



BUAP

Facultad de Ciencias de la Comunicación

**Un acercamiento a las expresiones lúdicas,
sociales y de género en la música: El caso
del fenómeno sonidero en Puebla.**

**Tesis para obtener el
título de**

**Licenciada en
Comunicación**

PRESENTA

Kasandra García Hernández

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Luis Fernando Gutiérrez Domínguez

H. Puebla de Z. 20 de junio de 2022

*“Vamos a cumbiar el mundo”.
Dicho popular sonidero*

Agradecimientos

Este trabajo acerca del movimiento sonidero es resultado de mi interés personal de analizar aquello que viví desde niña en las calles de Puebla. Sin embargo, todo el recorrido realizado no sería posible sin el esfuerzo y aporte de un grupo muy especial de personas, mismas a las que me gustaría agradecer su interés y disposición para colaborar y hacer posible esta investigación.

En primer lugar, es preciso agradecer al Dr. Luis Fernando por guiarme en el camino de la investigación teórica y por siempre estar al pie del cañón para que la presente tesis fuera defendida y no quedara en el olvido, sin usted esta tesis no hubiera visto la luz.

Así mismo me gustaría agradecer a la comunidad sonidera que ha estado dispuesta a participar activamente en la construcción de este trabajo. Principalmente quiero expresar mi profundo agradecimiento a los sonideros de Puebla por musicalizar el espacio y marcar un precedente en mí.

De igual manera, hago una mención honorífica al Colectivo Musas Sonideras; especialmente a su fundadora Marisol Mendoza *La musa mayor*, que siempre se mostró dispuesta y gustosa de compartir su conocimiento y experiencias como sonidera y gestora cultural.

Fue gracias a Marisol, que se dio la oportunidad de entrevistar a más miembros de la comunidad sonidera, entre ellos a Julia Romero *Sonido Kaminsky*, Odete Rodríguez *Sonido lunática*, Socorro Conde *La dama de Hierro* y a Raúl Orihuela *Orihuela MSS*, quienes en su interés por promover la cultura sonidera accedieron a participar con sus relatos de vida. Mi completa admiración para ustedes.

Finalmente me queda dar gracias a mi madre y hermanos por siempre respaldarme en las decisiones que he tomado -esta tesis no ha sido la excepción-, y por motivarme y darme fuerza cada vez que aseguro ya no poder más. Gracias a ustedes y a su sacrificio soy lo que soy, por lo tanto, este logro también es suyo.

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: EL PRECEDENTE MUSICAL MEXICANO COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL PARA EL DESARROLLO DEL FENÓMENO SONIDERO.	9
<i>1.1 El desarrollo sonoro y la dicotomía musical en México.</i>	<i>9</i>
<i>1.2 El surgimiento del Sonidero, sus elementos e introducción a sus implicaciones socioculturales.</i>	<i>16</i>
CAPÍTULO II: CONCEPTUALIZACIÓN DEL FENÓMENO SONIDERO MEDIANTE SUS CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS, PERFORMATIVAS Y SOCIOESPACIALES	22
<i>2.1. Las características tecnológicas del sonidero: del nuevo festejo y su impacto en la economía.</i>	<i>22</i>
2.1.1 La tecnología detrás del sonidero: una característica principal del festejo.	24
2.1.2 La interrelación entre la tecnología sonidera y la característica sociomusical del movimiento.	25
2.1.3 El Sonidero como celebración diseminada y su incidencia en la acción colectiva.	27
2.1.4 La evolución del festejo sonidero y su incidencia en las formas de ocio comunitarios.	30
2.1.5 La tecnología del Sonidero al servicio del recuerdo: una forma de industria cultural.	33
<i>2.2 Espacio, música e identidad sonidera.</i>	<i>41</i>
CAPÍTULO III: LAS MUJERES Y EL SONIDERO: LA INCIDENCIA DE LAS MUJERES EN UN MOVIMIENTO SOCIOMUSICAL.	57
<i>3.1 Los estudios de género y su inclusión para la concepción del Sonidero.</i>	<i>57</i>
3.1.1 Las mujeres sonideras y su participación corpórea desde la pista de baile.	59
3.1.2 Las mujeres sonideras y su participación desde la gestión cultural.	60
3.1.3 Las mujeres sonideras y su participación como productoras en el ambiente sonidero.	60
3.1.4 Un acercamiento conceptual a la participación de las productoras sonideras desde una perspectiva de género.	63
<i>3.2 Las mujeres sonideras y el espacio público: Un acercamiento a las implicaciones políticas del uso del espacio y su relación con la identidad.</i>	<i>69</i>
CAPÍTULO IV: EL ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO AL MOVIMIENTO SONIDERO. UN ACERCAMIENTO A TRAVÉS DE LAS HISTORIAS DE VIDA.	81
<i>4.1 Historias de vida en un trabajo de investigación académica. De la teoría a la praxis.</i>	<i>81</i>
4.1.1 Un breve esbozo de las mujeres sonideras como sujeto social.	82
4.1.2 Julia Romero Sonido Kaminsky.	85
4.1.3 Marisol Mendoza La musa mayor.	87
4.1.4 Odete Rodríguez: Sonido lunática.	89

4.1.5 Socorro Conde La dama de Hierro.	93
4.1.6 Raúl Orihuela: Orihuela MSS.	94
<i>CAPÍTULO V:EL SONIDERO COMO UN ESCENARIO DE CAMBIO SOCIAL: PERSPECTIVAS DE LA COMUNICACIÓN CRÍTICA Y LA COMUNICACIÓN PARA EL DESARROLLO Y CAMBIO SOCIAL.</i>	98
<i>5.1 De la comunicación desde la perspectiva crítica hacia una comunicación para el cambio social.</i>	98
<i>5.2. La planeación e implementación de una estrategia comunicacional: El taller sonidero.</i>	102
5.2.1 Diseño de estrategia comunicativa de difusión del taller.	112
CONCLUSIONES.	118
REFERENCIAS.	122
ANEXOS.	125

INTRODUCCIÓN

A lo largo del desarrollo de aquello que se denomina territorio nacional se han gestado expresiones que acompañan y absorben elementos del contexto cultural, social y geográfico, mismos que se ven reflejados en la producción sonora o musical. El presente trabajo busca desde una perspectiva teórica crítica, entender el movimiento sonidero en México como parte de la respuesta a las necesidades y experiencias de quienes forman parte del entramado social mexicano.

Para lo dicho, se parte de una mirada *interseccional* que incluye la perspectiva de clase y de género como complementarias. Lo anterior da lugar a un acercamiento teórico/crítico que encara las diferencias y asimetrías presentes en el movimiento sonidero y en grupos subalternos de la misma comunidad que lo conforman, prestando especial atención a las mujeres que se dedican a producir esta actividad sociomusical.

Ahora bien, el trabajo consta de V capítulos que de forma transversal abordan el *fenómeno sonidero* desde distintos rubros, los cuales se centran en el desglose y conceptualización del mismo para posteriormente aterrizar lo postulado a las particularidades de un grupo específico de la comunidad sonidera; las mujeres. Previo a lo dicho, en el capítulo I se realiza un acercamiento sociohistórico de la sonoridad musical en México. La intención de lo anterior es vislumbrar aquellos factores que a lo largo de la historia permean en los productos musicales, en su consumo y en su prevalencia en el gusto de las comunidades que habitan en lo que hoy conocemos como México.

En el inicio del capítulo I se desarrolla una recapitulación que se centra en ver la presencia e importancia de la sonoridad en los pueblos precolombinos originarios de México, esta sonoridad se vio afectada con la instauración de la colonia española y a partir de ese momento se gesta una dicotomía del paisaje sonoro en la entonces Nueva España.

Sobre las bases de las consideraciones anteriores es que se abordan los géneros musicales que van surgiendo en el contexto mexicano a partir de elementos sociales que afectaron el consumo y vigencia de la música producida por sectores sociales específicos. Y es entonces que cobra una gran importancia el concepto de música popular, así como la llegada de nuevos estilos musicales a México. Mientras que en la parte final del capítulo será posible encontrar cómo la música popular y específicamente el género tropical dieron origen a lo que en México se conoce como sonidero, así como la introducción, descripción y nacimiento de dicho movimiento musical.

Por otra parte, el segundo momento de la investigación -Capítulo II-, se centrará en un acercamiento conceptual del fenómeno sonidero. Este capítulo se encuentra

estrechamente relacionado con la tercera parte de esta investigación, ya que los postulados desarrollados en este apartado serán posteriormente atravesados por la perspectiva de género y su impacto en las mujeres que producen sonidero. Para lograr lo primeramente dicho, durante el desarrollo del apartado II se abordará, la tecnología característica en la expresión performativa sonidera, mientras que, por otra parte, se efectúa un desglose del término *festejo* y sus dimensiones para poder partir de entender *lo sonidero* como parte del festejo.

Posteriormente, se leerá la descripción de algunos de los productos mediáticos que derivan del sonidero y cómo a partir de estos y de las performatividades propias del movimiento, se ha dado la peculiaridad de la producción económica de la comunidad sonidera basada en los bienes culturales, para finalizar con la cuestión de las intervenciones orales o saludos y su efecto en el festejo.

Por otro lado, la segunda parte del Capítulo II, está dedicada a la conformación de identidades en el sonidero y su relación con el espacio público. Este subapartado se concentra en establecer una correlación entre la gestión del espacio público y el movimiento sonidero, para posteriormente recapitular en las acciones que han llevado a este movimiento sociomusical a ser un referente por la sonorización del espacio público.

Es así que uno de los puntos más importantes de este capítulo se encuentra al resaltar que el uso del espacio público ha sido fundamentalmente político para enunciar la existencia y necesidades lúdicas de un sector al que se ha desplazado del espacio público, así como la importancia del sonidero al brindar mediante la expresión musical una posibilidad autogestionada de inserción a las relaciones sociales.

En lo que respecta al Capítulo III, comienza la recuperación del aterrizaje conceptual realizado en el capítulo precedente. Es entonces quien lea podrá entrever la aplicación de lo trabajado en el Capítulo II aunado a la perspectiva de género para analizar el fenómeno sonidero. El apartado comienza con la descripción de los estudios de género, así como la conceptualización del término género desde una perspectiva principalmente antropológica.

Posteriormente, se aterriza esta conceptualización para dar un acercamiento a las experiencias que viven las mujeres dentro del festejo sonidero. Partiendo de lo anterior es que se enuncian y describen tres tipos de participación de las mujeres en el ambiente sonidero, mismos que cabe recalcar, no son los únicos presentes durante el festejo abordado.

Dentro de las formas de participación que se abordarán en este trabajo, el marco

metodológico brindará especial énfasis a las mujeres que se dedican a poner en escena la fiesta sonidera, ya sea como cabineras¹, dueñas de los sonidos, o mezcladoras musicales. Y es a partir de este interés que dará inicio un abordaje temático que desde la perspectiva de género y que encara y explica las experiencias de estas.

Es entonces que, durante el desarrollo de este primer apartado, se recapitulan aspectos como el etno-andocentrismo, los roles de género, la estratificación de género y la atribución del trabajo bajo esquemas de género-sexo. Todos estos conceptos servirán para analizar y explicar vivencias cotidianas que las mujeres experimentan como parte de la comunidad sonidera. Igualmente, encontrarán que al final de este primer apartado, escribo acerca del papel de la comunidad LGTBI+ dentro de los bailes y las producciones sonideras.

Por otra parte, en este mismo capítulo se abordará la relación entre el espacio público y las mujeres sonideras -tema estrechamente vinculado al Capítulo II y la conformación de identidades-. Durante el desarrollo de esta sección se establecerá una correlación entre el espacio, las mujeres y la identidad.

De forma inicial se hará hincapié en postulados provistos desde la *geografía de género* para esclarecer la atribución de los espacios en la esfera pública y privada según el género de las personas que participan de él. Posteriormente, se brindará una breve explicación de la disparidad entre hombres y mujeres que participan del sonidero en las producciones de este fenómeno.

De manera consecutiva, realizaré el abordaje de la aparición de las primeras mujeres productoras de sonidero y la importancia que ellas tienen en la experiencia colectiva sonidera. Lo anterior introduce al tema de las implicaciones de la ocupación del espacio público por estas mismas mujeres y la enunciación política que con esta acción acarrearán.

De igual manera, se habla del uso del espacio colectivo como un escenario que ha sido implementado para dar voz a las mujeres desde experiencias diversas, para finalmente explicar que ellas van trayendo consigo nuevas identidades y el emerger de un sujeto social, mismo que se entrelaza con el resto de la comunidad sonidera gracias a la creación de narrativas y categorías que coadyuvan a la reivindicación simbólica de las mujeres en el entramado social.

Dando paso al Capítulo IV, en este se concentran relatos narrativos contruidos

¹ Una mujer cabinera dentro del ambiente sonidero es quien se encarga de la selección musical, así como de interlocutar y ambientar desde la cabina sonidera. Este término se abordará más adelante cuando se explique la clasificación que las mismas sonideras ejecutan.

desde una perspectiva polifónica. Estas historias de vida, son un elemento clave para la construcción de la investigación, puesto que son enunciadas por miembros de la comunidad sonidera que fueron elementales para la recapitulación de información sobre este tema.

Es entonces que el penúltimo capítulo está dedicado a narrar un poco de la recapitulación de vivencias de quienes se rodean y dedican a la producción sonidera. En este sentido, el apartado no solo se trata de historias de vida, sino que permite entrever la concepción de la comunidad cultural que funge como fuente primaria y colaboradoras del presente trabajo académico. Así mismo, esta narrativa ayuda a aterrizar el análisis teórico durante los capítulos precedentes en ejercicios de praxis cotidianos en personas específicas.

Finalmente, el Capítulo V aterriza las aplicaciones de las disciplinas comunicacionales para situar al fenómeno sonidero como un espacio de cambio social. La propuesta anterior se vale de los postulados de la comunicación para el cambio social y de la recuperación de los elementos del festejo sonidero que los potencian como un medio para beneficiar a sectores específicos de la comunidad que lo conforma.

Así, se realizó la propuesta de un taller sonidero que impartido desde la autonomía y conocimiento de las mujeres sonideras, tiene como eje de función principal la característica de apropiación del espacio público, el auto reconocimiento y nombramiento de las mujeres en el mismo mediante ejes de acción culturales, artísticos y lúdicos.

Finalmente queda decir que, aunque el diseño metodológico de este apartado apunta a la investigación aplicada a la acción social, es necesario resaltar que dicha intervención solo ha sido diseñada, pero que se plantea con la intención de aplicarse en un futuro para continuar con el trabajo de análisis que en este trabajo se plantea.

CAPÍTULO I: EL PRECEDENTE MUSICAL MEXICANO COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL PARA EL DESARROLLO DEL FENÓMENO SONIDERO.

1.1 El desarrollo sonoro y la dicotomía musical en México.

Haciendo una recapitulación breve y si miramos hacia atrás, podemos observar, según la historia de la producción sonora² en México, que esta siempre ha existido y jugado un papel elemental en la ritualidad de los pueblos que ahí habitaban. Desde la época precolombina, los pueblos originarios de América según su respectivo territorio, desarrollaban prácticas que partían de las necesidades específicas dadas por el espacio geográfico en el que se encontraban. Cuando las poblaciones comenzaron a establecerse en espacios delimitados para dejar de migrar, dieron inicio procesos de cohesión según cada cultura específica.

En los procesos antes mencionados, la producción sonora resalta por cumplir con diversas funciones. Estas van de lo bélico a la percepción teológica politeísta que resultaba en rituales sonorizados. Poco a poco estas expresiones fueron avanzando a lo cotidiano para formar parte de una realidad que era perceptible desde lo acústico.

Mientras que en el continente americano sucedía lo ya dicho, Europa sufría diversos cambios que resultaron en su expansión intercontinental e instauración de colonias en América. Cuando se dio la denominada colonización española en la zona centro del continente americano y con su presencia en dicho sitio se dio la introducción de la música Ibérica con fines de adoctrinamiento católico. La sonorización que los pobladores originarios del territorio americano habían producido desde tiempo atrás, de pronto se vio prohibida y castigada debido a la imposición de un nuevo esquema social que estaba fundamentado en el colonialismo implementado por los españoles.

A causa de lo dicho y dado el rumbo que fue tomando la sociedad, en la entonces Nueva España, era posible escuchar dos tipos de categorías generales en el paisaje sonoro/musical. Por una parte, en los centros virreinales se escuchaba la música que emanaba de los templos e iglesias, mientras que en las periferias de los establecimientos de las haciendas y en las regiones alejadas y resistentes al adoctrinamiento colonial se escuchaban aún las sonoridades con fines rituales de los pueblos originarios.

² Se habla en el texto de *producción sonora* o *sonoridad* para hacer referencia al acompañamiento que producían y producen las culturas originarias en México. Actualmente, aún existe una discusión teórica y empírica de si existe o existió la denominada *música prehispánica*, ya que los pueblos originarios producían estas sonoridades con motivos rituales y bélicos que se transmitían oralmente como saberes sagrados. A falta de información escrita, aún continúan los estudios acerca de la producción y recepción de los sonidos instrumentales precortesianos y su concepción como música. Para más información recomiendo la consulta del libro *La invención de la música Indígena en México: antropología e historia, las políticas culturales del siglo XX*

Posteriormente, comenzó un proceso que resultaría en el aumento de la brecha entre la dicotomía antes planteada. Dado que la sonoridad que se atribuía a lo nativo en los pueblos originarios en América continuaba siendo castigado, sus prácticas sonoras seguían remitidas a la “clandestinidad” y castigo, ya que representaban una resistencia a la imposición de la corona española. Por lo tanto, de forma coercitiva la población que no pertenecía a la élite comenzó a adoptar la musicalidad impuesta a través de la doctrina religiosa.

Luego de la recepción de la música ibérica por la población autóctona, y durante el proceso de independencia mexicana, en la población comenzaron a darse expresiones musicales, que gozaban de un carácter popular, satírico y rebelde, como los sones -sumamente influenciados por la tradición musical y sonora africana otorgada por las personas afrodescendientes traídas para trabajos forzados-. Este tipo de composiciones acompañaron el proceso de edificación del movimiento de independencia. Así mismo, surgieron otro tipo de expresiones musicales *pseudo academización* que eran compiladas para mujeres en una versión para tecla, el ejemplo más famoso es el *Cuaderno Mayner resguardado* en la biblioteca Lerdo de Tejada y que contiene contradanzas, boleros parte de una pieza de ballet.

Posterior a este periodo, encontramos que en la primera república existían expresiones musicales tales como las orquestas populares – derivadas ciertamente de la participación de las bandas/orquestas militares y su participación en las actividades bélicas en periodos previos-, y una expresión mucho más popularizada con los denominados *jarabes*.

Luego de lo dicho, durante la intervención francesa en México sucedida en 1838, dio inicio una transformación cultural que trajo consigo una eventual introducción de nuevos elementos extranjeros a tierras mexicanas. Con el paso del tiempo, la sociedad mexicana especialmente los pertenecientes a clases hegemónicas, comenzaron a adoptar la música europea producto de los procesos sufridos en el renacimiento e ilustración.

Lo anterior se debe a un intento de modernización de México, en donde los dirigentes políticos en turno, buscaron la llegada al país de nuevas vanguardias artísticas europeas que eran acogidas por la élite mexicana para su reproducción. De esta forma, comenzaron a surgir bailes celebrados que emulaban las convivencias aristócratas de las altas clases en Europa. Es así que, aparte de la música religiosa europea, se adoptan en México géneros de ejecución académica como el Vals.

Mientras que la música académica europea tuvo una muy buena recepción en

México por las clases de élite, la población que tenía relación con lo perteneciente a los pueblos originarios contaba ya con sus propias expresiones musicales. Dichas expresiones distaban mucho de la homogeneidad que la colonia buscaba implementar a través de la música religiosa. Por lo que, mientras que en las ciudades sonaba la música europea, en las periferias se conservaba una tradición musical que gozaba de características dadas por las raíces prehispánicas.

En el desarrollo del paisaje musical mexicano de entonces, se encontraban dos vertientes notables y una era compuesta por géneros que se derivan de la antigua ritualidad que cumplía la música en las comunidades originarias. Es entonces que poco a poco se fueron formando canciones que podían o no ser de carácter lúdico, pero que constituían una preservación de la memoria mediante la oralidad y lo sonoro. Como ejemplo de lo dicho encontramos géneros como el *Cuiacalli*, los *sonecitos* o la simple conservación en la música de los sonidos producidos por el *teponaztl* que se caracterizaban por ser los viejos instrumentos sagrados de las culturas prehispánicas.

Por lo ya revisado, el paisaje sonoro de México se encontraba dividido, encontrábamos la música académica que cumplía con estándares académicos europeos, tanto en la sonoridad como en la producción y ejecución. Mientras que fuera del consumo de la élite se producía música con sonidos provenientes de las culturas precolombinas. Estas últimas expresiones musicales no quedaron exentas de las tradiciones ajenas a ellas, pues algunos ritmos comenzaron a incluir elementos musicales que trajeron consigo las comunidades africanas³ que eran llegadas en las embarcaciones españolas para trabajos forzados.

De igual forma, algunos elementos sonoros de la música ibérica, cartesiana y francesa se comenzaron a introducir en la música como los sonecitos, esto con fin de llevar a cabo sátiras performativas de las actividades musicales y artísticas que realizaban las clases que conformaban la hegemonía. Dados estos procesos de apropiación era muy notoria la dualidad musical que respondía, por una parte a la necesidad de la élite a proyectar apego a los modelos europeos. Cuando del otro lado, se gestaba una necesidad de apropiación y creación de discursos a través de la resistencia, preservación y producción sonora para crear estados de la memoria, alternos a los impuestos por los estándares llegados de Europa.

³ La influencia de sonidos africanos es notoria en de ritmos usando las percusiones y la modificación de las mismas, este proceso es más evidente en las zonas geográficas portuarias, ya que en estos lugares se concentró la población africana llegada durante el proceso de colonización, instauración de la colonia y el virreinato español.

Posteriormente, y dado el contexto histórico y social que se originó desde la independencia y hasta 1910, comenzó a insertarse gradualmente por un sector de la clase política un ideal de apego a consolidar a México desde un proyecto de estado-nación. Esta propuesta fue ganando terreno y eventualmente se comenzó a incluir en la construcción constitucional evolutiva de lo que entonces era una república en formación.

Si bien el proyecto de estado-nación fue propuesto como un ideal de construcción de una nueva identidad nacional propia del territorio de la república, continuaba teniendo diversas y sutiles intervenciones de agentes extranjeros. Estas intervenciones resultan en un apego de reproducción sistemática a modelos precedentes que fueron puestos en acción en Europa o el norte del continente americano. Ante esta problemática comenzaron a surgir propuestas académicas, mismas que sustentaban desde un carácter antropológico; críticas puntuales a elementos que no se estaban atendiendo propiamente en el proyecto nacionalista posrevolucionario.

Un ejemplo de lo expuesto fue la postulación que realizó Manuel Gamio mediante la publicación de su famoso texto *Forjando patria (pro nacionalismo)* (2010)⁴ la cual expresa una latente preocupación por comenzar la planeación de la participación activa de un sector poblacional que había sido ignorado por la concepción del emergente estado-nación mexicano.

Gamio plantea la necesidad de incluir principalmente a la población indígena en formación del estado-nación a través de tres ejes principales ; 1) la recuperación de aspectos raciales, lingüísticos, culturales, económicos y de los contextos naturales de las poblaciones⁵ de México, 2) la planeación de las formas adecuadas para difundir/preservar los conocimientos y datos obtenidos y 3) la inclusión de los elementos 1 y 2 con fin de unificar las prácticas culturales, lingüísticas, y el equilibrio económico de los pobladores ante una cohesión identitaria (Gamio, 2010).

Promoviendo el cumplimiento de las propuestas elaboradas por el autor antes citado, se comenzó un movimiento de academización de la música que provenía de lo que académicos denominaban *folklore del pueblo mexicano*. Es durante el año de 1921 que inicia José Vasconcelos un ejercicio que promovía la identidad nacional, basada en la unificación musical que existía en México. Es entonces que diversos músicos academicistas en México comienzan un acercamiento a estos géneros que ellos mismos concebían como

⁴ La obra original de Manuel Gamio fue un ideario propuesto a mediados de 1920 y posteriormente publicado en 1969. En las citas de la obra se coloca el año 2010 porque esa fue la edición consultada.

⁵ Gamio hace uso de la palabra "poblaciones" para referirse a comunidades culturales y sectores demográficos catalogados como indígenas.

propios del *folklore*.

El resultado del acercamiento anterior, según Alejandro L. Madrid en *Música y nacionalismos en Latinoamérica* (2010), se vio reflejado desde dos perspectivas. La primera de estas fue notoria en la recopilación de características de los géneros y las canciones más escuchadas por la población, para luego realizar arreglos de las mismas y adaptarlas a piezas musicales para coro y piano.

