se estaba convirtiendo en Siete Catorce” (Hernández, 2013).

Así pues, el rol de Internet fue fundamental. Marco en ese entonces era un joven de 17 años que componía canciones encerrado en su cuarto en

Tras la creación de Siete Catorce, vino la aprobación pública de integrantes: “Los Macuanos y María y José ya empezaron a hablar un chingo de mí. Entonces ya *igual* [‘tal vez’] nunca dijeron: ‘Esto es lo nuevo del ruidosón’, pero como ellos hablaban de esto [de la música de Siete Catorce] pues se hizo esa conexión” (*ibid.*). Marco menciona aquí como “conexión” — de la misma manera en que Reuben, a propósito de Santos, lo hacía como “asociación” o “link” — al proceso de iniciación al círculo social ruidosón.

El círculo concéntrico: El caso de los artistas visuales

Si entendemos literalmente la metáfora geométrica del *círculo* ruidosón, los artistas visuales conforman un círculo concéntrico que rodea la producción musical, mediando visualmente sus ideas ante el público, ya sea en videoclips (como es el caso de Joey³²) o en visuales en vivo o portadas (como es el caso de Pecco).

También hay que reconocer aquí el trabajo visual más esporádico de otros colaboradores. Así pues, con videoclips ha colaborado Sergio Valdez (“Pasado y presente”, de Los Macuanos), Guillermo Arbaiza o *Disque DJ* (“La cosita”, de Santos), Daniel M. Torres (“Verdad”, de Siete Catorce) y Alejandro Romero o *Chicle* (“Ritmo de amor”, de Los Macuanos); hay un cortometraje de Carlos Matsuo inspirado en “Violentao” de María y José, además de portadas diseñadas por Óscar Reyes (*Mi technobanda*); no sin mencionar el registro fotográfico en las fiestas para blogs como Oh My TJ (Hilda Montero y Melissa Rico) o Tijuanalandia (Jason Thomas Fritz).

Entonces, en ese círculo concéntrico de los artistas visuales del ruidosón, el sistema de inclusión-exclusión es mucho más vagamente reglado. Podríamos decir que se asume como una combinación entre la frecuencia o intensidad de algunos iniciemas (no necesariamente todos) y la capacidad de lograr la “creación sensible” de las ideas del ruidosón. Entre más lejano esté un

³² Quien literalmente afirma sobre su trabajo: “Más que nada, lo veo como mediador entre las ideas” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013).

colaborador visual de este vago pero existente sistema de iniciación, más “liminal” es su posición ante la coherencia reglada del círculo ruidosón.

El margen del círculo: El caso liminal de El Hijo de la Diabla

La revisión analítica del rol de Iván Rodríguez es particularmente útil para definir cierta posición liminal ante el ruidosón. Su proyecto de El Hijo de la Diabla nace, como fue el caso de Siete Catorce, justo después de presentarse en un Ruidosón, precisamente en el inaugural Ruidosón pa’ la Pasión (marzo de 2009).

La coincidencia con el ruidosón de la integración de los aspectos regionales es entendida como un resultado de las influencias compartidas. Su proyecto se asemeja a otros del ruidosón por “las influencias, podría ser, como la onda cumbiera, la influencia hiphopera, la cura del tribal (que también me gusta)”. Y aclara: “Yo creo que eso sería lo que nos relacionaría más, no necesariamente el estilo que toque” (Rodríguez / El Hijo de la Diabla, entrevista, 2014).

Sin embargo, la fundación de los primeros proyectos venía con una importante marca del círculo social previo configurado en la micro-escena del no rave. Iván tuvo cierto lugar en esa situación pre-ruidosón, organizando *tocadas* en el café Espresión que él administraba (*circa* 2007, en la zona centro) donde se presentaban Unsexy Nerd Ponies (Tony) y Lux Post (Moih), pero su relación era menor o indirecta.

Así, El Hijo de la Diabla queda en relativa desventaja frente al iniciema de la amistad. Moih, que sugiere que sí hay cierto sentido de la cura ruidosón en el proyecto, lo explica de esta manera: “O sea, como todos nosotros *janguéabamos* [‘nos juntábamos’] desde mucho antes, él fue alguien que lo invitamos pero que nunca fue mucho parte de nuestro círculo social” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013).



Además, como Iván mismo reconoce, su aportación activa como productor ante el ruidosón ha sido escasa. En vivo hace *remixes* de otras canciones, pues solo tiene una canción propia hasta el momento (“Baika”)³³.

Sin embargo, tuvo un papel imprescindible en el “descubrimiento” del talento musical de Marco y la eventual creación de Siete Catorce. Al respecto, dice: “Yo tenía rato escuchándolo en Internet [...]. Me llamó un chingo la atención y dije: ‘No, pues hay que traerlo, a ver qué pasa’. Y pues lo demás fue historia, y seguirá siendo” (Rodríguez / El Hijo de la Diabla, entrevista, 2014).

Por otra parte, cumple el iniciema de tocar en la serie Ruidosón, primero como integrante de uno de los proyectos invitados al Ruidosón pa’ la Pasión (La Diabla); después, en el Chupetón Ruidosón, que él mismo ayudó a organizar³⁴.

En resumen, podemos concluir que su rol frente a la *configuración estilística* del ruidosón es menor, pues su producción se limita a una canción; su rol frente a la *intervención festiva* del ruidosón es más claro, al estar presente en dos Ruidosones y crear la serie La Santísima Trinidad; y su rol frente al *círculo reglado* del ruidosón es vago, ya que, por un lado, colaboró en la integración de Siete Catorce, pero, por otro lado, toma distancia de algunos iniciemas.

El mismo Iván está consciente de su posición liminal. “Yo me siento, pues sí, parte de la *cura*”, dice, pero también confiesa: “se me hace raro catalogarme [parte] de un cierto [...] movimiento musical”. Explica que cuando produce “nada más lo hago pues por hacer la música y porque me gusta hacerlo. Y pues se dio que me invitaran a tocar” (Rodríguez / El Hijo de la Diabla, entrevista, 2014).

También añade: “Está chingón el ruidosón. Me gusta. Pero, no sé... Ahorita, por ejemplo, yo no estoy muy activo con las producciones de El Hijo de la Diabla, entonces he estado así como un poco al margen de lo que está pasando”. En otras palabras, sigue al ruidosón, se siente “parte de la cura”, pero vacila en considerarse un representante del círculo y prefiere asumirse

³³ Su show en vivo de El Hijo de la Diabla es descrito por Yelram Selectah como “esa onda *swag* o esa onda *gangster* del ruidosón” (Apodaca / Yelram Selectah, entrevista, 2014); los dos conceptos son propios de la cultura hip hop norteamericana y podrían traducirse tentativamente como “estilo impecable” y “pandillero”.

³⁴ Estaba invitado para abrir el Unión Ruidosón (25 de agosto de 2012), pero canceló por problemas técnicos.

“un poco al margen”. Así pues, Iván concluye: “Si me consideran, *arre* [‘OK’]. Si no, también” (*ibid.*).

El afuera del círculo: El caso liminal de Yelram Selectah

A diferencia de la posición ambigua del caso liminal de El Hijo de la Diabla, Yelram Selectah (Antonio Apodaca) no duda en considerarse un proyecto autónomo frente al ruidosón. Sin embargo, resulta relevante su estudio para entender otra posición liminal posible: la de la diferencia explícita con el círculo, pero con una vinculación clara y reiterada.

La primera vinculación se da a través del iniciema de la invitación a fiestas vinculadas con el ruidosón, una vinculación que, como menciona Yelram, “nace en la Bodega Aragón, este *venue* que, ya hace unos años, fue el precursor de lo que es el ruidosón” (Apodaca / Yelram Selectah, entrevista, 2014).

Fue de la Bodega Aragón que lo invitaron a una fiesta de la serie Radio Iglesia (4 de septiembre de 2010) “y a partir de ese evento la relación siempre fue muy cercana en cuanto a la música, en cuanto a opiniones, en los *after* o antes *de*, siempre platicar, ¿no?” (Apodaca / Yelram Selectah, entrevista, 2014). Esta relación cercana se tradujo en amistad con algunos integrantes del ruidosón, como Santos o Marco³⁵.

La vinculación también se da al cumplir el iniciema de la integración del aspecto regional en su configuración estilística, sobre todo en relación a la cumbia. Incluso comparte los temas políticos que desarrollan, por ejemplo, Los Macuanos, o los temas sociales que se podrían encontrar, por ejemplo, en María y José, o los temas culturales que están, así sea implícitamente, en Santos o Siete Catorce. Sin embargo, toma distancia en la *manera* en que estos aspectos son abordados. Así, encontramos estos aspectos políticos, sociales y culturales de la “mexicanidad” en Yelram Selectah, sobre todo desde su LP de *Muertos en vida* (2012), pero él mismo considera

³⁵ A propósito de ello, Marco menciona: “Él siempre me invitaba para allá [a Tijuana]” (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013).

que su proyecto, a diferencia de algunos proyectos del ruidosón, “maneja la crítica social *sin clavarse tanto*” (*ibid.*), es decir, superficialmente.

Por esta posición creativa y por otras distancias ante los iniciemas del círculo ruidosón, Yelram no es integrado al círculo ruidosón. No ha sido “acogido” (como diría Santos), pero tampoco es de su interés, incluso teniendo simpatía con el ruidosón. Así, Yelram menciona: “para mí, me gusta que se marque esa diferencia entre Yelram y lo que ellos están haciendo” (*ibid.*).

3.7 La totalidad indefinida del *potencial* ruidosón

Cada uno de las facetas del procedimiento fiel que hemos visto hasta aquí se interrelacionan. Así, mientras la configuración estilística se repite en la intervención festiva, ambas conforman los procesos de iniciación del ruidosón como círculo social, etcétera.

Sin embargo, también hemos visto que la configuración estilística de los “sonidos regionales” ha cambiado con el tiempo y entre los proyectos; la intervención festiva de la “mentalidad regional” ha evadido su saturación con deslizamientos creativos en series paralelas de fiestas; y el círculo social se ha ampliado y replanteado según la conformación de sus iniciemas.

Sin estos ajustes, el procedimiento estaría creativamente encapsulado o estancado. Como estrategia para evitar esto, el acontecimiento ruidosón ha definido a su propio procedimiento fiel *también* por esa apertura: El *potencial indefinido* del ruidosón es el nombre de la totalidad de su procedimiento-verdad.

La totalidad se presenta como *potencial* porque indaga en la práctica los alcances de las premisas básicas del acontecimiento (estilo, fiesta, círculo). Y la totalidad se presenta como *indefinida* porque la introducción dialéctica de elementos que antes eran ajenos a estas premisas no solo se ha permitido sino que incluso se incita, hasta cierto punto, en el grupo, al menos en los momentos de saturación del procedimiento. En pocas palabras, el acontecimiento ruidosón contempla como parte del procedimiento fiel sus propias torsiones —generando nuevas configuraciones estilísticas, series festivas o integrantes del círculo.



Santos alude a este potencial indefinido cuando asegura que en el ruidosón “no hay ningún tipo de limitación”. Y agrega: “Entonces, musicalmente hablando, hay tanto por hacer y me entusiasma tanto el poder saber que puedo hacer muchas cosas musicalmente que sé que el ruidosón no va a acabar aquí y va a llegar mucho, mucho más” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

Santos ve al *potencial* indefinido como un *empoderamiento* ilimitado. Y además un empoderamiento ilimitado que *entusiasma*. Nos vemos tentados a invertir esta lógica para pensar que, quizá, es este entusiasmo mismo el que genera la idea del empoderamiento ilimitado y que no habría el segundo sin el primero.

Este entusiasmo hace ver al ruidosón en estado germinal, como preámbulo a una totalidad por alcanzar. Tony lo explica de la siguiente manera: “La neta el ruidosón va en aumento, todavía le falta, todavía no han visto lo bueno, lo mejor” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b). La totalidad es indefinida, e incluso podría ser inventada, pero sin duda es *mejor*. Y en el “todavía le falta” se juega su práctica imposible, siempre insuficiente, cuyo único propósito es el despliegue autoconsciente del empoderamiento entusiasta.

Tony sugiere que este potencial indefinido ha quedado mermado con la reciente diáspora del ruidosón. Santos está en Tijuana, Siete Catorce en el DF, Los Macuanos también (con visitas a Los Ángeles y Tijuana) y él vive en Monterrey. En este contexto, Tony opina: “Creo que ya falta algo de unión y trabajar en algo juntos” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b). “Nos ayudamos”, aclara, “pero casi nunca nos metemos en la música del uno al otro. Creo que eso va a pasar en algún momento” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013a).

De la misma manera en que el house fue la inspiración para la conjunción entre la configuración estilística y la intervención festiva, Tony tiene en mente otro referente para relacionar el potencial indefinido con el círculo social: “A mí me encantaría que esto se hiciera, pues, no sé, como estos chicos de Odd Future que se ayudan entre sí, se graban sus videos, se ayudan en la música y todo eso” (*ibid.*).

Odd Future (nombre corto para Odd Future Wolf Gang Kill Them All) es un colectivo de hip hop norteamericano dirigido por el rapero Tyler, The Creator y conformado por otros raperos, compositores y artistas, así como por subgrupos dentro del mismo colectivo. Tony ve en este colectivo un ejemplo de la unión por colaboraciones de la que hablaba. Además, el



ejemplo le permite asociar el potencial indefinido del ruidosón al crecimiento de su círculo social: “A mí me encantaría que el ruidosón fuera así, que creciera con más gente y que, no sé, tuviéramos raperos, tuviéramos de todo un poco” (*ibid.*).

Finalmente, diremos con Badiou que “toda fidelidad verdadera es una invención”, como lo demostró la operación creativa de la configuración estilística, la intervención festiva y el círculo reglado, “pero además, que también depende de la fecundidad del azar”, como lo explica el adjetivo en el potencial indefinido (Badiou, 1999: 8).

3.8 Un espíritu invisible recorre Tijuana

Uno podría parafrasear al *Manifiesto* y decir: *Un espíritu invisible recorre Tijuana: el espíritu invisible del ruidosón*. Como provocación o pura *cura*. ¿Y qué pasa si por mera curiosidad leemos la frase en serio? Pasa que la coincidencia de que la frase parece resumir, metafóricamente, el análisis que hicimos de los nombramientos de la lengua ruidosón. Solo hay que revisar la frase por partes para volver a ver su procedimiento fiel:

Un espíritu invisible... La paráfrasis pasa del *Gespenst* de Marx y Engels al *Geist* de María y José, del *espectro* al *espíritu*. Un espíritu que además es invisible. En otras palabras: un espíritu que es canción. Con “Espíritu invisible” se *manifiesta* la configuración estilística (la “estética”, la “línea”, la “pauta”, el “*mood*”) y la presencia del acontecimiento.

...recorre Tijuana... El recorrido del *geht um in* en el *Manifiesto* subraya aquí su sentido territorial. La intervención festiva es precisamente ese recorrido territorial del *Geist* invisible del ruidosón, donde la “mentalidad regional” tiene su parlamento y su *State of the Union*. En la paráfrasis quitamos Europa y pusimos Tijuana, pero desde la diáspora del ruidosón podríamos poner también DF o Monterrey. O dejar Europa, que al cabo ya al menos tres proyectos han hecho ese *recorrido*. Un espíritu invisible *tira party* en la ciudad...

...el espíritu invisible del ruidosón. El espíritu es *colectivo*, e invisible su *delimitación*. Pero que sea invisible no quita que funcione de manera lógica, con criterios de inclusión-exclusión. Así, el *Geist* como colectividad de fieles (en el sentido cristiano-hegeliano de la palabra) define su adentro, su afuera y sus posiciones liminales, aunque sea implícitamente, con

un sistema reglado de iniciación. La lengua ruidosón tiene los nombramientos para ello: “círculo social”, “conexión”, “link”, “asociación”, “acogida”, “amistad”, “*janguear*”, entre otros.

Una coincidencia más se cierne sobre nuestra paráfrasis: la coincidencia en el porvenir. El coro en la canción de María y José repite: “*Quiero ser un espíritu invisible*”. Como el espectro en el *Manifiesto*, el espíritu invisible no remite al pasado sino, diría Badiou, al “futuro anterior” del acontecimiento (Badiou, 1999). En Marx y Engels, el comunismo recorre Europa como espectro no porque ya se ha instalado, por supuesto (si así fuera, no sería espectro), pero tampoco porque haya existido en el pasado y ahora deambule como muerto viviente. Todo lo contrario: el comunismo se *manifiesta* como espectro vivo en el camino a volverse efectivo. De manera similar el ruidosón.

Es decir, claro que hay ya una presencia efectiva del ruidosón, como una producción estética, como una lista de fiestas memorables y como un conjunto más o menos identificable de proyectos, pero también hay una consciencia de que el procedimiento-verdad debe ser constantemente reanudado. Esta consciencia, aunque sea vaga, de un potencial indefinido (que “entusiasma”, “sin límites”, “en aumento”) permite revitalizar el acontecimiento: el estilo se reinventa, las fiestas se reelaboran y el círculo social se reconfigura. Así, el ruidosón avanza en su *recorrido*, estira sus alcances conceptuales.



4. INCORPORACIÓN ESTÉTICA DE LOS GÉNEROS REGIONALES EN EL CAMPO MUSICAL LOCAL

Freud decía de la interpretación onírica que es “la vía regia al conocimiento de lo inconsciente”. Pero uno debe leer esta frase de *La interpretación de los sueños* con ironía, pues para Freud la vía regia del psicoanálisis no lleva a algún suntuoso e imperial “palacio de lo inconsciente” (parafraseando al poeta William Blake). Al final de la vía regia está siempre la inquietante obstrucción, diríamos, *plebeya* de lo que en *Análisis terminable e interminable* Freud llamará “la roca viva de la castración”. La vía regia del psicoanálisis es un atolladero.

Retomando este sentido irónico es que podemos decir que para el ruidosón la *interpretación* (que aquí, en todo caso, es *musical*) de los géneros regionales han servido como “la vía regia al conocimiento del imaginario nacional”. Así pues, el ruidosón no incorpora los estilos musicales regionales como si así se accediera a un sentido milenario y trascendente de la situación social, política y cultural del país. Para el ruidosón, el imaginario nacional es un *cul-de-sac*. La globalización sería una salida a este particular-nacional si no fuera porque la globalización también suele tener un nombre particular-imperial, ya sea Estados Unidos o Europa.

Frente a este aparente *impasse* de la “mentalidad regional” en el contexto globalizado “tan anglosajón y europeo” (para usar las palabras de Reuben y Tony, respectivamente), ya algunos proyectos musicales de Tijuana antes del ruidosón han tomado su posición. Recogeremos estas posiciones que se han puesto en práctica frente a la incorporación estética de los géneros regionales en el campo musical local para definir con más claridad el tipo específico de incorporación estética del ruidosón.

4.1 Incorporación negada de la música moderna

La primera posición que revisaremos es la que niega la incorporación estética de los géneros regionales para posicionarse en estilos musicales modernos globalizados. En este rubro se instalan varios proyectos locales. Está el rock instrumental de Guaycura Sounds y el post-rock

de Ambiente. También está el rock shoegaze de Shantelle o Celofán, el rock melódico de Ramona, el post punk de Dancing Strangers o el rock minimalista de PL DVNA (proyectos que más adelante referiremos como *indie rock*). Además está el rock garage de San Pedro El Cortez o el rock trash de Calafia Puta.

Por otro lado, desde la perspectiva del consumo cultural local, estaban las fiestas de new rave que ya se refirieron en el capítulo anterior y está, desde hace más de una década, el proyecto multimedia de difusión musical y cultural Radioglobal.

4.2 La incorporación ingenua de la música premoderna

Hay también una incorporación premoderna de los géneros regionales. Aquí colocamos a la escena local de cumbia, entre quienes destaca La Diabla —proyecto invitado a Pachangón Ruidosón (18 de julio de 2009), la segunda fiesta después de la presentación oficial, en el bar La Mezcalera. También figura aquí, desde Mexicali, el corrido country de Juan Cirerol —a quien ya mencionamos el capítulo anterior. Asimismo mencionamos, aunque sea de paso, el folk blusero del trío Ejido Mike y Sus Fusileros Paracaidistas —proyecto tijuanaense que tuvo un corto periodo de vida.

Cabe señalar que en estos proyectos encontramos ciertos *habitus* (Bourdieu, 1996) que se reflejan en la presentación pública del cuerpo y que apelan a una exotización de la estética premoderna: por un lado, las máscaras y ropaje con tejidos tradicionales en La Diabla y, por otro lado, el sombrero, el pantalón de mezclilla, la hebilla ranchera y las botas en Juan Cirerol y Ejido Mike.

Esta incorporación estética alude a estilos tradicionales o folclóricos pero como resultado de un consumo globalizado de estas manifestaciones. Ni la cumbia es un sonido local de Tijuana, ni el corrido o el country son sonidos locales de Mexicali, así como tampoco el folk o el blues son sonidos locales de Tijuana. Proyectos como La Diabla, Juan Cirerol y Ejido Mike surgen en imitación, en el contexto globalizado, de los sonidos locales de la cumbia colombiana, el corrido mexicano o el country, el folk y el blues norteamericano.

Así pues, consideramos que la incorporación premoderna dentro de un contexto de consumo globalizado es una opción más dentro del repertorio posmoderno. Elegimos nombrar a esta incorporación como premoderna por la imitación que anhelan de una estética tradicional sin hibridaciones con estéticas modernas globalizadas (como será el caso de la incorporación posmoderna).

4.3 La incorporación kitsch de la música posmoderna

Por último, proyectos del campo musical local también se han posicionado ante los géneros regionales a través de una incorporación estética posmoderna. Aquí sobresale la electrónica norteña de Nortec por su impacto en el mercado internacional y por la interacción generacional que logró en lo local. Pero también podemos listar en este rubro al selector de cumbias de DJ Chucuchú, la cumbia experimental de Sonidero Travesura, la post-cumbia electrónica de Yelram Selectah o el moombahton tribal de Le Rodríguez.

Por su importancia, detengámonos en el caso de Nortec. En *Paso del Nortec*, José Manuel Valenzuela Arce lo define como “un *movimiento cultural híbrido* que cruzó las fronteras entre lo moderno y lo tradicional; entre la experiencia de la música electrónica y la música de banda y conjunto; entre la tecnología doméstica (donde las computadoras son la base de la creación musical) y las formas de relación convencionales expresadas en redes sociales y presentaciones ‘en vivo’” (Valenzuela Arce, 2004: 57; énfasis nuestro).

En cambio, en *Made in Tijuana*, Heriberto Yépez argumenta: “Nortec construyó un sonido donde lo que se escucha no es sencillamente una fusión de música popular norteña y tecnología digital. Construyó algo más interesante: un *sonido tensorial*, un sonido en que se perciben las tensiones provocadas por los desencuentros culturales” (Yépez, 2005: 46; énfasis nuestro).

Por otro lado, en *Nortec rifa!*, Alejandro L. Madrid afirma: “En el caso de la música de banda, norteña o grupera, Nor-tec trabaja como una sensibilidad estética que permite a esas clases medias de Tijuana que seguían sus deseos de modernidad en los sonidos y formas globales del jazz, rock, pop y electrónica dejen de oír esa música local como vulgar, *naca*, *de a tiro*

corrientona o *guapachosa* y comiencen a considerarla *kitsch*” (Madrid, 2008: 80; último énfasis nuestro).

Finalmente agregaremos que algunas de estas interpretaciones académicas de Nortec podrían funcionar, en mayor o menor medida, para definir el sentido general de este tipo de incorporación estética de los géneros regionales.

4.4 Una percepción diferencial ante el ruidosón

Antes de buscar en alguna de estas posturas del campo musical local un lugar para la incorporación estética del ruidosón, habría que tomar en cuenta lo que Bourdieu llama “percepción diferencial”. Dice Bourdieu: “El espectador carente de una competencia histórica está condenado a la indiferencia de quien no posee los medios de hacer diferencias” (Bourdieu, 1995: 369). Visto a la luz de esta *competencia histórica*, el ruidosón sugiere, en su postura crítica a estos tres tipos de incorporación (negada, ingenua, kitsch), su singularidad estética.

Tony alude irónicamente a la música moderna cuando menciona que en el ruidosón: “no somos músicos prodigios, como muchos que tocan la guitarra súper *verguísima* [‘bien’] pero tienen la peor banda del mundo, que hasta parece banda de *covers* de britpop o de shoegaze” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b). Por otro lado, Reuben agrega que, cuando se creó el ruidosón, “todas estas bandas [de indie rock] estaban evitando sonar mexicano, todas las letras eran en inglés” (Torres / Los Macuanso, entrevista, 2013).

Sobre las críticas de estos músicos hacia el ruidosón, Santos asegura entre risas: “andan bien *ardillas* [‘ardidos, resentidos’]”. Después explica: “Creo que no soportaban la idea de que unos morritos con computadoras de repente... por ejemplo, Peaches [alias de Tony Gallardo] ya estaba en Francia o Moih ya estaba en Inglaterra” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

En cambio, Moih decide ver las diferencias en términos estéticos: “ellos empezaron a tomar muy de kitsch lo que estábamos haciendo y nosotros [decíamos]: ‘No, pues. O sea, no es kitsch porque no lo estamos tomando irónicamente sino lo estamos aceptando’. O sea, ya, en retrospectiva, [al inicio era] de una manera muy *naive* e ingenua” (Horta / Los Macuanso, entrevista, 2013).

Este conflicto con ciertos proyectos de *indie rock* locales se ha extendido en las redes sociales, donde representantes de ambos lados del campo musical intercambian esporádicamente comentarios críticos, casi siempre en tono irónico o sarcástico y en referencias indirectas. Sin embargo, estas fricciones tuvieron un interesante momento de tregua precisamente por un gusto musical en común hacia el nuevo pop chileno, en particular cuando Alex Anwandter se presentó en Tijuana en marzo de 2012 y en los bastidores convivieron amistosamente algunos rockeros y ruidosoneros que días antes criticaban por Internet. Este momento de tregua revela en el ruidosón la dimensión de consumo, afiliaciones y redes transnacionales que tiene consecuencia indirecta en las relaciones locales.

Por otro lado, en relación a la incorporación ingenua de la música tradicional o (que busca ser) “premoderna”, Reuben aclara que “al principio sí nos empezaban a catalogar con la escena [local] de cumbia” (Torres / Los Macuanos, entrevista, 2013). Al preguntarle si no se veían en esa escena, mueve su cabeza diciendo no con una sonrisa sardónica. Moih, en cambio, acepta que en Los Macuanos sí hubo una primera incorporación ingenua de la cumbia, pero “luego [el proyecto] se empezó a salir de eso”, es decir, de esa “onda más así como naif” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Por último, en relación a la incorporación kitsch de esta misma escena local cumbiera, Moih reconoce un primer acercamiento cuando a Sonidero Travesura “los invitamos a tocar [al Ruidosón pa' la Pasión] para darle un poco más de cohesión pues al estilo de música” (*ibid.*). Pero con el tiempo el ruidosón mostró sus distanciamientos creativos frente a esa forma de incorporación.

Esto no quiere decir que el ruidosón se libere de estas formas de incorporación estética. Hay canciones de los proyectos del ruidosón que *niegan* la incorporación estética de los géneros regionales. Hay etapas en los proyectos donde esta incorporación muestra una aproximación *ingenua*. Y hay aspectos en la producción estética del ruidosón que siguen la lógica *kitsch*. Sin embargo, también es necesaria una *percepción diferenciada* al momento de leer la propuesta estética del ruidosón que permita identificar un tipo de incorporación distinta de los géneros regionales.

4.5 Lo Post-Nortec: ¿Diferencia estética o demarcación generacional?

En nuestros antecedentes definíamos la relevancia del colectivo Nortec en la música electrónica de la ciudad. Durante la década pasada a nivel local y global, pero incluso ahora todavía por cierto boom tardío nacional, el referente de Nortec fue fundamental para la enunciación de un imaginario cultural de la ciudad. Tijuana sigue viéndose en buena medida desde el filtro de Nortec.

Esta hegemonía discursiva, por decirlo de alguna manera, ha sido polémica para los músicos tijuanaenses que no se identifican con el proyecto. Tal es el caso del ruidosón, que en entrevistas o conversaciones han insistido (aunque cada vez menos) en demarcarse de Nortec. Incluso cuando comparten cierta exploración musical similar en su incorporación de elementos de géneros regionales mexicanos, es común encontrar en el ruidosón ácidas críticas (aunque, vale decir, no siempre atinadas) a la propuesta estética y cultural de Nortec.

Por ejemplo, Tony Gallardo afirma, en referencia a la popular canción del colectivo: “Digo, su único himno se llama ‘Tijuana makes me happy’. ¿A quién hace feliz hoy en día Tijuana? ¡A nadie! [...] O sea, lo único que querían hacer es poner a Tijuana así como muy bonito y lo hicieron y ya” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013a).

Es importante leer este tipo de declaraciones en el ruidosón no por de su adecuación a la realidad sino como una estrategia de demarcación generacional. Por generación definimos un conjunto de agentes sociales que comparten un rango de edad relativamente variable y que se inscriben en un corte histórico dentro de un campo social determinado. Este corte histórico puede establecerlo un agente externo, como un sociólogo o un historiador, pero también pueden establecerlo los propios agentes definidos por este corte mismo, con estrategias discursivas o mediáticas.

Nuestra hipótesis es que las críticas del ruidosón a Nortec deben interpretarse principalmente como una estrategia para posicionarse en un lugar generacionalmente autónomo dentro del campo musical. En otras palabras, estas críticas suelen hablar más del ruidosón (y sus posicionamientos discursivos en el campo) que de Nortec.

En este sentido es que hay que recordar la idea de la “toma de posición” en el campo definida por Bourdieu. Esta toma de posición pertenece, dice, “a los recién llegados, es decir a los más jóvenes”, pues dentro del campo existente “sólo existen [...] imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas con los modos de pensamiento vigentes” (Bourdieu, 1995: 355). El sentido “rupturista” de la toma de posición no es una regla general en todo “recién llegado” al campo, pero creo que ayuda a comprender una dimensión clave de la demarcación generacional que el ruidosón ha realizado, sobre todo en sus primeros años, frente a Nortec.

Esta demarcación generacional logró captar la atención no solo de los agentes musicales y artísticos locales sino de varios periodistas, principalmente nortamericanos (y algunos en la capital del país), en particular durante los primeros dos o tres años de la escena. El conflicto sirvió, en más de una nota o crónica, como un punto de partida para la narración periodística.

En su artículo para *MTV Iggy* sobre el ruidosón, Halley Bondy relató que el periodista radicado en Tijuana, Jason Thomas Fritz (creador del blog Tijuanalandia), inventó el epíteto “Bore-tec”³⁶ (o “Bor-tec”, del inglés *bore*: “aburrido”) “para expresar su frustración con la forma en que la etiqueta de Nortec Collective parecía consumir a la nueva camada de artistas experimentales de Tijuana” (Bondy, 2011, traducción nuestra). Con esa misma ironía hacia Nortec, Peter Holslin, de *San Diego City Beat*, señaló: “En comparación, Nortec parece tan vanguardista como los burros pintados como zebra de la Avenida Revolución” (Holslin, 2011, traducción nuestra).