Mientras tanto, de forma paralela se dio un interés genuino por la musicalidad mexicana producida de fuera de los círculos hegemónicos. Lo cual dio como resultado el inicio de la etnomusicología en México. A lo que Madrid agrega lo siguiente respecto a la investigación realizada en México abordando las musicalidades:

Este tipo de investigaciones surgió en un momento en que compositores mexicanos como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas desarrollaban estilos musicales en los que imperaba el deseo de inventar una música que sonara moderna y, a la vez, mexicana. En ambos casos, y más allá de las profundas diferencias estilísticas e ideológicas que caracterizan obras como *Sinfonía india* (1935) y *Xochipilli Macuilxochitl* (1940) de Chávez o *Cuauhnáhuac* (1930) y *Sensemaya* (1937) de Revueltas, existe un profundo diálogo e intercambio con la vanguardia moderna internacional, en la que el desarrollo de un sonido propio responde tanto a las necesidades y deseos de identificación local como a los deseos y aspiraciones cosmopolitas de estos compositores. (Madrid, 2010, pág. 231).

Luego del nacimiento de este interés por las raíces y esencia de los sonidos *mexicanos*, comenzó el fenómeno de la denominada música popular. Ahora bien, para esta investigación se entiende como *música popular* a la música escuchada por la mayoría de la población en un espacio geográfico específico. Este tipo de música generalmente cuenta con características que permiten su producción y reproducción sin la necesidad de conocimiento teórico y académico de la teoría musical.

Teniendo en cuenta lo dicho, la música popular se gesta en México -como en la mayoría del centro-sur de América-, gracias a los procesos que devienen de cambios políticos y sociales, mismos que son permeables en los aspectos culturales de cada territorio. Ante una nueva forma de hacer música y con el fin de amalgamar la identidad de quienes habitaban México surgen figuras, géneros y espacios representativos. Dichos lugares permitían a la música popular ser escuchada por una buena parte de la población.

Aunado a lo expuesto, tenemos el nacimiento de los Salones de Baile, sitios que nacen ante la necesidad de esparcimiento lúdico de aquellos que no podían costear una convivencia desde la autonomía privada. Los salones de baile eran sitios que permitían la congregación en espacios delimitados con el fin de escuchar y principalmente de bailar música popular tocada en vivo por agrupaciones y cantantes que emulaban canciones escuchadas por los asistentes.

Según Amparo Sevilla (1996) la aparición de los salones de baile en México se da durante la república restaurada en el año de 1867 desde los intereses económicos y lúdicos de franceses que habitaban México. De forma eventual y gracias a diversos procesos sociales y económicos -tales como la expansión urbana y la migración a las ciudades-, dieron pie a que los salones fueran cambiando y adaptándose nuevos escenarios contextuales que permitieron el ingreso de una mayor diversidad poblacional a los salones de baile.

Un ejemplo de lo antes explicado, es notoria en el caso del emblemático Salón México que en 1920 abre sus puertas en la capital. A este recinto, asistían personas pertenecientes a diversos sectores sociales para bailar después de su respectiva jornada, y es esta nueva modalidad de convivencia tuvo un fuerte auge.

Es así que de pronto se comenzó a diversificar el conjunto de personas que asistían a los bailes y, por lo tanto, también los géneros musicales que se escuchaban en estos espacios. Por lo dicho, de pronto la música popular comenzó a cobrar una creciente fuerza y se expande rápidamente por el territorio nacional. Aunado a esto, personajes como Pedro Infante, Jorge Negrete y Germán Valdés *Tintan*, a través del cine de la denominada época de oro, promovieron el consumo de géneros musicales como el bolero, mariachi y danzón.

A partir de entonces el paisaje musical mexicano se volvió una gama de géneros que muchas veces tenían una línea muy difusa entre sí y que resultó en la hibridación y apropiación de expresiones musicales extranjeras, esto con modificaciones en aspectos sonoros. Debido a lo anterior se dio origen al uso de elementos musicales extranjeros por músicos mexicanos. Es por eso que el consumo de música popular en México ascendió y dio pie a volverse uno de los escenarios favoritos para la creación e interpretación de la música tropical.

Resulta oportuno entonces, comenzar a hablar de aquellos géneros que llegaron a México y que poco a poco se fueron instalando en las preferencias de los escuchas y que paulatinamente sufrieron ciertos cambios. Lo enunciado se dio como resultado de *mexicanizar* sonidos en la inclusión de estos nuevos géneros en la música popular tropical.

Al igual que México, países como Colombia, Argentina, Chile, Perú, Cuba y Ecuador, así como la mayoría de la región centro y sur de América, fueron espacios geográficos sujetos a un proceso histórico. Dicho proceso deviene en la creación de sincretismos entre lo propio y lo traído de Europa, dando paso a nuevas expresiones que son evidentes en lo musical, puesto que cada país ha vivido su respectivo proceso de musicalización a través de su historia y así emergieron los géneros musicales populares en cada país.

Es entonces que en Cuba el Danzón y la Salsa, en Colombia el Porro, el Vallenato y la Cumbia, en Ecuador la Tonada, en Perú el Huayno, se fueron posicionando -a consecuencia de procesos sociales específicos- como los más escuchados en las regiones geográficas correspondientes. Estos géneros, que eran bien conocidos en sus tierras de origen, fueron siendo llevados a nuevos paisajes para dar lugar a su difusión.

De lo ya dicho se puede observar que durante el siglo XIX América comenzó a presentar un fenómeno migratorio que bien puede ser trazado a través de los nuevos mapas musicales. En el caso de México, en 1920 tiene su mayor auge el Danzón llegado desde Cuba, y debido a sus características de consumo, reproducción y al hecho de que es un género sumamenteailable, se adopta masivamente y los músicos mexicanos comienzan con un proceso de apropiación y modificación del ritmo. Como ejemplo de esto podemos observar la proliferación de Enrique Guerrero como difusor del género en México.

Así sucedió posteriormente con el Mambo y Cha-cha-chá que nos remiten a personajes como Damaso Pérez Prado. Al igual que los ritmos ya mencionados, llegó por las costas de México el Porro y posteriormente el Vallenato y la Cumbia desde tierras colombianas. Si bien las nuevas expresiones musicales arribaron desde las costas, estas tuvieron apogeos latentes debido a su difusión en la capital.

A causa de lo dicho, los salones de baile como el *Salón México*, *La Quinta Real*, *El Trivoli* y *Salón Azteca*, fueron puntos clave de difusión musical de los géneros que llegaron a México del centro y sur de América. Estos géneros al ser muy bien recibidos poco a poco se volvieron los favoritos de la mayoría de los escuchas mexicanos.

Durante décadas la música tropical se posicionó como la favorita de muchos en México y es en 1960 donde se le observa mayormente consolidada. Para entonces el género más escuchado era la cumbia mexicana, colombiana y peruana. Es entonces que los músicos creadores de cumbia comenzaron a buscar que el género tropical trascendiera a los salones de baile y se posiciona ante los escuchas desde la difusión mediática.

Gracias a los esfuerzos de comercialización antes comentados, nacieron grupos que se dedicaron a la búsqueda de fama internacional - Mike Laure y sus Cometas, Grupo Perla Colombiana o Grupo Cañaveral- y debido a sus presentaciones en el extranjero, la nueva adaptación mexicana de la cumbia comenzó a expandirse. Dicha producción sonora se expandió y se adoptó, recuperando elementos musicales de otros géneros populares escuchados en México y esto es un punto clave de su éxito.

A través de estos procesos de cambio musical para la comercialización de la cumbia, las clases hegemónicas mexicanas voltearon a los escenarios que producían cumbia y la

industria musical consolidada comenzó a difundirla. Lo anterior dio origen a una alta comercialización de la música popular en México.

De firma eventual, comenzaron a surgir nuevos grupos musicales y salones en las urbes. A efecto de esto sucedieron dos cosas interesantes, la primera es que, ante una oportunidad innegable, la industria musical comenzó a difundir la cumbia de forma masiva, aumentando su posicionamiento y también su consumo.

Por otra parte, el acceso a los salones de baile y a las presentaciones en vivo de los grupos de cumbia en las crecientes urbes, se fue delimitando a ciertos grupos sociales debido a que los propietarios de salones y los grupos comenzaron a priorizar las ganancias económicas que generaban las presentaciones. Es entonces que el ámbito social en los salones comienza a cambiar debido al desplazamiento de minorías de los salones de baile en México.

Como respuesta a lo anterior, comenzaron a surgir grupos musicales en las periferias y locaciones que se consideraban “marginadas”. Esto permitió que las personas de la periferia tuvieran acceso a los ritmos tropicales, todo mediante un sistema de consumo local que acercaba los ritmos populares a un estrato económico y social distinto al que se gestaba en el contexto de las ciudades.

Del fenómeno anterior se desprende un asunto peculiar que se volvió fundamental para el nacimiento del sonidero y es que, ante los nuevos contextos periféricos de producción musical, la cumbia comenzó a cambiar, ahora sonaba diferente de la música que se bailaba en los salones de baile de las ciudades. Ante esta nueva disyuntiva musical, se podía observar y escuchar que existían subgéneros de la cumbia según el sitio en que se produjera y se escuchara.

Hasta ahora, el recorrido inicial da lugar a múltiples cuestiones que envuelven el consumo musical en México, desde la llegada de la música tropical hasta la mexicanización de la cumbia. Son múltiples las disciplinas que han tenido un acercamiento a este fenómeno desde diversas perspectivas. Es entonces que queda preguntar, qué tiene que ver todo esto con el fenómeno Sonidero, qué implicación tiene más allá de lo musical y por qué es una expresión musical tan latente hasta hoy en día.

1.2 El surgimiento del Sonidero, sus elementos e introducción a sus implicaciones socioculturales.

El Sonidero es un tipo de espectáculo performativo llevado a cabo en el espacio público y que se compone del ensamble de equipo de audio y luces que son operadas por un

“presentador/a” y su staff. Dicho presentador anima y entretiene mientras reproduce música para la concurrencia, realizando al mismo tiempo repetidas intervenciones orales. Mientras esto sucede, los asistentes se organizan para bailar las piezas musicales que sonorizan el espacio. En torno al festejo se ha creado todo un movimiento musical que promueve a los productores, consumidores y gestores de la música considerados como una comunidad cultural.

Ahora bien, el Sonidero nace de la necesidad lúdica de sectores poblacionales específicos y que responden al contexto que envuelve a estos individuos. Ante una proliferación tecnológica que acercó a un mayor número de gente a las posibilidades de adquisición de la misma, la producción y consumo musical que surgen del sonidero se vieron modificadas.

Ante este nuevo intercambio musical y acercamiento tecnológico, de pronto en las calles de México se comenzó a ver una influencia del *Sound System*⁶ y del *High Energy*⁷ con sus respectivos modos de reproducción. Es entonces que principalmente en las capitales de las ciudades se observan los **sistemas de entretenimiento móvil** para llevar la música y su experiencia a nuevos lugares. Así surgieron los inicios en México de los DJ, quienes se encargaban de conseguir la tecnología necesaria para crear sistemas audiovisuales que reprodujeran de forma óptima la música que se deseaba compartir.

De pronto, los músicos tropicales comenzaron a adaptar el sistema móvil de entretenimiento observado a lo necesario para llevar a las calles la música tropical -mayormente cumbia y salsa-. En esencia, un sistema de entretenimiento móvil emergente consistía en el ensamble de amplificadores, bocinas, woofers, y un panel de iluminación que se conectaban a consolas que permitían controlar el ensamble.

El papel del operador en las tornamesas era fundamental, debido a que era el encargado de realizar la proyección de las canciones de una forma continua y sin dejar espacio entre una canción y otra. De igual forma se permitía ejecutar algunas modificaciones a las piezas musicales y buscaba la sincronización de los efectos visuales proyectados con la música.

⁶ Sound System es un género de origen jamaquino que se centraba en la reproducción musical llevada a cabo por un grupo de DJ y técnicos sonoros para dar pie al baile. Se reproducía música de los géneros Dub, Dance hall, Jungle entre otros, para conocer más es posible revisar *Une méthodologie pour la recherche sur les cultures populaires: Sound System Outernational* (Godmits, 2010-2019).

⁷ High Energy es un género que proviene de Reino Unido y mezclaba sonidos del Pop, Rock, Dance y Disco. Al igual que el Sound System, una buena parte de su difusión se dio a través de los sistemas móviles y en México fue referencial su modelo de reproducción para adaptarlo a los sistemas de entretenimiento móvil y posteriormente al sonidero, recomendando revisar el texto *De colores la música: lo que bien se baila jamás se olvida (identidades socio musicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy)* (2009)

Otro de los aspectos principales a destacar acerca de este sistema es que el dueño del equipo se provee a sí mismo de los materiales y tecnología necesaria para ensamblar y llevar la música de un sitio a otro. Los mismos operadores del sistema de entretenimiento compraban desde las bocinas hasta los discos y vinilos para colocar en las tornamesas y aunque puede sonar complicado, buscaban siempre el ensamble con mayor calidad posible, pues esto garantiza más audiencia y alcance.

Lo que se ha tratado antes, dio origen a los denominados *Sonidos*, que son el origen y precedente performativo y de reproducción musical del movimiento sonidero en México. A decir verdad, es necesario identificar la diferencia de los *sonidos* y del movimiento sonidero. Pese a que la línea entre ambos es difusa, plantear la diferencia y relación entre ambos es elemental para centrar *lo Sonidero* como un fenómeno lleno de implicaciones sociales y culturales específicas.

Al inicio los sonidos eran sistemas que buscaban ser accesibles para proveer a cierto sector poblacional de posibilidades de consumo lúdico y artístico de música tropical popular. Este sistema se fue adaptando según los requerimientos contextuales de cada sitio en que se puso en práctica. Los sistemas móviles se rentaban o llevaban a regiones, casas o vecindades para amenizar fiestas familiares, bodas y XV años.

Lo anteriormente descrito, introdujo un nuevo modelo de producción musical que se centraba en la posibilidad de desplazamiento del sistema de reproducción y no de los escuchas, facilitando así la reproducibilidad que dio inicio en las fiestas y celebraciones particulares y posteriormente se replicó el modelo renovando el paisaje musical en México. Es entonces que los sonidos comenzaron a ganar terreno y posicionarse como un fenómeno lúdico que daba vida a las celebraciones en diversas regiones de México.

Lo que en un inicio permitió el salto de *los sonidos* al *movimiento sonidero* fue la inserción musical llevada por los sonidos en los festejos colectivos de comunidades específicas, generalmente eran fiestas que tenían como motivo principal la conmemoración religiosa. Es a partir del último tipo de fiesta que el sonidero comienza a hacer uso de elementos que lo vuelven esencialmente particular.

Siguiendo la premisa anterior, es debido a que los festejos amenizados por los sonidos se efectuaban en espacios que se compartían colectivamente, -como las vecindades o las propias calles de los barrios de México- que de pronto grandes grupos de gente que habitaban el mismo espacio se reunían para algún festejo colectivo era amenizado por un sonido. Este hecho fue volviendo al movimiento un espacio de experiencias comunitarias y barriales que se caracterizan hasta ahora por las formas de

uso del espacio público para actividades lúdicas colectivas, resaltando la producción musical y el baile sonidero como distintivo de este tipo de festejos.

Ahora bien, de los sonidos, comenzó la transición a *lo sonidero* gracias a la participación de los asistentes en los bailes y la inmersión de este festejo en la sociedad mexicana. Y es que en el párrafo inicial se resume lo que constituye al sonidero respecto a sus elementos de producción performativa -entendida como el trabajo que realizan los sonidos-.

Empero eso no es todo, puesto que mientras la producción audiovisual opera en el sitio de las tornamesas y bocinas, las personas asistentes se dedican al desenvolvimiento lúdico que se observa mayormente en el baile de las canciones que se reproducen. Quienes asisten al festejo, convierten las calles y plazas en pistas de baile que se encuentran subdivididas por círculos que en su centro alberga parejas o tríos de baile que son sustituidos por otros aleatoriamente.

A efecto de las características mencionadas, se creó una particular performatividad asociada al movimiento sonidero y que envuelve no solo a quienes lo ponen en escena, sino también a quienes lo escuchan y bailan o lo reproducen y el espacio que es utilizado para poder llevarlo a cabo. Es al final que la combinación de todos estos elementos se ha ido insertando en la memoria colectiva de los mexicanos y que ha permitido su vigencia hasta la actualidad.

Uno de los elementos que permite el desarrollo de lo dicho en el párrafo anterior y que también conforman el sonidero es su supervivencia a través de las denominadas *dinastías*. Estas es una forma de referirse a las familias y grupos de personas que se encargan de la conformación de la práctica sonidera desde distintos aspectos, ya sea el técnico, el artístico o el de recolección e investigación de las piezas musicales.

Las dinastías generalmente están consolidadas en el núcleo familiar debido al interés de preservación del conocimiento que se gesta en la cultura de lo sonidero. Ejemplo de lo anterior es la conocida *Dinastía Perea*, la cual estaba conformada por la familia que lleva el mismo apellido y que a través de sus prácticas de herencia y preservación del sonidero, dieron origen a los sonidos *La Conga* y *Sonido Arcoíris* en México.

Estos grupos y comunidades de individuos, conforman un elemento central del fenómeno sonidero, ya que no lo conciben solo como un acto lúdico o un espectáculo, las dinastías muchas veces entienden al sonidero como una mezcla entre su profesión, su fuente de ingresos económicos y una forma de compartir otros lo que aman para alegrar días a través de la música y el baile.

Si bien las dinastías son predominantes, también se lleva a cabo la consolidación de colectivos sonideros que conjuntan a diversos productores y se asocian para compartir conocimientos, música o equipo. Este tipo de hechos, han permitido que el sonidero cree entramados sociales y culturales que permean no únicamente en los productores, sino también en los consumidores y que poco a poco se ha instaurado en el imaginario de los mexicanos como un referente que conlleva implicaciones tanto positivas como negativas.

Dicho lo anterior es posible decir que, aunque existen investigaciones que abordan el surgimiento y evolución del sonidero, no es posible decir cuál fue el primero en surgir, pero sí es preciso argumentar que, desde sus inicios, esta práctica se ha visto envuelta en cambios que la colocan como una de las experiencias socio musicales más fáciles de ubicar para los mexicanos.

Y es que como se ha dicho anteriormente, la celebración se popularizó gracias al uso del espacio público como escenario, ejemplo de lo anterior es la denominada *cuna del sonidero* en Tepito o el mercado de la Merced. En ambos casos, el sonidero se convirtió en una de las formas de entretenimiento por excelencia, pero desafortunadamente debido a un alto índice de delincuencia y disturbios ocurridos en estas zonas, se fue adjuntando al sonidero con una pantalla detonadora de violencia.

Y es que como resultado de lo anterior tenemos una automática desacreditación de las expresiones lúdicas llevadas a cabo en las periferias como alternativas a las que se implementan en las capitales. Este fenómeno también dota de sentidos y significados al sonidero, ya que se consolida como una expresión artística y cultural que no responde a las fomentadas por la hegemonía.

Queda decir que es necesario entender el precedente de musical y de las prácticas que esto conlleva en México para concebir la dicotomía que precede al sonidero. Ahora bien, cabe recordar que, a efecto de estos significados, se han generado distintas discusiones acerca de las partes que conforman al sonidero, lanzando un gran número de vertientes por las cuales se puede analizar este tipo de celebración.

Lo anterior ha abierto paso para desmenuzar la concepción del sonidero como un fenómeno que se da dentro de la estructura social y cultural de México, siendo así una forma de entender a los individuos dentro de las mismas estructuras.

Y es que estas maneras de festejo e interacción dadas solamente en los sonideros mexicanos, han permitido a aquellos que participan de ellas, verse envueltos en un sistema discursivo delimitado, único y específico, y su estudio permite el acercamiento a las suertes de significación de los espacios, la memoria e imaginarios colectivos para la comprensión

de las representaciones de la cotidianidad de sus integrantes mediante los festejos que llevan a cabo.

De igual manera, esta investigación introduce al lector a entender que las interacciones de los participantes en el sonidero dan modo a un espacio de prácticas que conforman significados psicológicos y cómo estos devienen en formas de representación colectiva meramente identitaria para un grupo social, vuelven a la vista rasgos distintivos de lo que parece ser una sociedad heterogénea.

CAPÍTULO II: CONCEPTUALIZACIÓN DEL FENÓMENO SONIDERO MEDIANTE SUS CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS, PERFORMATIVAS Y SOCIOESPACIALES.

2.1. Las características tecnológicas del sonidero: del nuevo festejo y su impacto en la economía.

Para comenzar este nuevo apartado es de especial interés repensar aquello que los fenómenos sociales y culturales como el sonidero representan e implican para la producción científica de conocimiento en las ciencias sociales. Y es que lo anterior es requerido debido a que permite dejar claro desde qué perspectiva se entiende el fenómeno dentro de esta investigación.

Ahora bien, son múltiples las discusiones que giran en torno a las formas de hacer ciencia y producir conocimiento desde las ciencias sociales. Aunque los fenómenos de estudio de estas ciencias se encuentran en las interacciones humanas dentro de la conformación social y cultural y sus derivados, aquellos que generan interés para las investigaciones propias de las disciplinas se han visto preseleccionadas según los intereses de quien realiza los estudios y esto no es independiente de estándares científicos, sociales, y culturales delimitados por su contexto.

Es entonces que parece oportuno preguntar ¿cómo un fenómeno social como el sonidero mexicano es un escenario prolífico para generar conocimiento empírico y teórico en las ciencias sociales? También, ¿cuál es la importancia de la implementación de nuevos estándares de producción científica que no adolezcan de la inclusión de aspectos como la clase social, etnia y género, entre muchos otros más⁸?

Partiendo de que mi perspectiva como sujeto epistémico -que no es la de todos aquellos que investigan-, nos adentramos a que es necesario mencionar que existen investigaciones sobre fenómenos sociales que se escapan de los estándares convencionales, así como otros trabajos científicos que abordan aspectos sociales y culturales pero que de alguna forma logran entrever a los eventos y movimientos como procesos de realidades adversas, ajenos a su contexto e incapaces de la producción de conocimiento a través de la autogestión.

Empero, no es el objetivo de este trabajo señalar todas las investigaciones hechas a partir del sonidero o movimientos socioculturales similares con las características antes

⁸Cabe resaltar que la manera de abordaje y aspectos que a continuación se mencionan, están vinculados a mí como sujeto epistémico, lo que quiere decir que desde mi perspectiva las cuestiones como, clase, etnia y género son necesarias para la construcción de este apartado en el trabajo de investigación.

mencionadas. Contrario a lo que parezca, se puede hablar de múltiples trabajos que abordan al festejo en cuestión dentro de diversas posturas teóricas y metodológicas que han dado pie a la percepción de este movimiento como cuna de conocimientos dados solamente en la práctica y consumo del mismo. De igual forma, existen propuestas que han permitido observar al sonidero como contenedor de experiencias y factores que van más allá de la performatividad, pero que se pueden ver reflejados en ella.

Respecto a la investigación en curso y tomando estos párrafos iniciales como una guía al lector ante los postulados teóricos, conceptuales y relacionales que encontrará respecto al sonidero mexicano, es adecuado mencionar que este apartado estará edificado desde una perspectiva social y el marco teórico será provisto por disciplinas tales como la antropología, sociología y posteriormente los estudios de género para tener una comprensión amplia de los aspectos conceptuales a emplear. Lo anterior da como resultado una investigación interdisciplinar fundamentada en las experiencias de la memoria e identidad colectivas vividas en la cotidianidad de la comunidad sonidera y de las mujeres en él como grupo subalterno.

En cuanto al sonidero como tal, es un fenómeno que se ha abordado tomando en cuenta algunas de las características contextuales que le rodean, con el propósito de dar cuenta de elementos que dieron pie al nacimiento del mismo. En este capítulo esas características se abordarán de manera profunda situadas temporalmente en la actualidad. Interesa particularmente a este capítulo, explorar algunos elementos que giran en torno a materia social, cultural, económica y geográfica que -en el capítulo consiguiente-, se aterrizará en la experiencia y praxis que las mujeres sonideras viven.

Para comenzar con lo antes mencionado, cabe iniciar con que el sonidero mantiene una fuerte vigencia en de México, con una especial presencia en el centro-sur del país, por ejemplo, en Estado de México, así como en Puebla⁹. En estas regiones los eventos y celebraciones que se llevan a cabo con sonidos o bailes sonideros han tomado fuerza poco a poco, por lo que la práctica se ha masificado hasta la actualidad. El festejo sonidero junto con sus características, continúan edificando una línea paralela a otras formas de entretenimiento debido a tres cuestiones principales, la atribución cultural, el lugar en el espacio que ocupan los sonideros y finalmente quienes son aquellos que consumen sonidero en el entramado social¹⁰.

⁹ Revisar ANEXO 1 para más claridad en la presencia del sonidero en distintas regiones del país.

¹⁰ Un aspecto a tomar en cuenta que también es importante del fenómeno sonidero y que está relacionado con los mencionados antes, es el hecho de que la comunidad sonidera ha encontrado la manera de seguir produciendo contenido audiovisual y musical durante la Pandemia ocasionada por el virus SARS COVID-19. Lo

Ahora bien, aquello que culturalmente le ha dado fuerza al movimiento sonidero es que pese cambios que modernizan los territorios y paisajes sociales, la expresión sonidera continúa resguardando un singular significado de celebración compartida que genera identidades en torno a ella. Por otra parte, también cabe destacar que, desde el ámbito cultural, el sonidero ha aumentado sus posibilidades de reproducción y alcance gracias a la democratización de sus producciones a través de su característica movilidad y de su peculiar uso de las herramientas y espacios llegados desde fenómenos de digitalización global.