Por otro lado, el ahora desaparecido blog *Tijuego*, sobre cultura y eventos en Tijuana, siguió el tenor de la crítica de Tony Gallardo arriba citada cuando argumentó en una controvertida nota sobre el ruidosón: “Nortec no hizo *cool* a Tijuana. Tijuana hizo *cool* a Nortec. Al contrario de lo que la canción regocija, para muchos jóvenes locales, la bulliciosa noción ‘Tijuana makes

³⁶ Públicamente Nortec se ha mantenido al margen ante estas provocaciones. Sin embargo, en lo privado, este colectivo también ha manifestado cierta antipatía hacia los proyectos del ruidosón. Según surgió en entrevistas de campo con el ruidosón, Nortec llegó a referirse peyorativamente a Los Macuanos como “Los Maculos”. En este intercambio público/privado de neologismos se revela, pues, el conflicto intergeneracional y las tomas de posición en el campo musical local.

me happy' se ha convertido en un cansado cliché a pesar del hecho de que continúa llenando lugares alrededor del mundo” (Anónimo, 2011).

La demarcación frente a Nortec sigue siendo una constante en las narrativas sobre el ruidosón, pero con los años ha mostrado mayores matices. En entrevista para *Marvin*, revista de música con sede en la Ciudad de México, Los Macuanos apuntan en este sentido cuando se les pregunta sobre el concepto de “generación post-Nortec”: “Al principio fue como jugar con el término pues queríamos impactar. Nortec no es un grupo, es una generación y por ello se nos hacía difícil salir de ahí. Tal vez en cuanto a comercialización siguen pegando, pero ya no culturalmente. En su momento fueron un parteaguas; la gente los ve como un orgullo local, es importante que existan, pero también lo es avanzar” (Hidalgo, 2013).

Así pues, con cierto respaldo periodístico, el ruidosón ha navegado izando la bandera Post-Nortec y declarando la muerte cultural de esa generación que los precedió. Sea como sea, ha servido como invitación abierta a que se singularice su propuesta estética, sin pensar en una herencia inmediata.

Entonces, habiendo entendido la crítica del ruidosón a Nortec como demarcación generacional en el campo musical local, cabe preguntarse si hay también acaso una diferencia estética identificable. Antes de resolver esta duda, quizá sea útil escuchar el sentido específico de las críticas a Nortec que los integrantes del ruidosón elaboraron en las entrevistas en profundidad.

Santos, por ejemplo, refiere a una diferencia en términos de los límites formales: “Es que yo siempre los he escuchado igual: el bajo sexto, el acordeón, una tuba y trompeta y ya, no hacen nada más. Y eso lo vuelven a mezclar y ya, nada más algunas cosas [más]”, afirma. “Probablemente porque el proyecto así nació, ¿no?, y así lo definieron [...]. Pero incluso con esos elementos hay un chingo de cosas por hacer, pero se han limitado tanto que creo que no van a pasar más” (Luis / Santos, entrevista, 2014).

A esta crítica, Joey agrega una limitación cultural-geográfica. En el ruidosón, dice, “primero, salimos de lo local”. Y agrega: “Si quieres hacer algo que *cague el palo* [‘moleste’], tienes que pensar en un aspecto más grande, [que] es tu país” (Muñoz / Joey, entrevista, 2013).

Marco, en cambio, marca una diferencia en el desarrollo mismo de Nortec: “Nortec antes sí estaba más *acá* [‘interesante’]. Ahorita es pop norteño” (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013). Por su parte, Tony reconoce una fórmula creativa similar, pero con usos diferenciados: “Realmente había una similitud en cuanto a que era música electrónica con música tradicional, pero nosotros íbamos por otro camino, íbamos por un camino más punk” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b). Es en este lindero entre el *pop* y el *punk* (no como géneros sino, acaso, como actitudes: una comercial/*light* y la otra independiente/contestataria) donde el ruidosón parece ubicar su diferencia.

La excepción generalizada en el ruidosón a la crítica a Nortec es el proyecto de Terrestre, de Fernando Corona (ahora Murcof). Marco lo dice de esta manera: “desde siempre, lo único que me ha gustado de Nortec es Terrestre, pues el Murcof”. Y afirma: “Murcof es de los chingones de la música electrónica mexicana” (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013).

Santos coincide. “Maraka man”, de Terrestre, fue una influencia en su proyecto. Recuerda haber estado impresionado por la canción cuando la escuchó por primera vez (c. 2002) sin saber de quién era o incluso quién era Nortec en general (Luis / Santos, entrevista, 2014).

Pero Tony va más allá cuando afirma que el álbum colectivo *Tijuana Sessions Vol. 1* (2001) de Nortec “es uno de los mejores discos de la música electrónica de todos los tiempos, aunque *le cague* [‘no le guste’] a la gente” (Jiménez / María y José, entrevista, 2013b).

En general, vemos que el ruidosón reconoce la propuesta creativa de Nortec hasta donde su incorporación comienza a ser kitsch o meramente pop. El ruidosón toma su distancia cuando *perciben* (a veces debatiblemente) cierta glorificación exoticista o distancia irónica en la forma de incorporar los géneros regionales de la cultura popular regional norteña.

Por nuestra parte podemos agregar dos observaciones que quizá ayuden a comprender los sentidos de diferenciación entre Nortec y el ruidosón:

Primero, habría que añadir que, además de las estrategias discursivas de demarcación generacional, también hay una diferencia en la ejecución práctica de los proyectos. Mientras Nortec se organizó a la manera de un *colectivo*, el ruidosón lo hizo a través de procedimientos menos explícitos que aquí hemos abarcado con el concepto de la *cura* (capítulo 3). La *cura* ruidosón ha permitido, aunque sea de manera modesta, la integración de proyectos no

contemplados inicialmente como parte de la escena (ver apartado 3.6), en tanto que el *colectivo* Nortec, que contó con varios músicos y artistas inicialmente, ha ido restando el número de proyectos involucrados, por renunciaciones voluntarias o incluso por expulsiones consensuadas como fue el caso de Panóptica —que registró sin avisar el nombre legal de Nortec, lo perdió en un juicio, fue expulsado del colectivo y ha continuado usando el nombre sin autorización legal³⁷.

En segundo lugar, cabe comparar las propuestas formales. Aunque en los dos encontramos la incorporación estética de géneros regionales mexicanos, hay diferencia en sus referentes regionales específicos (como mencionó Santos) y en sus contextos aludidos (como argumentó Joey). Los referentes regionales de Nortec son, casi exclusivamente, el conjunto norteño y la banda sinaloense, mientras que en el ruidosón encontramos la cumbia, la música prehispánica, la norteña, la banda, la technobanda, la música caribeña, entre otras. Por otro lado, el contexto aludido por Nortec es, casi exclusivamente, Tijuana y, en general, su vida fronteriza o norteña, en tanto que el ruidosón alude, en buena medida, a una “mexicanidad” o imaginario nacional.

La reciente noticia del posible fin de Nortec —o al menos de sus proyectos más visibles, Bostich y Fussible, pues hay otros proyectos medianamente activos (como Hiperboreal, Clorofila o ¿Panóptica?) que no han hecho declaraciones al respecto— ha puesto esta particularidad formal y conceptual de Nortec a discusión por sus mismos integrantes. Así, Pepe Mogt afirma: “Nortec es un sonido y pues se acaba porque ese sonido norteño y regional ya terminó para nosotros” (citado en Anónimo, 2014). En el mismo sentido, Ejival observa: “parece que hay un cansancio con la idea de la tuba y el bajo sexto como recurso sonoro, a pesar de ser un sonido popular de música electrónica en festivales, cervantinos y clubs” (Ejival, 2014).

Por supuesto, ni la forma de organizar un grupo de proyectos (colectivo o *cura*), ni el número de géneros incorporados (norteña/banda o *tutti frutti* regional), ni la dimensión del referente cultural musicalmente aludido (local o nacional), establecen *a priori* la calidad o legitimidad de

³⁷ Este conocido pleito de Nortec ha sido parodiado por el ruidosón (c. 2011), al recrear a través de un diálogo público ficticio en Twitter las etapas del conflicto pero como si se estuvieran repitiendo en el ruidosón. Así, un músico (digamos, Tony) le avisó en un tuit a otro (digamos, Moih) que ha registrado legalmente el nombre de “ruidosón” y que ya no puede usarlo sin su permiso, por lo que alguien más (digamos, Reuben) le respondió que será expulsado del ruidosón, y así, continuando con una cadena de insultos, estrategias y golpes bajos que satirizaban el acalorado conflicto que Nortec acababa de tener.

una propuesta musical. Si hemos comparado estas situaciones es para tratar de esclarecer las posibles diferencias analizables más allá de discursos de demarcación generacional.

4.6 Incorporación dialéctica: Audiotopía, *hauntology* y *salvagepunk*

Cuando el ruidosón escapa de la incorporación negada, ingenua o kitsch de los géneros regionales, es porque se dirige hacia una incorporación estética que le permita acceder a un imaginario nacional. Su forma de acceso al imaginario nacional se mueve dialécticamente entre la exploración formal, cultural y crítica.

4.7 El imaginario nacional como audiotopía

La exploración formal del ruidosón entiende a los géneros regionales incorporados estéticamente como una gramática musical del imaginario nacional. El imaginario nacional se invoca primeramente a través de la interpretación musical. Igual podríamos decir que se hace una cartografía del imaginario nacional o una *audiotopía*, en el sentido que le da al término el análisis cultural de Josh Kun. La audiotopía es, para Kun, “el espacio dentro de y producido por un elemento musical que ofrece a la audiencia y/o al músico nuevos mapas para re-imaginar el mundo social presente” (Kun, 2005: 22-23).

Este mapeo del espacio social-musical está siempre marcado por una perspectiva de clase. Moih lo reconoce cuando afirma: “Nosotros no somos de barrio, nadie de nosotros” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013). Los géneros regionales son percibidos como productos de una cultura popular o *de barrio* que difiere, al menos en el caso de Los Macuanos, de su contexto personal. “O sea, sí hay ese *exposure* [‘estar expuesto’] a ese tipo de cultura [regional o popular], pero es de una manera más...” (*ibid.*). Moih no termina la frase pero podríamos decir *indirecta* o incluso *sesgada*.

En otras palabras, si Josh Kun estudia los cruces de raza para escuchar cómo se “escucha América” (es decir, Estados Unidos) desde audiotopías complejas, no unívocas, híbridas o antagónicas (Kun, 2005: 186), Moih nos sugiere el carácter de clase como elemento clave para

entender cómo el acceso al imaginario nacional a través de los géneros regionales, populares o *de barrio* evidencian las relaciones sociales y conflictos económicos en la producción y la “escucha” de las audiotopías nacionales.

Sin embargo, su exploración es entendida como *honest* frente a otros tipos de incorporación: “hay un chingo de cosas *bien vergas* [‘increíbles’] que no mucha gente conoce, de hecho, de la cultura mexicana y nosotros lo estábamos explorando y agarrando de la manera más honesta, y no irónica y kitsch, como en otros proyectos” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013)

Esta audiotopía del imaginario nacional tiene complemento en lo que podríamos llamar la *imagotopía* del ruidosón, es decir, la incorporación estética de imágenes que permiten cartografiar o “re-imaginar el mundo social presente”, para decirlo en palabras de Kun. Un ejemplo podría ser el videoclip que Pecco hizo para “Alma”, canción de Los Macuanos que se reapropia de la versión de “Divina ilusión” hecha por el trío de bolero Los Tres Diamantes.

En su videoclip Pecco introduce imágenes de otro videoclip, uno hecho para “El Lincoln negro”, del conjunto norteño Los Huracanes del Norte, donde hay balaceras y muertos al estilo de las películas de Mario Almada, y superpone a estas unas imágenes de lotes de automóviles abandonados. Al respecto, Pecco explica: “Todo, casi, el Este de Tijuana —por La Presa— hay áreas *bien cabronas* [‘muy grandes’] con un chingo de carros usados”, un paisaje urbano que se produce como efecto secundario de la “dependencia a la maquinaria” (Escalante / Pecco, entrevista, 2013).

Así pues, en este múltiple cruce entre el mundo sonoro del bolero, la alusión indirecta al norteño, el mundo visual de *western* a la norteña y el paisaje industrial de los lotes, se “re-imaginan” distintas coordenadas del imaginario nacional y se mapean las posibilidades de exploración, pero también las interferencias o cortos circuitos de esta exploración —por eso el uso de la estética *glitch* (o del error digital deliberado) y las imágenes con “ruido” televisivo.

Santos ofrece un caso más de esta posibilidad de cartografiar sonoramente el imaginario nacional. En “La cumbia del monje”, Santos hace un sampleo de un órgano eclesiástico usado en una canción homónima de Banda La Costeña. La canción original trata sobre un monje que tiene una relación amorosa con una monja, pero la versión de Santos mantiene solo el título y el sonido

del órgano —que, por otra parte, recuerda al *soundtrack* de algunas películas del Santo. A partir de esa canción, Santos hace del órgano un elemento central en sus composiciones posteriores, convirtiéndolo en su manera de aludir a este mundo *audiotópico* del imaginario nacional.

Por su parte, el trabajo de campo de la presente investigación permitió atestiguar cuando Siete Catorce, en su set para el festival Antes (3 de agosto de 2013) en la Ciudad de México, incorporó la canción “Preludio a Colón” (1922), del compositor mexicano Julián Carrillo. En entrevista, Marco describió de manera doble su intención.

En primer lugar, esta incorporación tuvo un propósito meramente formal: “esa canción sí da una vibra bien diferente” y buscaba esa *vibra* en un momento particular de su set (Gutiérrez / Siete Catorce, entrevista, 2013). Además explica que esta *vibra* de “Preludio a Colón” es posible por el método de composición microtonal que Julián Carrillo exploró como forma de transgredir el sistema tonal dodecafónico y que él mismo llamó Sonido 13: “En vez de cambiar de una nota a otra, [sus notas] son todas las notas que puedes sacar entre ellas” (*ibid.*).

En segundo lugar, esta incorporación tuvo un propósito cultural: “Aparte es mexicano”, dice. “Está raro, porque hasta hay un pueblo que está [estaba, de 1932 a 1944] en su nombre” (*ibid.*), agrega, haciendo referencia a “Ahualulco del Sonido 13”, en San Luis Potosí. A diferencia del ruidosón y su proyecto en particular: “Él no trató de decir algo sobre la cultura mexicana; él es parte de la cultura” (*ibid.*). La incorporación de “Preludio a Colón” en su set fue, en este sentido, una posibilidad de acceder a cierta *vibra* asociada al imaginario nacional.

Lo interesante es ver cuando esta composición *audiotópica* del imaginario nacional es posible incluso al incorporar géneros no asociados al imaginario nacional, como en el estilo rap en “Ultra”, de María y José. La canción narra en primera persona un asalto malogrado de un joven. Mató a una persona y no puede abrir la caja fuerte. El estilo y el tema parecen coincidir con la cultura hip hop norteamericana en general y su tendencia a glorificar la violencia y el consumo (en “Ultra” se habla de un “Corvette del año”). Sin embargo, al traer este mundo del hip hop al contexto mexicano y particularmente al contexto de *Club Negro*, el disco del cual forma parte (que reitera el tema de la violencia asociada al narcotráfico mexicano), María y José esboza los conflictos del “mundo social presente” asociados al imaginario nacional.

5. EL CATOLICISMO MEXICANO COMO *UNHEILMLICH*

La religión católica ha tenido un rol central conformación histórica del proyecto de la identidad nacional en México. Por eso, ahora que la globalización reconfigura el sentido social y político de lo nacional, el catolicismo mexicano se ha problematizado culturalmente. Es aquí donde el análisis de la propuesta estética del ruidosón permite actualizar esta problematización.

5.1 El *son* que deviene *ruido*: Pasado y presente

El neologismo de “ruidosón” fue creado por Moisés Horta en una conversación por *chat* (vía *Messenger*) con Tony Gallardo en 2008. Conceptualmente, el *portmanteau* (*son* y *ruido*) refiere a la dialéctica entre el pasado y el presente, lo viejo y lo nuevo, el *son* de la tradición y el *ruido* de modernidad global.

A partir de esta provocación conceptual, que se traduce en una articulación de géneros populares con música electrónica, surgen Los Macuanos (Moisés Horta, Moisés López y, después, Reuben Torres) y María y José (Tony Gallardo) y tocan en vivo por primera vez en marzo de 2009. Durante el 2010 se incorporan Santos y El Hijo de la Diabla; después Siete Catorce, desde Mexicali. Y la producción visual queda a cargo de Pecco (artista visual) y Joey Muñoz (videasta).

Desde su origen, el imaginario católico fue un *lietmotiv* que permitió comenzar a esbozar el concepto y la estética del ruidosón. Esta centralidad está presente desde los nombres mismos. Uno podría simplemente decir que los padres de Tony Gallardo se llaman María y José, que Santos es el apellido de Héctor Luis y que La Diabla es el nombre de la banda de cumbia a la que pertenece Iván Rodríguez. Sin embargo, esa explicación es insuficiente si no señalamos la obvia connotación religiosa de nombres como María y José, Santos y El Hijo de la Diabla, connotación que, como veremos, ellos mismos han decidido enfatizar.

Además, un espectro se cierne sobre la música del ruidosón: el espectro del catolicismo mexicano. Los nombres de los primeros álbumes del ruidosón ya lo sugerían, como *Espíritu*

invisible (2010), de María y José, y *La sombra de Satán* (2010), de Santos, así como la canción de “Iglesia San Miguel Canoa”, en el primer álbum de Los Macuanos.

5.2 Pasado: El catolicismo mexicano como *heimlich*

La cultura mexicana ha estado evidentemente marcada por su relación con el catolicismo. Incluso ahora hablar de un “México católico” parece casi un pleonasma. Esta vinculación no ha sido necesariamente estable ni eterna y fue producto de un desarrollo histórico complejo. Un momento crucial fue la primera mitad del siglo XIX, estudiado por David Brading en la *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (1997).

El análisis histórico de Brading apunta hacia la compleja dialéctica que se dio en el país entre el *liberalismo ilustrado* y el *conservadurismo hispánico*, donde la religión católica —junto a varios factores más— funcionó como pieza clave para el posicionamiento político. Así pues, mientras que para liberales como Lorenzo de Zavala, José María Luis de Mora y Mariano Otero el catolicismo “representaba el principal obstáculo al progreso y al desarrollo de una sociedad moderna” (Brading, 1997: 102), para conservadores como Lucas Alamán la herencia católica de la Corona Española era “el único lazo común que liga a todos los mejicanos [*sic*]” (Alamán, citado en Brading, 1997: 112). Sin embargo, cabe señalar que en la postura de Lucas Alamán encontramos más una afinidad política por la monarquía colonial que una visión nacionalista. Como afirma Brading, el México de Alamán “era un México español, católico y aristocratizante. Era también un México borbónico” (*op. cit.*: 110).

Así pues, el vínculo más claro entre el catolicismo y el proyecto de identidad nacional no surgió desde el discurso conservador sino desde el *indigenismo patriótico* (repudiado por Alamán). Es a partir de indigenistas como Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante que se crearon por primera vez referentes católicos desvinculados de la Corona Española. La aparición de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac y la existencia prehispánica de Quetzalcóatl (que Mier y Bustamante consideraron como la presencia misma del apóstol Santo Tomás en América) fueron interpretadas como evidencias de un fundamento nacional y cristiano independiente de España que permitiría la constitución de un proyecto político y cultural

propiamente mexicano. Visto así, podríamos decir que la identidad nacional se comenzó a conformar en los límites entre el colonialismo cultural y los procesos des-coloniales, es decir, entre la herencia católica española y la apropiación independentista.

Esta imbricación entre el sistema simbólico religioso y el proyecto de identidad nacional permite entender el sentido de *familiaridad* que el imaginario católico tiene cuando pensamos en el nacionalismo mexicano. Pero esta familiaridad no es esencial de una supuesta “mexicanidad” ahistórica sino que ha sido construida, como hemos visto, durante al menos dos siglos. Así pues, este sentido católico en lo mexicano —a la vez, *heimlich* y *unheimlich*, familiar e inquietante, mítico y performático, continuista y repetitivo— se ha conformado como el *sine qua non* de la narración nacional, como diría Homi Bhabha en *Nation and narration* (1994: 2 y 297).

Lo católico en México funciona cotidianamente como ese *heimlich* nacional, ese referente familiar. Pero es precisamente el sentido inquietante o *unheimlich* de la nación el que se actualiza en la incorporación estética que el ruidosón hace del imaginario católico mexicano. Por lo tanto, para definir esta práctica específica, quizá vale recordar las palabras del antropólogo James Clifford cuando distingue, a propósito de su aproximación al dilema de la cultura, entre la manera de proceder de la etnografía surrealista y la del humanismo antropológico:

Para presentar el contraste esquemáticamente, el humanismo antropológico empieza con lo diferente, y lo vuelve comprensible al denominar, clasificar, describir, interpretar. Lo familiariza. Una práctica etnográfica surrealista, por contraste, ataca lo familiar, provocando la irrupción de la alteridad, lo inesperado. [...] Este proceso —un permanente juego irónico de similitud y diferencia, lo familiar y lo extraño, el aquí y el allá—, es, según he sostenido, característico de la modernidad global (Clifford, 2001: 179).

El ruidosón funciona a la manera de la etnografía surrealista a la que refiere Clifford. El imaginario católico —anclado a la tradición históricamente conformada que hemos revisado— sirve como plataforma para problematizar lo nacional en la “modernidad global”. El pasado-familiar se transforma en presente-inquietante. El *son* deviene *ruido*.

5.3 Presente: El catolicismo mexicano como *unheimlich*



El término *unheimlich* es difícilmente traducible al español. Elegimos “inquietante”, y no otras traducciones más o menos difundidas, como “siniestro” u “ominoso”³⁸, porque es la que mejor sugiere el sentido a la vez de familiaridad y de extrañeza que está presente en el término alemán (como en el *uncanny*, en inglés).

Quien popularizó el concepto en la teoría fue Freud, en su ensayo *Das Unheimliche* (1919) sobre la angustia inconsciente que generan aquellos referentes íntimos o cercanos dentro de contextos o bajo formas raras o inesperadas. El hallazgo de Freud en este ensayo fue posicionar a lo familiar como elemento central en el estudio de la angustia. Además, cabe señalar, es uno de los pocos momentos donde Freud se permite el análisis literario como forma de aportación teórica al psicoanálisis.

La incorporación estética que el ruidosón hace del imaginario católico, su mitología, sus símbolos y su cosmovisión, sirve como estrategia para generar ese sentido inquietante en el corazón mismo de la cultura mexicana. En *Espíritu invisible* (2010), el primer álbum de María y José, esta enunciación de los relatos, ritos e imágenes del catolicismo mexicano es evidente. Por ejemplo, la referencia a “un alma en pena / un cuerpo sin consciencia”, en “Corazón corazón”. O cuando, en “La tierra sagrada”, un hombre está por morir y le pide a sus interlocutores que “Si algo malo pasa / Lleva al padrecito / Para que perdone / Todos mis pecados”, y agrega: “Y si al cielo yo me voy / nunca olvides que / Desde arriba estaré / Cuidándolos”. En “¡Oye Satanás!” se enuncia: “Lleno de maldad estoy / Putrefacto corazón / Oye Satanás de ti ya no quiero saber más / Lujuria y perversión / En mi mente sin razón / Oye Satanás de ti ya no quiero saber más”.



Ilustración 9. Still de secuencia GIF de Pecco

³⁸ Así pues, al traducir el término en Freud, Rosenthal y López-Ballesteros eligen “siniestro”, mientras que Etcheverry elige “ominoso” (ver, respectivamente, Freud, 1973, 1983 y 2007).

También están las advertencias en “Semana santa” de un ferviente creyente a su interlocutor para que prenda la veladora y rece el Padre Nuestro como penitencia de sus pecados, y sentencia: “Tú te la vives demasiado feliz / Hipócrita, algún día arderás / Aunque las manos tú te laves bien / Por dentro no quitas la suciedad”. En “María purísima” se hace una oración como agradecimiento y en “San Antonio” para pedir la protección de sus seres cercanos (vale recordar aquí el vínculo biográfico, pues el cantante se llama Antonio y su madre, como hemos dicho, María). Incluso cuando critica esta *cosmovisión* católica o, como diría Bourdieu, este “acuerdo sobre el sentido de los signos y sobre el sentido del mundo” (Bourdieu, 2006: 30), las referencias son claras, como en su canción “Espíritu invisible”, que dice: “¿Y ahora dónde quedó tu gran Dios? / [...] Por eso no creo nada en la salvación / Prefiero morir joven pero con pasión”.

En su nuevo álbum, *Club negro* (2013), María y José deja el imaginario católico para abordar el contexto social de narcoviolencia que vive el país. Pero incluso bajo esta exploración siguen los referentes religiosos, como cuando en “Rey de reyes” afirma: “Soy el rey de reyes / Todos me rezan, me santifican / Allá en el cielo alguien me cuida / Pa’ que en la tierra siga con vida”.

En *La sombra de Satán* (2010), el primer álbum de Santos, también está sugerida esta relación religiosa. Además, en entrevista para esta investigación ha compartido que el “Satán” en el título refiere a su vida antes de una transformación personal que sufrió alrededor del año 2009 tras un problema familiar. Así pues, “Satán” funciona como metáfora de su personalidad agresiva e intimidante que asumía en el pasado como propia, y el ruidosón aparece, en su auto-relato, como el factor clave de su *conversión* —valga la expresión—, que le permitió sociabilizar con personas y en lugares y fiestas diferentes de las que antes tenía.

Por otro lado, Santos hace guiños constantes al *médium simbólico* (Bourdieu dixit)³⁹ propio del catolicismo: como las tradicionales dicotomías religiosas *cuerpo-alma* (cf. “Cuerpo sin alma”) y *ascetismo-placer terrenal* (cf. “La cumbia del monje”, donde *samplea* una canción que trata de un monje que tiene una relación amorosa con una monja).

³⁹ En “Génesis y estructura del campo religioso”, Bourdieu define a la religión “como un *médium simbólico*, a la vez *estructurado* [...] y *estructurante*, como condición de posibilidad de esa forma primordial del consenso que es el acuerdo sobre el sentido de los signos y sobre el sentido del mundo” (Bourdieu, 2006: 30).

Asimismo, *Shaka* (2012, Tropic-All), su más reciente producción, alude constantemente a un placer y goce pecaminoso, como en “La quebrada” (“Nos iremos todos al infierno”) o “Infierno muerto” (“Dame más de tu calor / Dame más de tu infierno / Dame más de tu pasión / Invade mi mundo lento”).

Los Macuanos, por su parte, produjeron el año pasado un sencillo particularmente significativo para nuestros propósitos: “Sangre Bandera Cruz”. La canción sugiere, a través de diversas estrategias (musicales, pero también visuales, a través de un GIF e imágenes descargables junto con la canción en Internet), una vinculación *de facto* entre, narcoviolencia, Estado e Iglesia en el contexto social actual en México. Una potente crítica al tridente del statu quo en México.

Esta trenza de poderes lo sugiere el mismo Felipe Calderón en la canción cuando aparece un *sample* de un discurso político suyo donde dice un escueto: “Su Santidad lo sabe”, momentos antes de declarar: “Pero, a pesar de todo, México está de pie. Está de pie...” —aquí la canción hace un estratégico corte en el *sample* para que la aguda articulación de sus últimas tres palabras, dejadas en suspenso, parezcan formuladas como pregunta más que como afirmación.

5.4 Performar la religión: La incorporación escénica del catolicismo como performance

La relación del ruidosón con la religión católica no se limita a las letras de sus canciones. Desde su conformación como escena musical, el ruidosón ha generado al menos dos series de fiestas que hacen referencia explícita a ello: Radio Iglesia y La Santísima Trinidad.



Ilustración 10. Diseño para Radio Iglesia #1 (18-06-2010)

Radio Iglesia, bajo la organización de Tony Gallardo, tuvo dos ediciones, que se realizaron en el bar La Bodega Aragón, en la zona Centro de Tijuana, una el 18 de junio y otra —con la colaboración de la disquera Coco Bass— el 4 de septiembre de 2010. Los eventos se promocionaron a través de volantes con el subtítulo



“Tropicalismo/Eclecticismo/Digitalismo”, la frase “No hay diezmo” (aludiendo a la gratuidad del evento) y la hora: “Misa a las 9:30 pm”. Además, en el volante del primer evento, se utilizó de fondo la foto de un señor cargando un pequeño ataúd con un crucifijo incrustado encima.

En Radio Iglesia, los proyectos del ruidosón (y otros vinculados) utilizaban un seudónimo. Así, María y José aparecía

como Padre Oscuro, Los Macuanos como Católicos Perdidos, Santos como Juan Pablo 2010, El

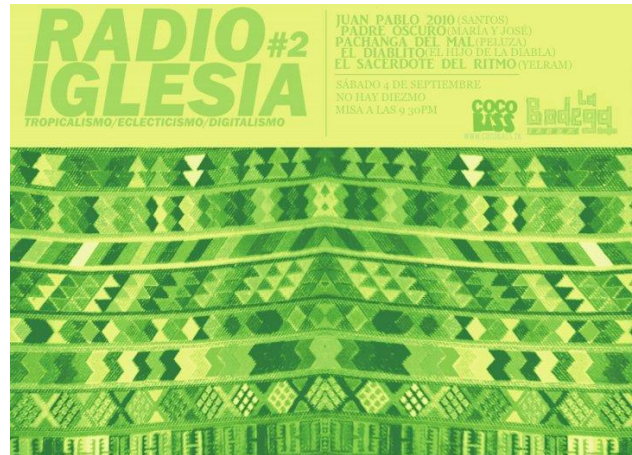


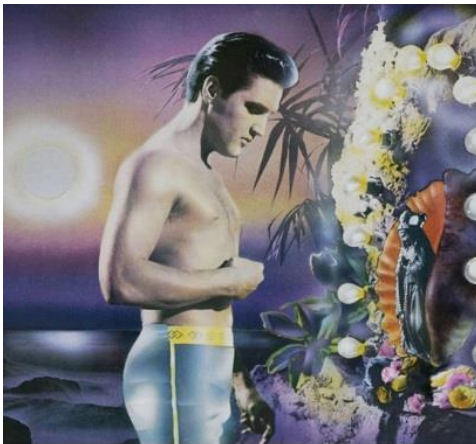
Ilustración 11. Diseño para Radio Iglesia #2 (04-09-2010)

Hijo de la Diabla como El Diablito, Peluza (personaje inicialmente cercano al ruidosón) como Pachanga del Mal y Yerlam Selectah (DJ tijuanesa vinculado de manera paralela al ruidosón) como El Sacerdote del Ritmo.

Los nombres y la información alrededor de Radio Iglesia aluden, por supuesto, a la condición performancista —entre lúdica, satírica y crítica— de la religión. Esta dimensión religiosa sobrecargada e híper-representada tiene como fin escenificar y problematizar lo que Durkheim llama la “heterogeneidad absoluta” entre lo sagrado y lo profano (Durkheim, 1991: 34).



Ilustración 12. Diseño para La Santísima Trinidad: El Bautizo (12-02-2011)



La Chupitería —
La Santísima Trinidad™
"La Confirmaswag"
El Hijo de la Diabla
Santos
María y José
Viernes Junio 17 La Chupitería Calle 6ta

Ilustración 13. Diseño para La Santísima Trinidad: La Confirmaswag (17-06-2011)

ruidosón en ese entonces).

Los volantes promocionales incorporaban igualmente las referencias religiosas. Para la edición de El Bautizo, aparecían tres acólitos cantando. En La Confirmaswag, un Elvis Presley sin camisa le rezaba a la Virgen en un altar. Y, por último, una mujer sacaba provocadoramente su lengua ante lo que parecía una hostia en La Comunión.

En estos y otros eventos del ruidosón aparece la constante de referir y hacer performance a partir de la religión católica. Este gesto artístico de la incorporación y el performance revela la cotidiana performatividad social

Este performance también la encontramos en la serie de eventos La Santísima Trinidad, organizada por Iván Rodríguez en La Chupitería (zona Centro), donde cada una de las tres ediciones que se realizaron hacía referencia a un sacramento católico: El Bautizo (12 de febrero de 2011, en colaboración con la disquera Tropic-All), La Confirmaswag⁴⁰ (17 de junio de 2011) y La Comunión (20 de agosto de 2011). El nombre de la serie, La Santísima Trinidad, hace alusión a los tres proyectos invitados, cuyos nombres, de una u otra forma, refieren a la religión: María y José, Santos y El Hijo de la Diabla (aunque en La Comunión también se invitó a Siete Catorce, integrante emergente del

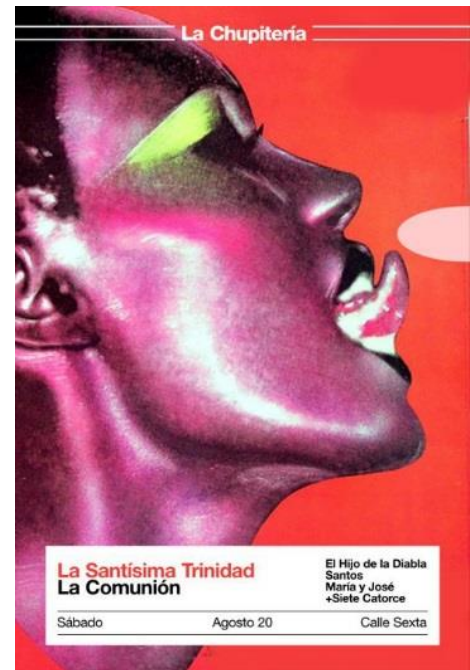


Ilustración 14. Diseño para La Santísima Trinidad: La Comunión (20-08-2011)

⁴⁰ "Confirmaswag" es otro *portmanteau* compuesto por "confirmación" y "swag", que en cierta jerga vinculada al rap y hip hop norteamericanos refiere a un estilo o apariencia impecables.



de la identidad religiosa. Por ejemplo, cuando María y José colocó veladoras de la Virgen en todo el escenario y a lo largo de las escaleras para subir al bar Black Box (zona Centro) en su presentación de la Posada Perrona en diciembre de 2011, lo que provocó fue un extrañamiento inmediato de una realidad naturalizada en la vida cultural mexicana. La idea misma de ir a una posada, evento tradicional en el país, a escuchar música electrónica nacional —Erick Rincón, de 3Ball Mty, y Toy Selectah, de Control Machete, pusieron música después de María y José— parece una excentricidad que se enfatizó con las veladoras encendidas a lo largo del camino al escenario y en el escenario mismo.



Ilustración 15. Fotografía del escenario de la Posada Perrona 2011 tomada del blog de Stab The Bear (Hilda Montero)

performance de la religión como estrategia para retar la “heterogeneidad absoluta” entre lo sagrado y lo profano referida por Durkheim (*loc. cit.*). En su fiesta, lo sagrado deviene profano y viceversa.

La intencionalidad de este gesto performancista —o, como diría Weber: el sentido de esta acción social— es asumida de manera ambigua por el artista. Para Santos, su posición queda en un punto intermedio entre la crítica y la sátira. Dice: “no sé si es como una burla acerca de lo que la mayoría de las personas consideran como normal o como que lo consideran cotidiano y nosotros así como que haciendo una burla, una mofa acerca de eso. Como diciéndole: ‘Yo soy tu religión, ven a verme’. ¿Sí me entiendes?” (*ibid.*).

Otro que recurre a este performance de la religión es Santos, quien en algunos eventos en vivo ha aparecido vestido como monje. “Yo soy el sacerdote y la fiesta es la misa”, ha dicho en entrevista para esta investigación (25-mayo-2013). Santos emula la estructura del ritual católico, pero “en vez de ir a misa [los asistentes] fueron a bailar en la fiesta” (*ibid.*).

En otras palabras: Santos hace

Un performance de la religión parecido al de Santos lo encontramos en la presentación en vivo de “Iglesia de San Miguel Canoa”, de Los Macuanos. El nombre de la canción es un homenaje a la película *Canoa* (1975), de Felipe Cazals, cuya trama —basada en un hecho real de 1968— cuenta la historia de unos jóvenes universitarios que llegan al pueblo de San Miguel Canoa, Puebla, para escalar un volcán cercano y terminan siendo linchados debido a la persuasión del párroco del



Ilustración 16. Fotografía del escenario de una fiesta en el bar Dragón Rojo (07-06-2013)

pueblo, que se refería a ellos como ateos y comunistas que alterarían el orden y las tradiciones del lugar. La canción aparece en *El fin* (New Other Thing, 2010), el primer LP de Los Macuanos, como una canción instrumental, sin ninguna voz. Sin embargo, en algunas presentaciones en vivo, Los Macuanos han acompañado la música de la canción con algunos fragmentos del Padre Nuestro recitados por Moisés López con voz grave y pausada, generando en su show un ambiente al mismo tiempo oscuro y bailable, perturbador y festivo.

Por otro lado, encontramos otro recurso de extrañamiento cuando María y José, en sus shows o en sus imágenes promocionales, se cubre la cabeza completamente con una tela mientras preforma o muestra símbolos católicos. Este gesto no está exclusivamente vinculado a la religión y María y José lo realiza de igual manera en contextos donde hace referencia a la violencia o el narcotráfico (como en la portada de *Club negro* o en el videoclip de la canción homónima). Sin embargo, es recurrente encontrarlo en contextos religiosos.

Algo similar ocurre en el videoclip de “Granada” —canción cuya letra refiere (aunque el nombre no lo sugiera) a un sufrimiento por amor relatado en primera persona. El videoclip

—realizado por el mismo María y José al principio de su carrera— comienza con dos breves tomas en una recámara a una figurilla de San Judas Tadeo: una distorsionada y la otra en *zoom out* (de un primer plano a un plano medio). Después, en la misma habitación, aparece María y José cantando sentado con un pasamontañas y una gorra puestos y con una imagen de la Virgen de Zapopan colgada al fondo. Y el video culmina con la imagen duplicada de María y José cantando ahora de pie y sin pasamontañas ni gorra.

Aquí, a diferencia de los casos arriba citados de la tela que cubre el rostro del músico, el pasamontañas tiene otras connotaciones sociales, siendo la más obvia la referencia al EZLN. Puede ser que la relación entre las imágenes religiosas (San Judas, la Virgen) y el pasamontañas al estilo zapatista sea nula o gratuita, o al menos el videoclip no da elementos para leer estas referencias de manera coherente. Sin embargo, encontramos en este gesto de incorporación de símbolos socialmente cargados de sentido un intento, a la manera del *collage* dadaísta, de asociación provocadora de elementos aparentemente dispares.

De igual manera, el video recuerda la famosa imagen surrealista del “encuentro casual” de la máquina de coser y el paraguas sobre una mesa de operaciones, que Lautreamont comparaba con lo bello. ¿Qué encontramos este “encuentro casual” entre la figurilla de San Judas, la imagen de la virgen y el pasamontañas dentro de un videoclip sobre una canción amorosa que comienza con maullidos felinos y en su coro repite: “tira una granada que quiero explotar”? Quizá no lo bello surrealista, pero sí un cúmulo de sentidos sugeridos donde lo religioso, lo político, lo íntimo y lo meramente pop entrecruzan referencias sin terminar de articular un discurso, difiriendo la significación. Así pues, la estrategia coincide con las otras mencionadas en tanto que funciona como forma de extrañamiento de los elementos socioculturalmente naturalizados.

5.5 Repetir diferente: La incorporación política del *salvagepunk*

Como hemos sugerido en este capítulo, parece evidente que la incorporación estética de los elementos católicos, tanto en las canciones como en los eventos del ruidosón, aparezcan en un sentido extraño. Así pues, la incorporación se devela como una frustrada estrategia de repetición. Es frustrada en tanto que el contexto de enunciación de esos elementos familiares genera una

lectura inquietante de los mismos. Por ejemplo (tan solo por mencionar uno): cuando las imágenes asociadas al catolicismo (como una iglesia pueblerina) aparecen en los visuales de Pecco, VJ del ruidosón, bajo el filtro del llamado arte *glitch* (que distorsiona digitalmente las imágenes como forma de producción estética de sentidos), estas no pueden ser ya asumidas meramente como meras imágenes religiosas o folclóricas sino que su sentido y contexto de lectura ha quedado trastocado.

Este proceso de *extrañamiento* —como lo llamaría el formalista ruso Víktor Shklovski— da cabida al posicionamiento político del discurso estético ante la religión. Para entender la posibilidad política de la incorporación artística, vale revisar la teoría estética del escritor norteamericano Evan Calder Williams. Para Williams, el capitalismo tardío ha traído un proceso que el autor llama *apocalíptico*, cuyo efecto es la desaparición de identidades sociales. Ante ello, el autor responde con un manifiesto sobre cierta posibilidad política de la estética: el *salvagepunk* —el “punk” de salvación o, en todo caso, la redención de la basura o escoria.

El *salvagepunk*, al decir de Williams, es una estética que se opone a “el hueco escalofrío del sampleo posmoderno ahistórico” (Williams, 2011: 40, traducción nuestra) y permite generar un contexto “post-apocalíptico” donde surjan nuevos procesos subjetivos a partir de los residuos viejos. En otras palabras, el *salvagepunk* apunta hacia un repetir *diferente* que, en este contexto, caracteriza la incorporación estética del imaginario católico mexicano en el ruidosón.

5.6 Paralaje teórico: Entre Weber y Marx

Hay dos paradigmas clásicos en la teoría sociológica sobre la religión: Marx y Weber. En muchos sentidos, paradigmas en oposición. Marx (desde una propuesta materialista), entiende que las condiciones materiales determinan la estructura ideológica de la religión. El llamado “opio del pueblo” debe ser criticado y develado como una ideología que oculta la explotación y las relaciones de producción. “La crítica de la religión —dice— es ya, en embrión, la crítica del valle de lágrimas, santificado por la religión” (Marx, 1968).

Por otro lado, Weber (de tradición idealista y hermenéutica), en su estudio del rol del protestantismo metódico en la conformación del capitalismo en Estados Unidos, afirma que:

“nunca debe ignorarse el hecho de que sin la propagación generalizada de estas cualidades y principios de un estilo de vida metódico, cualidades que se conservaron en y por esas organizaciones religiosas, el actual capitalismo no sería lo que es, ni siquiera en los Estados Unidos” (Weber, 1999: 97). Y después afirma que el comportamiento puritanista “dispuso el terreno para el ‘espíritu’ del capitalismo moderno” (*ibid.*: 111).

De aquí debemos inferir —a la inversa de Marx, al menos en parte— que la estructura ideológica de la religión puede influir, junto con otros factores, en la conformación de las condiciones materiales. Por lo tanto, para Weber, la tarea de la sociología ante la religión (como ante cualquier otra problemática) “es interpretar el significado de la acción social así como dar, en su virtud, una explicación del modo en que procede esa acción y sus efectos que produce” (Weber, 1984).

En este sentido, podemos hablar de una función diferenciada de la incorporación estética del imaginario católico en el ruidosón. En Los Macuanos (por ejemplo, en “Sangre Bandera Cruz”) vemos una incorporación *crítica*, en el sentido marxiano, que devela la relación ideológica entre catolicismo y dominación. En María y José (*Espíritu invisible*) y Santos (*passim*) vemos una aproximación interpretativa, que explora el sentido de la acción desde la cosmovisión católica.

5.7 El imaginario cultural-nacional en la globalización

Por último, cabe señalar el sentido de “heterogeneidad multitemporal”, como lo llama García Canclini (2003: 43), que hay en el fenómeno que hemos estudiado, donde lo tradicional y lo moderno entran en relación conflictiva o colaborativa, según el contexto. En la incorporación estética del imaginario católico en el ruidosón, la heterogeneidad multitemporal entre presente y pasado (entre *ruido* y *son*) tiene ese doble sentido, donde lo moderno puede estar en una posición crítica (Marx) o interpretativa (Weber) frente a lo tradicional. Incluso a veces es difícil distinguir entre una y otra posición.

La articulación estética del ruidosón ofrece algunas pistas y huellas que permiten establecer relaciones entre elementos del proyecto histórico de la identidad nacional, como el



catolicismo mexicano, y la condición histórica de la globalización. Así pues, con su insistencia en el imaginario católico, el ruidosón parece decirnos que la condición de la religión ante la globalización es similar a la del Estado-nación: aparenta haber perdido injerencia como sistema *estructurado* y *estructurante* de la vida social nacional, como diría Bourdieu, pero en realidad su rol se reconfigura. Ahora invierte su capital en otros campos, como sugieren Los Macuanos en su crítica a la creciente injerencia del catolicismo en el campo político. Además, aunque el papel de la religión católica como organizadora del sentido de la acción social pierde terreno en México ante el crecimiento de protestantismos y de ateísmo, su presencia como imaginario sociocultural insiste en configurar la identidad nacional. Es en estos límites entre el pasado y el presente, la presencia y la ausencia, la tradición histórica y la vida moderna, que el ruidosón posiciona su discurso estético.

6. SIGUE LA VIOLENCIA: POLÍTICA, NARCOTRÁFICO Y MEDIOS NACIONALES

La secuencia argumentativa de este capítulo será la siguiente: a) elaboraremos una reflexión sobre el papel del patriotismo en el contexto de la globalización y el liberalismo económico globalizado, b) revisaremos el vínculo entre el patriotismo y la rentabilización política de la violencia, c) definiremos las características con las que un grupo de artistas musicales y visuales del país (entre los que figuran algunos integrantes del ruidosón, pero no de manera exclusiva) han hecho una reflexión sobre el rol contemporáneo del patriotismo mexicano y su vinculación con el liberalismo económico y la violencia de Estado, d) revisaremos el rol específico de la violencia de Estado y la violencia criminal (principalmente del narcotráfico) en la producción estética del ruidosón, e) revisaremos la relación en el ruidosón de mutuo interés y legitimación entre el sistema político mexicano y las corporaciones mediáticas nacionales.

Con esta secuencia, la presente investigación pretende lograr tres objetivos: Primero, elaborar un análisis del sentido social y político del imaginario nacional en el ruidosón. Segundo, mostrar la presencia de las mismas preocupaciones creativas en torno al imaginario nacional en otros proyectos musicales y visuales del campo artístico nacional. Y, tercero, establecer un vínculo entre esta exploración artística del imaginario nacional (en el ruidosón y en otros proyectos similares) y la reflexión teórica sobre sus cruces con la situación política, económica y mediática.

6.1 Jihad + McWorld: Patriotismos globalizados

Hace poco más de dos décadas, el politólogo norteamericano Benjamin Barber escribió el artículo “Jihad vs. McWorld” (1992) para una revista. Viendo la polémica que suscitó su artículo, siguió el tema en su *best seller* de 1995, *Jihad Versus McWorld. Terrorism’s challenge to democracy*. A grandes rasgos, el argumento de Barber es el siguiente: El mundo globalizado genera dos “principios axiales”, definidos metafóricamente como *McWorld* y *Jihad*. El primero remite a la economía global neoliberal; un mundo transnacional “unido por la tecnología, la

ecología, las comunicaciones y el comercio” (Barber, 1992). El segundo refiere a los valores tribales-locales, el nacionalismo, la tradición y el pensamiento étnico o religioso fundamentalista.

Para Barber, estas dos lógicas coexisten principalmente como antagonismo, con intereses incompatibles: McWorld quiere homologar y Jihad insiste en marcar diferencias. Y Barber agrega: ninguna de ellas apunta hacia un ideal democrático; la primera por indiferencia, la segunda por oposición.

Para explicar la resistencia de Jihad ante McWorld, Barber toma a Ortega y Gasset, quien, en 1920 (en *La rebelión de las masas*), decía que la erupción del nacionalismo y lo que él llama la “hiperestesia” de las fronteras militares y económicas surgen precisamente cuando comienza la víspera de su fin. “La última llama, la más larga. El postrer suspire, el más profundo”, decía en tono poético. En ese mismo sentido, Barber apunta: “Jihad podría ser el postrer suspire antes del eterno bostezo de McWorld”.

Bajo esa misma lógica, el patriotismo y la identidad nacional —aspectos que nos interesan para nuestros propósitos— son vistos en oposición a la lógica globalizadora. Eso es cierto en algunos contextos pero no en todos, pues lo *global* ha repensado su relación con lo *nacional* o lo *local*, perdiendo cada vez más su carácter conflictivo. Lo global, ahora más que nunca, necesita de lo local o, para decirlo con Roland Robertson, la globalización produce *glocalización* (1998), es decir diversidad *local* en función del mercado *global*.

Respecto a su apuesta política, Barber apela a una unión confederativa de comunidades semi-autónomas más pequeñas que los Estados-nación, y señala que este sistema político puede funcionar como “ideal democrático de cara a las brutales realidades de Jihad y las desanimadas realidades de McWorld” (Barber, 1992)⁴¹.

Pero a más de dos décadas después el panorama ha cambiado. Aunque el antagonismo entre las dos lógicas económico-culturales descritas por Barber sigue funcionando en muchos niveles, la estrategia global de McWorld ha sabido capitalizar los intereses de Jihad. Stuart Hall lo sabía incluso antes que Barber cuando escribía: “[C]on el fin de mantener su posición global,

⁴¹ Con temor a equivocarnos, podemos señalar que el argumento parece coincidir, en el contexto mexicano, con los propósitos políticos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que asume una resistencia indigenista al McWorld sin un separatismo Jihad ni la toma del poder estatal nacional.

el capital ha tenido que negociar y por negociar quiero decir que tuvo que *incorporar y reflejar en parte las diferencias* que estaba tratando de superar. Tuvo que tratar de controlar y *neutralizar*, en cierta medida, las *diferencias*” (1991: 32-33, énfasis nuestro).

Para decirlo en palabras de Barber, McWorld aprendió a generar “Jihads” domesticados, patriotismos *global-friendly*. El nacionalismo y el fundamentalismo religioso han devenido, en más de un contexto, formas propagandísticas del capitalismo globalizado. La dupla Jihad + McWorld se ha mostrado como *win-win situation*.

Entonces, mientras Barber proponía que lo mejor de Jihad y McWorld se integraran a un mismo ideal democrático (la confederación de comunidades semi-autónomas de las que hablaba), ahora vemos cómo la simulación democrática se ha puesto al servicio de lo peor de ambos mundos: un capitalismo global rapaz que no solo da lugar sino incluso promueve discursos patrióticos que reafirmen el statu quo material.

6.2 Mexican Jihad definido desde Suecia

“Necropatriotismo” fue una palabra que llegó a mí de boca en boca. La artista mexicana de medios digitales Laura Balboa (*a.k.a.* jjjolll) se la mencionó a Moisés Horta en un show que Los Macuanos dieron en Malmö, Suecia, el 2 de noviembre de 2012. El neologismo fue el intento de definir la incorporación estética del imaginario político-nacional, “abrazando lo patriotista, pero abrazando lo más oscuro de ese patriotismo”, dice Moih. La propuesta estética del necropatrotismo refiere al patriotismo como: “Un zombi; está en decadencia. Es patriotismo en decadencia, básicamente” (Horta / Los Macuanos, entrevista, 2013).

Moih *tuiteó* la palabra. Semanas después, durante una fiesta de año nuevo en Tijuana, el videoasta Joey Muñoz me la mencionó; no dio mucha explicación ni yo se la pedí, pero la palabra quedó en mi cabeza. La conversación en Tijuana era sobre el último video que Joey estaba haciendo con Moih. La conversación en Suecia era —como después me enteré— sobre Mexican Jihad.

Me gusta la idea de una genealogía transnacional sin origen claro. La palabra llega a mí desde Suecia, pero desconozco en qué sentido se usó o si alguien más la había utilizado antes.



Ilustración 17. Imagen del blog de Mexican Jihad

Reuben Torres me dice que se parece a *necro rave*, concepto con el que Mexican Jihad describió a Los Macuanos, pero también a “estética necro”, descripción del ruidosón que hace la información del evento ESTADO (Ciudad de México, 2012). El portal de música Last.fm tiene una etiqueta para *necrofuturism* (desconocemos su sentido y procedencia), pero nada hay sobre necropatriotismo. Por último, cabe decir que algo tiene qué ver con el concepto de *necropolítica*, un derivado teórico de la biopolítica explicada por Michel Foucault, pero de eso hablaremos más adelante.

En resumen: la genealogía conocida de necropatriotismo comenzó un día de los muertos y se propagó de manera transnacional como teléfono descompuesto.

¿Qué es Mexican Jihad? Algo así como el *alter ego* de Alberto Bustamante. Tuvo un blog y es DJ. El blog sigue un concepto muy básico:

una compilación de imágenes sobre la política mexicana, pero que entre sus fotos e imágenes en bucle en formato *gif* se asoma algo extraño, algo que no cuadra. Descontextualiza o produce lecturas heterodoxas, incómodas al discurso oficial al que remite.

¿Por qué el nombre? Especulemos, al menos. Jihad significa “lucha” en árabe y denota la obligación religiosa o guerra santa de los musulmanes. Pero el sentido aquí, como con Benjamin Barber arriba, es más bien connotativo y refiere a la relación dialéctica local-global. Para Mexican Jihad, esta relación está presente, por ejemplo, cuando vincula con sus imágenes el patriotismo, la narcoviolencia o el catolicismo mexicano con la globalización económica, tecnológica y cultural.



Homi Bhabha dice que la nación se conforma como una figura ambivalente, que oscila entre lo familiar y lo inquietante o, como diría Freud, entre lo *heimlich* y lo *unheimlich*. Así, la nación es, a la vez, “el placer *heimlich* del corazón, el terror *unheimlich* del espacio o raza del Otro; el confort de la



Ilustración 18. Fotografía con Los Macuanos y visuales de Pecco, por Jesús Vásquez

ESTADO

MÚSICA ELECTRÓNICA, BAILE
Y DISLOCACIONES CULTURALES

Ciudad Juárez - Tijuana - Monterrey - Ciudad de México

3. NOVIEMBRE
LOWERS
CIUDAD JUÁREZ, CHIHUAHUA
MOCK THE ZOMB
WYNO
NESTRAR

10. NOVIEMBRE
RUIDOSIA
NÓSODIA
TIJUANA, BAJA CALIFORNIA
D) NOMBRE APETIDO
SIETE CATORCE
SANTOS

17. NOVIEMBRE
FINESSE
MONTERREY, NUEVO LEÓN
TEEN FLIRT
EZEKIEL
SUT TUT

24. NOVIEMBRE
EXTASIS
CIUDAD DE MÉXICO, D.F.
LAJ
JACKIE TO
ANANICE

TODOS LOS SÁBADOS DE NOVIEMBRE 2012 GRATIS #CCDMX
CENTRO DE CULTURA DIGITAL ESTELA DE LUZ
HTTP://E-S-T-A-D-O.COM



pertenencia social, las heridas ocultas de la clase; las costumbres del gusto, los poderes de la afiliación política; el sentido del orden social, la sensibilidad de la sexualidad; la ceguera de la burocracia, la estrecha percepción de las instituciones; la cualidad de la justicia, el sentido común de la injusticia; el *langue* de la ley y el *parole* del pueblo” (1994: 2).

Mexican Jihad alude a esta figura ambivalente de la nación. A veces logra esto mezclando el *parole* del pueblo con el *langue* de la ley. A veces haciendo extranjero lo nativo, inquietante lo familiar. Es en este cruce donde debemos colocar al necropatriotismo.

6.3 La increíble hazaña de repetir al Estado

22 de junio, 2012, Distrito Federal. Estamos en vísperas de las elecciones presidenciales y se presentan Los Macuanos, María y José, DJ Tetris y Mexican Jihad como DJ, en un evento organizado por la

disquera NAAFI. A la entrada, reparten unas hojas. Son copias de la boleta electoral del IFE, incluso con los logotipos de los partidos, pero las siglas y nombres refieren a los proyectos musicales que están por presentarse. Las elecciones se realizan durante el show y ganan Los Macuanos. La oposición reclama fraude.



Ilustración 19. Still de secuencia GIF de Pecco

palabras “JUSTICIA SOCIAL” (cf. Loyola, 2012).

1º de junio, 2013. Hay ruidosón en el bar tijuanaense 664. *Party*: “¡Caile!”. La música está a cargo de Siete Catorce, proyecto musical de Marco Gutiérrez. Mientras su set pasa de una electrónica industrial y experimental a un híbrido, muy sui generis (su especialidad), entre cumbia y hiphop con mucho más ritmo, el público comienza a bailar, todos apretados en la pequeña pista. Marco lo recuerda como uno de sus mejores sets en vivo: “Musicalmente hablando y estructuralmente hablando, mi set

Noviembre, 2012, Estela de Luz. Cuatro sábados seguidos para presentar música electrónica de cuatro ciudades del país: Ciudad Juárez, Tijuana, Monterrey y Ciudad de México. El nombre del evento: ESTADO. En el flyer: los escudos oficiales de las cuatro ciudades invitadas. En las paredes: imágenes del ejército, del “Chapo” Guzmán, de Felipe Calderón, de “La Barbie” y de Peña Nieto. En la Estela de Luz: las



Ilustración 20. Diseño de Pecco y Reuben Torres para Algiobierno (14-06-2014)

progresó bien chingón”, dice, “todo salió perfecto” (Gutiérrez / Los Macuanos, entrevista, 2013). Santos, músico del ruidosón que había tocado antes esa noche, escucha atento hasta enfrente y, mientras baila, comienza a gritar con todas sus fuerzas, casi extasiado, versos del himno nacional. Todos escuchan y bailan, después calla. El ambiente: enrarecido, entre sorpresas y risas. Entonces, segundos después, Pecco, artista visual del ruidosón, grita. “¿Alguien tiene *weed*?” El *relajo* regresa, diría Jorge Portilla (1997), y el baile sigue su curso.

Rebloggear una foto de un evento gubernamental oficial, como con Mexican Jihad, o incorporar las premisas del Estado, como con la boleta electoral, el escudo oficial o el himno nacional en los eventos citados arriba, no repite al sistema sino que lo recontextualiza, genera nuevos campos de sentido, nuevas perspectivas de lectura. La fiesta o el internet devienen zonas (re)politizadas, donde las imágenes y premisas que se reproducen son objeto de reflexión o juego, de subversión o deconstrucción.

6.4 La política de la muerte: El necropatriotismo

Antes de continuar: una aclaración, pues la palabra se presta a ambigüedades conceptuales. “Necropatriotismo” no refiere a un réquiem pro-globalización a la muerte del Estado-nación y su discurso ideológico: el patriotismo. Al contrario, el necropatriotismo se pregunta: ¿por qué tanto réquiem estando tan vigentes las lógicas del Estado-nación?

El patriotismo no estaba muerto, afinaba propaganda. Una *ad hoc* con el nuevo orden mundial, que favorezca la *negociación* —como diría la jerga académica sospechosamente en boga— de los intereses y disputas locales-globales, nacionales-transnacionales.

Así pues, como dice Sassen, la globalización no implica “el fin de la soberanía [nacional], sino más bien una alteración de la ‘exclusividad y alcance’ de la competencia de los Estados” (2010: 131). Entonces, dentro de la economía global, “el Estado continúa teniendo un papel importante, generalmente como proveedor de una sede institucional para la aprobación de regímenes de políticas públicas que asociamos con la globalización” (Sassen, 2010: 132). Pero Sassen apunta aquí al rol económico del Estado. Es en el patriotismo donde debemos ubicar la



actualización de la función cultural que la nación sigue teniendo sobre el acontecer político del país.

La propuesta estética del ruidosón apunta en buena medida a la hiperpolitización de esos elementos locales/nacionales que parecen haber sido “neutralizados” (al decir de Stuart Hall) en la globalización. Por ejemplo, los clichés de la mexicanidad aparecen no solo en las canciones de María y José, Los Macuanos, Santos o Siete Catorce, sino también en los visuales Pecco —VJ y net-artist del ruidosón— dentro de discursos donde el sentido político de la situación histórica o contemporánea de la sociedad nacional queda en primer plano. Su estética oscila entre la mirada crítica, la enunciación irónica y la incorporación satírica.

Retomamos aquí el concepto de *salvagepunk* de Evan Calder Williams para problematizar la repetición de los desgastados referentes nacionales como estrategia estética. “El *salvagepunk* sabe de sobra que el asunto no es dejar de repetir y caer en la lógica del enemigo, la lógica de la Nueva restauración. El asunto es, ha sido y será cómo repetir de manera diferente, cómo hacer del *igual* roto las construcciones vivas de algo *otro*” (Williams, 2011: 70, traducción y énfasis nuestros).

El *igual* roto de la mexicanidad deviene en el ruidosón un algo *otro* politizado. El ruidosón toma los significantes muertos de los clichés de herencia histórica y presente nacionales para resemantizarlos bajo nuevos contextos de lectura crítico-lúdica. Así, como el *salvagepunk*, el ruidosón busca generar una “*reificación anti-capitalista* que piensa las relaciones humanas como cosas y las cosas como encarnaciones de la relación humana [...] para comprender —apocalípticamente, tanto en el sentido de la inmanencia como de los inminentes regresos de estas relaciones— cómo relacionarnos con lo que ha sido arruinado, sin embargo persiste” (Williams, 2011: 43, traducción nuestra). La *reificación* estético-política que el ruidosón hace de la mexicanidad anacrónica apunta precisamente hacia este sentido exploratorio de lo culturalmente persistente como forma de comprensión de lo nacional.

Por otro lado, el concepto de necropatriotismo apunta a otro sentido. El necropatriotismo no escenifica el funeral del Estado-nación, como ya se dijo, sino cómo el Estado-nación puede funcionar también como agencia funeraria.