Y es que el sonidero durante los últimos años trascendió del territorio mexicano y su expresión musical se ha colado por tierras internacionales. Esto se debe al fenómeno de su consumo masivo de forma presencial, así como su reproducción mediante CD's, videos, y ahora mediante transmisiones y publicaciones audiovisuales en las redes sociales.

Por otra parte, el hecho de que se continúa edificando el sonidero en torno a la música tropical nacional e internacional, así como la peculiaridad de modificar la cumbia e interrumpirla con las intervenciones y saludos del portavoz sonidero fomenta en quienes lo consumen su preservación mediante la comunidad cultural y su resguardo para la posteridad.

Como ya se ha hablado antes, aquello que se considera sonidero se yergue sobre tres elementos que en esta investigación se consideran como aspectos esenciales que lo constituyen y lo diferencian. Es entonces que el movimiento sonidero es posible gracias a 1) la tecnología, 2) la capacidad de movilidad del sistema audiovisual y 3) la idiosincrasia musical de los géneros tropicales que se reproducen y de cómo estas características juntas conforman un espectáculo performativo que cuenta con características que a lo largo del tiempo han resultado en la permeabilidad de la narrativa de una comunidad cultural.

2.1.1 La tecnología detrás del sonidero: una característica principal del festejo.

En cuanto al primer elemento mencionado y que hace referencia a las herramientas tecnológicas que son usadas para la puesta en marcha del festejo sonidero, es posible realizar un acercamiento más puntual a aquello que es actualmente implementado, mencionado que es gracias al fenómeno de la democratización global de la tecnología que se hizo posible el acceso a nuevos modos de producción y reproducción musical.

anterior se dio gracias al modo en que la comunidad sonidera se adaptó para seguir llevando a cabo la musicalización para el público a través de la web y las redes sociales, aunque otra parte de la comunidad seguía llevando a cabo bailes presenciales.

Según lo ya dicho y que es entrevistado en el capítulo que antecede a este, sabemos que la adquisición de tecnología fue un proceso integral para la perdurabilidad y accesibilidad de la música popular tropical mediante los sistemas de entretenimiento móvil en los territorios periféricos a los centros urbanos en México. Este proceso que poco a poco fue volviéndose mucho más común en la comunidad sonidera, continuó fomentando la modificación técnica de los sonidos mediante herramientas tecnológicas empleadas para la puesta en escena del sonidero.

Es así que actualmente existen muchos tipos de ensambles tecnológicos que diversifican la práctica para volverla accesible a la comunidad. Los elementos infaltables en cualquier sonido - aparte de la música tropical- son los grandes sistemas de audio que se procuran para una mayor cobertura sonora del espacio. Las bocinas y woofers son uno de los elementos tecnológicos de mayor valor para los sonidos, así como las tornamesas las cuales el operador manipula para la ecualización y alteración característica de la música sonidera, así como las continuas intervenciones del maestro de ceremonias para mandar saludos o interactuar con los asistentes al baile sonidero.

Ahora bien, en buena parte los festejos los sonideros acompañan su sonoridad característica con estructuras luminosas, lámparas giratorias de larga distancia, máquinas de humo y en algunos casos proyectores que dan como resultado un espectáculo audiovisual sumamente articulado. Los elementos visuales mencionados, aunque muchas veces son altamente relacionados y característicos de los festejos sonideros, no siempre están presentes, a diferencia de los sonoros que, con variables de tamaño, precio y modelos, son infaltables en la puesta en marcha de los bailes.

2.1.2 La interrelación entre la tecnología sonidera y la característica sociomusical del movimiento.

La introducción de los elementos tecnológicos necesarios para las prácticas del movimiento sonidero es precisa para comenzar a discutir cómo, a través de una idiosincrasia formada por recursos tecnológicos, se gestó un movimiento más complejo de lo que la misma comunidad sonidera en un inicio esperaba. Y es que el fenómeno completo trajo consigo la consolidación unificada de una comunidad cultural cohesionada a través de la música y las prácticas lúdicas del festejo.

El párrafo anterior permite iniciar una discusión que gira en torno a la revolución tecnológica y sus efectos en un sector demográfico específico, así como las cuestiones que connota la inclusión de ciertas herramientas que emplea la comunidad sonidera para

mantener vigentes dos de los pilares elementales del sonidero; el sistema de entretenimiento en movimiento, así como el frecuente uso del espacio público para llevar a cabo actividades lúdicas colectivas. Si bien es bastante notoria la relación entre la tecnología y la comunidad sonidera, por su parte la relación entre la tecnología y la economía que se envuelve en el sonidero, se encuentra un poco más escondida que aquello que se observa a simple vista. Y es que como ya se ha dicho antes, el sonidero mexicano es producto de su propio contexto y de lo que es posible aprovechar del mismo.

Es entonces que gracias a una democratización y revolución cultural de la que los sonideros fueron beneficiados, comenzó una adecuación tecnológica para los equipos de sonido, mismos que permitieron la modificación de las prácticas lúdicas que no responden a las características que imponían otros géneros musicales. Aunque no parezca, esta acción tiene una enunciación por parte de la población que habita en la periferia. Con el fin de ahondar más en ello, parece idóneo comenzar a hablar acerca de cómo la tecnología da origen y mantiene al sonidero como un movimiento articulado mediante una comunidad, sus formas de festejo y cómo esto desemboca en una nueva industria que bajo la óptica capitalista tiene sus pros y sus contras.

Para comenzar, es necesario establecer conceptualmente aquello que se entiende como festejo. Desde disciplinas como la sociología y antropología existen diversas investigaciones que ponen en el centro de su interés el fenómeno de la fiesta y el festejo. Lo anterior se debe a que el festejo ha sido una manifestación social y cultural que se ha llevado a cabo por la humanidad desde hace mucho.

Por antes dicho, este es un fenómeno dinámico, siempre existen cambios en la percepción del mismo según el tiempo y espacio del que se estudia. Debido al dinamismo previamente mencionado, el concepto de fiesta y el mismo festejo han cambiado constantemente. Para los fines de este trabajo es oportuno citar a Flor Andrea Salazar (2018) aludiendo al texto *De los ciclos insulares a la celebración diseminada* (2009) en donde el autor Francisco Cruces realiza el análisis y conceptualización del festejo como hoy lo conocemos a través de tres estadios históricos de la fiesta.

De esta forma se hace un primer abordaje que hace referencia a cualquier celebración llevada a cabo por un motivo indistinto, mientras que el segundo punto se yergue ante las tradiciones de conmemoración del culto católico. El tercer punto se orienta más a la interacción social y cultural que se lleva a cabo en el espacio colectivo y que da lugar a una convivencia que se separa de lo individual (Cruces, 2009, págs. 26-32).

Según la propuesta de Cruces en el texto antes citado, aquello que vuelve

convergente a estas características estudiadas del festejo es entender *la fiesta comunitaria como comportamiento ritual* (Cruces, 2009, pág. 26). Lo anterior es posible gracias al entendimiento de tres fases de festejo superpuestas que son el eje del trabajo del autor. En primer lugar, encontramos las *islas y ciclos* en los que el festejo es asincrónico y moldea instituciones cíclicas que se valen del intercambio.

Posteriormente, se habla acerca de los rituales seculares, en los cuales la relación del festejo y el ciudadano puede ser prolífica o no. Lo anterior se debe a que el festejo tiene la posibilidad de ser concebido como una distracción ante la primera modernidad. Y es que, en este momento histórico, el festejo evidenciaba los binomios entre lo individual y las instituciones, así como la etnicidad ante los estados nación.

Finalmente, podemos encontrar el estado de fiesta diseminado en donde diversos procesos desembocaron en la modificación de las ritualidades y festejos de las comunidades incluidas en estos cambios. Es así que el festejo, con sus puntos antes hablados, se vuelve un fenómeno social y cultural que ahora pasa a abarcar una gran posibilidad de producción cultural y económica para quien lo consume y produce.

2.1.3 El Sonidero como celebración diseminada y su incidencia en la acción colectiva.

Ahora bien, la pregunta central hasta aquí es ¿cómo situar al sonidero en estos estadios del festejo? Y es que teniendo en cuenta lo explicado, concuerdo con Salazar (2018) en que es oportuno situar al sonidero como un festejo diseminado. Lo anterior, debido a que el sonidero se gesta como producto de un contexto social que tenía como inicio el proceso de preservación de la memoria individual y colectiva en los espacios de festejo.

Respecto al sonidero como festejo diseminado, las principales características de este son realmente tangibles en el fenómeno musical mexicano. Y es que al observar esta expresión artística es innegable que nos encontramos ante un movimiento fragmentado en sus manifestaciones y da cuenta de una forma combinada, dialéctica y fugaz de las formas de celebración. (Cruces, 2009, pág. 31).

Con lo anterior también deviene que el sonidero mexicano ha instaurado un nuevo modelo de economía basado en una industria cultural emergente y que escapa a los estándares estéticos, artísticos y lúdicos de lo que se pretende observar en una sociedad homogeneizada en las concepciones que permean a occidente.

Ejemplo de lo dicho es visible en la suerte de acción económica que han generado los sonideros como negocio de entretenimiento, es durante el desarrollo y expansión que su consumo se vio ampliado gracias a los numerosos sonidos que volvieron accesible el

entretenimiento y acompañamiento musical para momentos diversos. Siendo así que las bodas, XV años, bautizos, cumpleaños y otras conmemoraciones religiosas en el ámbito individual y familiar se volvían transiciones perfectas para la celebración colectiva mediante la sonorización del espacio privado y público.

Es entonces que de pronto una comunidad comenzó a poder costear la amenización, porque si algo es sabido es que hay sonidos de todo y para todo. Existen sonidos de bajo, medio y alto costo que se adaptan a celebraciones que van de lo privado a lo público y que, mediante la puesta en escena de estos, la propia interacción en la celebración puede difuminar el linde entre lo individual y lo colectivo.

El alcance que ha logrado la fiesta sonidera gracias a sus elementos tecnológicos, ha dado como resultado que en la actualidad existe un tipo de incidencia del sonidero en el espectro de la producción económica. Y es que, la comunidad sonidera concibe la difusión de la música tropical a través de los sistemas de entretenimiento móvil como un catalizador de experiencias culturales, pero también como una fuente de ingresos económicos mediante el acto de compartir experiencias colectivas.

Lo enunciado se da gracias a las particularidades en el movimiento sonidero que logran desplazar elementos lúdicos que no están aterrizados a las necesidades y contextos de las comunidades a las que generalmente ambienta¹¹. El efecto de esto es cómo el sonidero ha trascendido de la celebración a aspectos como la identidad y la memoria. Lo anterior permite al sonidero ser un acompañamiento a acciones colectivas que integran características para volverlo un fenómeno sociomusical.

Ejemplo claro de lo dicho es cómo en la actualidad existen protestas acompañadas de la musicalización sonidera y que convergen por la característica esencial del uso del espacio público. Un caso modelo de lo que se está exponiendo es una protesta llevada a cabo a mediados del mes de mayo de 2019 en ciudad de Puebla¹². Esta protesta fue organizada por diversos sectores, entre los que se encontraba la comunidad sonidera poblana, que se veía afectada por una nueva regulación legal que prohibía llevar a cabo bailes sonideros en la ciudad.

A causa de lo narrado, el contingente sonidero hizo uso de su singular sonorización y ambientó la marcha hasta el punto de término de la protesta. Finalmente, el contingente

¹¹ Este tema se aborda este con mucha precisión en el texto Súper Numen Sonidero". *El Proyecto Sonidero* (Delgado, Ramírez, Cornejo, & Radwanski, 2008), donde la autora realiza un estudio de las formas de festejo sonidero y el desplazamiento de formas hegemónicas de entretenimiento.

¹² En caso de ser del interés del lector, puede consultar las notas periodísticas al respecto en diversos portales, tales como la publicada por El Sol de Puebla bajo el título "*Protestan bailando, sonideros piden no prohibir presentaciones en vía pública*" (Meza, 2019).

sonidero se las ingenió para colocar su sistema de audio frente al Palacio Municipal de Puebla y articular un baile colectivo en protesta por la inseguridad en la ciudad, así como por la legislación en contra de los bailes amenizados por sonideros.

Este hecho de por sí interesante, cuenta con un elemento que llamó mucho la atención y es que entre él poco más de un centenar de personas asistentes, se encontraban individuos pertenecientes a colonias descritas como “enemigas” y que sostienen conflictos sociales desde más de una década y que durante la marcha se unieron para protestar y defender su derecho al consumo de sonidero.

Con relación a la ejemplificación y a lo dicho en los párrafos anteriores, es preciso abordar la definición de movimiento sociomusical que se le adjudica en este trabajo al festejo sonidero en México. Lo mencionado posteriormente ayudará para poder situar este festejo como una comunidad compleja, la cual produce -como todas las comunidades culturales- sus propios productos.

Respecto a la definición sonidero, Salazar (2018), lleva al lector a un atinado recorrido por las cuestiones que para ella han construido al sonidero como un movimiento sociomusical. En palabras de la autora, el sonidero y su característica de la incidencia social, es observable gracias a lo siguiente:

Una característica fundamental de movimientos socio musicales como el sonidero, nos es dada cuando lo ligamos a la puesta en crisis que suponen los ideales de progreso, es decir, con el sonidero, se ve vulnerada la idea de que la música popular enajena a las masas, de que no existe la participación ni la acción colectiva en el espectáculo. Las manifestaciones como el sonidero son una muestra de que antes, durante y después del espectáculo, existe un trabajo articulado por la sociedad y que pone en entredicho la descalificación de lo que ahí sucede.] (Salazar Lara, 2018, págs. 30-31).

Es entonces que ante la propuesta de la autora, el movimiento cobra significado debido a las circunstancias de su producción y consumo dentro de una estructura social, misma que le asigna significados según el lugar que este ocupa en dicho entramado. Y es que, si partimos de la conceptualización del sonidero como un tipo de festejo específico, será más fácil comprender las atribuciones que la autora le adjudica al fenómeno social que en este trabajo se estudia.

2.1.4 La evolución del festejo sonidero y su incidencia en las formas de ocio comunitarios.

Al igual que en el ejemplo antes presentado, existen más casos de acción colectiva que han sido acompañados por sonideros para aumentar su impacto social. Es gracias a los

elementos característicos del sonidero que existe una permeabilidad sustentada en los referentes de la fiesta colectiva de los sectores sociales que participan de él.

Gracias a lo dicho es notable cómo las expresiones sociomusicales atribuidas al sonidero, trascienden del lugar artístico y social que se les ha asignado. Para atender este tema es vital recapitular lo expuesto en el capítulo uno de este trabajo, en donde se plantea el desarrollo dicotómico de las sonoridades en el territorio nacional de lo que llamamos México. El fenómeno traído a colación es originado y atravesado por las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales que poco a poco permean en la construcción histórica de la identidad nacional.

Es debido a lo explicado que en el capítulo anterior se abre la cuestión de saber si el movimiento sonidero sirve para desafiar las dicotomías establecidas en el paisaje sonoro a lo largo de la historia en México. En cuanto a esta discusión, lo primero es entender que el sonidero surgió directamente de las instauraciones de esta mencionada dicotomía, pero según la propuesta de esta investigación trasciende a las normas que la misma plantea.

Para ahondar en lo anterior, solo es necesario analizar la consigna popular “El sonidero es una fiesta para todos”.¹³ Es entonces evidente que el movimiento sonidero se ha beneficiado de las reglas impuestas por el entorno social para producir una comunidad centrada en la preservación de la memoria a través del festejo colectivo.

Aunado a lo discutido en los párrafos antecedentes, podemos situar como consecuencia de los factores explorados la evolución del ocio y las festividades en torno al movimiento sonidero respecto a otro tipo de festejos. Como bien lo exponen Aurora Madariaga y Cristina Ortega Nuere¹⁴ (2012) estos mismos han sufrido cambios diversos debido a razones sociales y culturales. Lo anterior es más claro en la siguiente enunciación:

[...]la fiesta, la experiencia extraordinaria del ocio por excelencia, no es percibida como una ruptura con la rutina sino como un momento para el disfrute y la relajación; en un principio, estados aparentemente más fáciles de alcanzar a través de otras dimensiones del ocio como la lúdica. Este hecho es debido a que lo extraordinario se está convirtiendo cada vez más en ordinario, debido a la gran proliferación de eventos en

¹³ El cumplimiento de “El sonidero es una fiesta para todos” es una consigna que se ha puesto en tela de juicio, puesto que la mayoría de las personas puede costear y asistir a la celebración y los bailes sonideros, pero no siempre pertenecen a la comunidad cultural sonidera. Por otra parte, la producción musical y de festejo que se da en el movimiento sonidero está adscrito a sujetos sociales, este tema se abordará más claramente en el capítulo 3 del presente trabajo en donde esta conceptualización es atravesada por las cuestiones de género.

¹⁴ Recomiendo que en caso de interesar al lector el proceso evolutivo de las fiestas, consultar el trabajo *OCIO FESTIVO: CAMBIOS RELEVANTES EN LA PERCEPCIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LAS FIESTAS (2012)* donde estas dos autoras contiene un estudio exploratorio acerca de las formas de cambio en los festejos desde la planeación, la puesta en marcha y el recuerdo de las mismas así como un acercamiento al cambio que enfrentan las fiestas respecto al cambio de percepción que priorizan los intereses colectivos o individuales de quienes pertenecen a una comunidad. De igual forma realizan un acercamiento a qué tan inclusivas son las fiestas en la actualidad.

nuestra vida cotidiana y los ciudadanos lo están integrando en sus agendas como actos ordinarios. Éste es uno de los grandes cambios que la fiesta ha experimentado; ha ido perdiendo su carácter extraordinario, trascendental, vinculado a lo religioso, para banalizarse y formar parte de lo cotidiano (Madariaga Ortuzar & Ortega Nuere, 2012, pág. 366).

Con lo dicho por estas autoras, podemos asumir que uno de los principales cambios que ha sufrido el ocio festivo es la traducción de carácter ordinario del festejo generalizado, debido a la permeabilidad de múltiples referentes del festejo en nuestra realidad. A esto se puede sumar el hecho del cambio de carácter y ponderación de intereses individuales ante las necesidades de una comunidad completa y cómo esto se ve relacionado con las formas en que se llevan a cabo los festejos en la actualidad.

Y es que, si bien se puede notar la evolución generalizada del festejo dirigido hacia la tendencia propuesta por Madariaga y Ortega, también es imperativo señalar la disyuntiva que se crea mediante experiencias como las producidas por el movimiento sonidero, esto al aferrarse a aspectos como el uso del espacio público y la invitación al esparcimiento colectivo durante su puesta en marcha.

Recapitulando los tres momentos que ambas autoras plantean como elementales en la configuración del festejo, encontramos la planeación, el festejo y el recuerdo. Según la descripción de estas fases, es vital que las celebraciones pasen por cada uno de los estadios para trascender de celebración a festejo en los términos antropológicos (Madariaga Ortuzar & Ortega Nuere, 2012, págs. 367-369). De esta manera, en los párrafos consiguientes será posible situar el estadio del festejo sonidero en la actualidad, según las características proporcionadas en el texto en cuestión.

En primera instancia es posible encontrar que el sonidero en el momento de la planeación de sus festejos cuenta con dos disyuntivas principales, por un lado, se observa la partición sonidera en eventos -comúnmente- catalogados como privados, encontrando cumpleaños, bodas, bautizos, XV años, etc. que se encargan de amenizar el festejo a través de la sonoridad característica.

Por otro lado, encontramos la intervención del sonidero en festejos conmemorativos de carácter colectivo, como fiestas religiosas, celebraciones seculares o celebraciones en torno al espacio que se habita como comunidad. Un ejemplo de esto son los aniversarios de los mercados, colonias o el día de santos o figuras religiosas importantes para una comunidad.

Para ambas formas de implementación del sonidero se lleva a cabo una etapa de planeación que requiere conocimiento previo de aquello que se va a sonorizar, ya sea la calle, un mercado, una casa o un salón. Lo anterior permite a los productores sonideros

saber qué implementar según las necesidades específicas de cada caso. Es necesario tener en cuenta que, para lograr una experiencia lúdica satisfactoria para los asistentes, la fase de preparación es vital, pues permite entender de forma previa cómo los asistentes conciben aquello que se va a celebrar, así como la motivación personal y colectiva para llevar a cabo la fiesta.

Aquello que se acaba de mencionar es importante porque permite al equipo detrás de la ambientación recurrir a una planeación que se oriente a experiencia sensorial satisfactoria mediante el conocimiento previo de quienes solicitan la presencia de un sonido. Es así que un momento fugaz, a través de la organización previa puede convertirse en un momento lúdico excepcional.

Posterior al momento de planeación se encuentra la celebración como acto. *La celebración es el momento en el que se suspende el tiempo y el espacio, la fase de la experiencia en el que se ponen en juego los elementos que se han ido desarrollando en los preparativos* (Madariaga Ortuzar & Ortega Nuere, 2012, pág. 368). Es durante la fase de celebración sonidera que los asistentes hacen uso del tiempo y el espacio para actividades lúdicas como el baile, la convivencia o interacción social de carácter informal bajo la musicalización tropical.

El festejo ambientado por los sonidos tiene la característica de la ambigüedad en cuanto a la duración de su puesta en escena. Y es que, si bien los festejos comunes se llevan a cabo con una duración de algunas horas durante el día, existen celebraciones que duran más de un día, ensamblando diferentes sonidos a distintas horas para la conmemoración extendida de algún hecho específico. En cuanto a estas dos ramificaciones del sonidero, cabe observar aquello que da origen a los casos de celebración alargada, debido a que mucho de esta disposición se gesta ante la asignación de tiempo al ocio según los usos y costumbres de una comunidad definida.

Lo anterior da cuenta de que el sonidero logra romper en algunos casos con la característica de fugacidad implementada actualmente para los festejos comunes. Esta característica performativa permite poner en escenario una cantidad vasta de experiencias que se generan a través de la celebración, así como poner en tela de juicio el papel que desempeñan los usos, costumbres y creencias durante las fiestas que permean a la comunidad sonidera.

En lo que se refiere a lo expuesto, también es importante el acercamiento a aquello que ayuda al sonidero trascender de una simple actividad lúdica a un movimiento social y cultural. Acorde con el fenómeno de la perdurabilidad del festejo sonidero es posible

observar que quienes pertenecen a la comunidad sonidera van más allá de solo la búsqueda de experiencias positivas en la celebración, puesto que quienes se ven inmersos en este mundo, encuentran durante el festejo sonidero la posibilidad de intercambiar conocimiento, vivencias y experiencias a través de distintas interacciones con otras personas.

Luego de las dos fases explicadas encontramos, la fase del recuerdo. Esta última está estrechamente relacionada con los estadios antes mencionados y se remonta a la preservación de memorias acerca de la experiencia de celebración mientras el individuo vuelve a la cotidianidad. El recuerdo del festejo representa para este estudio una gran importancia, debido a que; al guardar una interrelación con las etapas anteriores, esta ayuda a la preservación de memorias individuales y colectivas de la fiesta sonidera.

Según la perspectiva de este trabajo, el conglomerado de recuerdos de los asistentes es un punto elemental para la creación de identidad lograda mediante el ocio y resulta en un ciclo de participación de la fiesta que en caso de ser satisfactorio puede volverse en la inmersión al colectivo sonidero.

2.1.5 La tecnología del Sonidero al servicio del recuerdo: una forma de industria cultural.

Uno de los elementos que se ha vuelto de vital importancia para la comunidad sonidera es el consumo de productos audiovisuales que se derivan de los bailes ambientados por los sonidos. Para poder llevar a cabo estos contenidos, existen personas de la comunidad sonidera que se dedican a documentar las interacciones, modo de festejo, baile y las pistas reproducidas en audio y video para luego trasladarlas a CD's MP3 o MP4¹⁵. Poco a poco las grabaciones han ido evolucionando y se han apegado a las formas actuales de reproducción digital que facilitan el ensamble del material, así como su difusión.

Se debe agregar que aquello que vuelve altamente atractivo el producto audiovisual derivado de los bailes sonideros está estrechamente relacionado con el factor de recuerdo de las vivencias que tienen los asistentes cuando acuden a los bailes, mientras que, por otro lado, se encuentra el factor de la accesibilidad a amplios compilados musicales, así como el gusto de una comunidad por el género tropical popular.

Para esclarecer estos dos puntos, es necesario en primera parte señalar aquello que vuelve tan peculiar los productos sonoros, visuales y audiovisuales que se derivan del

¹⁵ Revisar la *Bitácora de reportes y hechos*, anexa a este trabajo. En la fecha correspondiente a noviembre 2020 y septiembre 2021, se alude al relato realizado por la comunidad sonidera y a la investigación de campo.

sonidero. En primer lugar, encontramos los productos sonoros que se traducen en compilados MP3 con un gran número de canciones características del uso sonidero. Estos compilados contienen música tropical que se considera “clásica”, de “antaño” o música tropical popularizada gracias a la comunidad sonidera y los mismos sonidos durante los bailes o festejos.