El Estado-nación tiene como base esa contradicción: asume la protección de la vida de sus ciudadanos y, a la vez, sostiene políticas que crean *precariedad*, como diría Judith Butler (Butler, 2009). Entonces, los muertos generados por la explotación y la violencia social o de Estado no son excedentes del sistema o *daños colaterales*, como diría Guillermo Galván, secretario de Defensa Nacional en el sexenio de Calderón (Ballinas, 2010), sino su sustento ideológico. Administrar la muerte es políticamente redituable.

Es aquí donde el necropatriotismo coincide con Achille Mbembe y su reflexión sobre la *necropolítica*, un concepto que se deriva teóricamente de la *biopolítica* elaborada por Michel Foucault. Para Foucault, la *biopolítica* es la forma en que el gobierno estatal —de la mano de la estadística y políticas institucionales— ha ejercido su control en todos los “procesos de conjunto que son propios de la vida, como el nacimiento, la muerte, la producción, la enfermedad, etcétera” (Foucault, 2006a: 220). Para Mbembe, la *necropolítica* es la forma en que el gobierno estatal —de la mano de lo que llama el “gobierno privado indirecto” del capital— ha ejercido su control “en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (Mbembe, 2011: 19). En otras palabras, el ejercicio de la muerte es una condición estructural de la política económica del Estado y de la economía política del Mercado.

A propósito de este cruce, la escritora tijuanaense Sayak Valencia ha elaborado un análisis del narcotráfico mexicano y sus condiciones necropolíticas en el contexto de lo que ella define como capitalismo *gore* del Mercado-nación (Valencia, 2010). Para Valencia, el análisis de la *narcoguerra* en México evidencia claramente cómo la gestión biopolítica de “lo último y más radical de los procesos de vivir: la muerte” ha sido una práctica tanto del Estado como de los “Estados paralelos” del mercado criminal, pues ambos buscan “arrebatar, conservar y rentabilizar el poder de *dar muerte*” (*ibid.*: 143 y 144).

Entonces, si la necropolítica define las condiciones de producción de capital *político* y capital *económico* a través de la muerte, el necropatriotismo alude estéticamente a la manera en que las propagandas nacionales se han adecuado al giro hacia la *sociedad del riesgo* que pensadores como Giddens o Beck han teorizado (Giddens, 2007; Beck, 2013). El Estado-nación regula y, a su vez, permite la regulación capitalista de la sensación de inseguridad y miedo generados por sus propias políticas y por las condiciones mediáticas dominantes.

Entonces, la estética del necropatriotismo también se entiende desde este doble sentido:

1. *El necropatriotismo como incorporación estética de los símbolos y mitemas que dan forma al contexto nacional de violencia, explotación y muerte.* Esto lo podemos apreciar en varias de las canciones del último LP de María y José, *Club negro*, donde explora los *personajes* (el monólogo del capo en “Rey de reyes” o del narcotraficante que huye de una orden militar para su muerte en “Cripta real”), los *rituales* (la fiesta donde irrumpe el crimen organizado en “Club negro”, o el ritual sacrificial en su videoclip) y los *fetiches* (la sudadera favorita del criminal en “Ultra”, manchada de sangre en su último atraco, o los diamantes en la pistola del “Rey de reyes”) que han salido de la violencia nacional. Incluso sus canciones de amor están empapadas de esa amenaza violenta, como en “Granada”.

2. *El necropatriotismo como forma de evidenciar estéticamente la manera en que la presencia espectral del peligro legitima al Estado y a su discurso patriótico.* Nótese el conteo (por estados y en total) de los muertos en el sexenio de Felipe Calderón en “México: Año cero”, de Espectro | Caudillo⁴². O, de Los Macuanos, “Sangre Bandera Cruz”, donde la violencia, el Estado y la religión se entretajan desde una misma lógica política, y “Soldado sin cara”, que sugiere el sentido impersonal del Estado como “monopolio de la violencia”, como diría Weber. Un control estatal de la muerte que impregna la creación musical del necropatriotismo, como en el uso de trompetas militares en “Club Negro”, de María y José, en la citada “Sangre Bandera Cruz” o en el cortometraje documental/musical *Ninis héroes*, del que se hablará más adelante.

6.5 La muerte de lo político: El grado cero de la propaganda

El necropatriotismo también alude a las estrategias de la propaganda contemporánea para lograr la muerte de lo político. El llamado “fin de las ideologías” y el desgaste del uso público de palabras como “izquierda” o “derecha” difuminan el conflicto propiamente político. La patria

⁴² Cabe señalar que en el videoclip de la canción realizado por Pecco (bajo el irreverente alias de Bu\$hon \$amurai) un mapa de México conformado por figuras giratorias 3D generadas a computadora en forma de plantas de marihuana, cráneos, y octaedros colorados va reconfigurándose hasta tomar la forma de “83,191”, cifra de muertos por la guerra contra el narcotráfico en el sexenio de Calderón según la investigación del reconocido semanario tijuanaense Zeta (Mendoza Hernández y Mosso Castro, 2012).

será gobernada por quien mejor posicione su imagen en el mercado: el grado cero de la propaganda.

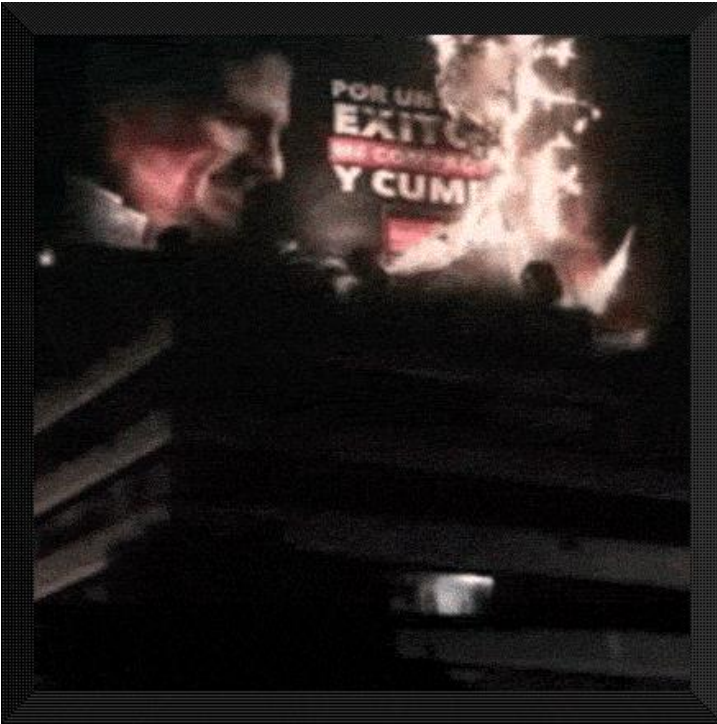


Ilustración 21. Still de secuencia GIF de Pecco

Por supuesto, el necropatriotismo debe entenderse en el contexto generacional. Jóvenes todos, internautas universitarios, sus creadores escucharon de lejos sobre el fraude del 88, vivieron el de 2006 y evidenciaron el de 2012. El necropatriotismo podría ser fácilmente el soundtrack de un futuro documental sobre Yo Soy 132.

Políticos intercambiables los del necropatriotismo. La narcoguerra panista como la antesala al *comeback* del presidencialismo priista. Signos vacíos que, aunque simulan oponerse, pueden entremezclarse con *cut-and-paste* en un GIF en Mexican Jihad donde Calderón tiene copete o Peña Nieto saluda a la cámara con la mano del panista.

La propuesta de Ñaka Ñaka —proyecto musical de Jerónimo Jiménez, del Distrito Federal— consiste en apelar a este sujeto politizado por su contexto. Su música es electrónica ambiental. No hace uso de la letra. En suma: música aparentemente desprovista de una postura política. Su álbum *EP 'Ñ'* (UFOria, 2012) podría aludir simplemente a la “Ñ” de Ñaka Ñaka y a la calidad de EP del álbum —pues solo contiene 4 canciones. Por otro lado, el videoclip de su sencillo “VUH”, a cargo de los artistas visuales Eerie-T y Pecco, es un juego con figuras abstractas sin narrativa ni símbolos patrios, solo un copete en blanco y negro que aparece intermitente.



Pero el copete no es cualquier copete. Y el sentido del nombre del álbum puede ser polisémico. A diferencia de otros ejemplos que hemos puesto, lo interesante de la propuesta de Ñaka Ñaka es que necesita que el sujeto que la aprecie tenga consciencia a priori del contexto político mexicano para



Ilustración 22. Fotografía del disco de Ñaka Ñaka

que su lectura sea política. Así, desde esta subjetividad política, el copete que se repite *ad nauseam* en el videoclip recordará a la imagen igualmente *ad nauseam* de Peña Nieto en Televisa. Y el título, *EP 'Ñ'*, remitirá a las siglas de Enrique Peña Nieto que encabezaban (y encabezan) las primeras planas de Milenio. Incluso el copete en la “N” en *EP 'Ñ'* nos será sospechosamente priista.

Pero ¿qué implica este vacío del significante? En la muerte de lo político, este significante es precisamente efectivo en tanto que se le vacía. Sin izquierda ni derecha, como oposición al PAN pero sin proyecto alternativo a él, el “copete”, aparentemente neutro, puede acomodarse a cada contexto. Aquí vale recordar la estrategia propagandística del “nuevo” PRI para las elecciones de 2012, que, en vez de apelar a una narrativa nacional, a una identidad mexicana —como lo había hecho el PRI por más de 70 años—, se dirigió a cada estado de la república para mostrarse como el candidato que cubriría sus necesidades *específicas* (sin nombrarlas directamente, cabe agregar). Así, donde antes el PRI elaboraba la apariencia de una unidad cultural de la nación, donde “la diferencia del espacio regresa como la igualdad del tiempo, convirtiendo al Territorio en Tradición, convirtiendo al Pueblo en Uno” (Bhabha, 1994:

300), ahora genera significantes políticamente neutralizados que puedan articularse con cada narrativa regional específica. He ahí, y solamente ahí, en su propaganda *ad hoc* para tiempos necropatrióticos de la muerte de lo político, donde podemos ver un “nuevo” PRI.⁴³

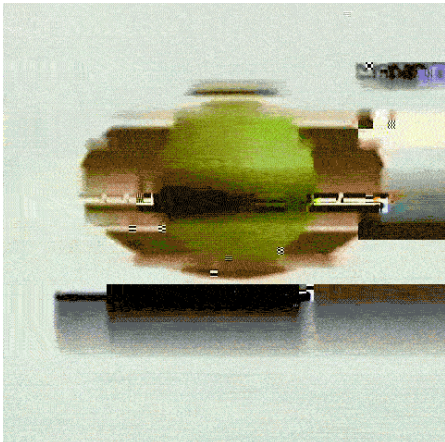


Ilustración 23. Still de secuencia GIF de Pecco

En este sentido, el video de Ñaka Ñaka arriba citado alude al copete neopriista como “dispositivo de fetichización” que hace funcionar al aparato ideológico, como diría Abril Trigo. “La forma vacía de la mercancía y del signo [...] adquiere una existencia fantasmática, como el lugar donde se proyecta el deseo de placer y la satisfacción de las necesidades” (Trigo, 2008: 252). Es esta existencia fantasmática la que sostiene una candidatura presidencial. Y es también esta existencia fantasmática la que permite la lectura política de la propuesta conceptual de Ñaka Ñaka.

De no captarse esta presencia, la lectura queda inhabilitada.

De manera similar ocurre con “Verdad”, de Siete Catorce. Su concepto se capta cuando se establece la conexión entre el título y la canción. Y esta conexión solo es posible si el sujeto que escucha tiene ya una consciencia politizada. Así, el sampleo del sonido de transición en Noticieros Televisa (así como el *opening* que en voz en *off* dice: “Televisa presenta”) es captado y, por ende, el título de la canción es leído en su ironía.

6.6 De candidatos muertos y caudillos vivos

“Desde la fundación del estado moderno y su correspondiente legitimación ideológica”, afirma Abril Trigo, “todos los discursos —tanto los confirmatorios como los subversivos del statu quo— han debido apelar, como último arbitrio, a algún imaginema. No empece su andamiaje racional, cada discurso se ata a la imagen (presente o ausente, convocada o negada) de algún caudillo” (1990: 255).

⁴³ Debo esta interpretación al Dr. José Cherbowsky, quien la sugirió en una conversación informal sobre el tema.



Espectro | Caudillo —proyecto musical de Reuben Torres—, desde su nombre, parte de esta premisa. Pero su reflexión va más allá de su nombre. Su EP pronto a salir amplía este concepto. “Genealogía del poder”, por ejemplo, utiliza samples de una entrevista a Francisco Cruz, periodista autor de *Negocios de familia*, libro donde analiza la “línea de nepotismo” que ha ido perpetuándose en la política y en la esfera pública.



Ilustración 24. Still de secuencia GIF de Pecco

Caudillos modernos que heredan sus cotos de poder. Y “El lugar entre pozos” refiere a la etimología de Atlacomulco, donde, según versiones, se concentra un grupo de poderosos priistas mexiquenses y nacionales que han tomado el control de su partido en distintas ocasiones y que, según los periodistas Francisco Cruz y Jorge Toribio Montiel, son cercanos, por sangre o amistad, a Enrique Peña Nieto.

Por otro lado, mientras el EP inédito de Espectro | Caudillo alude al nepotismo y la concentración del poder priistas, Jack' ie Lo —proyecto musical de Diego Ríos, originario del DF— mezcla fragmentos del discurso de Luis Donald Colosio en el Monumento a la Revolución para revivir el fantasma de su muerte. Para la memoria colectiva, este discurso fue su demarcación del salinismo que lo sentenció a la muerte, su acta pública de defunción, por lo que “Memorandum Colosio” (Extasis Records, 2012) recuerda el sentido mortal del poder, que te elimina si atentas contra su estructura, linaje o genealogía.

Además, el videoclip de la canción, a cargo de Lauro Robles (a.k.a. Lao, productor fundador de Extasis Records), hace referencias a la conflictiva transición del sexenio de Carlos Salinas al de Ernesto Zedillo, la burbuja del TLC y el desmoronamiento ante la crisis económica del 94. El video recurre al sampleo de *found footage* de políticos, propaganda y comerciales de ese momento histórico, así como a imágenes generadas por computadora (CGI) —como paisajes

psicodélicos y una cabeza de Colosio que flota intermitente entre los videos estilizados por la edición— que, junto con el estilo pop y dance de la canción, pone al videoclip en un contexto lúdico y generacionalmente orientado.

6.7 La silla en la cima de la pirámide: Movimientos sociales y presidencialismo

La relación entre violencia y Estado no es, por supuesto, nueva. Eso queda claro tras ver el video inédito, titulado *Ninis Héroes*, dirigido por Joey Muñoz, musicalizado por Moisés Horta y con la futura colaboración de Pecco en el aspecto visual.

El video, que comienza con la imagen de la máscara de jade de Naylamp —fundador prehispánico de una dinastía de gobernantes en el valle de Lambayeque, al norte de Perú—, hace una arqueología de la conflictiva y violenta relación entre el gobierno y sus gobernados.

Para ello, el montaje funciona de manera similar a lo que Nietzsche llama la “historia monumental”, es decir: como un recorrido de los momentos más importantes del devenir. Sin embargo, en vez de enaltecer estos momento, como lo haría la historia monumental en su sentido nietzscheano, el video recupera no solo los grandes movimientos oficiales, como



Ilustración 25. Diseño de Tony Gallardo para *Revolución Ruidosón* (17-11-2010)

la Revolución (intercalando imágenes de archivo con una recreación conmemorativa en el Heroico Colegio Militar de la SEDENA), sino también —y quizá sobre todo— los momentos deshonorosos, como la matanza del 68, la narcoguerra y los fraudes electorales del 88, 2006 y 2012. El ejército, la violencia real y simbólica, la muerte, la mentira política y la represión se

develan como recursos legitimadores del viejo-nuevo presidencialismo mexicano autoritario. Recursos no siempre efectivos, en tanto que hay un pueblo que los interpela críticamente.

Pero el sistema político ha aprendido a neutralizar la interpelación popular, o al menos eso sugieren canciones como “La Conquista”, de María y José, donde una actriz de televisión puede funcionar como neomalinche del conquistador en nuestra era. Televisa como garante de la estabilidad social y de la estigmatización de la protesta pública. Televisa como el terreno plano para la neoconquista.

“La Conquista” se narra desde el superyó en segunda persona de un potentado corrupto y megalomaniaco. “Conquistalos, gran conquistador”, repite la canción. Apelando al sujeto politizado en el contexto mexicano, versos de la canción sugieren que el personaje al que se dirige la voz narrativa es más cercano de lo que parece.

Así, cuando canta: “Escapaste a otro país / Enamoraste a una actriz” (o también: “Usaste un batallón / Destruyeron Nuevo León / Bañado en oro no te puedes mover”), los referentes para el mexicano mínimamente informado de la política nacional son varios. Por un lado, el destierro voluntario a Irlanda del presidente del NAFTA, Carlos Salinas, o a Estados Unidos del presidente de la narcoguerra, Felipe Calderón. Y, por otro lado, el enamoramiento entre José López Portillo y Sasha Montenegro, entre el mismo Salinas y Adela Noriega (de manera extra-oficial) y entre Enrique Peña Nieto y Angélica Rivera.

En este cruce de referencias, Portillo, Salinas, Calderón y Peña (con Televisa de cerca) surgen en el imaginario nacional como avatares político-mediáticos de la neoconquista globalizada.

6.8 Aquí termina la patria: Desconstrucción de la narrativa nacional

Así como hemos visto, el necropatriotismo no critica estéticamente el discurso sobre la patria sino más bien revela a la patria como texto socio-históricamente tejido a través de “estrategias textuales, dislocaciones metafóricas, subtextos y estratagemas figurativos”, como diría Bhabha (1994: 2, traducción nuestra). Una retórica elaborada a partir de relaciones asimétricas de poder,

con conflictos y contradicciones en su enunciación, con lecturas dominantes y subjetividades dominadas.

La nación se muestra como una “formación discursiva” —como afirma Craig Calhoun en referencia a Foucault— que articula “una forma de hablar que moldea nuestra conciencia [...] una retórica, una manera de hablar, una especie de lenguaje que conlleva conexiones con otros hechos y acciones, que a su vez habilitan o anulan otras formas de hablar y de actuar” (Calhoun, 2007: 15). Ante ello, el necropatriotismo no genera una nueva formación discursiva que se oponga a la nacional sino que toma esta para subvertirla dentro de sí o bajo sus lógicas. Una desconstrucción satírica de la patria.

Además, cabe insistir en el contexto histórico desde donde se elabora esta escena o estética. En primer lugar, la fijación en la derrota y en las heridas mexicanas se muestra como un rasgo muy propio de los discursos crítico-políticos nacionales, enteramente comprensible en tanto que la mayoría de estas heridas continúan marginadas del debate público y siguen sin sanar (desde represión estatal hasta fraudes electorales). Por otro lado, estamos claramente ante una estética post-2011 (Occupy Wall Street, Indignados) y post-2012 (Yo Soy 132), es decir, ante una generación que aprendió a posicionarse críticamente y enunciar sus descontentos, y lo hizo desde Internet.

Esto me lleva a subrayar la importancia del Internet no solo en la gestión, promoción y consumo de esta escena, sino en la generación de una plataforma de creación e inspiración estéticas que han marcado línea en su simbología y estilo.

Por último, no sobra señalar que este ensayo vale como un mero primer acercamiento a una escena musical que es reciente, vigente y cambiante. Que lo mismo puede desaparecer pronto, al menos tal como la he descrito, o puede crecer y dispersarse en distintos lugares del país. Quiero pensar —y creo que hay evidencias para hacerlo— que ocurrirá lo segundo.

6.9 Coda: El *patriahorcado* mexicano: Narcocultura y machismo en la narrativa de *Club negro* de María y José



El presente trabajo propone definir rol del patriarcado y el machismo en la narcocultura y el contexto de violencia social del país a partir del análisis de los personajes, mitos, ritos y fetiches en la narrativa de las canciones de *Club Negro* (2013), el más reciente LP de María y José (Tony Gallardo).

Este objeto de estudio permitirá un análisis complejo de las relaciones subjetivas y simbólicas que configuran las relaciones de género en un contexto de violencia en el país, particularmente desde



Ilustración 26. Portada de Club Negro (2013)

el narcotráfico. Las situaciones descritas en las canciones a estudiar se ofrecerán desde una perspectiva estética y formal que enriquecerá las observaciones e interpretaciones. Además, este estudio no solo resulta importante como manera de visibilizar una propuesta musical creativa y polémica, sino también como forma de aportar, desde la perspectiva de género, a la comprensión de un fenómeno tan urgente y actual, como es el narcotráfico y la violencia.

Capitalismo, violencia y teoría de género

Partimos de la premisa de que el machismo en la narcocultura mexicana coincide, en lo fundamental, con el del resto del país. Dice José Manuel Valenzuela: “Los narcos comparten hábitos, imaginarios, perspectivas culturales con otros mexicanos. La gran mayoría de ellos poseen posicionamientos que definen nuestros perfiles culturales” (Valenzuela, 2009: 330). Pero estos códigos isomorfos entre lo *narco* y lo “legal” mexicanos pueden observarse no solo desde el punto de vista cultural sino también económico. El narcotráfico, aunque prohibido, funciona bajo el mismo esquema hegemónico del capitalismo globalizado.

Esta doble coincidencia sugiere que tanto el patriarcado como el capitalismo deben estudiarse dentro de un mismo esquema interpretativo. Con ello no afirmamos que toda forma de patriarcado, machismo o dominación masculina implica un sistema capitalista, pues ya ha puntualizado Gayle Rubin que: “[l]as mujeres son oprimidas en sociedades que ningún esfuerzo de imaginación puede describir como capitalistas” (Rubin, 1996: 41). Sin embargo, sí es importante asumir que la relación entre patriarcado y capitalismo es indisociable en la sociedad contemporánea, y particularmente en relación a la narcocultura. Por eso afirmamos, junto con Cervantes Carson, que:

La discusión y la perspectiva que analizan el género y la clase a través de la teoría de las ‘esferas duales’ (capitalismo y patriarcado) deben ser superadas, porque asumen, fundamentalmente, que la existencia de aquéllos es paralela, con lo cual se niega la posibilidad de encontrar y estudiar las formas específicas y generales de vinculación (Cervantes, 1994).

Rubin sugiere utilizar el concepto de *opresión o dominación* masculina, ya que, para ella, “[e]l patriarcado es una forma específica de dominación masculina, y el uso del término debería limitarse al tipo de pastores nómadas como los del Antiguo Testamento de que proviene el término, o a grupos similares” (Rubin, 1996: 47). Sin embargo, optamos por usar patriarcado en este trabajo por la connotación de género implícita en el sistema de dominación que se describe. Además consideramos que el uso del término a partir de la teoría feminista ha rebasado desde hace tiempo ese contexto de origen que describe Rubin.

Coincidimos con la teoría que entiende al género como *status* y, por ende, al decir de Lamas, concibe “a la masculinidad y a la feminidad como *status* instituidos que se vuelven identidades psicológicas para cada persona” (Lamas, 1986: 176). Observamos que estos *status* de género en la narcocultura se instituyen a través de lo que Bourdieu llama *habitus*, esto es: “un sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción” (Bourdieu, 1996). Por otra parte, siguiendo con el sociólogo francés, describiremos con el concepto de *hexis* a la somatización del *habitus* de género que observamos en la narcocultura, dejando a la identidad de género “inscrita en el cuerpo”, como diría Bourdieu (*ibid.*).

Asimismo, asumimos que el género, en tanto que funciona como performatividad socialmente construida, “está condicionado por normas obligatorias que lo hacen definirse en un sentido u otro (generalmente dentro de un marco binario)” (Butler, 2009: 322). Estas normas definen “cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; [...] quién estará

criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley”, etcétera (*ibid.*: 323).

A su vez, esta normatividad genera en formas de *precariedad* —como afirmaría Butler— asociadas al género, definiendo con precariedad “aquellas condiciones que amenazan la vida y la hacen escaparse de nuestro propio control” (Butler, 2009: 322). Desde la perspectiva feminista, esta precariedad en la narcocultura toma la forma del feminicidio, definido por Monárrez como “el asesinato de niñas y mujeres, cometido por hombres, por el simple hecho de ser mujeres” (Monárrez, 2010). Pero también se genera una precariedad masculina si entendemos, como afirma Bourdieu, que “los hombres son también prisioneros e, irónicamente, víctimas de la representación dominante, por más que sea conforme a sus intereses” (Bourdieu, 1996).

Análisis de género de Club negro

Proponemos un análisis secuencial de las canciones en *Club negro*, de María y José, que vaya esbozando progresivamente el sentido del machismo y las relaciones patriarcales de género en la narcocultura y en el contexto social generado por la violencia.

“Granada”, la canción inicial del álbum, parece a primera vista una canción amorosa más que explota el sentido de *jouissance* del romance (con lugares comunes como: “Pienso en ti a cada instante / Eso me mata”). Pero vista de cerca ofrece una situación poco más compleja. Dice en el coro: “Ciérrame la puerta que la voy a tirar / Tira una granada que quiero explotar”. Primero, sobre todo en el contexto de lectura del álbum entero, sugiere que la violencia social permea hasta las relaciones amorosas más íntimas. Y, segundo, presenta enunciaciones aparentemente contradictorias. Parafraseando la canción: no dice “déjame pasar”, sino “cierra la puerta para tirarla” (afirmación de la libido dominandi, diría Bourdieu), y no dice “quiero explotar y me voy a explotar”, sino “quiero explotar y te pido que me hagas explotar”. En términos psicoanalíticos, hay un paso de la posición sádica a la masoquista. Pero en ambos, y esto es lo fundamental, se performa el control (fálico) del sujeto de la enunciación.

En “Violentao” escuchamos una voz en primera persona de un poderoso (quizá un político o alto mandatario) que se autoafirma como tal: “Soy el rey de la nación / Siempre causo

conmoción / Seguirá la represión / Larga vida a la opresión”. Además, pide, sugiere y advierte: “Mata a tu padre, seguro es espía” o “Si quieres guerra vete a la milicia / Llena tu ego de súper malicia // Deja las calles llenas de violencia / Y a tu pueblo con mucha impotencia”. Vemos, pues, un sentido de precariedad generado por la libido dominandi del sistema masculino del poder.

“Rey de reyes” es la autodefinition del “ideal del yo” narco-patriarcal: “Soy el rey de reyes / Todos me odian, todos me adoran / Con letras de oro graban mi nombre / Y de un puente cuelgan a un hombre”. Desde el nombre de la canción refiere a la jerarquía patriarcal, y agrega: “Buscan mi trono y mi riqueza / Mas nunca tendrán mi cabeza”. Por otro lado, cuando describe: “Tengo diamantes en mis pistolas / Con las que esquivo todas las olas”, estas situaciones (presumir los diamantes, esquivar las balas) deben entenderse como el habitus y el hexis del capo y, por lo tanto, como “copias de una ética, una política y una cosmología” (Bourdieu, 1996). Esta ética también está vinculada al quehacer y la definición de los otros, que sostienen el habitus del capo en lo *social* (“La policía toda comprada / Siempre atentos cuidan mi espalda”) y en lo *cultural* (“Todos me rezan me santifican / Allá en el cielo alguien me cuida / Pa’ que en la tierra siga con vida”).

“Cripta real” es, como diría García Márquez, la crónica de una muerte anunciada. Una crónica que, desde la narrativa del narcotraficante, parte de la fantasía machista por excelencia: la *femme fatale*. Dice en los primeros versos: “Mi problema es de a gratis / Son mujeres, no dinero”. Esta perspectiva es evidentemente sexista, es decir: *esencialista*, donde el sexo biológico “funciona como una esencia de donde se deducen de modo implacable todos los actos de la existencia” (Bourdieu, 1996). En su relato asume un habitus o código moral: “No ando viajando en drogas / No consumo lo que vendo / Quieren comprar mi silencio / Dije: ‘gracias, no me vendo’”.

Por otro lado, en el coro de la canción habla de una “cripta real” como su escondite que ya ha sido “ocupada” y “sellada”, por lo que no puede ir a ella cuando se entera que lo siguen. Así pues, narrativamente, esta cripta real funciona en lo inconsciente como el seno materno protector. Su “ocupación” o “sello” actualiza el dilema edípico de la prohibición de la madre. Y este tabú del incesto da pie, a su vez, en el relato del narcotraficante, no tanto al intercambio de



mujeres, como ha estudiado Levi-Strauss desde la perspectiva antropológica (cf. Rubin, 1996, y Bourdieu, 1996), sino a la citada fantasía de la mujer como *femme fatale*.

La vida del protagonista está plagada de violencia desvinculada de las mujeres, pero él relata su destino como si las mujeres fueran la razón de su desgracia, su “problema de a gratis”. Así pues, privado de la protección (maternal) de su escondite, el protagonista queda, en su escenario fantasmático, a la suerte de las mujeres. Vemos, pues que “[l]a exaltación arrebatada de los valores masculinos tiene su contrapartida tenebrosa en las angustias que suscita la feminidad” (Bourdieu, 1996). Y cierra la canción:

Me mandaron a matar / Una orden militar
De Tijuana yo corrí / Otra vez estoy aquí
Una chica conocí / No me vuelvo a enamorar
En su casa me escondí / No sé qué va a pasar
A su cama me invitó / Mi corazón explotó
“Sal corriendo de ahí / Alguien me interceptó”
La milicia me rodeó / Y el fuego se abrió
Una hora transcurrió / Bum, bum, bum; estoy muerto

“La conquista” es una canción narrada en segunda persona por una voz superyóica dirigida a un hombre poderoso. Dice: “Escapaste a otro país / Enamoraste a una actriz”, lo cual sugiere la posibilidad de que se refiera a Felipe Calderón (ahora en Estados Unidos) o a Peña Nieto (cuya esposa es actriz de Televisa). “Conquistalos, gran conquistador”, repite. Así pues, estamos ante la voz de “la ilusio masculina que impone a los hombres hacer lo que tienen que hacer, ser lo que tienen que ser” (Bourdieu, 1996); una ilusio, cabe aclarar, conformada histórica y culturalmente.

En “La conquista” observamos cómo, en el caso del hombre acosado por esta ilusio masculina, “el privilegio encuentra su contraparte en la tensión y contención permanentes [...] que imponen a cada hombre un deber de afirmar la virilidad” (*ibid*). Así pues, la canción repasa los *privilegios*: “Saqueaste esta nación / No dejaste ni un millón / Bañado en oro, no te puedes mover // Usaste un batallón / Destruyeron Nuevo León / Bañado en oro, no te puedes mover”. Sin embargo, también registra la *tensión y contención*: “Mira que todo el poder / Algún día te iba a joder / Si fueras bruja te harían arder” (entiéndase: *si fueras mujer*).

Por otro lado, la conquista material y la conquista amorosa del hombre heterosexual se entrecruzan en la narración: “La conquista de su corazón / Fue más fácil que una invasión [...]