Otro elemento que también es un común denominador dentro de este tipo de productos MP3 son los *tracks* musicales que se obtienen grabando un baile o celebración sonidera en vivo y posteriormente haciendo cortes de edición a cada canción en intervenciones específicas, obteniendo así la interpretación modificada de un tema musical por el sonidero en turno. Este último mencionado es bastante importante para quienes consumen y aprecian el contenido sonidero debido a que cada sonido tiene un estilo y firma, la cual es perceptible para aquellos que están adentrados o gustan de este movimiento musical.

Es así que en estos *tracks* la comunidad sonidera puede distinguir el estilo de cada sonido a través de las formas de intervención a la pista musical y consumir aquellos que les parezcan más atractivos, bien por la música, o bien por las intervenciones del *maestro de ceremonias* en el baile donde mandan saludos e interactúan con la comunidad asistente.

Por otro lado, los MP4 o videos también contienen los elementos mencionados en la descripción antes vista, pero estos están orientados a la preservación y documentación sonora y visual de lo que pasa en los bailes y las convivencias sonidera. Mientras que en los compilados sonoros encontramos clásicos y música tropical aparte de los *tracks*, el video derivado del festejo sonidero se concentra completamente en lo que sucede durante la celebración. Uno de los productos más comunes que podemos encontrar en los MP4 son las grabaciones de bailes completos y con mínima edición posterior, este tipo de contenido busca documentar la fiesta completa dividida en la producción del sonido y en la interacción en la pista de baile.

Aunado a este tipo de contenidos en video, es posible encontrar compilados de un mismo sonido interpretando en ocasiones distintas. Mientras que también existen grabaciones de bailes completos ambientados por sonidos “clásicos” o “de antaño” a los que la audiencia suele expresar preferencia y ponderación por cierto estilo sonidero o trayectoria performativa.

Al igual que el video y el audio como forma de producto derivado del sonidero, la fotografía tiene presencia en la difusión sonidera. A esta es posible atribuirle dos funciones específicas que van de lo individual a lo colectivo, puesto que existen dos tipos de imágenes

que es usual ver acerca de un baile o celebración sonidera.

En primer lugar, encontramos la foto que está orientada a documentar el festejo como tal y busca resaltar a los participantes de la fiesta y sus modos de participación. Este tipo de imágenes suele ser capturada por los asistentes para preservar momentos del festejo. Es de esta manera que estas imágenes podrían catalogarse como fotografía social, pues ayuda a resaltar la asistencia individual de los consumidores del sonidero y su participación en el mismo.

De igual forma, es posible observar dentro de la expresión sonidera la otra vertiente fotográfica, la cual está más inclinada a la conservación documental de la experiencia de la comunidad sonidera en distintos momentos. Las fotos tomadas de este lado de la moneda son interesantes debido a que capturan aquello que es necesario antes, durante y después de un baile y resalta en muchas ocasiones el trabajo que es necesario para lograr una puesta en escena sonidera. Este último tipo de fotografía permite muchas veces dar cuenta de aquello que es necesario y la pasión con la que los sonidos llevan a cabo el festejo sonidero y lo convierten en su trabajo. De igual forma, estas fotos ayudan mucho a la consolidación de la memoria colectiva respecto a un movimiento cultural basado en la música sonidera y las experiencias propias que este fenómeno conlleva.

Cabe traer a discusión en este momento que las formas de difusión y consumo de los productos ya descritos se han ido adaptando al ambiente digital y se han colado en lo que los expertos en la comunicación denominan los *nuevos medios* -medios digitales-. Estos se desarrollaron gracias a los cambios en los consumidores por la era digital. Con el desarrollo de medios en internet, los creadores y productores de contenido, así como una buena parte de la comunidad sonidera han comenzado a crear espacio en estos medios digitales para la difusión de los productos audiovisuales antes descritos.

Es entonces que la inmersión de la comunidad sonidera al mundo digital ha traído consigo la expansión de los contenidos que se producen derivados del sonidero. Lo anterior permite una extensión del abanico de opciones que tienen los consumidores de sonidero y la misma comunidad para recurrir a la difusión de aquello que se vive en un baile o celebración. Ahora bien, todos estos contenidos han ido evolucionando poco a poco y se han encargado de responder al contexto de quienes los elaboran y consumen. La característica de estos productos no son casualidad, puesto que desde un inicio se han ido consolidando según las necesidades de diversas índoles de la comunidad que los preserva durante su reproducción.

Es preciso también, adentrarse en aquello que ha permitido que los contenidos sean consumidos y que se sigan produciendo y distribuyendo con tanto éxito entre la comunidad que gusta de la expresión dada en la fiesta sonidera. Observando lo discutido, es puntual aclarar que existen fenómenos que han gestado la permanencia de estos videos, audios y conjuntos de fotografías en el espectro físico y digital representan un consumo masivo de lo que pasa en un baile o fiesta ambientada por sonidos.

Recordemos entonces que cuando se describieron y abordaron los estados de fiesta por las autoras Madariaga y Ortega (2012) se conceptualizan dentro del sonidero las fases de preparación, celebración y recuerdo; estas tres se encuentran atravesadas y documentadas dentro de los contenidos como el MP3, MP4 y fotografías. Si bien podemos observar estados específicos en cada tipo de producción, es preciso mencionar que se ponen un especial énfasis en la celebración para evocar con esta el recuerdo.

Conviene subrayar que, debido al énfasis en el estado de celebración del festejo, es posible encontrar una gran cantidad de producciones en las que permea el momento de ocio festivo y celebración sonidera, pero que estas producciones no se remiten solo a esa fase. Es entonces que en la variedad de contenidos que se lanzan las personas encuentran un elemento de entretenimiento que a la vez permite el recuerdo de un momento vivido.

Así mismo, quienes consumen este tipo de productos lo hacen bajo el gusto de la música tropical popular o con el deseo de observar, evocar o experimentar a través de estos contenidos audiovisuales aquello que se vive en el festejo del sonidero. Habría que decir también que estos videos, audios y fotografías hasta cierto punto immortalizan momentos que dotan de sentido a la experiencia social vivida bajo el ocio al que el sonidero invita. Este fenómeno trae consigo actividades de asociación, reconocimiento y puentes de relación entre lo empírico, la experiencia lúdica, la identidad individual y colectiva, y -por qué no- también de los sentimientos experimentados en algún momento.

Estos puentes de la memoria son edificados por medio de vivencias, vienen a la mente cuando estímulos como una canción, fotografía o video son puestos ante los sentidos de aquellos que experimentaron o quieren conocer lo que se desemboca con un festejo sonidero. De esta forma, los productos mediáticos pueden también representar una forma de escape y ruptura de la realidad en un momento específico, incluso cuando los consumidores no estén físicamente presentes en la celebración, lo cual es posible gracias a la tecnología adoptada por la comunidad sonidera como el streaming de un baile.

A causa de las características y efectos que tienen los productos en los consumidores, aunado a una facilidad de acceso a los mismos, es que desde tiempo atrás

estos productos comenzaron a incursionar en una posibilidad económica para posteriormente tornarse en una forma emergente de producción económica.

Lo anterior desata la discusión acerca del sonidero dentro de una industria cultural articulada, ya que el sonidero pasó de ser la fiesta de la calle a comenzar a difundirse mediante discos y videos que generaban ganancias para algunas personas. Continuando con este aspecto, es preciso definir aquello que se entiende como Industria cultural. Encontramos entonces la definición que brindan Adorno y Horkheimer (1937) bajo la línea de pensamiento de la escuela de Frankfurt. Para estos dos autores, la industria cultural es la planificación de productos que permite la mercantilización de elementos culturales para obtener una acumulación capital y que están pensados desde su diseño con el propósito de dicha acumulación. Estos productos difundidos por las industrias culturales reflejan y difunden elementos éticos mediante la modelación de la percepción de los mismos.

Ambos pensadores dieron pauta para discutir acerca de la problemática de la mercantilización de los aspectos culturales en Europa y mediante su teorización lanzan una crítica a las prácticas de industria cultural regidas por el sistema económico capitalista. Bajo este esquema es que muchos hacen el cuestionamiento a las prácticas de producción sonidera y las ganancias económicas que se derivan de sus productos audiovisuales y festejos.

Empero existe otra vertiente de pensamiento que se ha desarrollado en la actualidad y que pone en tela de juicio los límites y alcances de lo que parece ser una industria cultural. Encontramos por ejemplo, el trabajo de Raúl Rodríguez Ferrándiz que en su artículo *De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del «campo» cultural* (2011), en donde el autor realiza un acercamiento al fenómeno de transformación que han tenido las “industrias culturales” en la actualidad debido a los cambios y modernización digital.

Es en la investigación de Rodríguez Ferrándiz que se encuentra una clara visualización de aquello que permite la dilucidación de la nebulosa línea entre industrias culturales y las industrias creativas o industrias del entretenimiento. Explica entonces el autor que gracias a las formas de interacción social y cultural en la actualidad se ha difuminado el límite entre el consumo de los bienes culturales, el ocio y el trabajo (Ferrándiz, 2011, pág. 150). Es entonces que ante la modificación de las prácticas actuales dentro de la cotidianidad las formas y medios de llevar a cabo las actividades de ocio, trabajo y “acervo cultural” se han ido edificando de forma distinta y mientras que antes podía ser claro el medio para realizar estos tres, ahora estos se superponen o combinan.

Como consecuencia de lo dicho, el día de hoy es posible frecuentar que las

plataformas y espacios para trabajo están permeadas con contenidos con fines de entretenimiento y viceversa, llevando a las personas a tener una relación de consumo mixta que permite consumo de acervo cultural o de entretenimiento durante el tiempo y espacio o plataforma de trabajo. De esta manera, las modificaciones efectuadas llevan a una mezcla de tiempos y productos en plataformas que ocupan espacios yuxtapuestos.

Esto que recién se ha explicado, atraviesa al sonidero porque, como hemos mencionado en este se encuentra entrelazada la producción económica, el entretenimiento y la difusión de bienes culturales. Es entonces que el sonidero ha adoptado esta modificación, dando como resultado que mientras el festejo se lleva a cabo existe una práctica cultural al mismo tiempo que un momento de ocio.

En lo que respecta a los contenidos que se producen derivados del sonidero, estos enfrentan aún más el estigma de la pérdida de sustancia cultural por la mercantilización masificada de la misma. Pero Raúl Rodríguez, mediante la cita que encontramos a continuación apunta lo siguiente:

Que la experiencia cultural no se agote en esa materialidad, sino que la trascienda, es decir, que haya que leer el libro, escuchar el disco o ver la película (en cualquiera de sus soportes) para expresar su sustancia, y que esas experiencias sean inagotables y por lo tanto reeditables, no permite obviar ni minimizar su dimensión material [...] Decir que los productos culturales –incluso los de la era digital– son «inmateriales» es confundir el efecto con la causa. La causa es siempre material y su efecto se concreta siempre en la interacción entre esa materialidad (visual, sonora, audiovisual, en cualquier caso, física) y una mente que, a través de los sentidos corporales, de sus patrones cognitivos y de sus experiencias previas, interpreta y goza. (Ferrándiz, 2011, pág. 151).

Ante esto último postulado por Ferrándiz, parece óptimo repensar acerca de la característica de intangible que se suele atribuir a los productos culturales. Y es que el sonidero junto con sus productos derivados ha creado un modo hipermediático¹⁶ de acercamiento a sus performatividades. De esta forma el sonidero mediante sus producciones derivadas logra crear un producto cultural tangible que rebasa la producción de festejo en un momento y espacio delimitados, pues es mediante elementos como un disco, MP3, video o álbum de fotografías en una red social que el estado de fiesta transgrede del momento de celebración a la parte del recuerdo y motivación a una celebración nueva.

Aún con todo lo dicho, es imposible afirmar que todos los productos derivados del

¹⁶ El concepto *hipermedia* hace referencia a la convergencia de elementos textuales, fotográficos, auditivos, o de video aunado a diversos soportes que dan como resultado principal la posibilidad de mayor interacción entre los usuarios de este modelo de información y comunicación.

sonidero son productos culturales, puesto que existe dentro de todo este mundo la producción de bienes culturales, tanto como la producción derivada de una industria cultural que se basa en los principios de acumulación de capital. Al decir lo anterior se vuelve importante explorar aquello que diferencia dentro del sonidero a los bienes culturales que de este emergen, así como las apariciones de la industria cultural y cómo afectan tanto a la comunidad sonidera como al resto del entramado social.

Como se mencionaba en el primer capítulo de este trabajo, una de las partes fundamentales es comprender la diferencia entre los sonideros de otras prácticas festivas y musicales. Esta actividad es de suma importancia porque permite entrever la diferencia no solo entre sonideros y aquello que se asemeja a ellos, sino que también lanza destellos de intencionalidad que vuelven completamente distinta la finalidad de producción musical, de ocio y de fiesta de cada una de las vertientes.

Y es que la comunidad sonidera se ha edificado como tal debido a la constante actividad de compartir conocimiento y experiencia a través de la fiesta y la música. Por otra parte, también conciben la producción sonidera como un trabajo y fuente de ingreso económico, pero esta está sumamente ligada a poder subsistir en el punto de convergencia de hacer y compartir lo que aman, así como hacer crecer su comunidad e incluir a más personas al movimiento sonidero y poder subsistir económicamente de aquello que les apasiona compartir.

Según el orden de las ideas anteriores, existen dos cualidades que distinguen a los bienes culturales del sonidero de otras industrias. La primera es que las producciones resultantes del festejo abordado son emergentes de una comunidad que concibe al movimiento como un elemento permeable en su cotidianidad y que es parte de su día a día o en el que su estilo de vida pondera a la música tropical, al festejo, al movimiento sonidero y a la difusión y preservación de estos. Este elemento lleva eventualmente a la segunda cualidad, la cual se trata de la convergencia del entretenimiento y estilo de vida con una forma de retribución económica a través de la consolidación de trabajo que permite la puesta en escena del sonidero, así como la difusión de material sonoro, visual o mixto en distintos soportes y plataformas que expanden la experiencia de la comunidad.

Cabe agregar que la comunidad sonidera se ha valido de sus propios recursos para difundir y producir los materiales que se han descrito con anterioridad, dando como resultado un fenómeno importante que caracteriza a lo sonidero en cuanto a sus productos mediáticos derivados.

Tal como se ha visto, el sonidero se deriva del gusto común que la población

mexicana expresó hacia la música tropical, colocándola durante mucho tiempo en la cúspide del favoritismo nacional. Es cuando el género tropical se ve desplazado por nuevas expresiones musicales fue que las estaciones radiofónicas, casas productoras y disqueras comienzan a abandonar el interés por la música tropical y a mirar hacia nuevas tendencias. Al mismo tiempo, el sonidero se había consolidado ya como un movimiento y ante la falta de medios para reproducir expresiones musicales para su preservación y difusión, crearon sus propias formas y para continuar la reproducción de sus contenidos.

Por otra parte, un fenómeno que vale la pena traer a colación es que muchos músicos e individuos de la comunidad sonidera comenzaron a viajar dentro y fuera de la república para reunir vinilos de música tropical, comenzaron a darse intercambios musicales internacionales y en este proceso llegaron nuevas canciones y artistas. La comunidad sonidera comenzó a generar compilados musicales y a reproducir estas nuevas canciones durante los bailes, dando como resultado un nebuloso sistema de autoría de las canciones.

Como consecuencia de lo dicho, muchos músicos comenzaron a hacer intervenciones para poder especificar el nombre de la canción y el/la autor de la misma. De igual forma, otros productores sonideros realizaban lo mismo pero orientado a nuevas mezclas musicales derivadas de piezas sonoras ya existentes. Por lo tanto, en lo sonidero se creaban mezclas o *remixes* de canciones antiguas o de otros artistas que, con las nuevas modificaciones agregadas por ellos mismos, resultaban en piezas musicales nuevas que en algunos casos eran renombradas o conservaban el nombre de la pieza original más la aclaración de *remix* añadida.

Estos aspectos recurrentes en el mundo de lo sonidero dieron inicio para originar una distinción especial en torno a la musicalidad y performatividad puesta en escena durante los bailes, pues por mucho tiempo las cuestiones de derecho de autor permanecieron en términos difusos para las sonoridades que de lo sonidero derivan. Posteriormente, con el paso del tiempo y a consecuencia de fenómenos de acceso a la información y globalización, la comunidad sonidera comenzó a fijar su atención en las cuestiones de autoría y producción artística de otros músicos y fue cuando comenzaron a realizar intervenciones orales al inicio o durante las canciones para mencionar el nombre de la canción que a continuación se reproducirá junto con el músico que la interpretaba.

Esto no quiere decir que antes no se supiera que las piezas que sonorizan el espacio eran de autoría ajena a los sonideros, sino que es una cuestión que tiene que ver con que una buena parte de la música que se escuchaba en México – no solo la música tropical– era una traducción o recomposición de música existente. Es aquí donde entra en juego un

sistema de reconocimiento a la autoría de las piezas musicales, y que también tiene que ver con el proceso de selección y recopilación musical que se da en la comunidad sonidera, en donde a través de las intervenciones orales del sonidero quien ponía las canciones, se nombraba a quien fuese autor de la canción.

Con lo dicho antes, los sonideros buscaban no únicamente dar reconocer a los creadores, también aprovechaban esos espacios de ocio para difundir la música tropical a los asistentes y generar un interés que anclara a los espectadores al conocimiento y en torno del género musical tropical y del entorno de la música sonidera previamente y después de la fiesta sonidera. Por otro lado, mientras que los sonideros se concentraban en la difusión de la música tropical, estos géneros eran solo accesibles durante los festejos propios hasta que el desarrollo tecnológico permitió la accesibilidad a las producciones de géneros tropicales fuera de los espacios del festejo.

Como bien lo señala Darío Blanco en su texto *La música colombiana en México: Transculturalidad y procesos identitarios* (2007) un fenómeno crucial para la difusión de los géneros tropicales internacionales en México *fue la aparición del casete en 1981)[...], los sonideros se dedicaron a grabar parte de su acervo en cintas y luego venderlas entre los asistentes a los bailes, [...] en la medida en que resultaba imposible adquirirlas en el mercado formal* (Arboleda, 2007, pág. 154).

Este fenómeno tecnológico que como la premisa de Arboleda indica, dio pie a la reproducción asincrónica de la música tropical y sonidera. Es entonces que mediante la inclusión de nuevas tecnologías puestas en marcha por la comunidad comenzó una difusión más extensa de las producciones musicales propias del festejo sonidero. Durante este proceso de cambio fue que se insertaron las producciones audiovisuales que se abordan en páginas anteriores y que como se ha visto, son fundamentales para la edificación de lo sonidero como un ejercicio sociomusical.

2.2 Espacio, música e identidad sonidera.

Una de las características principales del fenómeno sonidero en este trabajo es la cuestión del uso y la sonorización del espacio público¹⁷ a través de las tecnologías características de los sistemas de entretenimiento móviles. Estos son aplicados a la difusión de la música

¹⁷ Para esclarecer el concepto de “espacio público”, apunto a la definición desarrollada por Sergio F. León Balza en el artículo *Conceptos sobre espacio público, gestión de proyectos y lógica social: reflexiones sobre la experiencia chilena* (1998) donde el autor apunta a que el espacio público puede ser definido como *aquel espacio de propiedad pública o privada, que es de libre [...] acceso de la población de una ciudad, comuna o vecindario, para que esta pueda desarrollar actividades sociales, culturales, educacionales, de contemplación y recreación* (León Balza, 1998)

tropical popular y han resultado en la concepción de lo sonidero conforme a las necesidades contextuales de los productores y consumidores del movimiento sociomusical.

En ese mismo sentido, la utilización del espacio público dentro de la fiesta sonidera tiene su origen en la posibilidad de movilidad de los sistemas de entretenimiento¹⁸ con el propósito de dar acceso al ocio festivo a sectores que habitaban las periferias o públicos con nociones de gusto distintas a las perpetradas por las industrias musicales y radiofónicas internacionales que se instauraron en México. Aunado a lo anterior, se agrega el hecho de que pagar una celebración o fiesta en el espacio privado era altamente costoso, rentar un salón o espacio comúnmente designado al festejo era imposible para los individuos pertenecientes a sectores socioeconómicos desfavorecidos¹⁹.

Es bajo estos factores mencionados que volvemos a un punto brevemente abordado en el Capítulo I, donde los sonidos comenzaron a trasladar las fiestas de los espacios considerados como individuales -casas, salones, locales, etcétera- a espacios de uso colectivo, partiendo del sistema de vivienda multifamiliar empleado en Centro y Sur América. En México el sistema mencionado se conoce como vecindad y tiene su origen en la estrategia de concentración poblacional en espacios con áreas compartidas. Los espacios físicos designados como vecindades tienen una estructura que permitía la convergencia de espacios privados y áreas comunes en donde se llevaba a cabo actividades colectivas de la cotidianidad.

Es entonces que cuando había algún tipo de celebración ya fuese un cumpleaños, boda, XV años o una fiesta patronal, los vecinos realizaban uso de esos espacios colectivos para la celebración. En estos espacios de festejo frecuentemente comenzaba a elevarse el número de asistentes, por lo que las áreas de celebración se extendían al espacio público. Debido al fenómeno del alto costo de alquilar un espacio para las fiestas y a los usos y costumbres implementados en las comunidades rurales y periferias, también se volvió muy común transformar las calles en espacios de fiesta mediante elementos improvisados, por lo tanto, es común observar fiestas llevadas a cabo en la vía pública mientras el acceso a las calles designadas para la celebración era limitado con camiones u otros elementos.

Al igual que el tipo de eventos mencionados en el párrafo anterior, también encontramos las celebraciones religiosas o las conmemoraciones de lugares que servían

¹⁸ Los sistemas de entretenimiento móvil no solo hacen referencia a los Sonidos, puesto que fueron variados los géneros musicales que pusieron en marcha estos sistemas para la movilidad musical. Tal es el caso del soundsystem, dance, disco, entre otros.

¹⁹ Revisar la *Bitácora y reporte de hechos*, específicamente en el mes de octubre 2021.

para actividades de la comunidad, tales como plazas o mercados²⁰. Estos sucesos conmemorativos eran compartidos por toda una comunidad que se apegaba a creencias o prácticas que se entrelazan a través de las actividades cotidianas, por lo tanto, las celebraciones eran concurridas por toda una comunidad que simpatizaba con ciertos valores y compartían el espacio. Gracias a lo dicho, el mejor punto para poner en marcha el regodeo eran las mismas calles, puesto que resultaba imposible acceder a un espacio privado o cerrado en el cual se pudiera “acomodar” a la concurrencia.

Lo antes mencionado logró permear como práctica festiva y aunque el tiempo avanzó y las sociedades comenzaron a cambiar, la tendencia de sonorar el espacio público se ha mantenido vigente y ha cobrado ciertas implicaciones según la intención de dicha sonorización, el tipo de espacio que se ocupa y quien lo ocupa.

Bajo la última premisa abordada, existe toda una discusión que se desarrolla en torno a los efectos del uso del espacio público por el movimiento sonidero, ya que este elemento lo ha caracterizado y diferenciado de otras expresiones culturales en el referente mexicano. Y es que el fenómeno de apropiación del espacio que se lleva a cabo durante los festejos sonideros conlleva a efectos que van más allá del ocio o la propia performatividad del evento.

A modo de explicar más claramente lo ya dicho, parece oportuno adentrarnos en los fenómenos que la globalización contemporánea ha traído a las ciudades en México. Y es que, debido a un conjunto de circunstancias como la modernización de los espacios, la expansión de la marcha urbana y asuntos como la nueva modelación estética de las ciudades, los espacios han cambiado con una tendencia hacia la individualidad.

Según lo dicho, estas tendencias y cambios han resultado en la modificación de cómo se percibe y ocupa el espacio público y privado. Para instruir mejor al lector, parece idóneo incluir el postulado de Emilio Duhau y Ángela Giglia en su texto *Espacio público y nuevas centralidades. Dimensión local y urbanidad en las colonias populares de Ciudad de México* (2004). En el trabajo traído a tema, se aborda la problemática de los nuevos usos del espacio público bajo los cánones modernos de las actividades de recreación y las necesidades económicas de las ciudades. Para Duhau y Giglia, este fenómeno ha dado como resultado una parcial desaparición de las expresiones socioculturales de aquellos que habitan la periferia en el espacio público de la urbanidad (Duhau & Giglia, 2004, págs. 167-

²⁰ Un ejemplo de estas celebraciones religiosas es la de “El 6 de enero, día de los santos reyes” llevado a cabo en la junta auxiliar de San Baltazar Campeche, Revisar la *Bitácora y reporte de hechos*, específicamente en el mes de enero de 2017

169).

Este resultado de desaparición de las expresiones sociales de la periferia en el espacio público está altamente relacionado con el fenómeno sonidero, puesto que es a partir de la concepción del espacio que se tiene en las ciudades que se puede categorizar y situar este fenómeno sociomusical dentro de la estructura social. Este lugar asignado al sonidero está entrelazado con la otredad y con las formas de expresión que se dan en el mismo movimiento, haciendo uso del espacio público como escenario.