No usaste ni un batallón [...] Enamora a esta nueva nación [...] Pronto vendrá la revolución”. Esto recuerda las palabras de Bourdieu, cuando afirma que: “La grandeza y miseria del hombre [...] estriba en que su libido se halla socialmente construida como libido dominandi, deseo de dominar a los otros hombres y, secundariamente, a título de instrumento de lucha simbólica, a las mujeres. [...] Esta libido institucional [...] reviste también la forma del superyó” (Bourdieu, 1996). Es ese doble dominar de la libido dominandi el que fundamenta el cruce narrativo en la canción entre la conquista amorosa y la material.

En “Ultra”, la mancha de sangre en la sudadera por el asesinato no planeado en un atraco fallido sirve como pretexto para un *flashback* a la relación amorosa del protagonista-narrador. El *flashback* habla de sus rituales de cortejo y seducción: “Oh, no / Era mi sudadera favorita / Me la regaló una chica que todo imita / Siempre me dice que la lleve a una cita / No sé que tengo pero todo, todo le excita”.

El atraco parece tener una motivación meramente consumista cuando afirma: “Corvette del año rondando mi mente”. Pero debemos entender esta situación desde una perspectiva de clase. Dice Butler que: “[s]i lo que ‘yo’ quiero sólo se produce en relación con lo que se quiere de mí, entonces la idea de ‘mi propio’ deseo es inapropiada. Yo estoy, en mi deseo, negociando lo que se ha querido de mí” (Butler, 2009). Butler lo refiere más al deseo sexual inscrito en la performatividad de género, pero bien podríamos usar esa idea para analizar el *status* de clase del protagonista, que perpetra el atraco como manera de tener el Corvette que “ronda su mente” que de otra manera sería inconseguible. Siguiendo a Butler, debemos entender ese deseo como un deseo generado no de la nada o meramente de un monádico “yo” sino *desde un sistema económico-cultural capitalista*, con divisiones de producción y consumo a partir de la clase social. Así pues, este sistema, fundamentado en la división social, genera no solo deseos sino también violencia de clase, real (como en “Ultra”) o simbólica.

“Loop de sangre” es la canción de un padre a su hijo semi-abandonado. “Te vi nacer / No te he visto crecer // Todo es mi culpa / No he sabido qué hacer”, dice. En la relación de padres, la narrativa divide los roles, donde la mujer queda a cargo de la maternidad (*cf.* Lamas, 1986: 182): “Tu madre es fuerte / Nunca te va a dejar // Yo soy muy débil / No me vayas a odiar // Pronto, muy pronto / Todo esto va a cambiar”. Entonces el padre promete al hijo mayor atención,



con días de parque, juego y baile, así podrán: “Ser los mejores / Del mundo a dominar” (donde el sentido infantil de omnipotencia podría empatar con el sentido masculino de la libido dominandi). Por último, el título se repite en la canción, pero en un sentido ambiguo. Podría referir a un vínculo familiar o a la violencia social.

Por último, “Club Negro” alude a la precariedad femenina en el contexto de la narcoviolencia. La canción comienza con la voz en primera persona de un hombre que se va de fiesta con su pareja: “Vamos al club / Tu *party*, mi *love* / Bailemos un *swag* / Que la noche es brutal”. La pareja llega al club y, mientras bailan, un comando armado irrumpe: “Bombas molotov / Un caos total / La gente huyendo / Se termina el tiempo // Horror infernal / Un gran arsenal / Herido y muriendo / Los veo sonriendo”.

Después hay un cambio de voz narrativa. Habla en primera persona, con voz más grave, un integrante del grupo criminal: “En nombre de Satán / Ustedes morirán / No intenten escapar / *inaudible* // Sus cuerpos no saldrán / En *tele* nacional / A nadie le importa / Ganamos el mundial”. Y agrega: “Las manos al aire (x3) / Que yo soy el desastre”, donde la repetición de la primera frase juega con la ambigüedad entre la fiesta y el asalto armado.

El videoclip, aunque retoma ciertos elementos de la canción, elabora otra narrativa. Aquí vemos, a colores, a un grupo criminal que deambula por las calles y edificios abandonados de Tijuana, todos encapuchados excepto el líder/cantante. Después, en blanco y negro, el líder, con el rostro cubierto por una tela negra, secuestra a una joven en la calle a la luz del día. Aparece, a colores, la joven atada en una silla y el líder (por cierto, con un pin de AMLO) le habla con un arma en la mano. Entonces, el líder y los acompañantes encapuchados bailan enfrente y alrededor de la joven atada. Todos toman un arma distinta. El líder toma un machete. La cámara se coloca de frente al líder —cual si lo mirara desde la perspectiva de la joven— y, al dar el machetazo, la imagen se duplica y superpone, una a color y otra en blanco y negro. Esta ritualidad sacrificial, como otros sistemas mítico-rituales, ratifica performáticamente un principio patriarcal de “disimetría fundamental que se instaura entre el hombre y la mujer sobre el terreno de los intercambios simbólicos, la del sujeto y la del objeto, del agente y del instrumento” (Bourdieu, 1996).



Hemos omitido de nuestra propuesta de análisis tres canciones del disco, ya sea porque carecen de letra (“M V T I V S”) o porque esta es irrelevante para la perspectiva de género (“Banaguana”, co-producida con Matilda Manzana, y “Kibosé”)

A manera de conclusión, podríamos señalar cierta ambivalencia que recorre buena parte del disco. Es decir, queda cierta incertidumbre sobre el contexto de lectura de las situaciones que describe: ¿es plenamente una crítica o es una estética sin posicionamiento político explícito? Lo que sí podemos afirmar es que es una compleja exploración psicocultural de una situación social emergente y cada vez más presente en la vida cotidiana.

7. RUIDOSÓN: ¿ESTÉTICA POSMODERNA DEL IMAGINARIO NACIONAL?

En nuestra introducción planteamos que la incorporación estética que el ruidosón hace del imaginario nacional es posible a través de distintas estrategias intertextuales. Es decir, el ruidosón produce —a través de canciones, videoclips, visuales y fiestas— textos *estéticos* que establecen —a través de estrategias retóricas, narrativas, estilísticas, técnicas y performancistas— una “relación de copresencia” (Genette, 1989: 10) con el imaginario nacional, entendido como un texto *cultural, social y político* que se conforma, se disputa y se reconfigura históricamente.

Pero esta perspectiva tiene implicaciones teóricas que hay que revisar, pues la intertextualidad como estrategia cultural contemporánea está claramente inscrita en una reflexión teórica que no hemos enunciado directamente, la reflexión en torno a la posmodernidad.

¿Qué tiene que ver el ruidosón con lo que ha venido a llamarse “estética posmoderna”? Esta pregunta nos acosó entre líneas como un espectro a lo largo de la tesis y utilizaremos estas últimas páginas para volverla *manifiesta*. Consideramos que poner esta cuestión sobre la mesa puede funcionar no solo para recoger los principales argumentos ya elaborados sino para esbozar con ellos nuevas líneas interpretativas que permitan enunciar una posible conclusión.

7.1 Condición, estética y teoría posmodernas

No podemos avanzar sin aclarar primero qué entendemos por posmodernidad. La posmodernidad es una consecuencia cultural de la globalización. Su definición, como ocurre con la globalización misma, suele implicar confusiones. Un camino útil es adjetivarla. Haremos, entonces, la distinción entre *condición, estética y teoría* posmodernas.

La *condición posmoderna* se entiende como una suma de características culturales generadas por las lógicas político-económicas del llamado capitalismo tardío o neoliberalismo. Por ejemplo, la compresión del espacio-tiempo (descrita por Harvey, 2011), la subjetividad

descentrada y multiforme (criticada por Žižek, 2001), el anunciamiento del fin de la historia (Fukuyama, 1994), de los metarrelatos (Lyotard, 1991) y de la ideología (Deleuze y Guattari, 2010: 10), entre otras.

Por otro lado, la *estética posmoderna* se caracteriza por el uso constante en el arte de la intertextualidad, la metaficción, la ironía, la parodia, etcétera (Zavala, 2007), así como por la no distinción entre cultura popular y alta cultura y por la fragmentación y mezcla de las imágenes y los discursos. Cabe agregar que la fragmentación en el arte, al decir de Barbero (1997: 33), está en sintonía con la fragmentación social generalizada en la globalización, como ocurre, por ejemplo, en la organización del trabajo (el ensamblaje fordista, la subcontratación, la multiplicación de sedes, etcétera).

Así pues, si entendemos a la estética posmoderna como la lógica artística de la globalización, entonces los símbolos, imágenes y narrativas *glocalizadas* quedan al servicio del *remix*, el pastiche, el *mash-up* y demás estrategias estéticas posmodernas. En otras palabras: lo local queda articulado y mezclado de manera fragmentaria en un contexto estético global despolitizado o *neutralizado* (Hall, 1991) —listo para su mercantilización, podríamos agregar.

Asimismo, la *teoría posmoderna* es una tradición filosófica con un corpus conceptual y un estilo de escritura particulares. Esta tradición está compuesta por un grupo de pensadores franceses con gran influencia académica durante los años setenta y ochenta, en especial en Estados Unidos, donde se le conoce como la teoría francesa o *french theory*. Algunos de sus conceptos centrales son la *deconstrucción* (Derrida), la *biopolítica* (Foucault), el *esquizoanálisis* (Deleuze-Guattari), el *simulacro* (Baudrillard), entre otros. Fueron gran influencia para los teóricos del poscolonialismo (Bhabha) y de la antropología posmoderna (Clifford). En términos generales, su estilo se caracteriza por el uso de escritura densa y críptica, por hacer referencias a la cultura popular, por desarrollar un pensamiento no sistemático, por criticar el objetivismo científico, etcétera.

No obstante, vale distinguir entre la teoría posmoderna y la teoría (o análisis) no propiamente posmoderna sobre cualquiera de las tres clasificaciones que señalamos, es decir: sobre la *condición* posmoderna (como Bauman o García Canclini), sobre la *estética* posmoderna (como Jameson o Lauro Zavala) o sobre la *teoría* posmoderna (como Carlos Reynoso).

7.2 Intertextualidad posmoderna y capitalismo globalizado

La reflexión sobre la intertextualidad ha sido fructífera para aclarar los cruces entre estas tres dimensiones de lo posmoderno: el vertiginoso crecimiento de los medios masivos de comunicación dentro de la actual *condición* posmoderna ha intensificado el cruce de discursos culturales; el giro lingüístico y presencia hegemónica de la semiótica en la *teoría* posmoderna privilegiaron el análisis textual; y los nuevos recursos tecnológicos, teóricos y culturales en el arte favorecieron una *estética* posmoderna altamente intertextual.

Así pues, como bien señala el teórico mexicano Lauro Zavala, la intertextualidad se evidencia como “un fenómeno claramente posmoderno” (Zavala, 1999: 131). Tomamos del mismo autor una definición muy útil del término:

Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un *texto*, es decir, literalmente como un *tejido* de elementos significativos que están relacionados entre sí entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de ese tejido son lo que llamamos intertextualidad (Zavala, 1999: 129).

Por otro lado, si la intertextualidad alude al estudio de la relación entre tejidos de elementos significativos, definimos como *intertexto* a cada uno de esos tejidos aludidos en la relación intertextual: “El intertexto, entonces, es un conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionada” (Zavala, 1999: 130). En otras palabras: el intertexto es la red de signos que se cruza con otra red de signos en una relación intertextual (por ejemplo, el imaginario nacional como intertexto de la producción estética del ruidosón).

Cabe mencionar que la intertextualidad no es un concepto exclusivo para el estudio del fenómeno posmoderno. Uno puede estudiar relaciones intertextuales, digamos, en la *Odisea*, la *Biblia* o *La divina comedia*. Con la finalidad de aclarar la naturaleza específica de la intertextualidad como estrategia de producción en la estética posmoderna, resulta particularmente útil revisar la teoría cultural del norteamericano Fredric Jameson, para quien el fenómeno posmoderno puede entenderse a partir de dos conceptos: la *esquizofrenia* y el *pastiche*.

Cuando Jameson compara la posmodernidad con la esquizofrenia lo hace partiendo de una reflexión psicoanalítica. Para Jacques Lacan, la esquizofrenia es una crisis del lenguaje y del tiempo. Jameson, retomando libremente esta reflexión, considera que la posmodernidad se vive también como una “quiebra de la relación entre significantes y, por lo tanto, [una] experiencia de la temporalidad trastornada” (Jameson, 1988: 177).

La experiencia posmoderna se vive, pues, como un “presente perpetuo” esquizofrénico que despliega “significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente” (*ibid.*). Jameson llama “imagen” a cada significante que ha sido privado de significado (*ibid.*: 179) y “pastiche” a la posibilidad cultural de intercambiar y recombinar esos significantes vacíos. En otras palabras, podríamos decir que la esquizofrenia es la condición cultural del pastiche⁴⁴.

Así pues, para el crítico marxista, la posmodernidad reconfigura la manera en que entendemos la historicidad y la significación. En este análisis, Jameson no enuncia directamente la intertextualidad, pero es evidente que podemos inscribirla en esta reflexión. La intertextualidad en la posmodernidad es una consecuencia de la fragmentación esquizofrénica y la vacuidad intercambiable del pastiche⁴⁵.

Por lo tanto, afirmamos que la intertextualidad se asocia a la estética posmoderna en tanto que utiliza el *intertexto* (Zavala) o la *imagen* (Jameson) de manera caprichosa, privada de contexto, apolítica o, en el mejor de los casos, irónica. Vista desde esta perspectiva crítica, la intertextualidad posmoderna se revela como una incorporación vacía, naif, populista o conservadora.

Por otra parte, Jameson agrega que estos dos rasgos culturales de la posmodernidad — “la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en una serie de

⁴⁴ Jameson aclara que no hay que confundir al pastiche con la parodia. Para este autor, la repetición del pastiche imita, como la parodia, “un estilo peculiar y único”, pero en un contexto de fragmentación esquizofrénica generalizada, donde el estilo se imita “sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente que existe algo *normal* en comparación”; el pastiche, sentencia, “es parodia neutra” (*ibid.*: 170).

⁴⁵ Fredric Jameson, como veremos abajo, enuncia esto de manera abiertamente crítica. Pero incluso teóricos más empáticos con la estética posmoderna como Lauro Zavala coinciden en este punto. Así pues, Zavala menciona a propósito de la intertextualidad en la posmodernidad: “A fin de cuentas, toda imagen termina siendo intercambiable por casi cualquier otra” (Zavala, 1999: 80).

presentes perpetuos” (Jameson, 1988, 186)— no confrontan la situación globalizada del capitalismo tardío o de consumo sino, al contrario, “son ambos extraordinariamente armoniosos con este proceso” (*ibid.*). Dentro de este contexto, la intertextualidad posmoderna puede entenderse, parafraseando a Jameson, como la lógica cultural del capitalismo transnacional⁴⁶.

7.3 Intertextualidad posmoderna e imaginario nacional

Hay otra implicación teórica en nuestro marco conceptual que hemos omitido y que vale poner a discusión aquí. Esta implicación podemos enunciarla como cuestionamiento: ¿No es el concepto mismo de *imaginario* “extraordinariamente armonioso” (para decirlo con Jameson) con la intertextualidad posmoderna? La respuesta, por supuesto, depende de dónde partamos.

Para Cornelius Castoriadis, el imaginario es un concepto que incorpora los conflictos sociales de su constitución. No hay imaginario resuelto y libre de contradicciones; todo imaginario es una disputa incesante en el terreno de instituciones sociales (Castoriadis, 1997: 7-8).

Sin embargo, también vale reconocer que la estética posmoderna ha sabido neutralizar esta concepción dialéctica del imaginario. Desde su condición esquizofrénica, la posmodernidad toma a este imaginario neutralizado o inocuo como el recurso indispensable del pastiche.

Por ejemplo, tomemos el caso del imaginario nacional. Para la estética posmoderna que aquí hemos descrito, el imaginario nacional es incorporado como un intertexto solo en tanto que este aparece en la forma de placer culposo, apropiación humorística, fragmentación apolítica,

⁴⁶ Esta postura coincide con la crítica del teórico marxista Terry Eagleton. Para Eagleton, la cultura posmoderna es una consecuencia de la conformación de “una nueva forma de capitalismo” que “refleja este cambio de época en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, jugueteón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura ‘alta’ y cultura ‘popular’ tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana” (Eagleton, 1997: 12).

repetición fetichista o consumo populista⁴⁷. El imaginario nacional pierde su concepción conflictiva y aparece, al decir de Lyotard, en un contexto de eclecticismo kitsch del mercado⁴⁸.

Desde esta perspectiva, el concepto neutralizado del *imaginario* aparece incorporado a la posmodernidad e inscrito en su lógica cultural del capitalismo tardío. La posmodernidad mercantiliza y la intertextualidad es su recurso ideológico. En otras palabras: la intertextualidad posmoderna es el fetichismo de las mercancías vuelto “estética”.

Sin embargo, a pesar de que en el ruidosón aparece el imaginario nacional como intertexto en su producción estética, vemos una distancia entre el ruidosón y la estética posmoderna que aquí hemos descrito. Por ejemplo, si un elemento de la religión católica o del narcotráfico mexicanos aparece en el ruidosón no es para mostrarlo desde una estética “católica kitsch” o “narcochic” (en una intertextualidad meramente fetichista, sea neoconservadora o sea populista). Este elemento aparecería como estrategia estética para pensar su lugar en la configuración de las relaciones sociales, políticas y culturales en el país.

El imaginario nacional se incorpora estéticamente en el ruidosón no como trasnochado, inocuo y vuelto pastiche sino como una virtualidad que produce y cancela realidades, regula deseos y ritmos; como escenario compartido y conflictivo de identidad y de exclusión; como pasado y presente a la vez problemáticos y festivos.

Así pues, entre la perspectiva que lo define como una producción dialéctica y marcada por el conflicto y la perspectiva que lo revela neutralizado y vuelto fetiche en la lógica del mercado, el concepto de *imaginario* queda en un impasse teórico. A manera de estrategia para

⁴⁷ Esta descripción crítica de la estética posmoderna también aparece en Eagleton, quien además la inscribe (como Jameson) en el contexto del capitalismo globalizado. Para Eagleton, la estética posmoderna: “Degradó la intimidante austeridad del alto modernismo con su espíritu juguetón, paródico, populista y, con este remedo, al adoptar una forma cómoda logró reforzar las mucho más tullidas austeridades generadas por el mercado. Desarmó el poder de lo local, lo regional y lo idiosincrático y ayudó a homogeneizarlos a través del mundo” (Eagleton, 1997: 54).

⁴⁸ Cabe mencionar que el argumento de Lyotard sigue también esta crítica al vínculo entre arte posmoderno y capitalismo: “Haciéndose *kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el ‘gusto’ del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero [...]. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adopta el capital a todas las ‘necesidades’, a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra” (Lyotard, 1989: 18).

salir de este atolladero, introduciremos la reflexión que el filósofo esloveno Slavoj Žižek ha elaborado en torno a la triada lacaniana entre *real*, *simbólico* e *imaginario*.

7.4 Žižek y la triada lacaniana: Real, simbólico e imaginario

Si la estética posmoderna se caracteriza por la neutralización de cualquier imaginario, pero por otro lado el ruidosón hace un uso no posmoderno del imaginario nacional, una manera de comprender el sentido específico de la incorporación estética que el ruidosón hace del imaginario nacional es anudando al concepto de imaginario las dimensiones de lo real y lo simbólico, en el sentido lacaniano de los términos.

Para ello tomamos la perspectiva de Slavoj Žižek, ya que su reflexión permite entrecruzar más fácilmente los conceptos psicoanalíticos con las dinámicas sociales, culturales y políticas. Un punto de partida para introducirnos a esta reflexión es el siguiente fragmento que, por su utilidad, citamos *in extenso*:

Para Lacan, lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real son tres dimensiones fundamentales en las que el ser humano habita. La dimensión Imaginaria es nuestra directa experiencia vivida de la realidad, pero también de nuestros sueños y pesadillas —es el dominio de la aparición, de cómo las cosas aparecen para nosotros. La dimensión Simbólica es lo que Lacan llama el “gran Otro”, el orden invisible que estructura nuestra experiencia de la realidad, la compleja red de reglas y significados que nos hacen ver lo que vemos en la manera en que lo vemos (y lo que no vemos en la manera en que no lo vemos). Lo Real, no obstante, no es simplemente la realidad externa; más bien es, como Lacan lo llama, ‘imposible’: algo que no puede directamente ser ni experimentado ni simbolizado [...]. Como tal, lo Real solo puede ser discernido por sus rastros, efectos o réplicas (Žižek, 2014: 120, traducción nuestra).

Por otro lado, la reflexión de Žižek se cuida de hacer precisiones que resultan útiles para entender la complejidad de estos tres conceptos. Así pues, lo imaginario también debe entenderse como la dimensión propia del “fantasma”, nombre que en psicoanálisis se da a la escena o pantalla que la fantasía repite para otorgarle fundamento a la identidad. Sin embargo, afirma Žižek, la dimensión imaginaria se caracteriza por una ambigüedad: por un lado, “provee las coordenadas elementales de la capacidad del sujeto de desear”, pero, por otro lado, “tiene que mantenerse reprimida para poder funcionar” (Žižek, 2010: 66).

Asimismo, hay que abstenernos de entender a lo simbólico como un orden cerrado o completo, pues el orden simbólico más bien se define como “inherentemente inconsistente,

antagonista, defectuoso, ‘barrido’, un orden de ficciones cuya autoridad es la del fraude” (Žižek, 2014: 121, traducción nuestra). Como aclara Žižek, el gran Otro que sustenta al orden simbólico:

Existe sólo en la medida en que los sujetos *actúan como si existiera*. Su estatuto es similar al de una causa ideológica como el comunismo o la nación: se trata de una sustancia de los individuos que se reconocen en él, la base de toda su existencia, el punto de referencia que proporciona el horizonte último de sentido, algo por el que estos individuos están dispuestos a dar su vida, aun cuando lo único que existe sean estos individuos y su actividad, de modo que esta sustancia es verdadera sólo porque los individuos creen en ella y actúan en consecuencia (Žižek, 2010: 20).

Por último, lo real no solo es un núcleo duro que escapa de nuestra experiencia, simbólica o imaginaria, de la “realidad”. Más bien es el nombre de una doble imposibilidad: la de no poder encerrarse ni en el orden *simbólico* del gran Otro ni en el orden *imaginario* de la escena fantasmática. Žižek incluso propone releer el concepto marxista de *lucha de clases* bajo esta perspectiva como “un límite traumático que impide la totalización final del campo social-ideológico”, pero aclarando que, en tanto *real*, este límite antagónico “está presente sólo en sus efectos, en el hecho de que todo intento de totalizar el campo social, de asignar a los fenómenos sociales un lugar concreto en la estructura social, está siempre abocado al fracaso” (Žižek, 2007: 214)⁴⁹.

7.5 Real, simbólico e imaginario nacionales

Es a la luz de esta triada conceptual —lo real, lo simbólico y lo imaginario— que podemos entender el sentido que el ruidosón hace de su incorporación estética del imaginario nacional. Para entender la estrategia intertextual del ruidosón fuera del paradigma posmoderno, resulta útil volver a los conceptos de la esquizofrenia y el pastiche y revisarlos a propósito de la reflexión lacaniana elaborada por Žižek.

⁴⁹ Lo real como un antagonismo que no existe sino como una serie de efectos rastreables retrospectivamente en la experiencia desde lo imaginario o lo simbólico está incluso en Castoriadis, un insistente crítico del psicoanálisis: “Lo imaginario sería, pues, la solución fantasmal de las *contradicciones* reales. Esto es verdad para cierto tipo de imaginario, pero [...] la *constitución* misma de estas contradicciones reales es inseparable de este imaginario central” (Castoriadis, 2013: 214).



Nuestra tesis es doble. Por un lado, que la *esquizofrenia* como condición posmoderna alude a la forclusión de *lo simbólico* en el imaginario. Es decir, el imaginario rompe con lo que Žižek llamó “el punto de referencia que proporciona el horizonte último de sentido” (Žižek, 2010: 20). El imaginario, inscrito en la experiencia de un “presente perpetuo”, se vacía de “sustancia” social, significación e historicidad.

Por otro lado, que el *pastiche* como estrategia cultural posmoderna alude a la forclusión de *lo real* en el imaginario. Es decir, el imaginario se muestra sin antagonismos ni contradicciones. El imaginario, inscrito en una estética despolitizada, queda como mera producción ideológica, sin rastros del conflicto social del contexto que lo produjo.

A propósito de su reflexión sobre la esquizofrenia y el *pastiche* posmodernos, Jameson concluye afirmando que si a final de cuentas “el posmodernismo replica o reproduce —refuerza— la lógica del capitalismo de consumo; la cuestión más significativa es si existe también una manera en la que se resiste a esa lógica” (Jameson, 1988: 186).

El presente trabajo es un intento por entender al ruidosón como una propuesta estética que parte de recursos intertextuales aparentemente posmodernos, pero que se resiste a esa lógica de doble forclusión posmoderna vía esquizofrenia y *pastiche*. En otras palabras, afirmamos que si el ruidosón alude al imaginario nacional como intertexto es para rescatar, a través de distintas estrategias estéticas, las dimensiones de lo real y lo simbólico en la constitución imaginaria de lo nacional. Así pues, bajo esta perspectiva:

El *real nacional* define al cortocircuito o efecto secundario de la disputa nacional por la hegemonía simbólica y de la identificación imaginaria. Es el lugar traumático del conflicto y la división, nunca representado ni atestiguado directamente en la experiencia sino por sus consecuencias (desigualdad económica, represión social, exclusión cultural, hegemonía política, etcétera).

El *simbólico nacional* se traduce en relaciones sociales propias de un país reguladas por un gran Otro que no existe como tal sino en tanto que el conjunto de ciudadanos lo entienden como realmente existente. Es el lugar de la performatividad, de las reglas culturales implícitas, del *habitus* nacional y la clasificación histórica de sus códigos sociales.

El *imaginario nacional* es el sustento virtual de la relación simbólica nacional y la resolución fantasmática del antagonismo real nacional. Entendido como un escenario virtual-fantasmático, permite ordenar las imágenes históricamente asociadas a la situación nacional. Es un espacio aparentemente libre de contradicciones, que cancela el conflicto y omite las divisiones; el lugar propio del deseo y de la identificación, que cruza lo individual y lo colectivo.

Así pues, el imaginario nacional en la incorporación estética del ruidosón: por un lado, deja de ser mera virtualidad y muestra sus estrategias de actualización simbólica; por otro lado, deja de ser mero espejo de identificación y evidencia sus conflictos. En otras palabras, el imaginario nacional es cruzado por el simbólico nacional y el real nacional para nombrar sus mecanismos de producción y ocultamiento.

El cruce con el simbólico nacional vuelve violentamente actual lo virtual del imaginario nacional. En el caso del imaginario político-nacional y del social-nacional, este paso es llamado por el ruidosón respectivamente “necropatriotismo” (Los Macuanos) o “violentao” (María y José). Un ejemplo de este cruce sería “Rey de Reyes”, de María y José, canción donde el sistema de valores propio del patriarcado y el catolicismo mexicanos da forma al autorretrato que un capo del narcotráfico hace en una descripción en primera persona.

El cruce con el real nacional vuelve amenazantemente espectral la identidad del imaginario nacional. En el caso del imaginario nacional-cultural, este paso coincide con el concepto psicoanalítico del *Unheimlich*, el concepto estético del *salvagepunk* (Williams, 2011) o el concepto derridiano de la *fantología* (Derrida, 2012). Un ejemplo de este cruce sería “El Camotero”, de Los Macuanos, canción que retrata un personaje social familiar que deviene amenazador. El antagonismo en el contexto de la lucha de clases y la guerra contra el narcotráfico se filtra a través de la familiaridad imaginaria del personaje popular nacional.



Ilustración 27. Still de secuencia GIF de Pecco para "El Camotero"

7.6 Conclusión: Hay intertextualidad no posmoderna

Quisiera concluir este capítulo final regresando a la reflexión sobre el acontecimiento artístico. En el tercer capítulo hicimos una detallada descripción de los procedimientos de fidelidad propios del acontecimiento ruidosón. Ahora, después de un largo recorrido analítico y del debate teórico que aquí establecimos ante la estética posmoderna, podemos enunciar con claridad la verdad artística que el ruidosón pone a prueba: *Hay intertextualidad no posmoderna*.

En todo acontecimiento encontramos una doble reacción: la fidelidad a medias y la fidelidad sin reservas. Badiou llama *sujeto débil* al primero y *sujeto sólido* al segundo (Badiou, 2006: 104). Ambos son necesarios para la construcción del nuevo mundo que el acontecimiento sugiere. El primero, para *abrir* un lugar en la situación al nuevo mundo del acontecimiento; el segundo, para *forzar* sus posibilidades y ponerlas de lleno a prueba.

En el ruidosón, como en cualquier acontecimiento, hay ambos casos. Hay proyectos que *fuerzan* y proyectos que *abren*. Me atrevería a poner en el primer lugar a Los Macuanos y, en menor grado, María y José (por cierto, los proyectos inaugurales del ruidosón) y en el segundo lugar a Santos y, en mayor grado, Siete Catorce. Pero también, dentro de cada proyecto, hay momentos (canciones, álbumes, presentaciones en vivo) que son más radicales frente al estado de la situación artística y otros más negociadores. No es lo mismo Los Macuanos en “La burrita” que en “Sangre, bandera, cruz”, María y José en “Kibosé” que en “Rey de reyes”, Santos en “Banda 010” que en “San Cristobal”, Siete Catorce en “Mariana” que en “Verdad”, puesto que en las segundas canciones vemos una cercanía más evidente con la incorporación estética no posmoderna del imaginario nacional que en las primeras.

Por otro lado, encontramos en el ruidosón elementos que claramente responden a la situación propia de la estética posmoderna, sin atisbos de la “intertextualidad no posmoderna” que su acontecimiento presenta. Aquí podemos citar la incorporación populista en algunas canciones de Santos, el eclecticismo esquizofrénico en casi toda la obra de Siete Catorce, el kitsch religioso en el primer disco de María y José, el simulacro de nostalgia en las primeras canciones de Los Macuanos, el fetichismo misógino en cierto videoclip de Joey o los caprichosos pastiches en visuales en vivo de Pecco. En cada proyecto del ruidosón siguen estrategias que refuerzan la misma estética posmoderna que en general su acontecimiento artístico apunta a superar.

En diciembre de 2013, Adrián Barba, un joven artista tijuaneño cercano al *círculo* ruidosón, hizo mención en su cuenta de Facebook a esta relación del ruidosón con la estética posmoderna: “El Ruidosón —aseguró Barba en su *muro*— se fragmenta en los que podrán superar la *postmodernidad* [sic], y los que morirán con ella”⁵⁰.

Que los integrantes del ruidosón sean explícitamente conscientes de las implicaciones teóricas de lo que hacen es lo de menos. Una fidelidad, como menciona Badiou, “[n]o se trata de un trabajo sapiente sino de un trabajo militante” (Badiou, 1999: 365). Por otro lado, el arte es ya en sí mismo *pensamiento*. El ruidosón enuncia a través de su producción estética un

⁵⁰ Consultar la cita en <<https://www.facebook.com/adrianbarbaperez/posts/690301950988942>>.

pensamiento que busca salir del *impasse* posmoderno. La incorporación estética del imaginario nacional ha sido la vía para problematizar este atolladero y para abrir o forzar sus salidas.

Hay aspectos del ruidosón que aquí hemos revisado que muestran aunque sean esbozos de estas salidas. Pero ya dijimos también que hay aspectos del ruidosón que se mueven todavía dentro de este *impasse* posmoderno. Difícil saber si el ruidosón (todo o en parte) podrá “superar” la estética posmoderna o “morirá con ella”, como mencionaba Barba. El problema es complejo y a veces diferenciar entre lo que es posmoderno y lo que propone una nueva configuración estética en el ruidosón no resulta una tarea fácil.

Nos conformamos con insistir que el ruidosón sugiere la posibilidad de entender que la intertextualidad como estrategia de producción cultural contemporánea no tiene que responder a las necesidades estéticas de la posmodernidad y puede apuntar hacia una elaboración más compleja y crítica. Que quede esta tesis como una interpretación que busca serle fiel a las implicaciones no solo estéticas sino también políticas, sociales y culturales de esta intertextualidad no posmoderna que hemos identificado en el ruidosón.

8. RECAPITULACIÓN, RESULTADOS FINALES Y CONCLUSIÓN

Comenzamos esta tesis partiendo de una pregunta: *¿Cómo se resignifica el imaginario nacional a través de la incorporación estética de la escena musical ruidosón?* Los capítulos que nos preceden fueron revisando, directa o indirectamente, las diferentes implicaciones de esta pregunta a través de la relación analítica de sus partes: imaginario nacional, incorporación estética y escena musical.

En este capítulo haremos un resumen del recorrido teórico y empírico que hemos hecho en la tesis con la finalidad de ir esbozando una respuesta general a nuestra pregunta de investigación.

8.1 Escena musical ruidosón

Antes de responder directamente la pregunta de investigación, definimos nuestro caso de estudio específico a partir de distintos conceptos teóricos. Partimos de la premisa de que el ruidosón podía entenderse como una *escena musical* (Bennett, 2004; Peterson y Bennett, 2004), es decir, como un conjunto de relaciones sociales que se dan a partir de la producción, distribución y consumo de una propuesta musical. Asimismo, revisamos la prefiguración, la conformación y la territorialización de la escena ruidosón, así como su relación con lo que Winter llama el *prosumidor* y la “nueva cultura musical en red” (Winter, 2012).

Por otra parte, analizamos la posición específica del ruidosón dentro de lo que Bourdieu llama el *campo artístico* (Bourdieu, 1995): en su dimensión local, por los vínculos y demarcaciones con Nortec y otros proyectos musicales de Tijuana; en su dimensión nacional, por las coincidencias estéticas y colaboraciones con otros proyectos que hacen referencia al imaginario nacional; en su dimensión global, por las influencias que fueron ofreciendo pautas a la propuesta musical del ruidosón.

Las entrevistas en profundidad dieron la posibilidad de entender la lógica del adentro y el afuera del ruidosón, sus autodefiniciones, sus relaciones sociales específicas, etcétera. Para poder articular teóricamente estos elementos específicos de la escena ruidosón, se dialogó con Badiou,



su concepto de *acontecimiento artístico* (Badiou, 1997; 2006) y su perspectiva hacia el concepto de verdad como un procedimiento fiel (Badiou, 2008). En el caso del ruidosón, encontramos que este procedimiento de fidelidad al acontecimiento artístico se traduciría en una circulación entre la configuración estilística, la intervención festiva, el círculo social reglado y el potencial indefinido del ruidosón.

Así pues, a través de la revisión crítica de estos conceptos, la escena musical develó no solo su constitución histórica específica y la relación con su contexto, sino también sus posibilidades estéticas y los mecanismos creativos para ejecutarlas y organizarlas.

8.2 Incorporación estética que resignifica el imaginario nacional

Habiendo definido teóricamente nuestro caso de estudio, pasamos a responder nuestra interrogante desde diferentes ángulos. Desde el capítulo introductorio (y el subtítulo mismo de esta tesis) establecimos que la relación conceptual a estudiar sería la que encontramos entre el *imaginario nacional* y su *incorporación estética*.

En nuestro marco teórico, establecimos que el antecedente del concepto de imaginario nacional podía retomarse de la definición de la nación como una *comunidad imaginada* (Anderson, 1993) y de la sociedad como una *institución imaginaria* (Castoriadis, 1997; 2013). Además, referimos a autores que, a pesar de sus diferencias teóricas, coincidían en entender a la nación como una *producción textual*, sea como *ficción* (Habermas, 1993), como *retórica* (Calhoun, 2007) o como *narración* (Bhabha, 1994). Y, por último, entendimos que esta producción textual de la nación también integra a la música y sus *audiotopías* (Kun, 2005).

Este sentido textual de la nación o, en general, del imaginario nacional, nos permitió entender que una obra de arte, en tanto que también es texto (Zavala, 1996), puede establecer una relación intertextual con el imaginario nacional, entendiendo por intertextualidad la relación de *copresencia* entre dos o más textos (Genette, 1989: 10). En esta tesis, nos referimos como *incorporación estética* a esta relación intertextual entre la producción artística del ruidosón y el imaginario nacional.

A través de la revisión analítica, entendimos que el imaginario nacional podía ser incorporado estéticamente desde su dimensión cultural, política o social. En diálogo con distintas propuestas teóricas, entendimos que la incorporación estética del ruidosón no hace un mero reflejo del imaginario nacional sino una creación nueva de sentido.

Así pues, en nuestro tercer capítulo afirmamos que la tradición a la que aludían en entrevistas como “mentalidad regional” debía entenderse no como una réplica fiel (si tal cosa es posible) sino como una *invención* (Hobsbawm, 2002) propia de su contexto social.

Este último elemento nos recuerda una aclaración hecha en el cuarto capítulo en relación al concepto de *audiotopía*. A propósito de la revisión de las entrevistas en profundidad, decíamos que si los géneros regionales permitían al ruidosón “re-imaginar” (Kun, 2005) las relaciones sociales que conformaron a estos era siempre desde un inevitable sesgo propio de su contexto económico, social y cultural.

Por otro lado, el quinto capítulo nos permitió revisar cómo la incorporación estética del imaginario católico mexicano en el ruidosón se daba solo en tanto que permitía entender su devenir “inquietante” o *unheimlich*, según el sentido de la palabra que se da en Freud (Freud, 1973; 1983; 2007) y que se retoma en Bhabha y en Clifford (Bhabha, 1994; Clifford, 2001).

Asimismo, el sexto capítulo consolidó el sentido político de la incorporación estética en el ruidosón. El concepto de *salvagepunk* nos permitió elaborar la dimensión política de este “repetir de manera diferente” del ruidosón a partir de la incorporación estética (Williams, 2011: 70, traducción nuestra), mientras que el concepto de “necropatriotismo”, neologismo utilizado por el ruidosón, ofreció una perspectiva interesante para revisar el rol de la violencia a la luz de la situación política y social del imaginario nacional mexicano.

Por último, el séptimo capítulo elaboró una reflexión teórica sobre la posmodernidad, sobre todo a partir de los conceptos de *pastiche* y *esquizorenia* (Jameson, 1988), como estrategia para ubicar la propuesta estética del ruidosón fuera del paradigma de la intertextualidad posmoderna. Tras este deslinde, encontramos que el imaginario nacional (lugar virtual de la identificación) evidencia en la incorporación estética del ruidosón la violencia de su actualización simbólica y la forclusión de sus conflictos reales —siguiendo la elaboración de los conceptos de

imaginario, simbólico y real que Slavoj Žižek hace a partir del psicoanálisis lacaniano (Žižek, 2014: 120).

Todos estos conceptos teóricos que fuimos revisando a lo largo de la tesis develan el sentido de la *resignificación* a la que se hacía referencia en la pregunta de investigación. El imaginario nacional queda resignificado en la incorporación estética que de él hace el ruidosón porque *los elementos familiares o habituales del imaginario nacional devienen extraños o recontextualizados*.

Este argumento, que funciona a manera de respuesta a nuestra pregunta de investigación, buscó evidencias en la presencia específica que en el ruidosón hay de elementos heterogéneos asociados históricamente al imaginario nacional, en su sentido *cultural* (como los géneros regionales o el catolicismo mexicano), *político* (como el Estado o las diferentes figuras políticas o militares) o *social* (como el narcotráfico).

La reelaboración estética que el ruidosón ha hecho de estos elementos del imaginario nacional permite problematizar su sentido, develar sus funciones ideológicas o reflexionar sobre los conflictos actuales que a través de ellos se asocian, particularmente en el actual contexto de la globalización.

Cabe aclarar, por supuesto, que el imaginario nacional se resignifica en la escena musical ruidosón solo en el contexto de la incorporación estética. Hablamos, entonces, de una resignificación no generalizable sino situada y localizada en los proceso de lectura estética que el ruidosón propicia. En otras palabras, el ruidosón no ha transformado al imaginario nacional como tal (al menos no a la fecha), pero sí ofrece pistas para escucharlo, mirarlo y, en general, *pensarlo* bajo perspectivas críticas.

8.3 El potencial indefinido del ruidosón

Por último, quisiéramos retomar lo que en el tercer capítulo denominábamos como un “potencial indefinido” en el ruidosón. El hecho de que el ruidosón sea un fenómeno actualmente en curso, que ha mostrado una evolución constante y que además da algunas pistas para entender que

seguirá cambiando de rumbos creativos implica que nuestra presente investigación es meramente provisional y da cuenta, más o menos acertadamente, de la producción estética existente.

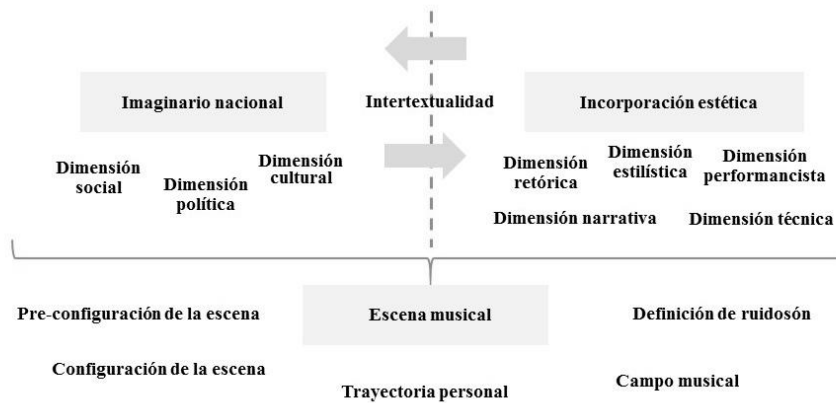
Decimos “más o menos acertadamente” porque estamos conscientes que en el ruidosón hay ya material existente que no necesariamente responde a la relación que aquí hemos establecido, es decir, la de la *incorporación estética del imaginario nacional*. Hay exploraciones meramente formales, así como ciertos temas, que son ajenos a la pregunta de investigación que hemos elaborado aquí.

Por lo tanto, la presente tesis queda como un camino interpretativo posible dentro de otros que podrían hacerse ahora o después de nuevos avatares futuros de la escena ruidosón. Así pues, esperamos que nuestra investigación sea un punto de partida para futuros debates sobre la sugerente producción estética que aquí hemos revisado.

ANEXO 1: ESQUEMAS.

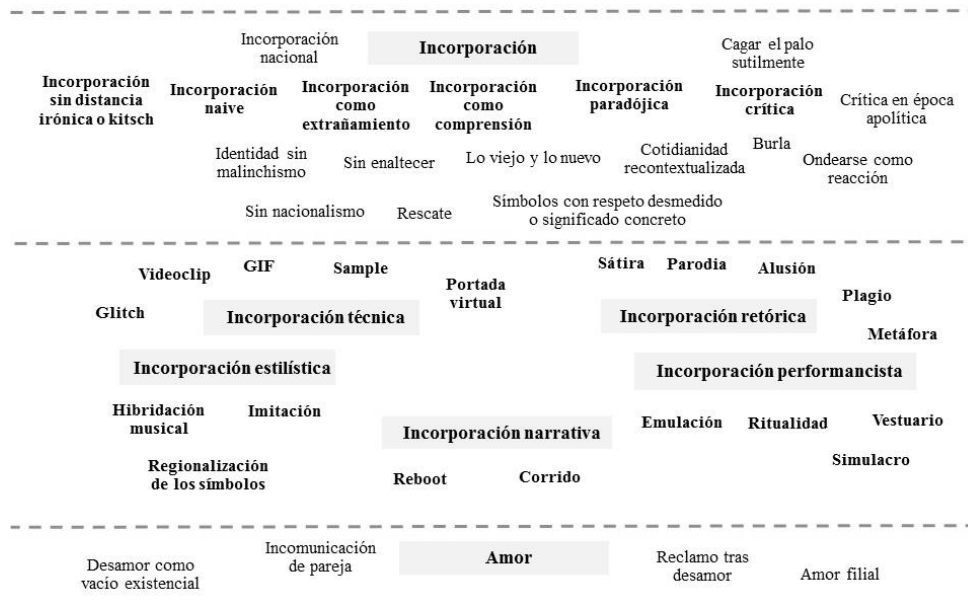
CODIFICACIÓN DE LAS ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD

Dimensiones de análisis



Esquema 1

Incorporación estética



Esquema 2



Imaginario nacional (dimensión social)



Esquema 3

Imaginario nacional (dimensión política)



Esquema 4

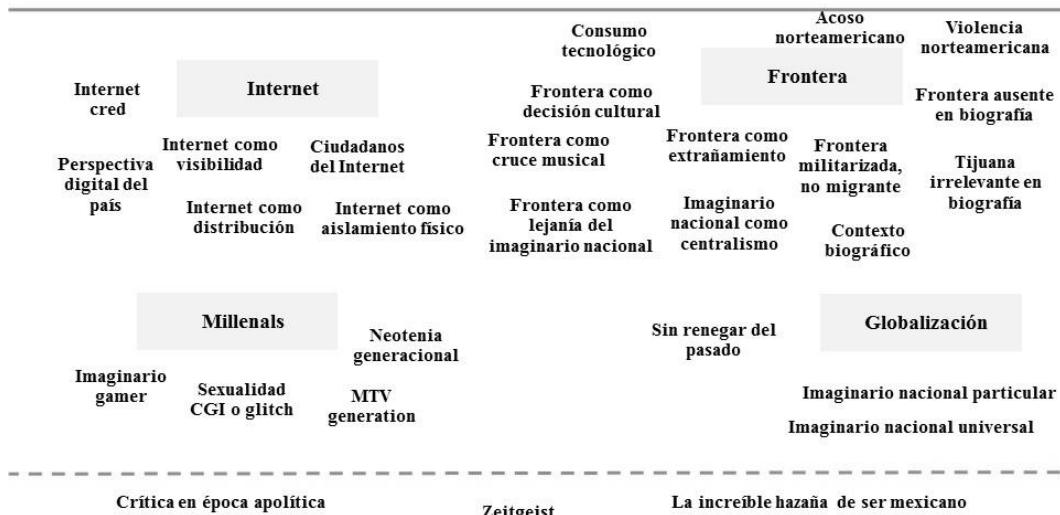


Imaginario nacional (dimensión cultural)



Esquema 5

Contexto de la incorporación estética del imaginario nacional



Esquema 6

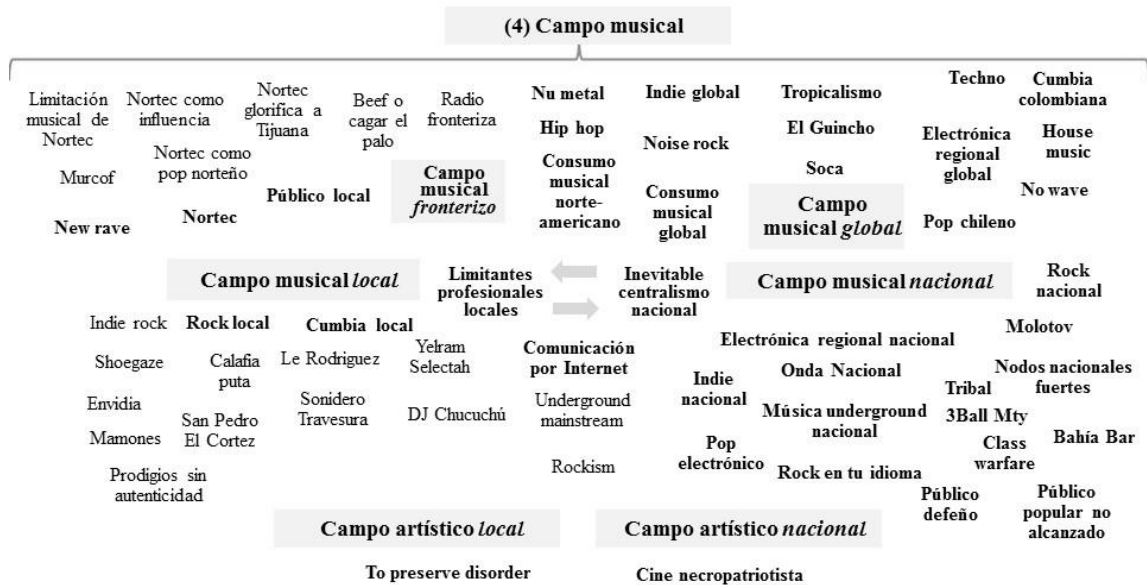


Escena musical ruidosón (3/5)



Esquema 7

Escena musical ruidosón (4/5)



Esquema 8



Escena musical ruidosón (5/5)

(5) Definición de ruidosón

Ruidosón como cura (fidelidad-verdad)	Ruidosón como estandararte (nombramiento)	Ruidosón como estilo (torsión)	Ruidosón como fiesta (repetición)	Ruidosón como círculo (coherencia)	Ruidosón como potencial (totalidad)
<p>Onda Pedo</p> <p>Traducción</p> <p>Madre División</p> <p>Vivencia</p> <p>Trip interno</p> <p>Concepto</p> <p>Sentir en la fiesta</p> <p>Cotorreo</p> <p>Autonía vs fidelidad artísticas</p> <p>Comulgación</p>	<p>Origen del nombre</p> <p>Nombre de cada proyecto</p> <p>Estilo artístico como mood</p> <p>Temas compartidos</p> <p>Variación de cada proyecto</p> <p>Sentimiento</p> <p>Música con letra</p> <p>Conceptual</p> <p>Critica social</p> <p>Festivo y conceptual</p> <p>Recontextualizar</p>	<p>Experimentación con sonidos latinos</p> <p>Evolución técnica</p> <p>Elementos regionales</p> <p>Estilo ruidosón sin ruidosón</p> <p>Género ruidosón</p> <p>Atmósfera oscura</p> <p>Incorporación</p> <p>Estética</p> <p>Distancia del DJ</p> <p>Aspecto fantasmagórico</p> <p>Lo regional como pauta o línea</p> <p>Evocación</p> <p>Estilos distintos</p> <p>Influencias compartidas, no estilos</p> <p>Renegar</p> <p>Festivo y triste, tenebroso u oscuro</p>	<p>Outfit</p> <p>Sacar de onda</p> <p>Terminologización pública</p> <p>Extasis</p> <p>Bodega-Aragón</p> <p>Pingas</p> <p>Fiesta como State of the Union</p> <p>Fiesta con mentalidad regional</p> <p>Fiesta como empoderamiento</p> <p>Desmadre</p> <p>Pelusa</p> <p>Consolidación de la escena</p> <p>Ambiente en la ciudad</p> <p>Ambiente anglosajón o europeo</p> <p>Fiesta como comunicación</p> <p>Fiestas alternas</p> <p>Fiesta local quemada (fiesta ruidosón como torsión)</p>	<p>Iniciación</p> <p>Amistad</p> <p>Asociación o link</p> <p>Influencia mutua</p> <p>Hangear</p> <p>Colaboración entre proyectos</p> <p>Comunicación interna</p> <p>Hetero-reconocimiento</p> <p>Cohesión</p> <p>Invitación</p> <p>Consolidación de la escena</p> <p>Abriase</p> <p>Acogida</p> <p>Aprobación pública</p> <p>Organizar fiestas</p> <p>Aprobación por talento</p> <p>Vinculo distante</p> <p>Aprobación por presencia al margen</p> <p>Formato compartido de producción</p>	<p>Apenas comenzando</p> <p>Falta lo mejor</p> <p>Futuro referente musical</p> <p>Más proyectos ruidosón</p> <p>Musicalmente ilimitado</p> <p>Potencial entusiasta</p> <p>Limitación musical de Nortec</p> <p>Estilo ruidosón no indispensable</p> <p>Unión ruidosón indispensable</p>

Esquema 9

ANEXO 2: CAPÍTULO APÉNDICE.

MICROPOLÍTICA E IMAGINARIO BI-NACIONAL EN EL CAMPO ARTÍSTICO DE TIJUANA: EL CASO DE *TO PRESERVE DISORDER*

El domingo 18 de noviembre de 2012 los promotores norteamericanos Michael Ray-Von y Todd Patrick festejaron la apertura de su galería Otras Obras (ubicada en el centro de Tijuana⁵¹) con la exposición de arte contemporáneo *To preserve disorder*, de Jesse Hlebo⁵² (Nueva York) y Joaquín Segura (Ciudad de México). Días después, el jueves 6 de diciembre, se realizó una nueva inauguración con la música y visuales en vivo de los artistas locales Los Macuanos (Moisés Horta, Moisés López y Reuben Torres) y Pecco (alias de Daniel Escalante), respectivamente. Tras de la fiesta, vino el conflicto. Cerca del final del evento, Pecco transgredió algunas piezas en diversas formas (que más abajo revisaremos). Esto molestó a los promotores y los artistas, que discutieron no solo con él sino con Los Macuanos, que buscaron justificar los actos.

El presente trabajo busca comprender las relaciones de poder que fueron ejercidas a través del discurso en torno a este conflicto, así como la subalternización *in situ* de subjetividades provocada por estas relaciones discursivas de poder. Para ello, se hará una aproximación al conflicto desde su dimensión *micropolítica*⁵³, donde las relaciones de poder son definidas más por procesos (discursivos y performativos) que por estructuras, y se definirá el rol de los imaginarios nacionales de México y Estados Unidos en las *tomas de posición*, argumentos y relaciones micropolíticas de poder.

Este último punto se realizará principalmente para revisar cómo los imaginarios nacionales, en ciertos contextos relacionales, conforman subjetividades subalternas, entendiendo con Guha y Dube que (1) la subalternidad no se genera necesariamente a partir de estructuras de clase, sino de “la articulación de *principios* diferentes, entrelazados, de división social y dominación cultural, incluyendo comunidad y clase, casta y raza, género y *nación*”(Dube, 1999, énfasis nuestro), a partir de “situaciones locales o regionales” definidas por el estudio (Guha, 2008: 8), y que (2) las relaciones de dominación que ejerce un *principio* nacional sobre otro “con base en los valores universales de la razón” deben denominarse *imperiales* (cf. Guha, en Rodríguez, 2001: 11), aunque estas se den a un nivel micropolítico.

51Un lugar, al decir de Ray-Von, “where a substantial part of the economy is focused on bars and nightclubs (facilitating wildness)” (en Way, 2012).

52 Nombrado como uno de los “Mejores Jóvenes en Brooklyn”, por la revista *L Magazine* (Way, 2012).

53 Con “micropolítica” aludimos tanto a la *microfísica del poder* propuesta por Michel Foucault (Foucault, 1978) como al desarrollo teórico del término que hacen Guilles Deleuze y Félix Guattari (Deleuze y Guattari, 2010). Con base en ambas propuestas, definimos por “micropolítica” (como lo hace Márquez Estrada): “Una micropolítica se distingue ante todo por la concepción que tiene del poder. Para la micropolítica el poder no es el Estado, no es el Príncipe, no es el aparato gubernamental, no es la Ley. No es una política que respuesta a los ejercicios del Estado o del aparato centralizado del poder. La micropolítica es anterior a la macropolítica, ya que plantea que el poder es anterior a lo político, es anterior a la Ley, es anterior al Estado” (Márquez Estrada, 2007: 23).

El análisis partirá de la revisión de los antecedentes históricos tanto de la ciudad en general como de su campo artístico⁵⁴ en particular (donde este conflicto se inscribe). Por otro lado, se hará una revisión de la exhibición y su discurso curatorial, así como de los debates que el conflicto generó en Internet y las versiones de los involucrados. El nuestro es, pues, un estudio de caso representativo de la relación de poder que genera la presencia norteamericana en el campo artístico tijuaneño.

Para revisar el debate en Internet y las versiones del conflicto disponibles, hemos recurrido a lo que Alejandro L. Madrid ha llamado —a propósito de su investigación en torno a Nortec Collective— un *ciber-trabajo de campo*. “El cyber-trabajo de campo —explica Madrid— reconoce al Internet como mucho más que una herramienta de información; admite su importancia como un espacio virtual donde las relaciones son establecidas, el conocimiento es producido y el significado cultural es negociado” (Madrid, 2008: 11).

De esta manera, analizaremos tanto las discusiones como las referencias directas e indirectas al conflicto que se generaron en Internet principalmente desde los “muros” o perfiles de Facebook de cada uno de los involucrados, pero también en los comentarios *on-line* a una entrevista sobre la exhibición publicada en la página de la revista norteamericana *Vice* (Way, 2012) y en Twitter. Asimismo, revisaremos las respuestas de los involucrados (cuando las hubo) a un cuestionario enviado por Internet sobre el conflicto, aunque cabe aclarar que aún no se recolecta por este medio las versiones de todos, ya sea porque aún no han respondido o porque han declarado no tener interés en hacerlo.⁵⁵

Así pues, el propósito de este trabajo es hacer un análisis discursivo de las piezas artísticas, el texto curatorial, el debate en Internet y las versiones de los principales involucrados (promotores, artistas, Pecco y Los Macuanos) que permita contrastar prácticas y argumentos para buscar coincidencias, diferencias e inversiones semánticas. Entendemos al discurso, según refiere Foucault, no “como conjuntos de signos (de elementos significantes que remiten a representaciones o contenidos) sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan” (Foucault, 2006b: 81).

Además, los discursos “deben ser tratados como prácticas discontinuas que se *cruzan*, a veces se *yuxtaponen*, pero también se *ignorán* o se *excluyen*” (Foucault, 2009: 53, énfasis

54 Para este trabajo, tomamos de Pierre Bourdieu tanto el concepto de *campo* artístico como el de *capital* artístico. Para Bourdieu, según señala la útil introducción de Gilberto Giménez, el *campo* es “una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando progresivamente a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones sociales, de intereses y de recursos propios, diferentes a los de otros campos”, mientras que el capital refiere “a los recursos puestos en juego en cada campo”, cuyas diferentes especies (según el campo) “bajo ciertas condiciones pueden transformarse unas en otras” (Giménez, 2005, 85-87).

55 Las preguntas fueron enviadas a los promotores (Ray-Von y Patrick), los artistas (Hlebo y Segura), Pecco (Escalante) y los integrantes de Los Macuanos (Horta, López y Torres), así como a Adrián Barba (artista tijuaneño), Joey Muñoz (videasta que ha trabajado con Pecco e integrantes de Los Macuanos) y Jason Thomas Fritz (fotoperiodista norteamericano que vive en Tijuana), por su involucramiento en el debate en Internet. El cuestionario consistió en tres preguntas básicas para los propósitos de este trabajo: *¿Por qué surgió el conflicto (explica tu rol en él, ya sea directo o indirecto)?; ¿cuáles fueron las posturas y argumentos de cada uno de los involucrados en la discusión (con nombres, incluyendo tu participación)?; por último, ¿encuentras alguna vinculación entre el concepto detrás de las piezas de la exposición y los actos que generaron el conflicto?*



nuestro). Cruzar, yuxtaponer, ignorar y excluir, por cierto, serán verbos que definirán distintas estrategias discursivas puestas en práctica en el conflicto que analizaremos.

En otras palabras, procederemos como Lata Mani hizo en relación al debate sobre la *sati* o quema de viudas en India; es decir, nuestro interés no es juzgar quién tiene la razón sino analizar “los aspectos discursivos del debate” (Mani, 1999: 171). En el caso de Mani, eso se traducía en analizar qué se daba por sentado cuando se hablaba de la *sati*, la sociedad india, las mujeres o la tradición. En nuestro caso, analizaremos los cruces, yuxtaposiciones, omisiones y exclusiones que se ponen en práctica cuando se habla de “violencia”, “transgresión”, “coerción”, “conciencia política”, “conciencia moral”, “presencia norteamericana en Tijuana”, etcétera.

Por lo tanto, no nos interesa ni reprobar ni exaltar la transgresión de Pecco en la exhibición, tampoco juzgar *qué* argumento del debate es correcto, sino revisar *cómo* se argumenta, cuáles son las estrategias discursivas, qué términos se ponen en juego y bajo qué definiciones se entienden, para a partir de ello revisar las relaciones de poder y las tomas de posición en el campo artístico tijuanaense.

2.1 *Gringos in TJ*: ¿Presencia cosmopolita o colonial?

La revisión del conflicto que aquí nos atañe tiene como antecedente histórico (según se verá) la presencia de norteamericanos en la ciudad. Este antecedente, de hecho, viene implícito en la fundación y crecimiento mismo de la ciudad. El caso más importante es probablemente el legendario Casino Aguacaliente, que en los años veinte y treinta recibió a hordas de norteamericanos que buscaban fiesta y alcohol a unos metros de su país en la época de la “ley seca” norteamericana. Pero también está el famoso bar Iguanas, que en los años ochenta y noventa presentó a varias bandas de rock del momento (Nirvana, Nine Inch Nails, The Ramones, etcétera) ante un público principalmente norteamericano, pero también local.

Sin embargo, el antecedente más inmediato del conflicto —por su clara referencia al campo artístico de Tijuana y por la implicación, directa o indirecta, de los involucrados— fue quizá el debate que generó en Internet un texto de Reuben Torres (integrante de Los Macuanos), publicado antes del conflicto en *To preserve disorder*, sobre dos festivales musicales que ocurrieron el pasado año en Tijuana: Norte Sonoro y All My Friends.

Torres señala que ambos eventos tuvieron una amplia presencia de norteamericanos en el campo artístico de la ciudad y que, “para bien o para mal”, le recordó a la época de la “generación boom” tijuanaense (de 2001 a 2006, dice, donde Nortec fue punta de lanza). Esta presencia es vista con sospecha, sobre todo al analizar el rol que los medios norteamericanos (Pitchfork, The Fader, Vice) jugaron en los eventos: “Muy pocos medios, de hecho, estaban acudiendo a las voces de la gente local que puso su esfuerzo para hacer que ocurrieran [los festivales]”, apunta (Torres, 2012).