En el mismo orden de lo mencionado en el párrafo anterior, Duhau & Giglia apuntan en su trabajo a lo que a continuación se aborda:

Se trata, desde esta misma perspectiva, de un proceso vinculado por una parte con la vertiginosa difusión de los artefactos urbanos de la globalización, correspondientes fundamentalmente a las nuevas funciones de comando y gestión económicas, la telemática y las nuevas formas de consumo y recreación. Y, por otra, con la polarización y fragmentación social resultantes de la reestructuración económica iniciada en la década de 1980 y su reflejo en nuevas formas de organización del espacio residencial; formas que se presentan como alternativa para la gestión de las incertidumbres, los temores y aspiraciones de distinción y distanciamiento social, propagadas en una sociedad urbana en la cual los conflictos y luchas sociales propios de la modernidad habrían sido desplazados por la violencia individualizada en el marco de la ausencia de referentes comunes. Así, las nuevas formas adoptadas por la división social del espacio (autosegregación, instauración de barreras físicas, privatización de los espacios de uso colectivo, gentrificación, marcada segmentación social de los equipamientos de uso público y del uso de los espacios públicos tradicionales, estigmatización de los espacios urbanos de la pobreza) configurarían un nuevo escenario urbano marcado simultáneamente por la privatización de la vida cotidiana para los que pueden pagarla, el repliegue a la esfera doméstica de la parte de las clases medias amenazadas por la incertidumbre laboral y la lucha inclemente e individualizada por la sobrevivencia (Duhau & Giglia, 2004, pág. 168)

Es posible observar en lo dicho por los autores citados que la división social del espacio público es una consecuencia de aparentes ejercicios de reestructuración de las ciudades y de las necesidades que de esto deviene. El nuevo escenario social de lo urbano bosqueja un desplazamiento simbólico -social, económico y lúdico- de aquellos que se encuentran inmersos en sectores socioeconómicos que escapan a las hegemonías.

Como consecuencia de esto, la nueva configuración y atribución de los espacios público y privado ha sido elaborada ante los esquemas de aceptación de recreación bajo la concepción del capitalismo. Es así que expresiones festivas y culturales tales como el sonidero pueden verse con malos ojos debido a que estas prácticas de ocio están altamente relacionadas con características que lo rodean.

También es importante recapitular que la expresión sonidera que nace de un contexto de festejo colectivo, y que en parte está relacionado con las características

socioculturales que rodean a quienes lo consumen, producen y gustan de él, así como de las necesidades y solvencia económica que estos mismos podían costearse. Por lo tanto, el festejo se ve inmerso dentro de las atribuciones simbólicas que giran en torno a los individuos que forman parte de la comunidad sonidera.

Con relación a estos aspectos abordados del sonidero, existe un acercamiento teórico a los aspectos del uso del espacio público y la implicación de esta misma actividad. Una de las aportaciones más notables al respecto la hace la filósofa política Hannah Arendt, pues a lo largo de su obra y en distintas dimensiones y momentos, se encarga de incorporar al espacio público ante la emergencia de necesidades políticas específicas.

En su libro *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* que encontramos en el fragmento *¿Qué es la libertad?* (1996) en donde Arendt desarrolla la interrelación entre la facultad humana de la libertad y el espacio público. Para la autora, la característica de libertad que ejercen los humanos está permeado dentro de la política y es inseparable de la misma. Es entonces que, el espacio público figura dentro de su concepción de libertad, pues es en este escenario donde es posible ejercer la libertad. Bajo las ideas recapituladas, en el pensamiento arendtiano el espacio público es el sitio en donde los individuos ejercen su existencia con relación a otros individuos, configurando de esta forma lo *político* a través del espacio de interacciones y relaciones humanas.

Ahora bien, es momento de trasladar lo postulado por Arendt al contexto de la práctica sonidera y observar las implicaciones del uso del espacio público por un movimiento sociomusical como el abordado en este trabajo. Y es que el sonidero es un movimiento sociomusical que se identifica por hacer notar a aquellos que participan de la fiesta como una comunidad cultural y de ocio y esto ha sido posible gracias a que de forma autogestionada la comunidad sonidera y los asistentes al festejo hacen uso de los espacios colectivos para transformarlas en puntos de recreación.

Lo ya dicho tiene una enunciación política debido a las atribuciones del espacio público realizadas bajo las divisiones socioeconómicas de las comunidades que habitan las ciudades y las periferias. Y es que es bajo esta perspectiva de división que está socialmente aceptado – o no- que se lleven a cabo actividades en el espacio designado para uso común. Estas actividades por otra parte también están ancladas a los referentes imaginarios que se generan simbólicamente por aquellos que participan de las actividades, así como por quienes no participan de ellas, pero se ven afectados por las mismas.

Es en este esquema bosquejado que el sonidero se encuentra interrelacionado no solo con quienes lo consumen o producen, sino que también se encuentra inserto en un

complejo entramado con las otredades. Conviene subrayar que a lo largo del tiempo la atribución del espacio público ha favorecido a los estratos socioeconómicos mejor posicionados económicamente debido a diversos factores, uno de ellos es el de la percepción acerca de las prácticas y estética que producen las actividades realizadas por estos grupos.

Dicho de otra manera, el espacio público difícilmente se ha priorizado para actividades recreativas de aquellos que pertenecen a comunidades fuera de la élite. Y como es el caso del sonidero es a través de la iniciativa de las comunidades que se busca ocupar espacios de uso colectivo. Por lo tanto, el movimiento sonidero ha vuelto el festejo colectivo en el espacio común una forma de enunciar y visibilizar la existencia y las necesidades de una comunidad que por mucho tiempo ha sido invisibilizada al ser recluida a espacios privados.

En los marcos de las observaciones anteriores, es posible situar al sonidero como un fenómeno que ha logrado descentralizar el entretenimiento del espacio privado y a su vez también se convirtió en un fenómeno musical y de fiesta que da voz a una comunidad que en comparte características sociales, económicas y culturales que resultan en la asistencia a los bailes organizados en las calles.

Por lo tanto, el sonidero bajo los términos de Arendt, logra anunciar de forma política de la existencia de un colectivo a través de libertad de ocupación de las calles, plazas y mercados como nuevos escenarios de la urbanidad. La celebración sonidera cuenta con la facultad de dotar espacios de fiesta tanto en lo rural como en lo urbano y aquellos que participan de dicho festejo comienzan a enunciar su existencia, necesidades y derecho a la difusión cultural propia de sus contextos, así como a la recreación y ocio dentro de la estructura social. Es evidente entonces que de forma autónoma la comunidad sonidera comenzó a buscar espacios para su festejo y esto dio como resultado la expansión del sonidero al escenario urbano y de esta forma, a través de la performatividad y consumo del mismo, la sociedad ha podido comenzar a repensar el uso de los espacios colectivos de forma equitativa²¹.

Actualmente, el sonidero permea mucho como práctica en las urbanidades y espacios rurales de la zona centro y sur de México debido a los aspectos mencionados en las páginas anteriores. Es gracias a las posibilidades de distribución musical a través de los

²¹ Existen otros tipos de uso del espacio público que al igual que el sonidero han ayudado a replantear cómo se distribuye y concibe el espacio público en México. Un ejemplo que ha sido de ayuda para esta investigación es el libro compilado por Mauricio Merino *¿Qué tan público es el espacio público en México?* (2010) en el cual se abordan fenómenos como el comercio ambulante, entre otros.

medios sonideros que este movimiento cultural y su musical se fue expandiendo por diversas regiones de la república.

Un ejemplo de lo anterior es la migración musical del sonidero hacia el estado de Puebla, lugar en donde el sonidero se puede observar y escuchar no solo en las periferias, sino que también en los espacios públicos de la capital del estado. Siendo lo anterior el caso de San Baltazar Campeche²², Agua Santa, Bosques de San Sebastián, Xanenetla, El Alto y muchas veces en el mismo centro histórico de la ciudad de Puebla. En este estado el sonido ha ido evolucionando, tanto que es común escuchar música sonidera en espacios colectivos como los mercados, tianguis, plazas, restaurantes, espacios de comercio e incluso en las áreas de transporte público, lo cual ha desarrollado una influencia en el desarrollo de la memoria colectiva a través de los paisajes sonoros.

Aquello que se ha dicho, puede aludir a lo que apuntan Georgina Isabel Campos Cortés y Jorge Eduardo Brenna Becerril (2015: 157), en su *artículo Repensando el espacio público social como un bien común urbano* a continuación citado:

Miramos lo común como las condiciones de la vida social que reinventan la práctica comunitaria, en su objetivo por el cual los integrantes de una sociedad se han constituido y relacionado en ella. En suma, lo común es una producción social dinámica y en constante proceso de resignificación, por prácticas y experiencias que se gestan en las relaciones sociales, para el disfrute de las mismas.

Cómo es posible observar, según lo postulado por Campos y Brenna, es gracias a la forma de consumo y distribución de la música sonidera que se ha vuelto común el uso de los espacios colectivos en la urbanidad para la sonorización de las calles por el festejo sonidero. Esta nueva configuración del espacio resulta en las formas de reapropiación social que se llevan a cabo por los individuos y grupos que habitan las ciudades, entre la que se encuentra la comunidad sonidera.

En el orden de lo expuesto, podemos apuntar a que el sonidero presenta una de muchas formas de reapropiación del espacio público y que con su aportación este espacio se vuelve aún más diverso, pues permite reivindicar y resaltar la existencia de una comunidad que debido a sus características sociales y económicas han sido puestos al margen de la participación en los espacios de uso común por mucho tiempo. Esta reivindicación ha traído consigo consecuencias de configuración simbólica para aquellos que participan del sonidero ya sea en su producción, distribución o consumo, y se configura

²² San Baltazar Campeche es actualmente una Junta Auxiliar y colonia de la Ciudad de Puebla. Antiguamente, era uno de los lindes de la ciudad, pero con la expansión de la ciudad la mancha urbana la absorbió y ahora es una de las colonias que se encuentran cerca del zócalo capitalino de Puebla.

como tal gracias a su relación con la otredad dentro de los círculos y esquemas sociales y culturales del contexto en el que se efectúa.

Empero lo antes mencionado no quiere decir que el fenómeno sonidero sea bien recibido por todos los individuos a los que rodea. Pues si bien existe todo un grupo que se ha beneficiado del sonidero y lo ha entendido como una herramienta que dota de voz a una minoría, también existen casos en donde la fiesta sonidera no se observa como tal y por lo tanto encontramos puntos de vista en donde el festejo sonidero no se encuentra bien ponderado.

Siguiendo el hilo de lo dicho, caben muchos elementos en los que la sonorización del espacio público llevada a cabo por el movimiento en cuestión no es del todo bien recibido y también es necesario explorar esas perspectivas para contar con un panorama más amplio de posibilidades y limitaciones respecto a la problemática abordada. De la misma forma, incluir estas perspectivas ayudan a construir el fenómeno bajo diversas perspectivas y esquemas que permiten situar al sonidero en el mapa colectivo del imaginario mexicano.

En el mismo sentido de lo expuesto, existen sectores poblacionales que destacan la práctica sonidera una interpretación negativa y que atribuye problemáticas a este fenómeno musical. Uno de estos sectores está compuesto por personas que no participan del festejo, pero se ven obligados a la escucha del espectáculo de manera indirecta gracias a que este se efectúa muchas veces en la vía pública.

Otro caso es de aquellos que asocian al sonidero problemáticas que lo rodean, pero que no necesariamente están causadas por el mismo. Tal es el caso de la inseguridad, y altercados violentos que se efectúan durante las puestas en escena de los sonidos en México, tornando muchas veces la celebración en puntos de enfrentamiento entre grupos de disputa.²³

Mientras que finalmente, encontramos a aquellos individuos que no se encuentran rodeados del fenómeno sonidero, pero realizan atribuciones al movimiento debido a cuestiones de clase socioeconómica y cómo esta se percibe por el resto del entramado social. Estas causalidades que son vinculadas al sonidero bien pueden ser ciertas o no, y vale la pena pensar cuál es la incidencia del mismo movimiento en los acontecimientos que

²³ Revisar nota *Silao: Vecinos piden no permitir bailes sonideros en La Piedad* de Periódico Correo y disponible en <https://periodicocorreo.com.mx/autoridades-de-silao-permiten-bailes-sonideros-en-la-piedad-y-vecinos-se-quejan/>

se le imputan.²⁴

Por una parte, el sector del imaginario de la población que sitúa al sonidero como un hecho social con el que está obligado a coexistir debido a la geografía, han desarrollado una concepción del movimiento en la que no participan de la celebración, pero como individuos se ven afectados de forma directa e indirecta por el festejo. Y es que los sujetos, al estar en los lindes de la geografía de la fiesta sonidera la sonorización y concurrencia del espacio, se ven afectados -casi siempre- de forma imprevista las actividades de la cotidianidad que realizan.

Un ejemplo de lo anterior es que al procederse la mayoría de bailes sonideros en el transcurso de la tarde y hasta la madrugada, los vecinos de las colonias se ven muchas veces privados del silencio para horas de sueño. Mientras que, por otro lado, el cierre de vialidades cuando la celebración se lleva a cabo en las calles conlleva a que no siempre se puede acceder a dichas calles y esto eleva el tráfico en las calles alternas de circulación.

A continuación, encontramos a quienes perciben al sonidero como un escenario que causa altercados violentos y es que es bien sabido que la celebración sonidera muchas veces sí se encuentra rodeada de estos hechos, por lo que la preocupación por la seguridad de las personas que participan y que no participan del sonidero se encuentra en aumento. Y es que constantemente los bailes sonideros son abordados por los medios masivos -mayormente la prensa- bajo el esquema de catalizadores de conflictos violentos y esto ha desarrollado una preocupación masiva acerca de las problemáticas subsecuentes a estos bailes.²⁵

Ligado a lo expuesto, es posible encontrar que el último modo de concepción de los sonideros -en donde se les presupone como un espacio de violencia generalizado por miembros civiles de la sociedad que no se ligan con el fenómeno sonidero- está sumamente vinculado a los supuestos que los individuos han asociado a la práctica sonidera, a la concepción de clase social, al contexto de los productores y consumidores y a los casos de violencia que se genera al margen de estos bailes.

Precisando de una vez que es inevitable negar que en ocasiones los festejos ambientados por sonidos y bailes sonideros se ven rodeados de situaciones adversas, estas pueden gestarse independientemente del movimiento sonidero y eventualmente se expresan en cualquier situación posible. Como ejemplo de esto, podemos observar la

²⁴ También recomiendo revisar la nota *Sonideros: un ejemplo del desdén a los derechos culturales* disponible en <https://www.jornada.com.mx/2017/02/19/cultura/a02n1cul>

²⁵

proliferación de bandas que se expresa como una práctica común de asociación en las zonas urbanas y colonias populares.

Al respecto, Noel Vargas y Arturo Méndez realizaron un acercamiento de las prácticas juveniles de una región poblana, el artículo denominado *Prácticas juveniles rurales e indígenas de producción simbólica. El caso de Santa María Atexcac, Huejotzingo, Puebla* (2020), indaga acerca de una comunidad ubicada en Huejotzingo, Puebla que se caracterizaba por su actividad comercial entre la Ciudad de México y el estado de Puebla. En el trabajo de Vargas y Méndez es posible encontrar que estos investigaron acerca de las prácticas juveniles más recurrentes en la comunidad en cuestión y entre estas resaltan los bailes sonideros y las bandas antes mencionadas.

Pese a lo que se pueda pensar respecto al sonidero y a las bandas, los autores encontraron una diferencia entre ambas prácticas. Respecto a las bandas, los autores apuntan a lo siguiente:

El fenómeno de las bandas emergió a principios de la primera década del siglo XXI. Las bandas son grupos de jóvenes de entre 13 y 20 años de edad conformados principalmente por hombres, aunque el número de mujeres que se enrolan va en aumento. Las bandas se ubican en diferentes puntos de la localidad y rivalizan simbólica y físicamente de acuerdo con la división territorial tradicional que distingue al barrio de arriba del barrio de abajo; en este sentido, cada banda tiene su territorio. Entre sus actividades principales se encuentran las reuniones diurnas y nocturnas en el espacio público y su participación en los bailes sonideros (Pérez Vargas & Méndez Espinoza, 2020, pág. 174).

Como se puede leer en la cita realizada, dentro de la descripción de las bandas, entre sus actividades destaca la asistencia a los bailes sonideros, pero la creación de estas mismas bandas no está ligada al fenómeno musical, sino al sentido de pertenencia y defensa de las identidades barriales designadas por la geografía que habitan. Sin embargo, su relación con el sonidero no es nula, ya que la sonorización de algunos festejos importantes a los que las bandas frecuentan es llevada a cabo por los sonidos.

Dadas las condiciones que anteceden, las rivalidades físicas entre bandas se hacen visibles durante la asistencia y transcurso de los bailes, por lo que se ha vuelto común escuchar acerca de dichos infortunios en los medios informativos. Como resultado de estos hechos y la forma de comunicar de una buena parte de las comunidades en donde se dan estos casos, al igual que otros sectores de la sociedad, vinculan o conjugan al sonidero con la violencia e inseguridad.

Como resultado de los sucesos planteados, así como la preocupación que estos han generado, los cuerpos gubernamentales han buscado la regulación a través de normativas y restricciones para el uso del espacio público para llevar a cabo bailes. Lo anterior trajo consigo la molestia expresa de la comunidad sonidera, puesto que ellos aseguran dichas

medidas una censura a las expresiones culturales de su colectividad.

Si bien es cierto que todo lo expuesto es un hecho, muchos miembros de la comunidad sonidera han hecho un esfuerzo por denotar que la representación en lo que se refiere a la violencia e inseguridad que se les otorga es incorrecta y se han concentrado en resaltar los elementos beneficiosos del sonidero. De ahí que una buena parte del colectivo sonidero realiza diversos tipos de acciones en pro de difundir la cultura sonidera y los beneficios de la misma.²⁶

Pongamos caso a las movilizaciones que se han efectuado por la comunidad sonidera para exigir la reconfiguración de las leyes y encontrar puntos comunes en acuerdo a la comunidad sonidera y los vecinos, e incluso a las autoridades. De la misma forma, muchos sonideros se han concentrado en la petición de aumento en seguridad durante los bailes, pues afirman que es deber el estado garantizar la seguridad de los asistentes a los bailes y de la comunidad mediante la presencia de cuerpo policial preventivo²⁷. O en todo caso, en la solicitud de democratización de información respecto a los procesos para llevar a cabo los bailes de una forma lícita.

Y es que quizá sin la difusión de información necesaria, estas leyes solo recluyen al festejo sonidero a la clandestinidad, perpetuando a través de la falta de regulación los altercados y choques violentos durante los bailes. Porque es un hecho que de forma legal o no, la celebración se seguirá llevando a cabo de cualquier manera.

Un ejemplo relacionado con lo ya dicho y que no deja de causar preocupación es que la convocatoria a los bailes sonideros durante la Pandemia ocasionada por el virus SARS-COVID19 no ha cesado, por lo que la policía cibernética ha puesto en marcha el rastreo de dichas invitaciones difundidas mediante las redes sociales. Y aunque este caso es desafortunado, por otro lado, encontramos que, sujetos productores de sonidero han encontrado una alternativa segura a través de las transmisiones en directo mediante las redes sociales o el uso de su equipo y espacio que linda con lo colectivo para poder dar lugar a una celebración segura.

Al respecto del último postulado, es oportuno reflexionar acerca del impacto de las

²⁶ Vale la pena revisar el movimiento *Sonideros por la paz*, así como la nota *Sonideros promueven ahora bailes de paz*, disponible en <https://www.elsoldepuebla.com.mx/local/estado/sonideros-promueven-ahora-bailes-de-paz-en-huejotzingo-847326.html>.

²⁷ En este caso, específicamente llama la atención que se ha denotado la ausencia de seguridad provista por el estado para el caso de la fiesta sonidera, pero no para otro tipo de eventos. Al respecto, Jesús Cruzvillegas dice durante una entrevista para el medio periodístico digital *PIE DE PÁGINA* que “Hay una confusión ¿Quién debe brindar seguridad? Pues la autoridad. En el Bahidórá, en él Vive Latino, brindan seguridad. Hay ambulancias, policías y equipos de protección civil. Como es una cuestión para la ciudadanía, lo pagamos con los impuestos” (Conterras, 2019).

privaciones del empleo del espacio público para la comunidad sonidera partiendo de su concepción de expresión cultural asociada a la pobreza y cómo este elemento vuelve al sonidero propicio de la estigmatización como fenómeno cultural.

Ante la situación planteada es posible abordar los efectos a los que conlleva el uso del espacio por los sonideros, pues si bien este fenómeno tiene repercusiones en el imaginario de aquellos que no son parte del movimiento, también genera un impacto en las formas en las que los miembros de la comunidad cultural sonidera se auto perciben. Al respecto de esto y cómo se ha mencionado antes, es interesante reconocer cómo a través de la presencia del sonidero en los espacios colectivos, este movimiento ha logrado transgredir de lo performativo para de forma directa o indirecta hacer una enunciación política respecto a sus formas de existencia.

Por las consideraciones hechas también permite a esta investigación introducirse a cómo la enunciación a través del espacio ha generado procesos de identidad de los individuos que pertenecen a la comunidad sonidera. En ese mismo sentido, es posible recuperar los elementos que coadyuvan, el factor de desarrollo identitario alrededor del fenómeno sonidero y su puesta en marcha respecto al espacio.

Para comenzar con los elementos que han sumado para la creación de identidad para los individuos que se ven sumergidos dentro del movimiento sonidero, es que estos mismos se entienden envueltos en un contexto que se volvió determinante para las respuestas sociales al mismo. Partiendo de lo anterior, es posible decir que quienes consumen, producen y difunden la cultura del sonidero lo han hecho mientras adaptan lo anterior a las posibilidades que los rodean.

Debido a lo dicho, se ha generado en la memoria colectiva de la comunidad un fuerte referente a la necesidad y derecho de hacerse presentes en la realidad social mediante la celebración y conmemoración que está a su alcance realizar. Es así que, ante la imposibilidad de festejar en los lugares designados para hacerlo, la comunidad sonidera convirtió las calles en pistas de baile y con la popularización de esta práctica vinculada a las nociones de gusto por la música tropical, fue eventual que se enmarcara a los sectores sociales que propiamente llevaban a cabo este tipo de celebración.

Ante los sucesos ocurridos fue inevitable la proclamación pública de la existencia y necesidades de las clases sociales desplazadas del espacio colectivo, así como la emergencia de este grupo social a través de la búsqueda autogestionada de espacios para su esparcimiento lúdico. Esto trajo como resultado la diversificación de la sonoridad en el espacio público y la geografía sonora que comenzó a incluir la música producida por el

sonidero.

Dadas las consideraciones anteriores, también es necesario recordar que las nociones de gusto que subyacen al consumo musical son un factor que ha influido en la permanencia de la cumbia, salsa y otros géneros de música popular que son puestos en los altavoces del festejo sonidero. Al respecto, existen comparaciones acerca de los postulados autores como Adorno y Horkheimer (1998) frente a Bourdieu (2002) y en textos más recientes como en *Frentes culturales* (1987) que se concentra en las aportaciones culturales y en la música popular dentro de la esfera social y cultural de una comunidad.

Bajo estas observaciones, es posible entender mejor cómo se concibe al sonidero dentro de los imaginarios colectivos de la sociedad mexicana y cómo se han dado los procesos propios para su consolidación en el territorio nacional e internacional. Como suma a lo dicho, la autora Flor Andrea Salazar hace un apunte atinado respecto al consumo de música tropical:

Digamos que la música tropical, logró romper las fronteras geográficas, pero no las sociales y las ideológicas. Hoy en día esas fronteras se han ido desdibujando cada vez más, la incorporación de la música tropical como base melódica en otros géneros musicales como el rock, la música electrónica, el hip-hop, el pop, el reggaetón o la música nortea, han ido borrando la idea de que la música tropical es “para pobres” o “para nacos”. (Salazar Lara, 2018, pág. 67).

Como bien apunta la cita de la autora, poco a poco se han ido desdibujando las fronteras que responden a las asignaciones de gusto y consumo de producciones musicales y sonoras y el sonidero ha logrado la ruptura de estas brechas gracias a la permeabilidad de sus sonidos y visualidades en la realidad cotidiana de la mayoría de los mexicanos.

Por lo tanto, es a través de la exposición continua de la performatividad y sonidos del sonidero es que este se ha vuelto un referente significativo en las formas imaginarias de concebir el ocio en México. Lo ya dicho ha traído consigo un fenómeno a través de la música que puede dar lugar a nuevas categorías y escenarios de representación de los sujetos que se ven envueltos en estas formas de fiesta.

La premisa anterior ha dado parte a que quienes pertenecen a la comunidad sonidera reflejan en las expresiones performativas un conjunto de características que componen al movimiento. Es entonces que los elementos que caracterizan al movimiento sociomusical permitieron que un grupo social encontrará en él un estandarte de representación para asumir su existencia en el espacio público, para enunciarse dentro del entramado social.

A propósito de la enunciación de identidad a través de la expresión sonidera es

común observar que quienes se conciben como parte de este grupo, promueven la producción sociomusical mediante aditamentos de uso cotidiano, como por ejemplo los logotipos de sus sonidos preferidos en ropa y aunque este es un ejemplo obvio, la difusión visual y sonora del movimiento sonidero ha trascendido gracias a la difusión llevada a cabo por quienes consumen y se identifican con el festejo popular.

Si bien la ropa es un ejemplo pequeño, vale la pena girar la vista hacia las formas de expresión de pertenencia a lo sonidero a través de la permeabilidad de elementos en el día a día de quienes consumen producciones sonideras o simplemente se rodean de ellas. Como pauta de observación notable, encontramos que las personas *prestan* o rentan las paredes²⁸ que dan al exterior con la intención de anunciar lugares, fechas y asistencias de bailes sonideros.

Por otra parte, los gestores del sonidero, las dinastías y miembros de sonidos muchas veces cuentan con equipo y camiones que están rotulados con la identidad gráfica que los caracteriza, este tipo de elementos son visibles en las calles y barrios mexicanos que los sonideros habitan y la asociación de estos recursos con el movimiento cultural se ha vuelto un alusivo de las comunidades que habitan.

De igual forma, encontramos que la propagación de la identidad a través del sonidero se vuelve expresa a través de la continua sonorización de espacios públicos y lugares de concurrencia colectiva que no necesariamente se da durante los momentos de celebración. Lo anterior hace referencia a la exposición sonora asincrónica que se lleva a cabo gracias al consumo y reproducción de la música tropical popular que producen los sonidos.

Como ejemplo de lo expuesto encontramos que la escucha de música sonidera permea en espacios como el transporte colectivo, así como en múltiples plazas, mercados, tianguis y comercios de la ciudad. La reproducción de estas musicalidades se realiza a niveles de volumen lo suficientemente altos como para que la mayor parte de la concurrencia pueda escucharlo mientras realiza sus actividades correspondientes.

El caso descrito da pie a que la producción auditiva y visual del sonidero acompañe de forma voluntaria o involuntaria a un gran sector poblacional de las ciudades, barrios y periferias y que da como resultado no solo un espacio de identidad y enunciación de la misma a través del sonidero, sino que también desemboca en la instalación de estos

²⁸ La renta o préstamo de paredes para rotular anuncios o propaganda es una práctica muy común y que se ha mantenido vigente en México. La diferencia del sonidero es que los propietarios de estos espacios muchas veces los facilitan para la difusión de anuncios acerca del baile sonidero debido al gusto que tienen por esta cultura de festejo.

sonidos e imágenes del movimiento como estampas de las formas de vida en la memoria colectiva -incluyendo incluso a aquellos que no consumen sonidero de forma voluntaria o consciente-.

A modo de conclusión acerca de lo que se ha abordado durante estas páginas, es preciso decir que la conceptualización del movimiento sonidero propicia entenderse ante un fenómeno que, si bien involucra cuestiones referentes al arte, gusto, musicalidad y performatividad, también se encuentra involucrado en aspectos sociales y culturales que apuntan a una causalidad de sus modos de expresión artística.

De igual manera, cabe destacar que el presente acercamiento teórico hacia el fenómeno sociomusical sonidero, ha destacado elementos de su composición que lo vuelven único y que repercuten en su concepción como escenario para dotar de visibilidad a grupos que han sido sistemáticamente vulnerados por su lugar en la estructura social.

También es importante recapitular acerca de la autogestión y difusión de los contenidos de una comunidad cultural a través del gusto por la música y la acción de compartir y democratizar el acceso a esta mediante la adaptación de sistemas de entretenimiento. La evolución de lo anterior ha traído consigo no solo la oportunidad de entender a la producción sonidera como una industria creativa de trabajo, sino que también ha resultado en la consolidación de un movimiento sociomusical articulado. Con relación a lo anterior, vale la pena resaltar que dicho espacio está dotado de significaciones políticas de los sujetos sociales emergentes en el escenario sonidero.

Finalmente, interesa decir que los límites y alcances respecto al análisis en torno al sonidero permiten la producción de conocimiento desde y para los sujetos sociales que participan del movimiento, por lo tanto, se crea la oportunidad de centrar el estudio del fenómeno como se ha venido haciendo a cuestiones de clase, pero complementariamente también puede atender a nociones latentes como lo es la perspectiva de género aplicada a modo de teoría para observar el fenómeno.

Sobre lo último dicho, es preciso mencionar que para poder llevar a cabo un acercamiento al fenómeno sonidero desde la perspectiva de género, previamente se tiene que entender la conceptualización realizada en el presente capítulo. El fin de lo anterior es esclarecer el concepto de “lo sonidero” para que quien lea comprenda mejor las características, circunstancias y asuntos que atañen tanto al fenómeno como a la comunidad que practica sonidero.

Posteriormente, y una vez abierto este camino conceptual y metodológico, es posible dar un acercamiento a este fenómeno para aterrizar a la situación que las mujeres

experimentan dentro de la escena sonidera. Lo anterior permite entender cómo el festejo del que hemos venido hablando se ve atravesado por cuestiones de género.

CAPÍTULO III: LAS MUJERES Y EL SONIDERO: LA INCIDENCIA DE LAS MUJERES EN UN MOVIMIENTO SOCIOMUSICAL.

3.1 Los estudios de género y su inclusión para la concepción del Sonidero.

Hasta ahora, en lo precedente de este trabajo se ha abordado al movimiento sonidero como un fenómeno neutro a las cuestiones de género dentro de su concepción. Pero este capítulo busca centrarse en el papel del género femenino antes, durante y después del espectáculo tropical sonidero. La intención principal es conocer, entender y profundizar en las formas de participación que llevan a cabo las mujeres en las relaciones sociales que se dan gracias al festejo sonidero.

Siguiendo el hilo de las ideas antes expuestas, ahora se integra el aspecto del género al presente estudio y análisis del sonidero. Lo ya dicho permitirá comprender a través de los estudios de género y cómo este permea en la participación de las mujeres dentro del movimiento sonidero, así como la recepción de productos de autoría femenina en un escenario artístico tal como el de los bailes. La discusión llevará a entender mejor la perspectiva de género dentro de la investigación en curso y la importancia de concebir este aspecto como un factor importante en el sonidero, ya que visibiliza una problemática de estratificación en un fenómeno social que de por sí ya está conformado por una minoría.

Para lograr lo anterior, es primordial adentrarnos a las cuestiones de género comenzando por definir este concepto. Por una parte, encontramos que según Lourdes Méndez en su libro *Antropología feminista* (2008), el término *género* es atribuido a Robert J. Stoller (1968), quien emplea la palabra para describir a quienes su identidad de hombre o mujer no correspondían con lo que en esa época se asumía como correlación directa a sus comportamientos sociales y estructuras biológicas. Luego de que Stoller integrara el término a su obra, comenzó a incluirse el concepto por autores que buscaban cuestionarse el uso dicotómico de categorías para clasificar social y políticamente a los humanos.

Por otro lado, se encuentra la propuesta de Rosa Cobo Bedia quien dedica un trabajo a estudiar el concepto del género dentro de las Ciencias Sociales. En su artículo *El género en las ciencias sociales* (2005) la autora argumenta que el término estudiado se atribuye a la antropóloga Gayle Rubin en 1975 y esta misma abordaba la palabra género desde una perspectiva feminista. En ese sentido, Cobo Bedia escribe que la *normatividad femenina reposa sobre un sistema social en el que el género es un principio de jerarquización que asigna espacios y distribuye recursos a varones y mujeres* (Cobo Bedia, 2005, pág. 250)

El desarrollo de estos estudios suele caracterizarse porque en un inicio edificaba al sexo como una categoría biológica y al género como un constructo social. Pero mientras esto sucedía el trabajo de Judith Butler, (1990) comenzó a resaltar por postular que el sexo y el género están igualmente contruidos desde las concepciones sociales. Para lograr el desarrollo de su premisa, Butler se apoya en Foucault y se remite al estudio genealógico del sexo y el género, advirtiendo entonces que ambos conceptos no son una dicotomía edificada en la naturaleza y la sociedad como puntos opuestos.

A partir de estas concepciones es que el género avanza a posicionarse en el interés de la comunidad académica para asociarla a fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales desde múltiples disciplinas. Por lo tanto, los estudios de género se han ido colocando poco a poco en múltiples investigaciones y trabajos como el eje central o una herramienta para poder explicar la realidad, dotando de una importancia innegable a las atribuciones del género dentro de las relaciones sociales.

Teniendo lo anterior en cuenta, recordemos que en los capítulos que anteceden a este, se ha conceptualizado el sonidero como un fenómeno que es posible entender desde la perspectiva antropológica y política que permean en él gracias a sus características performativas, de reproducción y de uso del espacio público.

La inclusión del género aún está sujeto a mí análisis interpretativo, mismo que permita dar cuenta de interacciones sociales dadas en el sonidero a partir de la presencia de las mujeres²⁹ en la producción sonidera, su consumo y también su festejo. Dicho lo anterior, se agrega que la propuesta gira en torno a la autonomía del sonidero puesto en escena por mujeres, así como la posibilidad de un paralelismo que no aspira al apego de características y elementos masculinos denotados socialmente como “universales” dentro de este escenario sociocultural del ambiente sonidero.

Para comenzar con el acercamiento de la perspectiva de género dentro del festejo, el punto de partida es aterrizar cuáles son las formas de participación de las mujeres en el movimiento social en cuestión. Para lograr lo anterior se desglosará la participación de estas en tres ejes principales³⁰ que serán: 1) las sonideras que asisten, consumen y

²⁹ En esta investigación se entiende por mujeres a las personas con cuerpos sexuados como biológicamente femeninos o contruidos social y culturalmente bajo la categoría de mujeres, esto sin aludir necesariamente a la oposición sexo/género ni a las asignaciones binomiales de las categorías de los cuerpos sexuados. De igual forma, cabe resaltar que dicha asociación no remite obligatoriamente a la convergencia sexo-género-heterosexualidad.

³⁰ Las formas de participación de las mujeres que en este trabajo se proponen son de las más prolíficas y quizá algunas son las más notables, pero cabe mencionar que las mujeres no se limitan a participar del Sonidero según los tipos de intervención abordados por esta investigación.

reproducen los productos derivados del sonidero sin necesidad de efectuar forzosamente las actividades culturales o de producción, 2) las gestoras y promotoras culturales del sonidero, y 3) las mujeres que trabajan dentro de las producciones musicales y del festejo del sonidero³¹.

3.1.1 Las mujeres sonideras y su participación corpórea desde la pista de baile.

En cuanto a las tres formas de participación de las mujeres en el sonidero, comenzaremos describiendo las actividades que desempeña el primer inciso mencionado en el párrafo anterior, es decir; el grupo de mujeres que pertenecen a la comunidad sonidera, que asisten al festejo y lo difunden a través de su participación lúdica en el mismo acto.

Significa entonces algunas mujeres tienen parte en esta forma de expresión del sonidero, participando de él con intervenciones principalmente recreativas al asistir, consumir o reproducir cualquier tipo de producción sonidera. Un ejemplo de las mujeres que conforman este grupo son las asistentes a los espectáculos sonideros y que expresan su gusto por la música tropical en la pista de baile. De igual forma, existen mujeres dentro de este rubro que se dedican a la difusión sonidera a través de la reproducción lúdica de la música y las performatividades que devienen del sonidero, estas mujeres la perpetúan los productos culturales de un movimiento sociomusical a través de sus nociones de gusto y el disfrute individual y colectivo del mismo, ya sea en la pista de baile o con la organización de clubes de esta actividad.

Al respecto, es preciso remarcar que las mujeres que se desenvuelven en el ambiente sonidero a través de la danza y la corporeidad, participan del mismo movimiento social con su cuerpo como un elemento importante. Lo mencionado parte del postulado de Mari Luz Esteban en su trabajo *Antropología del cuerpo* (2004) en donde la autora asigna al cuerpo como un contenedor que guarda relación con lo cultural y lo social, convirtiéndose en *el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social* (Esteban, 2004, pág. 54).

De esta forma, las mujeres que acuden al festejo del movimiento sonidero, ponen en juego su corporeidad que conforma desde lo colectivo una acción social. De igual forma, queda agregar que según señala la autora -basada en el pensamiento de Butler- la práctica

³¹ En este trabajo me referiré a productoras musicales del festejo sonidero o productoras sonideras a las mujeres que se encargan de poner en escena la musicalización, locución y ambientación dentro del ambiente sonidero. Ellas mismas se han denominado *SONIDERAS*, pero he agregado *PRODUCTORAS* a forma de prefijo para diferenciar su participación dentro del festejo.

corpórea, en este caso del baile sonidero, es una posibilidad para las mujeres de *adaptar el cuerpo a una idea histórica, concreta, de lo que es ser mujer [...] inducido a convertirse en un signo cultural y una misma se materializa de acuerdo con unas posibilidades históricamente determinadas* (Esteban, 2004, pág. 60).

3.1.2 Las mujeres sonideras y su participación desde la gestión cultural.

Por otro lado, encontramos al segundo inciso en cuanto a las formas de intervención de las mujeres en el sonidero, es así que este grupo se dedican a desempeñar un papel de gestoras y promotoras de la cultura sonidera. Estas mujeres realizan la difusión del movimiento sonidero bajo un esquema que busca dar a conocer y resaltar los puntos de la comunidad cultural que se desarrolla alrededor del sonidero. De igual forma, las gestoras culturales están centradas en proponer iniciativas que favorezcan a las comunidades y grupos a través de la sociomusicalidad dada en por el género tropical popular y del festejo sonidero.

Como ejemplo de las actividades llevadas a cabo por las gestoras culturales, encontramos el trabajo que hace Guadalupe Atlacomulco alias *Lupita la Cigarrita*, el cual es retratado durante el documental audiovisual *Yo no soy guapo* (2018). En esta proyección cinematográfica de Joyce García, se acompaña al espectador por un recorrido a la cultura sonidera que se ha gestado en Tepito. Para lograr lo anterior, *La Cigarrita* es la encargada de llevar al espectador por una breve cronología que apunta al surgimiento de la música en los barrios de México.

Al igual que *La Cigarrita* y que Joyce García, existen muchas mujeres que se dedican a esparcir la historia de la comunidad sonidera, así como la búsqueda de espacios para la misma actividad. A la par de lo anterior, estas mujeres realizan una labor importante al organizar desde la propia comunidad espectáculos en espacios públicos para el disfrute colectivo. Así, las gestoras y promotoras culturales que pertenecen a la comunidad sonidera se centran en preservar, continuar y resaltar la importancia de los ejercicios artísticos, culturales, lúdicos y sociales que atañen al sonidero.

3.1.3 Las mujeres sonideras y su participación como productoras en el ambiente sonidero.

Finalmente queda hablar del último inciso en la lista de formas de participación, es decir, las mujeres que realizan producción musical sonidera. En este caso, las participantes se

desenvuelven en los preparativos, puesta en escena y hechura de la música en los bailes y espectáculos sonideros -viéndose envueltas en las tres fases de festejo enunciadas en el capítulo anterior-. Es así que, en este eje, las mujeres se involucran en distintas formas dentro de las actividades necesarias para poder llevar a cabo un espectáculo.

Esto quiere decir que bien pueden ser las dueñas del sonido y el equipo o las encargadas de la puesta en escena del espectáculo, ya sea a través de las tornamesas como “maestras de ceremonias” o también como operadoras de alguno de los elementos que dan vida a la fiesta sonidera como el audio, las luces, y otros aditamentos.

Respecto a la participación de las mujeres en este rubro, encontramos que las propias productoras de sonidero se dividen en las siguientes categorías, de las que pueden participar en más de una a la vez:

- *Pioneras*: es el grupo de sonideras que iniciaron la participación como productoras, locutoras o dueñas de sonidos en el ambiente sonidero.
- *Cabineras*: mujeres sonideras que se dedican a puesta en escena del sonidero a través de la selección musical y la locución/ambientación en los eventos sonideros, estas mujeres suelen rentar equipo de audio y luces, tocar en lugares que ya cuentan con este.
- *Sonideras con equipo*: dentro de esta categoría entran las mujeres productoras de sonidero que cuentan con equipo propio y este incluye, pero no se limita a bocinas, buffers, consolas de audio, luces, los sistemas de reproducción musical que pueden ser análogos -vinilos, casetes, etcétera o digitales -por medio de computadora-, entre otros.
- *Por ubicación geográfica*: dentro de esta categoría encontramos que las mujeres sonideras que se dedican a la producción se clasifican en las locales, las de Ciudad de México, migrantes -aquellas que producen sonidero fuera de México, pero son originarias del país- y las de las periferias -ciudades, estados y pueblos fuera de la CDMX y Estado de México-.

Actualmente y gracias al registro de las mismas mujeres de la comunidad sonidera se sabe que en México y Estados Unidos existe un aproximado de 100 mujeres que se dedican a la producción musical y estas han formado colectivos y grupos para promover y luchar por el reconocimiento de la creación sonidera hecha por ellas³².

³² Esta información ha sido recopilada por Marisol Mendoza, quien se ha dado a la tarea de llevar un registro que ha logrado una aproximación a la cantidad de mujeres sonideras que se dedican a la producción de la música y fiesta sonidera.

Según lo antes mencionado, encontramos como ejemplo el trabajo Marisol Mendoza *La Musa Mayor*, que actualmente ha construido una red de 37 mujeres que se dedican a la producción sonidera y que forman una comunidad diversa que incluye a trabajadoras, abogadas, madres y estudiantes desde los 20 a los 61 años.

Por otra parte, encontramos a mujeres productoras como *Joyce Musicolor* quien es dueña de *Embrujo Tropical Records* y creadora del taller *Sonidero Musicolor*. Joyce encara la producción del espectáculo sonidero a través de *Sonidera Mx Powercumbiero* donde a veces es la encargada de interlocutora, a veces es técnica de audio y muchas otras la encargada de poner en marcha la fiesta a través de su compilación musical.

De igual manera, Joyce a través de *Embrujo Tropical* es la encargada de ser productora musical y brindar una plataforma y espacio para de la música tropical. Al igual que Joyce, existen más mujeres que se ven involucradas de diversas formas en el proceso de hechura de música y entretenimiento para toda una comunidad.

Cabe agregar que, pese a que en este trabajo se escribe la presencia de las mujeres en tres ejes de participación y categorías, muchas veces estas se combinan. Es así que se ha vuelto común, -pero no obligada- la mixtura que se da al realizar trabajos de producción audiovisual sonidera mientras que efectúan labores de promotoras culturales para difundir la cultura sonidera.

Habiendo hablado de la participación de las mujeres en el sonidero, es importante demarcar en cuál tipo de acción se encuentra la mayoría de las mujeres que pertenecen a este ambiente, partiendo de eso entenderemos cómo afecta el espectro del género en el escenario sonidero y cómo a través de los estudios de género es posible mediar las situaciones que a continuación se presentan.

Como se puede recalcar, la presencia de las mujeres dentro del movimiento sonidero es innegable. Sin embargo, la mayoría de las asistentes participa del festejo en actividades lúdicas como bailar o para convivir durante la celebración. De esta forma, es que es posible darse cuenta de que el trabajo de las gestoras y productoras de sonidero es menor comparado con la participación de las mujeres en los clubes y pistas de baile.

Con relación a lo mencionado es tiempo de analizar qué nos indican esos números y qué implicaciones tiene dentro del entramado social. Lo anterior nos permitirá aterrizar la realidad de las mujeres dentro de las expresiones del sonidero y adentrarnos a la experiencia de las mismas. En ese mismo sentido, es necesario remarcar que en un inicio la actividad sonidera podría catalogarse como una experiencia mayormente masculina, debido a que aparentemente los hombres predominan en este movimiento musical.

3.1.4 Un acercamiento conceptual a la participación de las productoras sonideras desde una perspectiva de género.

Para comenzar este subapartado, es necesaria la introducción a la antropología del género según la propuesta encontrada en el texto *Antropología del Género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales* (Casares, 2008). El texto citado nos permite situar la investigación del sonidero mexicano hacia un campo contextualizado por la experiencia de las mujeres, mismas que están inmersas en la práctica sonidera permeada por cuestiones de clase y ahora también bajo el espectro del género.

Uno de los puntos argumentales de Cazares es el del etno-androcentrismo, que combina las prácticas etnocéntricas con el androcentrismo. Pero, ¿cómo definimos cada una de estas? En cuanto al etnocentrismo se alude a Riviére (1999) para entenderlo como *la actitud que consiste en juzgar las formas morales, religiosas y sociales de otras comunidades según nuestras propias normas, juzgando la diferencias como anomalías* (Riviére, 1999, pág. 33) mientras que el androcentrismo remite a *identificar el punto de vista de los varones con el de la sociedad en su conjunto* (Casares, 2008, pág. 20).

Ahora bien, dentro del pensamiento de Cazares, el androcentrismo es consecuencia del etnocentrismo que se instauró en el mundo gracias a las colonias europeas -en su mayoría-, permitiendo así que casi todos los fenómenos sociales -desde la perspectiva occidental-, se centraran en la experiencia de los varones y silenciara de forma explícita o implícita la experiencia de las mujeres en torno a dichos fenómenos.

Como resultado del etno-androcentrismo, encontramos que la producción occidental de conocimiento se ha visto atravesada por favorecer la experiencia masculina por sobre las demás y hasta hace poco el fenómeno sonidero no era la excepción. Desde la perspectiva planteada encontramos que, los estudios que giran en torno al sonidero buscaban describir una experiencia generalizada y en la que la participación de las mujeres muchas veces no tiene cabida.

En otras palabras, eran pocos los rastros de las mujeres y su inmersión en el sonidero y esto se debe a una asignación, roles sociales que incluso permea en el ejercicio del festejo. Los mencionados roles pueden ser consecuencia – como se ha visto en capítulos anteriores- de factores políticos, económicos, raciales, entre otros; pero la finalidad de este capítulo es resaltar los roles sociales en el sonidero partiendo de la perspectiva de género.

A propósito de lo ya dicho, es oportuno señalar que los roles de género son

entendidos en este trabajo como *las habilidades sociales y formas de actuar que se piensan apropiados para los miembros de una sociedad, dependiendo de si son hombres o mujeres* (Mascia-Lees & Johnson Black, 2000, pág. 12). En este mismo sentido, dentro de la comunidad Sonidera se han ponderado actividades partiendo de la gama de géneros existentes.

Como evidencia de lo anterior encontramos que, según las páginas precedentes, existe una predisposición a que las mujeres participen mayoritariamente en la fiesta sonidera desde la pista de baile. Lo dicho se debe a que muchas de ellas han realizado esta actividad por una conducta aprendida desde la praxis colectiva. Y esto no quiere decir que en la pista de baile las mujeres sean invisibles, puesto que ya se ha analizado un poco su participación en páginas anteriores, sin embargo, da cuenta de un tipo de acción que es socialmente normalizada por ellas dentro del universo sonidero.

Por otra parte, paralelo al caso de las mujeres que participan en el festejo colectivo desde el baile, la presencia de mujeres que producen sonidero es notablemente menor a las que participan desde la danza. Lo anterior se debe a que, desde una perspectiva androcéntrica, es mucho más difícil que las mujeres estén detrás de la creación musical o de los sonidos gracias a la repartición de tareas sociales que se les asigna.

Evidencia de lo dicho es traído a tema por Marisol Mendoza, que desde su perspectiva de sonidera mexicana habla al respecto en una entrevista para el diario *El Universal* (2018), donde comenta que los hombres tienen permitido invertir tiempo y dinero, así como trabajar y vivir como productores sonideros, pero que las mujeres productoras frecuentemente son recriminadas ante la mínima posibilidad y se les acusa de abandono o descuido de las tareas socialmente atribuidas.

Al fenómeno que enuncia *La Musa Mayor* durante su entrevista se le conoce como *división sexual del trabajo*, y es un acontecimiento que se ha estudiado desde la antropología social. A propósito de este concepto, Dolors Comas (1995) lo construye como un hecho universal que se presenta en toda sociedad, pero con diferencias en cada una de ellas, siendo así que se trata de una experiencia que se gesta en lo individual para relacionarse con el resto del entramado social. Esto parte del postulado de que las relaciones sociales crean la división social del trabajo y según las diferencias y significados que se atribuyan a los actores sociales es que se le asignarán atributos de género y en función a estos se determinará su participación en labores y trabajos determinados (Comas-d'Argemir, 1995, págs. 31-35)

Aunado a lo explicado por Comas, encontramos en la propuesta de la autora Celia

Amorós una respuesta a recriminación constante que atañe a las sonideras por el “abandono” de Tareas domésticas. Amorós (1985) apunta a que el concepto de la división sexual del trabajo es resultado de *una forma social de división del trabajo que encuentra sus racionalizaciones ideológicas en función del sexo [...]. La división de estas peculiaridades es cultural, por lo tanto, la división del trabajo en función del sexo lo es en función del sexo cultural*³³ (Amorós, 1985, pág. 227).

Lo resaltado por autoras como Amorós y por Comas ha llevado desde la teoría feminista a una discusión que gira en torno a las asignaciones de trabajo según características dotadas según el sexo y el género. Es así que por una parte el sonidero se ve inmerso al perpetuar roles de género -en el ámbito lúdico y laboral- bajo esquemas de repartición de tareas según el género de quienes participan de este movimiento.