Así pues, se sugiere que el trabajo de los artistas locales generó una *plusvalía* (en el sentido marxista del término) que de manera injusta se convirtió en una amplia valoración mediática del *capital artístico* norteamericano (en el sentido bourdieano del término). En otras palabras, la voz de los sujetos locales fue subalternizada a partir de una discriminación por nacionalidad. Este fenómeno, agrega Torres, es irónico si se toma en cuenta que “el entusiasmo que rodea las novedades culturales en la ciudad —principalmente la escena culinaria y, sí, la música



también— comenzó con la ciudad siendo abandonada por turistas, dejando a los locales hacer lo propio” (Torres, 2012).

Sin embargo, la crítica de Torres no debe verse de manera completamente antagónica, dado que él estuvo involucrado, a través de Los Macuanos en ambos eventos. Además, su texto fue escrito en inglés para una revista norteamericana, o en todo caso mexico-americana (*Remezcla*).

El artículo fue compartido por el promotor tijuaneño Tony Tee (alias de Antonio Ley) en Facebook y su perfil o “muro” sirvió de plataforma virtual para un amplio debate (semi) público donde se expresaron posturas personales no solo sobre el texto de Torres sino sobre la presencia norteamericana en la ciudad y en su campo artístico.⁵⁶ Los principales actores discursivos en este debate —aparte de Torres (Conejito Colvin, en Facebook)— fueron, por un lado, los norteamericanos Todd Patrick (dueño de Otras Obras) y Jason Thomas Fritz (fotoperiodista que vive en Tijuana) y, por otro lado, el mismo Tony Tee y el artista tijuaneño Adrián Barba.

Patrick fue el primero en responder, probablemente por su implicación en el tema. Él ayudó a dirigir y curar los dos festivales, sobre todo a través del Festival Nrmal, de música electrónica y alternativa, que dirige en Monterrey. “Esto es mega insidioso [*bitchy*]”, fue su primera reacción ante el texto, mismo que notó con “mucho negatividad impertinente [*snippy*]”, al punto que sospecha “de los motivos y la honestidad intelectual del autor”. Desde su punto de vista, este tipo de quejas “en México tratan usualmente sobre tensiones de clase no discutidas o no reconocidas, más que sobre la cultura o raza o cualquier tema que esté a la mano”.

Por otra parte, apunta que ambos eventos fueron “promovidos y presentados de maneras humildes y desde las bases [*grassroots*]” y que su intención, al invitar a los medios norteamericanos, era representar “una cara real y muy diferente [de la acostumbrada]” de México a Estados Unidos, que muestre “bandas y mexicanos *escenosos* inteligentes, cultos, atractivos y a la moda”. “Mi objetivo no es turismo”, agrega, “sino *el intercambio cultural e intelectual entre iguales* y mostrar el evidente hecho de que *las fronteras son opresiones absurdas*” (énfasis nuestro).

La postura de Fritz es reveladora. “No puedes complacer a nadie aquí, porque todos quieren controlar su narrativa”, dice sobre las quejas de Torres. Sin embargo, no agrega el nombre de su narrativa: “cosmopolitización”. Ello puede comprobarse cuando afirma que debe dejar de escribir en Facebook para terminar su artículo sobre ese mismo tema, titulado (dice con ironía): “Tijuanenses sin salidas [Tijuana Dead Enders]: Cómo la mafia cultural provincial aquí odia la tendencia de la ciudad hacia la cosmopolitización... o algo así” (esta narrativa será retomada por Fritz en relación al conflicto en Otras Obras). Y agrega: “Creo que uno de los

56 El debate completo puede consultarse acá: <http://facebook.com/antonio.ley.7/posts/485317911490647>. Por otro lado, el análisis del discurso en este caso sigue la propuesta metodológica de Said en su *Orientalismo*, quien entendería como *localización estratégica* “la posición que el autor de un texto adopta con respecto al material” a discutir (en nuestro caso, la presencia norteamericana en la ciudad y en su campo artístico) y como *formación estratégica* la “forma de analizar la relación entre los textos y el modo en que los grupos, los tipos e incluso los géneros de textos adquieren entidad, densidad y poder referencial entre ellos mismos” (Said, 2004: 43-44). En otras palabras, la formación estratégica es el mecanismo metodológico que permite visibilizar, para decirlo en términos de Bourdieu, las tomas de posición y las relaciones de poder en el campo.



problemas aquí [en Tijuana] es que la gente [¿tijuanaense?] no ve el potencial de la ciudad”. Entonces, por la manera en que está escrita la frase, se sugiere que un norteamericano como él (o Patrick) sí lo ve.

La posición más antagonica hacia la perspectiva norteamericana (y la que enuncia de manera más abierta la parte más radical del texto de Torres) es la de Barba. Primero agregó de forma provocadora, haciendo referencia a los argumentos de Patrick y Fritz: “Discusión aprobada por los Estados Unidos de América”. Y luego, justo después de que Patrick mencionó como su objetivo crear un “intercambio cultural entre iguales” y evidenciar lo “absurdo” de la frontera, Barba escribió: “Tijuana: el nuevo parque de atracciones cultural con tragos baratos para personas que se sienten mal sobre la colonización”.

Por otro lado, la posición más pragmática es la de Tony Tee. Para él, la gentrificación de la ciudad por parte de norteamericanos significa dinero que llega a su bolsa: “Déjenlos venir”, señala. “Estaré aquí para rentarles mi camioneta, promover sus eventos y galerías de arte. No tengo problema con eso”. Y minimiza las críticas de Torres diciendo: “Todos tenemos opiniones. Personas blancas en Tijuana no es nada nuevo”.

Insistimos que el objetivo que buscamos cumplir no es definir quién tiene la razón o cuál es el argumento correcto, sino revisar lo que Mani llama los “aspectos discursivos del debate” o las estrategias y formas de argumentación, como los cruces, yuxtaposiciones, omisiones y exclusiones a las que se refería Foucault en el texto arriba citado.

La yuxtaposición o cruce más evidente en este discurso es la del colonialismo frente a la cosmopolitización. La selección de una de estas perspectivas lleva necesariamente a la omisión o exclusión de la otra. Ahí es donde encontramos la raíz del conflicto, una raíz que crecerá y se manifestará días después en la exhibición de *To preserve disorder*, en Otras Obras.

2.2 *To predict disorder*: Texto curatorial, exhibición y conflicto

El debate en torno al texto publicado en Remezcla sobre All My Friends y Norte Sonoro también aludía de manera indirecta a Otras Obras. Lo que los primeros dos implicaban en la música, el segundo lo implicaba en el arte conceptual. A fin de cuentas, el cuestionamiento en torno a la presencia de norteamericanos en el campo artístico en Tijuana se aplicaba a los tres casos.

Así pues, los promotores de Otras Obras (Todd Patrick y Michael Ray-Von) se posicionan discursivamente en la perspectiva cosmopolita de la ciudad. “Nuestro objetivo es proveer un espacio para el encuentro de discursos locales y extranjeras [sic], reconociendo así las condiciones que rodean a la ciudad fronteriza más única del mundo”⁵⁷, dicen en su presentación. Y, en entrevista para *Vice*, Ray-Von agrega: “Queremos complicar las nociones de extranjero y local, en el trabajo, y en nuestro pensamiento. Lo cual, por cierto, es algo que ya pasa en Tijuana. Queremos cuestionar las condiciones geopolíticas de este lugar en un modo abstracto y nuevo” (en Way, 2012).

El rol que juega la exhibición *To preserve disorder* es más claro cuando se coloca frente a esta posición cosmopolita. Según el texto curatorial, *To preserve disorder* es una exploración

en torno a “estados fallidos, post-nacionalismo e identidades culturales en una época de crisis”, pero también una guerra simbólica contra el Estado para eliminar sus “divisiones binarias”, su control y su propaganda.

El concepto toma cuerpo a través de distintas piezas exhibidas, como una copia de la Constitución Mexicana que fue explotada con cuetes, una barda de metal con púas en el centro de la galería, expedientes norteamericanos de prisioneros pegados en la pared, una fotografía de un documento político impreso en hojas pero visto solamente de lado (sin mostrar su contenido), materiales para crear una bomba de fertilizante como las usadas en ataques terroristas (fertilizante con nitrato de amonio, gasolina diesel, algodón, papel), etcétera. Para los artistas, según explica Hlebo, “los temas sobre aprendizajes y posibilidades anti-estatales, anti-autoritarias y pro-terroristas eran del mayor interés”. En suma, la exhibición es una crítica a lo que Foucault ha llamado sociedad disciplinaria y a los mecanismos estatales de control.

Esta crítica muestra su herencia anarquista en el *Reader* publicado sobre la exhibición, pues es en sus páginas finales donde se pone el texto íntegro firmado por Aqua Regis, Group Affect (abril 2012, Nueva York), que se posiciona, desde la perspectiva anarquista, en contra de la brutalidad y represión del Departamento de Policía de Nueva York y a favor del derrocamiento del sistema policial entero. En la argumentación, el texto cita las palabras del anarquista Alexander Berkman: “El único remedio real para el crimen es abolir sus causas, y esto el gobierno no lo podrá hacer nunca porque está ahí para *preservar* esas mismas causas” (en Hlebo y Segura, 2012, énfasis nuestro). Es muy probable que esta cita sea la inspiración directa para el nombre de la exhibición.

Por ello la alusión que hace a movimientos rebeldes, como la cita en la contraportada a la explicación que Ted Kaczynski hace sobre la fabricación de explosivos de nitrato o la inclusión en sus páginas de la declaración escrita a mano (escaneada) de la selva Lacandona por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en 1995. Lo interesante de esta última inclusión es que la declaración se opone en dos sentidos a la posición tomada por la exhibición, pues la lucha del EZLN es definida “en apego a nuestra Constitución” (citando su artículo 39, que afirma el derecho del pueblo mexicano a “alterar y modificar su gobierno”) y respetando los símbolos patrios: “tenemos Patria y la Bandera tricolor es amada y respetada por los combatientes insurgentes [...] y por ella iremos al combate siempre”. Paradójicamente, la misma Constitución es explotada como performace de la exposición y la misma Bandera es pisada en la fotografía promocional que anunciaba el evento.

Por otro lado, el *Reader*: hace una revisión de la propaganda y las instituciones estatales como aparatos ideológicos y mecanismos de control, como en la imagen de la moneda franquista (con la cita: “Francisco Franco caudillo de España por la G. de Dios 1957”), las portadas del *Jail Time Manual: A Handbook for Local Correctional Administrators* y del *United States Marine Guidebook for Essential Subjects*⁵⁸, el *screen shot* a la búsqueda en Google de la frase “*mexican prison break*”, el escudo mexicano, un cheque del gobierno norteamericano a

58 De este último se muestra una cita donde se describe cómo es una persona de izquierda: “Sus sentimientos de inferioridad están tan arraigados que no puede concebirse a sí mismo como individualmente fuerte o valioso. De ahí el colectivismo de un izquierdista. Él solo puede sentirse fuerte como un miembro de una organización grande o un movimiento masivo con el cual se identifica”.



ciudadano, propaganda y gráficas del Departamento de California de Correcciones y Rehabilitación (sobre el crecimiento de la población adulta en cárceles y sus beneficios), una portada de revista sobre la represión del 1968 mexicano y una mancha final, probablemente de sangre.

La exhibición fue inaugurada por segunda vez, decíamos al inicio, con la presentación musical de Los Macuanos y visuales en vivo de Pecco. Los Macuanos y Pecco, como en otras ocasiones, aludieron a referentes políticos, sociales y culturales del imaginario nacional mexicano. Esta es probablemente una de las razones por las que fueron invitados, según podemos inferir en las palabras de Von-Ray para la entrevista en *Vice* sobre Otras Obras: “Desde hace un tiempo, la más reciente generación de artistas han estado comprometidos en una reconsideración crítica de la estética y las estrategias del arte y la música mexicanos” (en Way, 2012). Sin embargo, la posición discursiva de Los Macuanos y Pecco, aunque es crítica del nacionalismo, no es estrictamente post-nacionalista, en el sentido del término utilizado por Hlebo y Segura en su exhibición.

Podríamos decir que *To perserve disorder* y su discurso post-nacionalista es la práctica discursiva suplementaria de la posición cosmopolita arriba citada. El mundo sin fronteras con ecos liberales al que aludía Patrick es sustituido, en la exhibición, por la supresión anárquica del Estado, pero las metáforas e imágenes convergen en un mismo discurso que alude a la posibilidad cosmopolita. En cambio, la crítica al nacionalismo en Los Macuanos y Pecco no refiere a un mundo utópico post-nacionalista, en tanto que este mundo post-nacionalista o cosmopolita es asumido como una formación ideológica más del imperialismo global cultural-económico.

La transgresión de Pecco en la exhibición consistió, básicamente, en tres actos: el fertilizante fue sacado de su costal, la Constitución semi-quemada fue pateada y el póster del documento político fue roto. Nos limitaremos a señalar que esta transgresión, sin exaltarla de ninguna manera, se posiciona dentro de los parámetros mismos enunciados por la exhibición.

Las notas curriculares de los artistas señalaban: “Cada proyecto [de Hlebo] es vulnerable; fácilmente podría auto-destruirse” o “Segura apunta a alcanzar un arte de la desestabilización, elaborando una poética del sabotaje a través de actos de provocación aparentemente aleatorios” y su obra “medita sobre la violencia como un motivo [*motif*] omnipresente en la vida contemporánea”. Además, Hlebo señaló en entrevista a *Vice*: “Queremos crear un espacio que presente tanto los efectos de [las] instituciones opresivas como la accesibilidad a la subversión y el desmantelamiento” (Way, 2012).

Sin embargo, si los actos coinciden con la posición rebelde-anarquista sugerida por la exhibición, esto no significa que empatan con el discurso liberal-cosmopolita que da sustento a la exhibición. Los insultos y agresiones hacia Pecco (un empujón de Patrick y una bofetada de Hlebo) pusieron de manifiesto esta compleja composición discursiva. Por otro lado, la defensa de Los Macuanos a Pecco también reveló sus propias contradicciones en la discusión, según veremos.

No obstante, lo importante en este despliegue discursivo no es la coherencia de los argumentos sino su efectividad para posicionar activamente a los sujetos en las relaciones de poder en el campo. Para Bourdieu, todo campo (artístico o no) se define por las *tomas de posición* de sus integrantes. Las tomas de posición, que se realizan en lo que Bourdieu llama un “sistema” de oposiciones, son “el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de

otro modo —agrega—, el principio generador y unificador de este ‘sistema’ [de oposiciones] es la propia lucha” (Bourdieu, 1995: 344). Por lo tanto, entendemos a este conflicto en la inauguración de *To preserve disorder* como un evento performativo y discursivo de tomas de posición en el campo, donde (cabe agregar) se ejercen y definen relaciones micropolíticas de poder que generan subalternidad.

El pleito esa noche⁵⁹ se difuminó tras un intercambio de palabras y la retirada de Pecco y Los Macuanos, pero continuó públicamente en Internet (en redes sociales y el sitio de Internet de la revista *Vice*), con alusiones directas o indirectas a los involucrados y con reflexiones y argumentos no solo sobre lo sucedido esa noche sino sobre el papel general de figuras norteamericanas en el campo artístico de Tijuana.

2.3 Transgresión vs. coacción: Internet como espacio para la toma de posición en el campo

Nuestro argumento es que la discusión en Internet tras el pleito fue una consecuencia del debate antes mencionado sobre la presencia norteamericana en el campo artístico de Tijuana y, por otro lado, sirvió para reafirmar bajo prácticas discursivas las tomas de posición en ese mismo campo. A su vez, las versiones del conflicto expresadas a específicamente a esta investigación revelan esas mismas tomas de posición y sus relaciones implícitas de poder y subalternidad con base en la nacionalidad.

El debate en Internet tiene tres facetas: Facebook, *Vice* y Twitter. Los argumentos en Facebook fueron los de mayor presencia. Tony Tee, en su “muro” (definido por Michael Ray-Von como “las Naciones Unidas de la controversia tijuanaense”), hace la pregunta retórica: “¿Quién cacheteó a quién?” Ray-Von aprovecha para externar su versión e invitar al diálogo: “Para ser honesto creo que yo fui el más cacheteado”, le dice. “Algunas piezas fueron vandalizadas y algunas personas estaban molestas. Quiero más que nada que de esto resulte una conversación sobre la ética y la política de la comunicación y la representación”. Y cuando alguien más repite la pregunta inicial de Tony Tee, Von-Ray responde (aludiendo a Pecco): “Me alegra que no sepa su nombre”.

Por otro lado, Todd Patrick escribe en Facebook una reflexión sobre lo sucedido al día siguiente. En él describe a Pecco despectivamente como “*vandal, skater, bro*”. El escrito genera una discusión en el espacio para comentarios pero es borrado tiempo después.

Después comienza a circular un artículo (ya citado arriba) que entrevista a Ray-Von y a Hlebo sobre *Otras Obras* y *To preserve disorder*. El artículo no registró el evento donde ocurrió el pleito, por lo tanto también ignora que su título, “American boys in Tijuana”, hace referencia directa a uno de las cuestiones problematizadas en el campo artístico de la ciudad.

Entonces vienen una serie de confrontaciones por Facebook y el espacio de comentarios del artículo de *Vice*. La confrontación de Torres en Facebook, por ejemplo, es de manera indirecta y su estrategia discursiva es la elección calculada de citas en su “muro”: primero al post (ahora borrado) de Patrick (“Simon Pecco [nombre en Facebook de Pecco] – *vandal, skater, bro*”), luego a una declaración de Hlebo en *Vice*, para señalar su ironía (“Si [la exhibición] crea

⁵⁹ Que, por otro lado, debe entenderse también como un despliegue de poder de lo que Bourdieu ha llamado *libido dominandi* masculina (Bourdieu, 2000).



un diálogo eso es lo que importa más a final de cuentas”), y finalmente un aforismo del artista chino Ai Weiwei (“Everything is art. Everything is politics.” – Ai Weiwei”).

En el caso del videasta Joey Muñoz, la confrontación es directa y su estrategia discursiva es la paráfrasis y el testimonio. Primero escribió en su muro: “Preservar el desorden, mientras nosotros seamos los que lo hagamos”. Después, como comentario al artículo de *Vice*, escribió: “Preservar el desorden, de manera ordenada”. Y continuó el comentario explicando: “un artista local de TJ arruinó las piezas en el suelo y en la pared, para preservar el desorden. Fue una reacción visceral. Los chicos americanos se sacaron de onda y cachetearon al artista de TJ directo en la cara. Esa, para mí, fue la primera vez que de verdad entendí la exhibición. A expensas del artista”.

Este comentario no quedó sin réplica, misma que estuvo a cargo del fotoperiodista Jason Thomas Fritz, al recurrir a la moral del “*street artist*” para argumentar que Pecco merecía un peor castigo: “¿Reacción visceral? Por favor. Fue premeditado. Todo ‘*streetartist*’ [...] sabe que si vandalizas el trabajo de alguien más, las cosas irán mal. Así es como funciona. La humillante bofetada [*bitchslap*] que se le dio fue, de hecho, un gesto amable. Debió haber sido peor”.

A su vez, queda también como confrontación indirecta la cita que señala Luisa Fernanda Martínez Villalón, en ese entonces pareja de Reuben Torres, a las palabras de Hlebo para develar su ironía tras el conflicto: “En el contexto particular de *To preserve disorder* —dice Hlebo en la cita de Martínez Villalón—, veo a la violencia como un medio de control pero también de liberación. Es una herramienta que puede ser usada para derrocar estructuras opresivas mientras al mismo tiempo puede ser usada para instituir esas mismas estructuras. Pienso que la violencia se vuelve necesaria como resultado; pero, como con la ideología, quién está ‘bien’ o quién está ‘mal’ solo puede ser realmente definido desde el punto de vista de uno”. Justo al final de la cita, Martínez Villalón escribe “#ironía” como forma de evidenciar las contradicciones en entre la posición curatorial y la tomada a partir de la transgresión de Pecco.

Esta contradicción podría expresarse en términos parecidos a los que utilizó Lata Mani para revisar la ambivalente postura colonial ante la sati en India. Dice Hlebo que la violencia es una herramienta que igual puede servir para la transgresión anti-institucional que para la coacción institucional. Pero en su postura general podemos ver que se distingue a violencia como “buena” o como “mala” según su rol frente al discurso cosmopolita tras la postura anárquica —de manera similar a la distinción colonial entre sati “buena” y “mala” según la concordancia con las escrituras sagradas, a pesar de la reprobación general de la costumbre (Mani, 1999).

Así pues, mientras la violencia como transgresión es presentada positivamente en la exhibición y en el *Reader* como acto insurgente (real o virtual) de liberación, es reprobada como “vandalización” en el caso de su ejecución por parte de Pecco contra la exhibición. Por otro lado, mientras la violencia como coacción aparece criticada bajo la forma de Estado totalitario y sociedad disciplinaria, es ejercida (en el acto y en el discurso) como forma de reprobación la “vandalización” de Pecco. Es a través de esta distinción ambivalente que se ejerce la toma de posición en el campo artístico y se subalterniza al otro.

2.4 *Dada or vandal?* Definiendo la conciencia moral y política del subalterno

Otra estrategia discursiva puesta en práctica en la discusión fue definir la presencia o ausencia de conciencia moral y conciencia política en Pecco cuando realizó sus actos. Ello sirve como fundamento para la distinción arriba mencionada entre la transgresión o la coacción “buena” y “mala”, así como para la toma de posición en el campo, ya sea desde la perspectiva pro-“cosmopolita” o anti-“colonialista” que se ha ido definiendo antes y durante el conflicto.

Esta reflexión moral y política sobre los actos de Pecco podemos observarla tanto en Internet como en los testimonios reunidos a partir del cuestionario realizado para este trabajo. En Internet, la postura pro-cosmopolita frente a esta reflexión está representada claramente por los comentarios de Jason Thomas Fritz. Para Fritz, según citamos arriba en su réplica a Joey Muñoz, el acto fue “premeditado” y, por ende, moralmente (desde la perspectiva de “todo ‘street artist’”) merecía más castigo que una bofetada.

Por otro lado, sus comentarios en Twitter (en su cuenta “Tijuanalandia”) revelan más sobre su toma de posición. Fritz recurre a la misma distinción entre la transgresión “buena” y la transgresión “mala” cuando responde a un tuit de Reuben Torres (ahora borrado, pues su cuenta en Twitter, “Nenuco del Norte”, ya no existe): “Supongo que el ‘poder’ simbólico que tiene una galería de arte sin fines de lucro la vuelven un blanco más fácil para vandalizar que, digamos, un banco”, le dice irónicamente.

Además, descalifica la posición “anti-colonialista” de Torres revelando la contradicción entre su discurso y su lugar de enunciación cuando responde a otro tuit de Torres: “Viniendo de la misma persona que representa a Red Bull [a través de Los Macuanos] de alguna manera debilita los argumentos políticos que tratas de inventar”. Esta estrategia discursiva que busca la contradicción entre el discurso del otro y su lugar de enunciación también fue usada desde la postura “anti-colonialista” (por ejemplo, en Barba), aunque en otro sentido, al contradecir el discurso liberal-cosmopolita de Patrick (“intercambio cultural entre iguales”⁶⁰ y crítica a la frontera) con las supuestas implicaciones políticas de su lugar de enunciación (colonialismo con sentimiento de culpa).

⁶⁰ Las palabras de Patrick nos recuerdan a las de Žižek cuando afirma: “La aparición de la *égalité* está siempre sostenida en el discurso por un eje asimétrico de amo frente a esclavo, del portador de un conocimiento universal contra su objeto, de un perverso frente a un histérico, etc” (Žižek, 2009: 80). Si entendemos la postura del amo/perverso como aquella de la Ley y la postura del esclavo/histérico como la de la transgresión que cuestiona o reta la Ley (esto en el sentido lacaniano del que parte Žižek), entonces Pecco se colocó en la segunda postura con sus actos y los artistas/promotores de la exhibición se posicionaron en la primera postura con su reprobación. El discurso, pues, ya implicaba, desde el acto mismo, esa asimetría entre el lugar perverso de la Ley y su lugar histérico de la transgresión. Esta relación de poder, que genera subalternidad (el esclavo, el histérico, el objeto, ectétera), es problematizada en el discurso virtual de los debates de Internet, donde el acto de nombrar y describir los hechos devela las posiciones discursivas implícitas en el lenguaje. Por otro lado, si atendemos las versiones del conflicto de Pecco y Los Macuanos, esta relación se invirtió (al menos parcialmente) el día del evento. Mientras la argumentación del acto fue sostenida por los integrantes de Los Macuanos en defensa de Pecco —cual “amo/perverso portador de un conocimiento universal” (expresión que recuerda, por cierto, la definición arriba citada de *imperialismo* por Guha como dominación de un principio nacional a otro “con base en los valores universales de la razón” [cf. Guha, en Rodríguez, 2001: 11])—, Patrick empujó a Pecco y Hlebo le dio una bofetada —cual “esclavos históricos” violentos. Es en esta inversión de roles donde se manifiesta el “currículum oculto” de cada posición, el discurso *suplementario* (Derrida dixit) que lo sustenta.

Por último, Fritz recurre de nuevo a su narrativa “pro-cosmopolita” con otro tuit que anuncia: “La tendencia de TJ hacia el cosmopolitanismo prueba ser una pastilla difícil de tragar para un grupo reaccionario. Una galería de arte promovida por NY y basada en TJ fue vandalizada”.

Otro aspecto a analizar son los testimonios reunidos que expresaron su versión a partir del cuestionario enviado⁶¹. El testimonio de Pecco podríamos dividirlo en: antecedentes, actos, reclamos y reacción. Pecco menciona que antes de sus actos “estaba *agüitado*, borracho y frustrado con la presentación de los visuales que me salieron súper mal” y por el reciente suicidio de un amigo de la familia tras matar a su esposa. Su transgresión consistió básicamente en tres actos: sacar el fertilizante del costal, patear la constitución semi-quemada y romper (no intencionalmente, aunque sin remordimiento) la fotografía de la pared cuando casi caía al suelo.

Después vinieron los reclamos de Patrick (quien, según dice, lo jaló de la sudadera), el “artista del póster” (Hlebo, quien lo abofeteó) y “otros mexicanos que querían quedar bien con Todd *Pee*”, así como la mediación de Ray-Von. Su reacción ante Patrick fue de confrontación: “le respondí [...] que lo que hice era mi performance iconoclasta en contra de arte basura y sus planes colonialistas”; tras la bofetada de Hlebo, “nomás me rasqué el cachete”; y frente a los “otros mexicanos”, dice, “no hice nada”; mientras que a Ray-Von le dijo estar dispuesto a pagar los daños, “pero ya los frijoles estaban quemados”.

Los Macuanos aportan otros aspectos del pleito. Moisés López señala que Pecco llegó y le dijo: “Es que me ondeé, me puse a barrer la obra [hecho no confirmado por Pecco⁶²] y arrugué una de las imágenes impresas que estaban en la pared”. Después confirma el reclamo violento: empujón en el hombro de Patrick y bofetada de Hlebo. “Pecco a esto no respondía nada”, dice. Y agrega que el reclamo de Patrick buscaba definir claramente una conciencia moral en Pecco. Según López, Patrick decía que “Pecco no era un ‘ghetto kid’ [chico de la calle] y sabía distinguir lo bueno de lo malo”, agregando que: “Este es el trabajo de un artista y Pecco vino y lo vandalizó”. Ante ello, López prefirió jugar el rol de mediador entre las partes.

Moisés Horta insiste en las implicaciones de clase en la postura de Patrick. Según Horta, Patrick “estaba argumentando que Pecco era un chavo de clase media, que era ‘*a failure of the left*’ [un fracaso de la izquierda]”. Así pues, encontramos aquí la estrategia discursiva de deslegitimación de la conciencia política en Pecco. Agrega que la mejor justificación que encontraron para defender a Pecco y calmar los ánimos era el concepto tras el título de la exhibición: “¿Qué no la obra se llama *Para preservar el desorden?*”. Pero Patrick respondía que

⁶¹ Cabe mencionar que los únicos que han respondido al cuestionario son los tres integrantes de Los Macuanos (que prefirieron relatar su testimonio y opinión en persona) y Pecco. Thomas, Patrick y Segura han rechazado responder, por distintas razones⁶¹; mientras que Hlebo, Barba y Muñoz no se ha comunicado en ningún sentido. Por otro lado, aunque mostró un interés inicialmente, al día siguiente Ray-Von cambió de opinión y criticó el cuestionario como “ofensivo” (por la premura e implicaciones de las preguntas) y se limitó a dar una breve versión del conflicto. Además, aunque Barba no ha respondido directamente, tenemos también una breve crónica sobre sus actos que le escribió en chat a Pecco y que me fue enviada tanto por Pecco como por Reuben.

⁶² Otra versión no confirmada por Pecco fue de Torres y decía que Pecco también tumbó la barda con púas de la exhibición. Esta versión apócrifa, sin embargo, muestra claramente las implicaciones que tenía en el debate los imaginarios (bi)nacionales. De haber ocurrido esta transgresión, esta performaba el viejo imaginario del “orden” gringo (en la exposición) frente al “salvajismo” mexicano (en el acto de Pecco).



estaba “transgrediendo, pero que no es la manera como debería; [...] según él, ‘*he should have known better*’”.

Reuben Torres señala que lo que Patrick defendía era en realidad el concepto de propiedad privada: “Estaba argumentando que era propiedad privada, que no se podía hacer eso”. En este sentido, critica el “desorden” aludido en la exhibición por ser meramente “institucional”, “diría burgués, pero está muy choteado el término ya”. Además agrega que le dijo a Ray-Von en la discusión que la transgresión de Pecco fue positiva “porque todos estamos hablando la obra y es lo único que se supone que el arte tiene que hacer, ¿no?” Este argumento fue tomado como ofensa por Hlebo, quien le gritó: “Fuck you!”. Ante ello, Reuben le preguntó provocadoramente: “Does that makes you feel like a big man?”⁶³ Sin embargo, menciona que Patrick, en el texto borrado que publicó en Facebook, contra-argumentaba “que no se debía tomar literalmente el título”.

Por otro lado, reivindica la conciencia política de Pecco al relatar que antes del evento ya había tenido pláticas con él sobre la exhibición, específicamente sobre la explosión de la Constitución, que fue tomado como un performance “gringo” (a pesar de que, según menciona Horta, fue una pieza de Segura, no de Hlebo): “¿Qué chingados se creen? Pinches gringos”, se decían. “Alguien debería hacer algo”. Así pues, tras los actos de Pecco, “sí había ahí como cierta instigación”. Pero señala que el problema no era en contra de ellos en particular, “era algo en contra de todo lo que estaba pasando, que incluye Otras Obras, que incluye Norte Sonoro [...], y que se canalizó todo en ese evento”. Es decir, el problema era sobre la presencia norteamericana en el campo artístico entendida como “colonial”.