Por lo anterior, es observable como en el sonidero se pone en práctica la significación simbólica de las mujeres bajo una interpretación de las relaciones de género según el androcentrismo. Y es que como apunta la siguiente cita, la división del trabajo en función al sexo en torno al sonidero acarrea otros efectos en los esquemas sociales³⁴:

La división social del trabajo en función al sexo [...] es causa fundamental de la desigualdad social y económica entre hombres y mujeres que se observa en la mayoría de sociedades conocidas. Desigualdades que, a su vez, explica que exista tensiones y luchas entre hombres y mujeres para abolir o perpetuar los privilegios que conlleva. (Rivera Garretas, 1994, pág. 102)

Aterrizando lo abordado en la cita anterior, dentro de la fiesta sonidera; podemos vislumbrar que el hecho de la aceptación de las mujeres sonideras está permeada por aquello que dentro de la esfera social está aceptado que ellas hagan. Por lo tanto, existe una categorización social generalizada de las mujeres que producen sonidero y que simbólicamente las reprende por desatender sus trabajos sociales y de reproducción asignados.

Lo dicho ha dado como resultado un proceso de estratificación de género dentro del movimiento sonidero. Para ahondar más en lo dicho, es necesario entender la estratificación de género, según Mascia-Lees y Johnson, quienes se refieren a este fenómeno como *el sistema de acceso desigual de hombres y mujeres a los recursos sociales, los privilegios y oportunidades, y al control diferenciado sobre dichos recursos y privilegios* (Mascia-Lees & Johnson Black, 2000)

³³ Como se menciona en el análisis inicial de este capítulo, cabe repensar si el término *sexo cultural* usado por Amorós hace una referencia al espectro de género.

³⁴ Para entender un poco mejor este hecho, recomiendo ver el video *Las mujeres sonideras son parte del ambiente*, disponible en la siguiente liga <https://www.youtube.com/watch?v=SSI0n2O33NM>

Este sistema de acceso a recursos, privilegios y todo lo mencionado en el párrafo anterior lleva a la edificación de un sistema que fomenta dentro del sonidero una brecha de desigualdad a causa del género. Es así que a partir de la delimitación de roles sociales que parten del género, el movimiento sociomusical no es un escenario que en esencia escape al androcentrismo o a una estructura patriarcal.

Empero esto no quiere decir que no exista la persistencia de las mujeres en cuanto a su participación en el movimiento sonidero. Contrario a lo que se pueda pensar, algunas de las mujeres que se ven inmersas en festejo estudiado han buscado afectar el acceso a privilegios y espacios con relación al género. Por lo tanto, actualmente hay propuestas sonideras que nacen desde la autogestión de las mujeres para la búsqueda de espacios y reconocimiento del trabajo de estas dentro de la producción sonidera.

Como ejemplo de lo enunciado encontramos *Musas Sonideras*, y otros grupos de mujeres que se articulan en torno a la música y la cultura de esta. Uno de ellos es el colectivo *Mujeres Vinileras*³⁵, conformado por mujeres mexicanas que se dedican a coleccionar, seleccionar y tocar música en vinilos. Este colectivo rebasa pero incluye, a las mujeres productoras de sonidero, puesto que este espacio está dirigido a cualquier mujer que esté interesada y se involucre con la música en formato vinilo.

Pero una cuestión interesante de este último espacio, es que fue creado por una mujer y lo hizo buscando gestar un espacio de desenvolvimiento artístico, recreativo y profesional que diera acceso a las mujeres para compartir sus conocimientos y acervos dentro de la música. Si bien la creación de esta propuesta giraba en torno a lo vinilo, posteriormente se extendió para brindar algunas sonideras y a más mujeres, una plataforma en la que pudieran compartir el conocimiento y gusto por la música en un acto colectivo.

Por otra parte, y volviendo a las categorías de las mujeres sonideras, encontramos también a aquellas mujeres que cuentan con equipo propio y se dedican a la producción sonidera desde el ensamble de sus propios materiales de trabajo. Estas mujeres detrás de la tornamesa sonidera, en múltiples ocasiones invierten y trabajan para la adquisición de la indumentaria necesaria y se dedican a través de su trabajo, a quebrantar los estereotipos y las críticas que se llevan a cabo contra las mujeres en el sonidero. Como ejemplo encontramos que una de los factores principales mediante el cual se lleva cabo lo anterior es cuando las mujeres que poseen equipo cambian el uso de su cuerpo y ejercen sus habilidades durante el ensamble y conexión del equipo de audio y luz, o cuando se vuelven

³⁵ Al respecto de las colectivas y organizaciones mencionadas, se dejarán sus perfiles y ligas en la Bitácora y reporte de hechos anexo a este trabajo, para así poder visitar algunas de sus redes sociales.

proveedoras de trabajo para un staff que las acompañe en este proceso de preparación de la fiesta.

De igual forma, estas mujeres se encuentran en el constante esfuerzo por crear representación de las artistas y productoras en el escenario sonidero, así como de promover el uso y creación de espacios en donde las mujeres lleven a cabo el ejercicio de ambientación sonidera a través de la música.

Lo ya dicho tiene como propósito la ruptura de la brecha de desigualdad en cuanto a la relación de las mujeres productoras de sonidero frente a los hombres productores y que también conlleva a *la cuestión de las relaciones entre el sentido de identidad de las mujeres y el lugar en la creación femenina* (Díaz Muñoz, Rodríguez Moya, & Sabaté Martínez, 1995, pág. 300). Y es que bajo estas formas de respuesta a un contexto cultural y social que durante mucho tiempo se ha centrado en la experiencia masculina, encontramos que las mujeres dentro del movimiento continúan gestando propuestas que pretenden sobrepasar la estratificación de género, así como los roles de género.

Al igual que lo que se realiza para la búsqueda de equidad en el sonidero, encontramos que el trabajo de las mujeres que procuran espacios de identidad dentro de este escenario, va de la mano con lo que en el ambiente sonidero se conoce como *el tercer sexo*, es decir, la comunidad LGTBI+ que se encuentra inmersa dentro del movimiento sonidero. Y es que una de las características de las pistas de baile de los eventos sonideros es la icónica presencia de estas personas durante el baile de las piezas musicales.

En ese mismo sentido, la comunidad LGTBI+ ha encontrado en el sonidero un espacio lúdico de libre expresión a través del baile. E incluso este espacio se ha vuelto un referente de inclusión y de cuestionamiento de los roles de género en la sociedad durante el festejo colectivo. Esto debido a que es muy común la presencia de personas transexuales y homosexuales en la fiesta sonidera, pero también es igual de frecuente ver parejas de baile conformadas solo por hombres o solo por mujeres y que no necesariamente pertenecen a la comunidad LGTBI+ pero que durante la fiesta sonidera tampoco responden a las asignaciones de comportamiento binario según su género o sexo.

Bajo este esquema de comportamiento, podemos aludir a Judith Butler y a su referente del género como performance, para lo anterior, revisaremos la siguiente cita de la misma autora:

Decir que el género es performativo significa decir que posee una determinada expresión y manifestación; ya que la “apariencia” del género a menudo se confunde con un signo de su verdad interna o inherente. El género está condicionado por normas obligatorias que lo hacen definirse en un sentido u otro (generalmente dentro de un marco binario) y, por tanto, la reproducción del género es siempre una negociación de

poder. Finalmente, no hay género sin reproducción de normas que pongan en riesgo el cumplimiento o incumplimiento de esas normas, con lo cual se abre la posibilidad de una reelaboración de la realidad de género por medio de nuevas formas. (Butler J., 2009, pág. 322)

Bajo lo propuesto por Butler en la cita anterior, es posible decir que el performance de género dentro de los bailes del sonidero muchas veces se encuentra desvinculado del performance de género habitual fuera de él. Esto mismo, apunta a que dentro de la producción sonidera no perpetua los roles asignados desde una perspectiva etno-androcéntrica como la mencionada en páginas anteriores de este trabajo.

Una razón para argumentar lo anterior es que al igual que las mujeres, quienes pertenecen a la comunidad LGTBI+ se ven fuera del anonimato en la pista de baile, pero no ocupan un espacio de representación prominente dentro de la producción musical sonidera, lo cual hasta cierto punto limita su participación en la comunidad.

Como respuesta a lo anterior, existen personas que se han dado a la tarea de enunciar la existencia de productoras de sonidero que pertenecen a la comunidad LGTBI+ y que escapan de las asignaciones binarias del género. Como ejemplo encontramos, por un lado, a Beatriz Vargas de la Rosa de *Sonido Diversidad*, una mujer lesbiana que busca diversificar la producción sonidera y postularse contra el machismo en el movimiento sonidero a través de su producción musical. Mientras que, por otra parte, se encuentra el trabajo de Abigail Sánchez Puebla, alias *La Reina Rumba*, una mujer transgénero que a través de su trabajo como sonidera logra que se visibilicen las personas transexuales dentro del movimiento sociomusical.

Para concluir con este apartado, interesa remarcar que, pese a que este capítulo de investigación está orientado hacia las mujeres en el sonidero, también es necesario incluir a individuos que escapan a las asignaciones binarias de género, así como a la comunidad LGTBI+. Esto debido a que bajo esta perspectiva es observable la existencia de expresiones de género diversas.

Y es que incluso para las sonideras, este factor da cuenta de múltiples formas de existencia de las mujeres que se ven atravesadas por cuestiones contextuales de forma individual y colectiva, tales como aspectos de raza o clase, solo por mencionar algunos. Lo ya dicho fomenta eliminar la perspectiva esencialista que busca homogeneizar la existencia y experiencia de las mujeres.

3.2 Las mujeres sonideras y el espacio público: Un acercamiento a las implicaciones políticas del uso del espacio y su relación con la identidad.

Hasta ahora se ha hablado de la participación de las mujeres en el movimiento sonidero, pero durante este capítulo interesa principalmente construir conceptualmente las implicaciones de la ocupación de las mujeres en el espacio público del sonidero - recordemos la discusión realizada en el Capítulo II de este trabajo-. Y es que como se ha dicho, la característica del uso del espacio público por la comunidad sonidera tiene un fuerte vínculo con la enunciación política de su existencia.

Ahora bien, algo parecido sucede con las mujeres que son productoras y gestoras del movimiento sonidero, puesto que estas dentro de este fenómeno sociomusical conforman una minoría, misma que a través de su presencia en el espacio público logra la manifestación de su existencia y experiencia como productoras de cultura a través de su música.

A propósito de lo dicho, y si se alude al trabajo de la antropología y los estudios de género, será posible ir desglosando conceptualmente aquello que permea en el acto ocupación de espacios por las mujeres en el sonidero. Para llevar a cabo lo anterior, primero que nada, es oportuno explicar aquellos fenómenos que son presentes en la asignación del espacio en función del género.

En primer lugar, se recuperarán los trabajos que se han realizado en torno a la geografía de género. Estos estudios son diversos, pero llama la atención los postulados de algunos específicos, como es el caso de *Género, identidad y lugar: Un estudio de las geografías feministas* (1999). En donde la autora Linda McDowell plantea una genealogía que establece la relación entre el género y el espacio, así como los efectos de que un cuerpo exista en un espacio geográfico determinado y cuál es la relación de estos efectos con las atribuciones de género. Por otro lado, para los fines de este trabajo, se entenderán estos estudios, como se explica en la cita siguiente:

Se ha definido la Geografía del género como aquella que examina las formas que los procesos socioeconómicos, políticos y ambientales crean, reproducen y transforman no solo los sitios donde vivimos, sino también las relaciones sociales entre los hombres y mujeres que allí viven y, también, a su vez estudia cómo las relaciones que genera tienen un impacto en dichos procesos y en sus manifestaciones en el espacio y en el entorno. (Little, Peake, & Richardson, 1988, pág. 2)

Tal como nos indica la cita anterior, los estudios de la geografía de género vinculan el desarrollo en el espacio que se habita en relación con el género y algunas otras cuestiones socioeconómicas. Bajo ese mismo esquema, el objetivo de estos estudios es denotar que *el espacio no es neutro desde el punto de vista de género, lo cual implica la necesidad de incorporar las diferencias sociales entre hombres y mujeres y las diferencias territoriales en las relaciones de género* (Díaz Muñoz, Rodríguez Moya, & Sabaté Martínez,

1995, pág. 18).

Es entonces que, específicamente bajo el trabajo desarrollado por Ana Sabaté, Juana Rodríguez y Ángeles Díaz (1995) explora el pensamiento de geografía de género donde se acuñan las causalidades que afectan el espacio y la construcción social de los individuos, así como las diferencias territoriales entre el espacio y el género, para posteriormente dimensionar aspectos como el territorio y aspectos socioeconómicos que afectan la designación del espacio.

El texto antes citado es sumamente útil para explorar las designaciones del espacio en función al género y como esta es presente en el festejo sonidero. Y es que, bajo esta perspectiva, encontramos una explicación para el rezago de las mujeres productoras del sonidero, así como para la importancia de su esfuerzo por ocupar el espacio colectivo.

La problemática traída a tema en el párrafo anterior cobra una fuerza importante debido al hecho de que la producción Sonidera se ha centrado en la experiencia masculina para ser el epicentro de la musicalización del espacio público. Por lo tanto, la creación sonidera se ha visto representada constantemente por los hombres.

También encontramos que a lo largo de la evolución del sonidero, en respuesta al entorno social y cultural, se ha preferido erigir el trabajo de producción sonora como un estandarte masculino para facilitar el acceso de la comunidad al espacio público, ¿pero lo anterior qué nos quiere decir? Que el sonidero si bien es un espacio cultural que destaca las diferencias y necesidades de una comunidad, como fenómeno social no escapa a los esquemas de uso del espacio privado y público según el sexo y el género.

Según se ha planteado en el capítulo anterior, el sonidero se ha visto en una pugna constante por replantear las formas del espacio público, pero esto no lo exenta de ser un movimiento que durante mucho tiempo se ha centrado en el uso de la esfera pública bajo la experiencia masculina. Por lo tanto, se puede observar que el espacio público se ha atribuido al género masculino y el espacio privado ha guardado relación con el género femenino, eso sin mencionar a los espectros de género que escapan al modelo binomial.

Al respecto, parece interesante mencionar que el que los hombres sean una mayoría en el ámbito de la producción musical sonidera no es casualidad. Puesto que ese hecho se encuentra vinculado a la pugna de inserción social de un sector social marginado a través de las actividades lúdicas en el espacio colectivo. Y es que de forma casi tácita se reprodujo el patrón de repartición del espacio tomando como punto de partida el género.

Lo anterior se debe a que simbólicamente se ha dotado con significados de objetividad y racionalidad a los hombres, mientras que las mujeres son entendidas bajo el

canon de subjetivas, emocionales e individuales. Por esta concepción simbólica generalizada, los hombres se representan como mejores candidatos para liderar y escenificar la búsqueda de reconocimiento social a través de la sonorización del espacio público.

Como resultado de lo expuesto, los hombres fueron poco a poco situando su lugar dentro de la comunidad sonidera, ponderando en parte su posición como creadores musicales y parte fundamental del espectáculo sonidero. Con lo dicho, de pronto fue muy trabajoso vislumbrar el trabajo de las mujeres en el sonidero, puesto que ellas estaban recluidas a la inserción desde las actividades colectivas.

Sin embargo, las mujeres trabajaban en la producción sonidera desde otras trincheras. Por ejemplo, en el ensamble u operación de dispositivos audiovisuales, asistentes de audio, en la grabación musical tropical o como promotoras y organizadoras de los eventos. La cuestión principal con lo anterior es que, pese a que las mujeres participaran en la producción sonidera, lo hacían desde las sombras y bajo el velo de todo un equipo sonidero. Siendo así que estas mujeres no eran nombradas como una parte crucial de la creación musical sonidera.

Encontramos que una respuesta a las circunstancias que enfrentaban las mujeres participantes de la producción sonidera, comenzó con una transición participativa a un punto donde se pudiera reconocer su intervención como parte de la producción musical en el movimiento musical. Según se tiene registro, ³⁶ una de las pioneras en aventurarse a tener su propio sonido fue Guadalupe Reyes Salas, quien durante la década de 1960 creó *Sonido La Socia*.

Guadalupe, mejor conocida como *Lupita* o *La Socia de Tepito*, fundó su propio sonidero después de mucho tiempo de apoyar a gestionar y promover el sonido de gente cercana a ella, pero luego decidió dejar el trabajo que realizaba con estos para incursionar en un sonido propio. Una particularidad interesante de *La Socia* es que puso en marcha su sonido para generar ganancias económicas del mismo, por lo que el sonidero era para ella una fuente de ingresos.

Por otra parte encontramos a *Jacqueline Malagón* de *Sonido La Dama*, quien emerge como sonidera en 1988 luego de quedar a cargo de una organización de 60 hombres sonideros debido a la ausencia de su esposo.

³⁶Esta información fue proporcionada por Marisol Mendoza durante la entrevista que concedió para este trabajo de investigación. De igual forma, existen varias entrevistas que dan cuenta de la presencia de las primeras mujeres sonideras, en el caso de lo mencionado anteriormente está basado en una entrevista periodística de LadoB. En caso de interés, consultar ¡Un saludo a todas las mujeres sonideras de Tepito! (García D., 2020).

Luego de la presencia de estas sonideras, más mujeres comenzaron a contemplar la posibilidad de sumarse al movimiento sonidero desde el ámbito de la producción musical, pues encontraban en los personajes antes mencionados un referente que abría paso a la posibilidad de nuevos esquemas de participación dentro de esta comunidad cultural.

Un efecto de la incursión progresiva de las mujeres en el sonidero tiene que ver con la proclamación identitaria de las mujeres dentro del espacio usado para llevar a cabo el festejo colectivo. Y es que a través de su presencia como creadoras en el espacio musical se ha dado una clave para el reconocimiento de las mujeres que conforman el sector social que gusta del sonidero.

De lo postulado con anterioridad deviene la importancia de la presencia de las mujeres sonideras durante el uso del espacio público para las fiestas. Y es que desde la perspectiva de la autora María José Guerra Palmero (1999) las mujeres dentro del espacio público encuentran una plataforma de identidad que se conforman desde la diferenciación de las características propias y de las otredades.

Tomando como referencia el trabajo de la autora antes mencionada, y siguiendo su análisis conceptual, partimos de la propuesta de Hana Arendt, quien postula al espacio público como un espacio de acción y discurso que permite la doble función de igualdad y diferenciación a través de las interacciones sociales (Arendt, 1974).

Aludiendo a lo mencionado por Arendt, encontramos que el esfuerzo que llevan a cabo las mujeres para participar como dueñas y creadoras desde el espacio musical, trae consigo un efecto de proclamación política de la existencia de las mujeres en el movimiento sonidero. Y es que, hasta cierto punto, las productoras sonideras se encuentran en un ejercicio constante de reconocimiento social a través de su presencia en el espacio público.

La base para argumentar lo anterior es que tal y como lo indica María Guerra Palmero (1999) el espacio público es el verdadero escenario del reconocimiento, y para esto, la acción y el discurso están conectados (Guerra Palmero, 1999, pág. 48). Por lo tanto, si a alguien se le priva del acceso al espacio público, se le niega la existencia propia.

A lo dicho por Guerra, se añade -como se ha dicho antes- que el espacio público se ha catalogado como una esfera masculina durante mucho tiempo. Empero, en el ámbito sonidero, son estas mujeres productoras que ocupan el espacio para la creación de una nueva narrativa que dotan de identidad su contexto gracias a la cualidad de *contar [su] historia y en consecuencia optar al reconocimiento desde [su] condición de ser irreplicable[s]* (Guerra Palmero, 1999, pág. 48).

Como resultado de esto que llevan a cabo las mujeres sonideras, esta investigación

se encuentra ante la emergencia de un nuevo sujeto social que dota su discurso desde las prácticas lúdicas y la experiencia de las mujeres en un espacio público y artístico moldeado por y para varones. Y es que las narrativas creadas por las mujeres sonideras, están reivindicando el significado simbólico del género en el movimiento sonidero.

Lo último mencionado, quiere decir que, a través de las prácticas de las productoras sonideras se encuentra una nueva forma de nombrar la realidad, realzando sus derechos a través de su uso y presentación en el espacio público, así como la búsqueda de liberación ante la subordinación y el anonimato en torno al género dentro del movimiento sonidero. Relacionado con esto que se ha venido discutiendo, es posible vislumbrar que las prácticas de las mujeres en el sonidero también se centran en reconstruir la conceptualización del género mediante las nuevas narrativas producidas.

Es así que una buena parte de las mujeres productoras de sonidero, buscan originar un ambiente de compañerismo entre creadoras para así poder brindar un ambiente de confianza y originalidad. Por otra parte, las sonideras están centradas en ser una plataforma que otorgue representaciones diversas en el escenario y que así se reconozca la existencia de muchas formas de vivir la fiesta. E incluso, estas mujeres buscan una forma de dejar una marca en sus creaciones musicales para juntas, crear una nueva manera de experimentar en torno al festejo colectivo.

En este propósito, interesa recuperar que en el presente trabajo se plantea que la presencia de las mujeres en la producción sonidera apunta a un nuevo escenario de identidades partiendo de la autogestión, el apoyo y la colectividad, ya que da un ejemplo visible de *la participación libre de las mujeres, convirtiéndolas legalmente en sujetos políticos en todas las relaciones* (Rivera Garretas, 1994).

Ante la situación planteada, este trabajo contempla la participación de las mujeres en el sonidero como una plataforma que ha proyectado nuevas formas de identidad respecto a lo que en el feminismo crítico se conoce como *el tercer estado* y que se traduce en ser mujer sonidera en la periferia. Y es que, en este sentido, las mujeres que se ven inmersas en el sonidero, expresan con su presencia una respuesta al esencialismo respecto a las experiencias en torno a ser mujer.

Esto se debe a que, a través del discurso y la acción de las sonideras, existen narrativas que demuestran que su experiencia e historia está atravesada por el contexto en el que se desenvuelven. Lo abordado quiere decir que según su relato, no hay una homogeneidad respecto al *ser mujer* y gracias a esta misma perspectiva, es observable que las mujeres sonideras que ocupan el espacio, lo hacen creando esferas públicas que dese

la pluralidad, conforman *auto-interpretaciones de la propia identidad al margen de las habilidades por los discursos dominantes, [o dan] credibilidad a nuevas identidades sociales* (Guerra Palmero, 1999, pág. 62).

Partiendo de lo dicho respecto a las identidades, es interesante rescatar que los ejercicios de representación que llevan a cabo las mujeres sonideras, han suscitado espacios para la convivencia de aquellas mujeres que viven al marco de las actividades asignadas a las mujeres dentro de las esferas sociales. Lo anterior, no solo implica poner en tela de juicio la repartición de tareas según el género, sino que también da lugar para discutir acerca de las vivencias de las mujeres que no realizan actividades que favorezcan a la perpetuación de expresiones hegemónicas durante actividades lúdicas propuestas desde la urbanidad.

En atención a lo expuesto y como se ha dicho durante el capítulo anterior, el movimiento sonidero ha funcionado para dar voz y expresar las necesidades de quienes se han visto desplazados del esquema social a causa de su contexto económico y político. De la misma manera que se ha enunciado esto, es que las mujeres han encontrado en el Movimiento sonidero la oportunidad de expresar sus exigencias, necesidades y vivencias a través de la gestión de espacios que favorezcan su participación como creadoras.

Ante este nuevo escenario, aquellas mujeres que participan del sonidero y luchan por una representación diversa dentro de la producción sonidera, también han funcionado como portavoz de las disidencias que atraviesan a las mujeres que conforman la comunidad. Es gracias a esto que en este trabajo la experiencia sonidera enfocada hacia la vivencia de las mujeres es sumamente importante, puesto que, gracias a la gestión de espacios y escenarios para el uso colectivo, van generando poco a poco un registro que visibiliza su participación e inserción dentro del entorno que las rodea.

Así mismo, es interesante recalcar que el sector de participación que es procurado por las mujeres dentro del movimiento sonidero también ha ido trascendiendo y se ve envuelto en cuestiones sociales más profundas que solo la música. Esto se puede observar en la presencia de las mujeres sonideras en ejercicios propuestos desde los movimientos sociales.

Un caso que resalta de este tipo de acción llevada a cabo por las sonideras dentro del movimiento feminista, es la contribución de gestoras y sonideras a musicalizar los espacios de lucha. Como ejemplo podemos encontrar la participación de *Musas Sonideras* en la radio feminista *Violeta Radio* o en la radio de *Gladys Palmera*. De igual forma, se han comenzado a gestar espacios de gestión y difusión de la cultura sonidera enfocadas a la

experiencia de las mujeres.

Así mismo, emerge el colectivo *ChingonaSound*, una comunidad que se dedica a la visualización del trabajo de las mujeres en la música. Y aunque este grupo de administradoras ahora trabajan para difundir el trabajo de producción musical y visual hecho por mujeres, una buena parte del trabajo está orientado al esparcimiento de las sonideras, dando visibilidad a esta comunidad, pero el proyecto actualmente ha trascendido de la música tropical, aunque sigue cobijando a sus productoras.

El caso de *ChingonaSound*, es interesante debido a que su postura política respecto al feminismo ha sido abiertamente declarada y esta influencia es visible en su gestión de actividades, eventos y la forma en que difunden el papel de las mujeres como creadoras dentro de la música. Lo ya dicho es tangible gracias a que los eventos y clases a los que invita este colectivo buscan el reconocimiento de la diversidad, así como dotar de herramientas a aquellas mujeres que deseen participar del sonidero.