Sin embargo, Reuben desestima la conciencia moral de Pecco (a la que alude, por ejemplo, Fritz o Patrick): “Pecco, por naturaleza, es o ha sido muy *prankster* [bromista]. [...] Pecco enfrenta a la gente, pero no lo hace de una manera así como muy calculada o premeditado”. Y agrega: “Yo creo que [lo que hizo] es un acto visceral”.

Por otra parte, en Michael Ray-Von (el “más neutral; él estaba tratando de ‘preservar el orden’, dice con ironía) encontramos lo que Torres llama “el contra-argumento más razonable”. Ray-Von decía “que a la gente que estaban atacando era gente como artistas independientes y era un *art influenced space*”. En palabras de Horta, Ray-Von les decía: “No estás logrando nada con esto porque no estás en contra de una transnacional o alguien que en realidad hace daño a la sociedad”.

Por ello se entiende el (breve) testimonio que Ray-Von compartió a este trabajo: “La historia es muy sencilla. El espacio fue vandalizado”. Y agrega: “Esta es una historia nula. Un chico estaba muy borracho y destruyó mucho trabajo. Luego hizo excusas que no fueron a ningún lado. Todos los que lo defendieron se han disculpado desde entonces. Y eso es todo lo que quisiera decir”. En el mismo discurso de Patrick y Segura frente al cuestionario, Ray-Von menciona: “Discutir lo que sea que hizo un individuo borracho no es de interés. [...] Solamente alimenta un espectáculo sin sentido”.

Por último, tenemos el testimonio de Barba, que (como en el caso de Pecco) puede dividirse en: acto, reclamo (que es entendido con sus supuestas intenciones colonialistas) y

63 Esta pregunta reitera lo que mencionábamos antes: El conflicto está, en buena medida, marcado por un despliegue masculino de lo que Bourdieu llama *libido dominandi* (Bourdieu,2000).

reacción. Sobre lo que hizo, le menciona a Pecco por chat de Facebook: “*Watcha*. Entré, finjí un desmayo, en mi caída tiré algunas cosas sin valor [piezas artísticas]”. Sobre el reclamo se limita a decir “se enojaron y me sacaron”, después “me di cuenta que tenía un dólar en la mano, el cual me habían dado en un gesto colonialista”. Su reacción ante ello, dice, fue la siguiente: “me limpié el culo con el dólar y se los dejé en la puerta”. Y agrega con ironía como conclusión: “Colorín colorado a un gringo he enfadado”.

2.5 Subalternidades *in situ*: Una comparación con los Subaltern Studies

De los testimonios que hemos revisado podemos concluir, entre otras cosas, que tanto la posición pro-cosmopolita como la anti-colonialista recurren a la definición de la conciencia moral y de la conciencia política como mecanismo discursivo que genera posiciones de poder y agenciamiento, en otras palabras, que produce y define el sentido específico de la subjetividad subalterna implícita en la transgresión de Pecco.

La estrategia pro-cosmopolita es deslegitimar discursivamente la conciencia política de los actos (“un fracaso de la izquierda”, “no estás en contra de una transnacional”) y poner en primer plano la conciencia moral (no es un *ghetto* kid y sabe “distinguir lo bueno de lo malo”, “fue premeditado”, “todo ‘street artist’” sabe las consecuencias, “es propiedad privada, no se puede hacer eso”).

Por otro lado, la estrategia anti-colonialista subestima la conciencia moral (“estaba *agüitado*, borracho y frustrado”, fue “un acto viceral”, poco “calculado o premeditado”) y enfatiza la conciencia política implícita en la transgresión (“sí había ahí como cierta instigación”, “planes colonialistas”, “¿Qué no la obra se llama *Para preservar el desorden?*”).

En este sentido, cabe una comparación entre nuestro trabajo y el que caracterizó al grupo *Subaltern Studies* del sur de Asia. Para este grupo, fundado y encabezado por Ranajit Guha, la conciencia política del subalterno (principalmente del campesino indio) había sido desestimada por la historiografía (tanto colonial como nacionalista), que definía a sus movimientos de insurrección como “pre-políticos” o “criminales”⁶⁴, con poca o nula organización o conciencia política, cuando “[c]asi ningún caso de acción de la multitud carecía de conciencia u organización” (Dube, 1999)⁶⁵.

⁶⁴ Al respecto, dice Guha: “Ciertamente, las presiones ejercidas por la insurgencia hacia el discurso de la élite lo fuerzan a reducir el rango semántico de muchas palabras y expresiones, y asignarles significados especializados para identificar a los campesinos como rebeldes y su intento de volver al mundo patas para arriba como un crimen” (Guha, 1999: 17).

⁶⁵ “El acto de reconocer la conciencia del subalterno —afirma Rodríguez— mueve la insurrección lejos del terreno de la criminalidad y la acerca a la política” (Rodríguez, 2001: 13). Como ejemplo, la famosa crítica de Guha al historiador marxista Eric Hobsbawm: “[Hobsbawm dice que] ‘el bandidaje social no tiene *organización o ideología*’, y que ‘en un sentido el bandidaje es más bien una forma primitiva de protesta social organizada’. Nuevamente, su caracterización, en *Captain Swing*, del movimiento de trabajadores agrícolas ingleses en 1830 como ‘espontáneo y desorganizado’ no encaja del todo con la observación de su co-autor George Rude que dice que muchos de sus ‘proyectos’ militantes como disturbios por salarios, destrucción de máquinas y pandillajes a marineros y clérigos ‘aun cuando surgieron espontáneamente, rápido desarrollaron el núcleo de una organización local’” (Guha, 1999: 6).

Nuestro trabajo ha mostrado que esta misma desestimación (pro-cosmopolita) ocurre a la par de una sobrevaloración política (anti-colonialista) que la responde, cada parte con sus propias contradicciones discursivas. Además, en el caso que hemos analizado, se suma el debate sobre la conciencia *moral*, minimizada o sobrestimada según la posición en las relaciones de poder.

Por otro lado, en los *Subaltern Studies*, el subalterno refiere regularmente a una multitud, mientras que en nuestro caso, dada la dimensión micropolítica a la que aludíamos al principio, refiere a las relaciones entre un grupo pequeño de artistas y promotores. Sin embargo, nuestro caso coincide con el analizado por Guha, en tanto que la subjetividad subalterna es percibida a partir de “una distancia expresada en diferencias de riqueza, estatus y cultura”, donde el sujeto subalterno “se reconoce a sí mismo no por las propiedades y atributos de su propio ser social sino por una disminución, cuando no negación, de aquellos de sus superiores [o al menos percibidos como tales, cabe agregar]” (Guha, 1999: 18).

Además, mientras los *Subaltern Studies* implicaron una fuerte crítica a la izquierda nacionalista (entendida como “élite”) y sus hagiografías (por ejemplo, la importancia que daban a Ghandi, en detrimento de la conciencia subalterna), nosotros hemos revisado la crítica al nacionalismo de derecha tanto en los promotores y artistas de Otras Obras como en la propuesta estética de Los Macuanos y Pecco. Esta coincidencia contrasta, por otra parte, con la posición ante el rol de la nación como factor de relaciones de poder y subalternidad en el campo artístico tijuanaense.

Por último, a diferencia del conflicto que tenían los historiadores de los *Subaltern Studies* por la falta de documentos que testimonien de manera directa la conciencia subalterna, en nuestro caso ocurre prácticamente lo opuesto: un relativamente amplio testimonio de la posición subalterna de los artistas tijuanaenses y relativamente escasa respuesta de los promotores y artistas norteamericanos.

2.6 Conclusiones: Micropolítica y subalternidad

Nuestro análisis discursivo del conflicto generado en la exhibición *To preserve disorder* (y de sus antecedentes) han puesto de manifiesto lo que Guha llama “[a] measure of the difference between two mutually contradictory perceptions” (1999: 16). Estas “percepciones mutuamente contradictorias” han sido denominadas aquí (a partir de la terminología misma utilizada por los involucrados) pro-“cosmopolita” y anti-“colonialista”.

La argumentación de la crítica hacia la postura del otro y la deslegitimación de la misma en el otro fueron dos constantes en el debate analizado, sobre todo a partir de una serie de estrategias y prácticas discursivas que permitieron definir, a partir de los parámetros propios de cada “percepción”, conceptos como “violencia”, “transgresión”, “coerción”, “conciencia política”, “conciencia moral”, etcétera.

No hay que olvidar que nuestro análisis parte de una dimensión “micropolítica” del conflicto. En este sentido, vale recordar las palabras de Deleuze y Guattari: “todo es política pero toda política es a la vez ‘macropolítica’ [de ‘segmentos molares’] y ‘micropolítica’ [de ‘segmentos moleculares’]” (Deleuze y Guattari, 2010: 218). Así pues, mientras que Los Macuanos, Pecco y la exhibición misma, con su propuesta estética, han criticado los “segmentos molares” de la macropolítica (el Estado, el nacionalismo, el control gubernamental, la violencia



social), nuestro interés estuvo enfocado en los “segmentos moleculares” de las relaciones micropolíticas (el debate intersubjetivo, el trabajo propio como propiedad privada, los agenciamientos discursivos en Intenet).

Además, estas relaciones micropolíticas, al decir de Foucault en su *Vigilar y castigar*, “[d]efinen numerosos puntos de enfrentamientos, núcleos de inestabilidad, cada uno de los cuales lleva implícito riesgos de conflicto, de luchas, y de inversión, al menos transitoria, de las relaciones de fuerza” (citado en *ibid.*). Estos riesgos, luchas e inversiones definieron las relaciones entre las “percepciones mutuamente contradictorias” que hemos analizado.



Imágenes de To preserve disorder (Jesse Hlebo y Joaquín Segura, 2012)



BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain, 1997, *Deleuze. “El clamor del Ser”*, Argentina, Manantial.
- , 1999, *El ser y el acontecimiento*, Argentina, Manantial.
- , 2004, *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, México, Herder.
- , 2006, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento II*, Argentina, Manantial.
- , 2008, *Teoría del sujeto*. Argentina, Prometeo.
- , 2009, *Pequeño manual de inestética*. Argentina, Prometeo.
- Barber, Benjamin R., 1992, “Jihad vs. McWorld”, *The Atlantic Monthly*. Estados Unidos, marzo, en <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1992/03/jihad-vs-mcworld/303882>>, consultado el 3 de mayo de 2013.
- Barbero, Jesús Martín, 1997, “Globalización comunicacional y descentramiento cultural”, *Diálogos de la Comunicación*, núm. 50, pp. 27-42.
- Beck, Ulrich, 2013, *La sociedad del riesgo: En camino hacia otra sociedad moderna*, España, Planeta.
- Bennett, Andy, 2004, “Consolidating the music scenes perspective”, *Poetics*, núm. 32, pp. 223-234.
- Bosteels, Bruno, 2011, “Alain Badiou y la política del acontecimiento”, en Miguel Vatter y Miguel Ruiz Stull, eds., *Política y acontecimiento*, Chile, Fondo de Cultura Económica, pp. 337-366.
- Bhabha, Homi, 1994, “Introduction: narrating the nation”, prólogo, y “DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation”, epílogo, en Homi Bhabha, edit., *Nation and narration*. Londres / Nueva York, Routledge, pp. 1-7 y 291-322.
- Bourdieu, Pierre, 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, España, Anagrama.
- , 1996, “La dominación masculina”, *La Ventana*, núm. 3, México, Universidad de Guadalajara, pp. 7-95.
- , 2000, *La dominación masculina*, España, Anagrama.
- , 2006, “Génesis y estructura del campo religioso”, *Relaciones*, vol. XXVII, otoño, s.p.i.
- Brading, David, 1997, “Nacionalismo criollo y liberalismo mexicano”, en *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, pp. 96-138.
- Bruce-Novoa, Juan, 1991, “La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final”, *Hispania*, vol. 74, núm. 1, marzo, s.p.i.



- Butler, Judith, 2009, “Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, núm. 3, septiembre-diciembre, Madrid, pp. 321-336.
- Calhoun, Craig, 2007, *Nacionalismo*, Argentina, Libros del Zorzal.
- Camargo, Ricardo, 2011, “Žižek y el *acto*: La genealogía de un redoblamiento”, en Miguel Vatter y Miguel Ruiz Stull, eds., *Política y acontecimiento*, Chile, Fondo de Cultura Económica, pp. 367-393.
- Carmona, G., 1997, *Obras. Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, México, El Colegio de México.
- Castoriadis, Cornelius, 1997, “El imaginario social instituyente”, *Zona erógena*, núm. 35, Buenos Aires.
- , 2013, *La institución imaginaria de la sociedad*, México, Tusquets.
- Cervantes Carson, Alejandro, 1994, “Identidad de género de la mujer: tres tesis sobre su dimensión social”, *Frontera Norte*, vol. 6, núm. 12, julio-diciembre.
- Chávez, Carlos, 1930, “La música propia de México”, *Revista Mexicana*, México, vol. 1, 15 de octubre.
- Clifford, James, 2001, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, España, Gedisa.
- Deleuze, Gilles, 2005, “Repetición y diferencia”, en Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, 2010, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España, Pre-textos.
- Derrida, Jacques, 2012, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, España, Trotta.
- Dube, Saurabh, 1999, “Introducción. Temas e intersecciones de los pasados poscoloniales”, en Saurabh Dube, eds., *Pasados poscoloniales*, México, El Colegio de México, pp. 17-66.
- Durkheim, Emile, 1991, “Introducción”, en *Las formas elementales de la vida religiosa*. México, Colofón.
- Eagleton, Terry, 1997, *Las ilusiones del posmodernismo*, Argentina, Paidós.
- Foucault, Michel, 1978, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- , 2006a, *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , 2006b, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- , 2009, *El orden del discurso*, México, Tusquets.
- Freud, Sigmund, 1973, *Lo siniestro*, Ludovico Rosenthal, trad., Buenos Aires, Ediciones Noé.



- , 1983, “Lo siniestro”, en Luis López-Ballesteros y de Torres, trad., *Obras completas*, tomo VII, ensayo CIX, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , 2007, “Lo ominoso”, en José L. Etcheverry, trad., *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 215-255.
- Fukuyama, Francis, 1994, *El fin de la historia y el último hombre*, México, Planeta.
- García Canclini, Néstor, 2003, “Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo”, en José Manuel Valenzuela Arce, edit., *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, México, Taurus.
- Giddens, Anthony, 2007, *Consecuencias de la modernidad*, México, Alianza.
- Giménez, Gilberto, 2005, “Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu”, en Isabel Jiménez, coord., *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guha, Ranajit, 1999, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency*, Estados Unidos, Duke University Press.
- , 2008, “On Some Aspects of the Historiography of Colonial India”, en *Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society*, Nueva Delhi, Oxford University Press, pp. 1-8.
- Habermas, Jürgen, 1993, “Conciencia histórica e identidad post-tradicional”, en *Identidades nacionales y postnacionales*, México, Red Editorial Iberoamericana.
- Hall, Stuart, 1991, “The local and the global: Globalization and ethnicity”, en Anthony D. King, edit., *Culture, globalization and the world-system. Contemporary conditions for the representation of identity*, Estados Unidos, University of Minnesota Press, pp. 19-39.
- Hobsbawm, Eric, 2002, “Introducción: La invención de la tradición”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger, edits., *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
- Jameson, Fredric, 1988, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster, edit., *La posmodernidad*, México, Kairós, pp. 165-186.
- Kun, Josh, 2005, *Audiotopia: Race and America*, Berkeley, University of California Press.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe, 1987, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI.
- Lamas, Martha, 1986, “La antropología feminista y la categoría ‘género’”, *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México.
- Lévi-Strauss, Claude, 1987, *Antropología estructural*, España, Paidós.
- Liotard, Jean-François, 1989, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, México, Gedisa.
- , 1991, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Argentina, Cátedra.
- Madrid, Alejandro, 2008, *Nortec Rifa. Electronic Dance Music from Tijuana to the World*, Estados Unidos, Oxford University Press.

Mani, Lata, 1999, “Tradiciones en discordia: el debate sobre sati en la India colonial”, en Saurabh Dube, edits., *Pasados poscoloniales*, México, El Colegio de México, pp. 209-252.

Márquez Estrada, José Wilson, 2007, “La problematización del poder en Michael Foucault”, *Círculo de Humanidades*, núm. 28, Medellín, Universidad Autónoma Latinoamericana, pp. 100-115, en http://www.academia.edu/612884/PROBLEMATIZACION_DEL_PODER_EN_MICHEL_FOUCAULT._Articulo, consultado el 12 de julio de 2014.

Marx, Karl, 1968, *Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel*, México, Grijalbo.

Meneses, Guillermo Alonso, 2013, “Los años que vivimos horrorizados. Discursos y violencia asociada al narcotráfico en Tijuana 2007-2010”, en Miguel Olmos Aguilera, edit., *Fronteras culturales. Alteridad y violencia*, México, El Colegio de la Frontera Norte.

Miller, Jacques-Alain, 2010, *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, Argentina, Paidós.

Monárrez, Julia, 2010, “Violencia de género, violencia de pareja, feminicidio y pobreza”, en Julia Monárrez et al., coords., *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*, Ciudad de México, El Colegio de la Frontera Norte / Miguel Ángel Porrúa, pp. 233-273.

Monsiváis, Carlos, 2003, “Función corrida. El cine mexicano y la cultura popular urbana”, en José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 261 y ss.

Peterson, Richard A. y Andy Bennet, 2004, “Introducing music scenes”, en Andy Bennett y Richard A. Peterson, edits., *Music scenes. Local, translocal and virtual*, Estados Unidos, Vanderbilt University Press, pp. 1-15.

Portilla, Jorge, 1997, *La fenomenología del relajó y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, Ileana, 2001, “Reading Subalterns Across Texts, Disciplines, and Theories: From Representation to Recognition”, en Ileana Rodríguez, edit., *The Latin American Subaltern Studies*, Durham / Londres, Duke University Press, pp. 1-32.

Rubin, Gayle, 1996, “El tráfico de mujeres”, en Marta Lamas, comp., *El género: una construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG / Porrúa, pp. 35-96.

Said, Edward, 2004, *Orientalismo*, Barcelona, De Bolsillo.

Sassen, Saska, 2010, “Desnacionalización de las políticas estatales y privatización de la producción de normas”, en Gunther Teubner, Saskia Sassen y Stephen Krasner, edits., *Estado, soberanía y globalización*, Colombia, Siglo del Hombre / Universidad de los Andes / Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar.

Sexton, Jamie, 2009, “Digital music: production, distribution and consumption. Case study: The iPod”, en Glen Creeber y Royston Martin edits., *Digital cultures. Understanding New Media*, Estados Unidos, McGraw-Hill, pp. 92-106.

Straw, Will, 1991, “Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music”, *Cultural Studies*, vol. 5, núm. 3, pp. 368-388.

Trigo, Abril, 1990, *Caudillo, Estado, nación: Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Estados Unidos, Hispamérica.

—, 2008, “La tarea pendiente de los estudios culturales latinoamericanos (notas para una crítica de la economía política de la cultura en la globalización)”, en Mabel Montaña, edit., *Cultura y cambio social en América Latina*, España, Iberoamericana.

Turner, Victor, 1990, “Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?”, en R. Schechner y W. Appel, edits., *By means of performance: Intercultural studies of the theatre and ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 8-18.

Valencia, Sayak, 2010, *Capitalismo gore*, España, Melusina.

Valenzuela Arce, José Manuel, 2004, *Paso del Nortec. This is Tijuana!*, México, Océano.

—, 2009, *Impecable y diamantina. P.S. Democracia adulterada y proyecto nacional*, México, El Colegio de la Frontera Norte / Juan Pablos.

Weber, Max, 1984, “La naturaleza de la acción social”, en *La acción social: Ensayos metodológicos*, España, Península.

—, 1999, “Protestantismo y capitalismo”, en *Sociología de la religión*, México, Coyoacán.

Williams, Evan Calder, 2011, *Combined and uneven apocalypse*, Estados Unidos, Zero Books.

Winter, Carsten, 2012, “How media prosumers contribute to social innovation in today’s new networked music culture and economy”, *International Journal of Music Business Research*, vol. 1, núm. 2, octubre, pp. 46-73.

Yépez, Heriberto, 2005, *Made in Tijuana*, México, Instituto de Cultura de Baja California.

Zavala, Lauro, 1996, “Elementos para el análisis de la intertextualidad”, *La Colmena*, enero, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

—, 1999, *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

— [tesis de doctorado], 2007, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en la literatura y el cine hispanoamericanos*, México, El Colegio de México, en <http://laurozavala.info/attachments/Tesis_Lauro.pdf>, consultado el 22 de enero de 2013.

Žižek, Slavoj, 2001, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Argentina, Paidós.

—, 2007, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo Veintiuno.

—, 2009, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, España, Paidós.

—, 2010, *Cómo leer a Lacan*, Argentina, Paidós.

—, 2011, *Visión de paralaje*. Argentina, Fondo de Cultura Económica.

—, 2014, *Event. Philosophy in transit*, Gran Bretaña, Penguin Books.

Hemerografía

Anónimo, 2011, “Out with the old, in with the new: ‘Bore-tec,’ ruidosón, Tijuana’s wrinkleless art elite”, *Tijuego*, 9 de mayo, en <<http://web.archive.org/web/20111107122329/http://tijuego.com/2011/05/09/out-with-the-old-in-with-the-new-bore-tec-ruidoson-tijuanas-wrinkleless-art-elite>>, consultado el 21 de junio de 2013.

Anónimo, 2014, “El adiós de Nortec Collective, en palabras de Fussible”, *Sopitas*, México, 17 de julio, en <<http://www.sopitas.com/site/352483-el-adios-de-nortec-collective-en-palabras-de-fussiblenortec-collective-fussible-nos-habla-de-su-futuro-y-el-inminente-final>>, consultado el 30 de julio de 2014.

Ballinas, Víctor, 2010, “Muertes de civiles en el combate al crimen, ‘daños colaterales’: Galván”, *La Jornada*. México, 13 de abril, p. 5.

Bondy, Halley “farahj”, 2011, “‘Sigue la violencia!’ Meet the kids of Mexico’s ruidosón nation”, *MTV Iggy*, Estados Unidos, 30 de mayo, en <<http://www.mtviggy.com/articles/sigue-la-violencia-meet-the-kids-of-mexicos-ruidoson-nation>>, consultado el 21 de junio de 2013.

Casillas, Andrew, 2013, “María y José - Club Negro”, *Club Fonograma*, Estados Unidos, abril, en <<http://www.clubfonograma.com/2013/04/maria-y-jose-c-l-u-b-n-e-g-r-o.html>>, consultado el 26 de mayo de 2014.

Clark Alfaro, Víctor, 2012, “El ‘modelo’ Tijuana”. *Proceso*, México, 22 de agosto, en <<http://www.proceso.com.mx/?p=317763>>, consultado el 27 de noviembre de 2012.

Deal, Chad, 2014, “Dystopia you can dance to. Broken promises of an industrialized maquiladora-polis”, *San Diego Reader*, Estados Unidos, 22 de enero.

Dibble, Sandra, 2014, “Arellano drug gang leader captured in TJ”, *San Diego Union-Tribune*, Estados Unidos, 24 de junio, en <<http://www.utsandiego.com/news/2014/jun/23/arellano-felix-fernando-sanchez-captured-tijuana>>, consultado el 30 de julio de 2014.

Ejival, 2014, “El fin de Nortec”, *Thump*, México, 15 de julio, en <http://thump.vice.com/es_mx/words/el-fin-de-nortec>, consultado el 30 de julio de 2014.

Hernández, Daniel, 2013, “La furia hipnotizante de Siete Catorce”, *Noisey: Music by Vice*, México, 4 de octubre, en <http://noisey.vice.com/es_mx/blog/la-furia-hipnotizante-de-siete-catorce>, consultado el 28 de mayo de 2014.

Hidalgo, Juan Carlos, 2013, “Entrevistas #Marvin13: Los Macuanos. El sonido de la post-fiesta”, *Marvin*, 13 de mayo, en <<http://www.marvin.com.mx/musica/entrevistas/entrevistas-marvin13-los-macuanos/34458>>, consultado el 21 de junio de 2013.

Hlebo, Jesse, y Segura, Joaquín, 2012, *To Preserve Disorder. A Reader*, Barcelona / Nueva York / Tijuana.

Holsin, Peter, 2011, “Colective spirit. Is ruidosón a genre, a philosophy, a movement or all of the above?”, *San Diego City Beat*, Estados Unidos, 26 de abril, en <<http://www.sdcitybeat.com/sandiego/article-8988-collective-spirit.html>>, consultado el 21 de junio de 2013.

Loyola, Bernardo, 2012, “Calaveras y ruidosón en la Estela de Luz”, *Vice*, México, en <http://www.vice.com/es_mx/read/calaveras-y-ruidoson-en-la-estela-de-la-luz>, consultado el 8 de mayo de 2013.

Torres, Reuben, 2012, “An Inusual Weekend in Tijuana: Norte Sonoro & All My Friends Festivals”, *Remezcla*, Estados Unidos, 22 de noviembre, en <<http://music.remezcla.com/2012/latin/an-unusual-weekend-in-tijuana-norte-sonoro-all-my-friends>>, consultado el 13 de septiembre de 2013.

—, 2014, “Selector: Santos looks back on the ruidosón road”, *MTV Iggy*. Estados Unidos, 20 de febrero, en <<http://www.mtviggy.com/interviews/selector-santos-looks-back-on-the-ruidoson-road>>, consultado el 8 de junio de 2014.

Mendoza Hernández, Enrique y Rosario Mosso Castro, 2012, “El presidente de las 83 mil ejecuciones”, *Zeta*. México, 23 de noviembre, en <<http://www.zetatijuana.com/ZETA/reportaje/el-presidente-de-las-83-mil-ejecuciones>>, consultado el 8 de junio de 2014.

Pacheco, Jesús, 2013, “Siete Catorce: El espíritu de la época en seis tracks”, *Noisey: Music by Vice*, México, 24 de julio, en <http://noisey.vice.com/es_mx/blog/siete-catorce-el-espritu-de-la-poca-en-seis-tracks>, consultado el 30 de julio de 2014.

Sánchez, Laura, 2013, “‘El Pozolero’, legado de muerte”, *El Universal*, México, 8 de abril, en <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/915149.html>>, consultado el 30 de julio de 2014.

Way, Mish, 2012, “American boys in Tijuana”, *Vice*, Estados Unidos, 10 de diciembre, en <<http://vice.com/read/american-boys-in-tijuana>>, consultado el 30 de julio de 2014.

Entrevistas

Apodaca Quijas, Marco Antonio / Yelram Selectah [entrevista en video], 2014, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Tijuana, 11 de marzo, 43 minutos.

Escalante García, Héctor Daniel / Pecco [entrevista en video], 2013, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Tijuana, 14 de agosto, 65 minutos.

Gutiérrez García, Marco Polo / Siete Catorce [entrevista en video], 2013, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Ciudad de México, 5 de agosto, 47 minutos.

Horta Valenzuela, Moisés / Los Macuanos / Moih [entrevista en video], 2013, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Ciudad de México, 5 de agosto, 65 minutos.

Jiménez Gallardo, Marco Antonio / María y José / Tony Gallardo / Peaches [entrevista en audio], 2013a, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Tijuana, 9 de abril, 36 minutos.

Jiménez Gallardo, Marco Antonio / María y José / Tony Gallardo / Peaches [entrevista en video], 2013b, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Ciudad de México, 22 de noviembre, 60 minutos.

López Castillo, Moisés Elías / Los Macuanos / Moi [entrevista en video], 2013, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Ciudad de México, 5 de agosto, 65 minutos.

Luis Santos, Héctor / Santos [entrevista en audio], 2013, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Tijuana, 25 de mayo, 108 minutos.

Luis Santos, Héctor / Santos [entrevista en video], 2014, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Tijuana, 14 de marzo, 69 minutos.

Muñoz Esqueda, Jorge Eduardo / Joey [entrevista en video], 2013, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Tijuana, 14 de agosto, 65 minutos.

Rodríguez Villa, Iván Raúl / El Hijo de la Diabla [entrevista en video], 2014, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Tijuana, 13 de marzo, 37 minutos.

Torres Castillo, Reuben Alberto / Los Macuanos / Conejito Colvin [entrevista en video], 2013, por Alfredo González Reynoso [trabajo de campo], *Nación Ruidosón: Incorporación estética del imaginario nacional*, Ciudad de México, 5 de agosto, 65 minutos.

Bibliografía metodológica

Charmaz, Kathy, 2006, “Gathering rich data”, en *Constructing grounded theory. A practical guide through qualitative analysis (Introducing qualitative methods series)*, Gran Bretaña, Sage, pp. 13-41.



- Flyvbjerg, Bent, 2006, "Five misunderstandings about case-study research", *Qualitative Inquiry*, Gran Bretaña, Sage, vol. 12, núm. 2, abril, pp. 219-245.
- Huberman, Michael y Matthew Miles, 2000, "Métodos para el manejo y el análisis de datos", en Catalina A. Denman Champion y Jesús Armando Haro Encinas, coord., *Por los rincones. Una antología de métodos cualitativos en la investigación social*, México, Colson, pp. 253-200.
- Jackson, Jean E., 1990, "I am a fieldnote: Fieldnotes are a symbol of professional identities", en Roger Sanjek, edit., *Fieldnotes: The makings of anthropology*, Estados Unidos, Cornell University Press.
- Kawulich, Barbara B., 2005, "La observación participante como método de recolección de datos", *Forum: Qualitative Social Research*, vol. 6, núm. 2, art. 43, mayo.
- Le Compte, Margaret D., 1999, "In-the-field analysis", en *Analyzing and interpreting ethnographic data*, Estados Unidos, Rowman Altamira, pp. 30-35.
- Rodríguez Gómez, G., J. Gil Flores y E. García Jiménez, 1996, *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga, Aljibe.
- Russell, Bernard, 2001, "Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches", en *Preparing for research*, Altamira Press, pp. 66-84.
- Ryan, Gery y Bernard H. Russell, 2003, "Techniques to identify themes", *Field methods*, vol. 15, núm. 1, pp. 85-109.
- Strauss, Anselm, 1987, "Open coding", en *Qualitative analysis: For social scientist*, Estados Unidos, Cambridge University Press, pp. 82 y ss.
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández-Collado y Pilar Baptista Lucio, 1991, "Muestreo cualitativo", en *Metodología de la investigación*, McGraw Hill, pp. 561-578.
- Valles, Miguel, 1999, "Introducción a la metodología del análisis cualitativo: panorámica de procedimientos y técnicas", en *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid, Síntesis, pp. 339-401.



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

Alfredo González Reynoso es licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Baja California y profesor en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la misma Universidad. Su libro *Choques, rupturas, espectros. Avatares de la frontera en el arte tijuanaense* (Instituto de Cultura de Baja California, 2014) fue galardonado con el Premio Estatal de Literatura 2012, en la categoría de Periodismo Cultural, y su libro *La escena del crimen. Escritos sobre cine* fue seleccionado por la Colección Editorial del Centro Cultural Tijuana 2014. Es egresado de la maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico: alfredogreynoso@gmail.com

©Todos los derechos reservados.