A pesar de lo ya expuesto, esto no quiere decir que todas las mujeres que realizan gestión o producción de sonidero están involucradas dentro del pensamiento feminista, pero es verdad que algunas han encontrado un acompañamiento dentro de los espacios que se gestan dentro de esta corriente de teórica, política y social. Al respecto, Marisol Mendoza comenta lo siguiente:

Poco a poco fui viendo que el apoyo fue de mujeres para mujeres. Entonces empecé a ver que otras mujeres nos empezaban a invitar a sus espacios [...] Por ejemplo, fuimos a Violeta Radio –una radio feminista– a inaugurar[la] junto con ellas, a amadrinar el espacio. Aparte, empiezan a haber muchos movimientos de lucha [feminista] y empezamos como movimiento social a acompañar a otros movimientos, peleando desde la calle [...] por los derechos de las mujeres (García D., 2020).

Lo dicho por Marisol, da cuenta de la permeabilidad que ha tenido el trabajo de las sonideras mexicanas dentro de la lucha feminista en México y viceversa, pero aún con esto el decir que todas las sonideras participan del feminismo es una suposición apresurada. Pese a lo dicho, es innegable que el trabajo de las productoras musicales dentro del sonidero tiene un peso en la acción social gracias a las características del movimiento musical al que pertenecen.

De esta forma, es posible observar que la intervención de las mujeres en el movimiento sonidero es de gran valor gracias a acciones como la gestión de espacios y colectivos donde el performance y la musicalidad ayudan a visibilizar a las mujeres dentro de esta comunidad sociomusical. Esto se relaciona ampliamente con el uso del espacio público debido a que su presencia en los sitios de uso compartido, vuelven manifiesto que existe una diversificación social que comienza con el aspecto lúdico y artístico, pero se

desplaza hacia cuestiones como las mencionadas anteriormente.

Respecto a lo mencionado, también es importante presentar un acercamiento a las posibilidades de que las expresiones y prácticas de las mujeres sonideras den como resultado una diversificación y la *integración y desarrollo de valores e identidades culturales* (Drake, 1988, pág. 128), dando lugar así a las mujeres en el espacio tanto simbólico como geográfico a través del festejo sonidero.

Y es que, según lo abordado en esta investigación, en expresiones como las dadas en el movimiento sonidero, es que encontramos una alternativa que suma a las posibilidades de romper con la brecha de estratificación de género y su efecto en cuestiones sociales. Un ejemplo relacionado con lo dicho es que la división del espacio asignada según el género de las personas, ha ido cambiando en función de la externalización de necesidades que estos mismos grupos realizan.

De lo anterior se deduce que las mujeres, de forma individual y grupal, por un largo periodo han estado recluidas a espacios privados o a sitios en donde son comunes las acciones para minimizar o restar importancia las vivencias diversas de las mujeres, siendo desplazadas de ciertos espacios por cuestiones que aparte del género, incluyen aspectos como las clases sociales, o cuestiones étnicas. De esta forma, las mujeres sonideras conforman un subgrupo que ha estado concebido bajo un estigma de género y de clase, por mucho tiempo y ha sido desplazado debido a que se entiende como un colectivo que pone en jaque el statu quo.

Sin embargo, gracias al trabajo y propuesta de gestoras, sonideras y colectivos como los mencionados durante este capítulo, las mujeres han abierto caminos para la expresión de nuevas historias. Y esto ha dado como efecto que ellas, como sujetos sociales, aprovechen estos espacios para nombrarse e insertarse socialmente desde lo individual y lo colectivo, creando así identidades que realmente responden al contexto que las rodea.

Hablar acerca de lo planteado antes, nos lleva causalmente a resaltar algunos de los espacios conseguidos, tales como escenarios con la colaboración de la Universidad Autónoma de México con su sede en Iztapalapa, El Centro Cultural los Pinos e iniciativas digitales que nacen desde la autogestión como *El Proyecto Sonidero* (2008) en donde colaboran distintos miembros de la comunidad sonidera junto con artistas visuales, académicos y periodistas.

Al igual que en los sitios anteriores, el trabajo de las mujeres sonideras se ha visto en museos como el Soumaya o el Chopo. Sin embargo, este acto de llevar lo Sonidero a los museos ha traído consigo la constante de cuestionar estos actos y a vigilar acerca de la

posibilidad de que estos hechos fomenten el exotismo de expresiones fuera de los cánones convencionales.

Ante lo último mencionado, Marisol Mendoza en una entrevista para *Reporte Índigo* comenta que *“Es importante que el sonidero esté vinculado con espacios culturales, en museos, en lugares donde otro tipo de gente, otros tipos de generaciones están asistiendo”* (Rosas, 2020). Acompañando lo dicho, la sonidera argumentó que aprovechar estos espacios culturales, es de suma importancia debido a que permite la difusión del movimiento sonidero y la cultura del mismo desde un enfoque que ayuda enunciar la existencia de abstracciones de la realidad a través del arte y la música.

De igual manera, es preciso mencionar que si bien hay colectivos de mujeres que llevan sus producciones sonideras a los museos, existen otras gestoras y sonideras productoras que enfocan sus producciones a públicos y espacios locales, así como a territorios internacionales y a escenarios que apuntan promover el trabajo de las sonideras en diversos espacios, varios de ellos bajo el sello de la interculturalidad.

Aun con lo abordado, también cabe resaltar que las gestoras culturales sonideras trabajan mucho para procurar el recordatorio del estandarte al origen de la cultura sonidera, al igual que el aprovechamiento de los espacios que se brindan fuera de la comunidad cultural de lo sonidero, pero siempre estando atentas a los mensajes que se difunden desde sus producciones.

Cabe resaltar que el hecho de que estos espacios sean procurados y conseguidos por mujeres también es resultado de la forma algunas de ellas han encontrado la manera de difundir nuevos valores a través de su trabajo en el movimiento sonidero. Lo anterior se observa especialmente en los principios que algunas de las mujeres productoras de sonidero buscan transmitir durante sus presentaciones.

Por ejemplo, buena parte de las mujeres que se dedican a la producción y al entretenimiento festivo de lo sonidero, buscan crear espacios que sean seguros y libres de violencia para quien sea que participe de la celebración que ellas gestionan³⁷. En segundo lugar, encontramos que también se esfuerzan por reconocer, resaltar y motivar el trabajo de las mujeres dentro de la escena sonidera. Mientras que finalmente su último esfuerzo se centra en la creación de un ámbito lúdico o laboral en el que se respete el trabajo y

³⁷ Un punto importante a recalcar es que esta afirmación no busca generalizar que los bailes en donde las mujeres productoras tienen participación no presentan violencia alguna. Pese a que quizá los altercados físicos son mucho menores, existen otro tipo de violencias simbólicas que pueden seguir operando -y que incluso las mismas mujeres podrían ejercer-.

originalidad de cada sonidera, para así poder fomentar la diversidad en cada espectáculo sonidero.

Según esto que se ha recalcado, es oportuno remarcar que a través de esta proyección de valores que se da en buena parte de las creaciones de las mujeres en el sonidero, es posible cuestionar el pensamiento de que *las mujeres pueden [...] pensar y crear con su ingenio como crean y piensan los hombres [...]. Es decir, son sexuadas y no precisamente en femenino* (Rivera Garretas, 1994, pág. 52).

Y es que, bajo este esquema de valores, la producción de las mujeres ha rebasado la expectativa de poder “hacer sonidero como los hombres”, puesto que a través de los ideales, narrativas y enunciaciones puestas en escena durante su trabajo se lleva a cabo un sello que identifica el trabajo del colectivo de las mujeres sonideras. Y al ser así, las propuestas de estas mujeres giran en torno a la autonomía de la celebración puesta en escena por mujeres, así como la posibilidad de un paralelismo que no aspira al apego de características y elementos masculinos denotados socialmente como “universales”.

Al realizar lo antes dicho, es posible observar que el esfuerzo de las productoras de sonidero aterriza en la gestión de espacios que, bajo las propuestas de las sonideras, diversifican los sujetos sociales que se ven envueltos en este festejo. Es entonces que gracias al trabajo de las mujeres por feminizar el escenario sonidero, es visible la existencia de más sujetos sociales que conforman la sociomusicalidad del movimiento.

En este mismo sentido, es que las mujeres dentro del sonidero han formado comunidades y colectivos que destacan por dismantelar la brecha de segregación del espacio público en las ciudades. Esto se logra a través de la ocupación del espacio público que los colectivos de mujeres consiguen para estas o para el resto de la comunidad sonidera.

Por lo tanto, las sonideras con las acciones antes dichas, de cierta forma, cooperan a encontrar *una fórmula que estimule el valor de la diversidad y su expresión espacial de una manera integradora y no excluyente* (Drake, 1988, pág. 130). Lo anterior es posible, en primer lugar, con la autogestión y organización de las mujeres dentro del movimiento sonidero, así como su labor dedicada a difundir el trabajo de estas dentro de la música tropical y en el festejo colectivo. Mientras que en segunda parte encontramos que -con menor frecuencia- estas propuestas también han sido respaldadas por el sector gubernamental con el fin de implementar espacios donde las representaciones de las sonideras sean proyectadas y escuchadas.

Todo lo abordado ha abierto la posibilidad de resarcir el significado simbólico de las

mujeres dentro de la estructura y el entramado social. Como puede entenderse de lo dicho, es que los colectivos de mujeres dentro del sonidero han comenzado a crear y contar sus propias historias a través de la música que ponen en escena en el festejo, en los espacios que se brindan para llevar a cabo la fiesta o en otras posibilidades que emergen y que son permeadas por su narrativa³⁸.

Así, mediante distintas formas en que las mujeres han encontrado voz para expresar su práctica empírica cotidiana, es que las sonideras han comenzado a generar relaciones entre su proceso de existir y poner en palabras su realidad y el contexto que las rodea.

Cabe decir que el hecho de contar y preservar las vivencias de las mujeres dentro del movimiento sonidero ha atribuido a *la búsqueda de una práctica y un discurso al que da sentido que lo entiendan otras mujeres y no los hombres con poder social* (Rivera Garretas, 1994, pág. 25). Lo cual aterriza en la creación de nuevas categorías que amplían en espectro de las formas de inmersión y participación de las mujeres en el entramado social.

Finalmente queda mencionar que el abordaje del fenómeno sonidero durante todo este capítulo provee, desde una perspectiva de género, una correlación entre el *ser mujer*, la creación, el trabajo y el espacio público, que pretende lograr específicamente poniendo en el centro de interés el rol de las mujeres en el mismo, un acercamiento a la repercusión e importancia de considerar elementos que den cuenta de los aspectos que intervienen para la configuración de las relaciones sociales como hoy en día las conocemos.

De igual forma, cabe decir que la inclusión de aspectos como el género en la producción de conocimiento desde las ciencias sociales es de vital importancia, puesto que la configuración epistémica ayuda a concebir hechos sociales, culturales y políticos bajo un esquema que incorpora y brinda importancia a las relaciones de género y su permeabilidad en las formas de concebir el mundo y por lo tanto el conocimiento que de este se genera.

Al respecto de esto último, es importante mencionar brevemente que las cuestiones abordadas durante este capítulo se presentarán aterrizadas en las vivencias personales que son narradas por un grupo de mujeres que pertenecen a la comunidad sonidera. De esta manera se puede observar cómo las mujeres sonideras enfrentan las problemáticas que en este apartado se teorizan.

³⁸ Al respecto encontramos que existe un interés por las historias contadas por las mujeres sonideras y esto es observable en las numerosas notas periodísticas que diversas editoriales han venido realizando. De igual manera, existen otro tipo de propuestas que recuperan parte de la cultura sonidera tal como el repositorio de historias denominado *Palabras Sonideras*, y que aprovechan para la elaboración de nuevas narrativas propuestas por las mujeres. Otro caso notable es el del colectivo *Morras chidas rotulando*, el cual lleva a cabo la enunciación de vivencias y consignas feministas a través de trabajos de bordado, mural o diseño de imágenes que hacen uso del diseño y la gráfica que caracteriza al movimiento Sonidero.

Para lograr lo ya dicho se llevó a cabo un proceso de investigación cualitativa bajo la herramienta de entrevistas semiestructuradas que bajo la colaboración de 10 mujeres sonideras dieron a conocer su testimonio acerca de la experiencia personal de ser mujer en el ámbito de la creación sonidera.

Derivado de las dichas entrevistas, se realizó una selección de testimonios y se tradujeron a narrativas articuladas como historias de vida, las cuales permiten una lectura fluida de los sucesos y dan lugar a que se entienda a las mujeres sonideras como sujetos sociales que son de carne y hueso y que aportan sus propios conocimientos y experiencias a este trabajo de investigación.

CAPÍTULO IV: EL ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO AL MOVIMIENTO SONIDERO. UN ACERCAMIENTO A TRAVÉS DE LAS HISTORIAS DE VIDA.

4.1 Historias de vida en un trabajo de investigación académica. De la teoría a la praxis.

En primera instancia, es necesario hacer hincapié en que este trabajo está realizado bajo un marco cualitativo e interpretativo. Es entonces que, se ha decidido que el método de obtención de información más óptimo para la realización de este trabajo³⁹. Cabe mencionar que esta estrategia de recolección de datos no es la única presente en la investigación, pero considero importante elaborar un apartado para la lectura de estos relatos a forma de historias de vida. Lo anterior se debe principalmente a la importancia de resaltar la experiencia de una comunidad que edificó la posibilidad de este trabajo.

La intención principal de incluir relatos de historias de vida dentro del trabajo en curso, se debe a la importancia epistemológica de evidenciar y priorizar las vivencias individuales y colectivas de los sujetos cognoscentes que colaboraron en la elaboración de la investigación presentada. De igual forma, es gracias a las experiencias contadas y recapituladas en estas páginas, que quienes narran sus vivencias fungen como representantes de una comunidad cultural articulada.

Para lograr lo anterior se ha recurrido a la narración realizada por múltiples voces de personas pertenecientes a la comunidad sonidera. Esto ha convertido esta sección en un texto polifónico que busca dar cuenta de lo abordado en los capítulos anteriores desde la experiencia de sujetos cognoscentes que conforman su cotidianidad en torno a la vivencia sonidera. Ahora bien, para lograr lo anterior se ha seguido una guía sugerida en el texto *Estrategias de investigación cualitativa* (Vasilachis de Gialdino, 2006).

En cuanto al conjunto de personas que han participado con su testimonio para la conformación de las historias, es oportuno decir que el grupo está compuesto por una mayoría de mujeres. Lo anterior se debe principalmente a la disposición de las mismas para otorgar una entrevista. Según lo comentado, parece importante dar un pequeño esbozo de cómo se obtuvieron y registraron las entrevistas en cuestión y quienes conforman las mismas.

Para comenzar, se esclarecerá cómo se concretó el contacto con la comunidad sonidera. Lo ya dicho deriva de la búsqueda constante de miembros que gustaran y produjeran el espectáculo sonidero dentro de Puebla y que quisiera brindar su perspectiva del movimiento para este trabajo. En ese sentido, fue posible contactar al productor y gestor

³⁹ Revisar la bitácora anexa a este trabajo en la sección "Anexos".

cultural Raúl *Orihuela MSS*, a quien se le habló del proyecto y al estar interesado en el proceso de investigación en torno al movimiento sonidero, brindó una red de contactos de gestoras culturales y mujeres dedicadas a la producción y ejecución sonidera.

Fue entonces que se dio la oportunidad de hablar con Marisol Mendoza, *La Musa Mayor*, sonidera y gestora cultural detrás de la colectiva *Musas Sonideras*, que como se ha explicado en los capítulos anteriores, se ha encargado de reunir a mujeres cuya característica principal es el gusto y pasión por la puesta en escena del sonidero y un latente interés por su impacto cultural en el contexto en que se desarrollan.

Gracias a que Marisol accedió amablemente hablar acerca de su experiencia en el ambiente sonidero y a que nos introdujo a una red articulada de mujeres que participan en la música y producción, eventualmente se tuvo contacto con un grupo de 10 mujeres sonideras, a las cuales se les realizó una entrevista personal de estructura semi abierta, donde a través de 13 preguntas las entrevistadas desarrollaban narrativas en torno a su experiencia dentro del mundo de lo sonidero. Posteriormente, se tomó la decisión de incluir los testimonios e historias de vida y por motivos de extensión se anexaron los de Socorro Conde, Odete Rodríguez y Julia Romero, aparte del de Marisol Mendoza y Raúl Orihuela.

Finalmente queda decir que otra razón importante para incluir las historias de vida de la comunidad sonidera antes mencionada es la de erradicar el extractivismo académico como una práctica común en la producción de conocimiento científico. De esta forma, a través de las historias narradas es que se incluye a quienes las cuentan como un factor clave que ha colaborado y permitido la realización de todo este trabajo.

4.1.1 Un breve esbozo de las mujeres sonideras como sujeto social.

Ya que se ha hablado un poco de la importancia y motivos para incluir las siguientes historias de vida, también parece necesario hacer una recapitulación general de quienes son las mujeres que conforman el siguiente cuadro de testimonios (Fig. 9) y la forma en que sus experiencias retratan una serie de experiencias que edifican a las mujeres sonideras como un sujeto social.

Tal como se ha visto, el cuadro que se acaba de mostrar resalta algunas cuestiones importantes dentro de las experiencias contadas por cada persona que nos brindó testimonio, lo cual da lugar a un rápido vistazo y guía de cómo quienes integran la comunidad sonidera, le dan sentido a la misma.

Cabe agregar ahora que como se ha mencionado antes, la mayoría de testimonios

de este apartado son conformados por mujeres, lo ya dicho amerita que dentro del presente capítulo se introduzca a las mujeres sonideras como sujeto social. De igual forma, dentro de lo abordado en el capítulo 3, es posible comenzar a reconfigurar cómo es que estas mujeres se articulan, pero en el caso específico del apartado etnográfico, la idea es describir el sujeto social que conforman quienes han narrado su historia.

En el mismo sentido de lo expuesto, es que se han seleccionado los testimonios de las mujeres que conforman el cuadro, debido a que cada una de ellas aporta algún elemento profundiza y ahonda en las dimensiones dentro del acto performativo de producir sonidero por una mujer. De igual manera, es interesante la forma en que cada sonidera enuncia con particularidad el tergiversado de cómo se integra el sonidero en su realidad.

En el propósito de la presentación de estas mujeres como sujeto, interesa decir que el mismo emerge dentro de su propio contexto cotidiano, el cual está permeado por la música tropical popular pero llevado a escena principalmente por hombres. Seguidamente, quienes conforman a este sujeto tienen el común denominador de haber participado en actividades detrás del telón que propician la performatividad sonidera sin ser el rostro que lo pone en marcha durante los eventos colectivos.

De manera semejante, cada integrante del sujeto encontró que deseaba participar dentro de las actividades de creación bajo el autonombramiento y proyección de un tipo específico e irrepetible de espectáculo que integrara los elementos frecuentes de la fiesta sonidera, pero agregando un *toque particular*.

El esfuerzo por la originalidad antes mencionado es resultado de la intención de impactar de forma diferente en los sentidos de los asistentes a los eventos, para así colocarse en el imaginario de quienes las observan y escuchan como productoras de contenido propio. Pese a lo dicho, las mujeres como sujeto sonidero -y tal como se explica en el capítulo III de este trabajo- enfrentan cotidianamente una serie de problemáticas comunes que están vinculadas a las asignaciones y permisiones de las que es acreedora una mujer dentro de un sistema patriarcal visto desde distintas dimensiones, tanto en el aspecto cultural, político, social y económico.

Siguiendo esta premisa es que este sujeto redobla esfuerzos por recalcar su presencia dentro de la creación, visibilizando la su participación en los entramados sociales y culturales mediante la ocupación y musicalización de los espacios públicos y privados. Es a partir de lo dicho que quien lea las historias de vida que a continuación se encuentran relatadas encontrará un esbozo de lo ya comentado, aunado a esto también se puede visualizar que un punto elemental las narrativas articuladas es que el sonidero figura como

un escenario que el sujeto social conformado por mujeres sonideras ocupa como un espacio de oportunidad para enunciaciones de carácter político respecto a la reivindicación de las mujeres y disidencias en el entramado social.

Por otra parte, el sujeto social en cuestión también aprovecha el escenario y espacio brindado por el movimiento sonidero para contextualizar sobre las condiciones y situaciones que rodean a cada productora como individuo, dejando en claro que estas situaciones que las atraviesan pueden ser -o no- delimitantes de su situación y que por lo tanto muchas veces permean en su performatividad y en los espacios que ocupan.

Siguiendo el hilo del párrafo anterior, es que se puede observar cómo es que las mujeres sonideras se vinculan y relacionan con otros sujetos sociales, todo dado desde el lugar que se les ha asignado en la estructura, y también desde las formas que han encontrado de enunciar una problemática desde las celebraciones de carácter lúdico.

Pese a lo dicho, cabe mencionar que las mujeres que conforman al colectivo como sujeto social tienen sus propias concepciones del movimiento sonidero. Siendo entonces que la mayoría lo entiende como una forma de vida e interés que está vinculado con el aspecto cultural y artístico, pero que permite -y que la mayoría procura como- una fuente de ingresos económicos.

Aún con lo anteriormente enunciado, también es contrastante el hecho de mientras algunas consideran al sonidero su fuente de ingresos, este puede o no ser un trabajo. Causa de lo dicho es derivada de dos cuestiones principales, la primera es que, aunque para muchas sonideras su trabajo performativo y musical está rodeado de esfuerzos a nivel personal, mismos que les generan retribución económica, en realidad están haciendo algo que les apasiona. Mientras que, por otra parte, existen las mujeres que no lo consideran trabajo debido a que su labor como sonideras no es -a la magnitud que ellas quisieran derivadas de conocer cuánto se les paga a los hombres sonideros- justamente remunerado.

Finalmente encontramos la posición contrastante en la que se encuentran sonideras que enuncian su participación en el festejo como un trabajo y su fuente principal de ingresos. Estas mujeres no restan el hecho de la pasión y esfuerzo puestos en su trabajo y por la misma razón lo consideran una actividad que *dignifica* la ganancia económica.

Como se puede leer, el sujeto social que abordan estas historias de vida es uno con vida propia y articulado desde la pluralidad diversa, dando pinceladas de la importancia de reconocer las prácticas de todo un colectivo que llegan a ser enunciadas mediante la musicalización y las performatividades que conforman el espectáculo sonidero puesto en marcha por las mujeres. Empero eso se podrá observar en las narrativas que a continuación

se encuentran relatadas.

4.1.2 Julia Romero Sonido Kaminsky.

La historia de Julia Romero, conocida en el ámbito sonidero como *Sonido Kaminsky* comienza en Pachuca, Hidalgo. Ella nació en 1982. Julia se casó y formó una familia -de cuatro hijos- quienes actualmente son adolescentes y forman parte de *Sonido Kaminsky*. Esta mujer y madre de familia, comenzó en el ambiente sonidero hace 20 años gracias a su fallecido esposo, a quien le brindaba apoyo en todo lo que pudiese necesitar antes, durante o después de un baile. Lamentablemente en 2015 la familia sufrió la pérdida de un esposo y padre, pero pese a las adversidades, Julia junto con sus hijos decidió seguir adelante con el proyecto sonidero que habían edificado todos juntos desde años atrás.

Fue hasta ese momento que Julia pasó de ser una pieza fundamental detrás de la planeación y puesta en escena del sonido familiar, a ser la cara y voz al mando del mismo. Por lo anterior, acepta que, aunque se mantuvo firme para continuar en el mundo sonidero, se encontró con que era difícil *ganarse* el respeto de sus compañeros sonideros, pero lo logró aprendiendo a poner atención a sus propias acciones en el sonidero. Es así que para Julia su historia se ve reflejada en otras compañeras, pero no siempre de la misma forma, puesto que las mujeres siempre han participado del sonidero como locutoras, planeadoras, o parte del *staff*, incluso rescata mucho el valor de las promotoras y gestoras del sonidero, siendo entonces que ya dejaron de ser una compañía o inspiración a ser creadoras de su propia musicalidad.

Algo que a Julia le gusta mucho es ver la capacidad de adaptabilidad que ha tenido la comunidad sonidera a las circunstancias, ya que, si bien las adversidades imponen, siempre es sabido que la comunidad las supera. Tal es el caso de las pautas impuestas por la pandemia de SARS COVID-19 a la que los sonideros se han superpuesto gracias a que han podido llevar a cabo transmisiones en vivo por las redes sociales, las cuales permiten seguir llevando a cabo el festejo sonidero. Durante las transmisiones antes descritas, la sonidera ha notado la creciente presencia de mujeres sonideras que se dedican a la producción y puesta en escena del festejo, lo que la ha llevado a pensar que así las mujeres van ganando la posibilidad de hacerse visibles.

Lo ya dicho, para Julia remite mucho al aprovechamiento de oportunidades que va dando la vida y al esfuerzo que llevan a cabo las mujeres para poder estar delante del público. Esto se debe a que después de la muerte de su esposo, ella seguía recibiendo llamadas para los contratos y después de reflexionarlo poco se animó con el apoyo de sus

hijos a invertir nuevamente en equipo para seguir siendo sonidera. Actualmente, *Sonido Kaminsky* se enfrenta no solo a la creciente competencia entre sonidos que hay en Pachuca, sino que también a la falta de credibilidad de algunas personas en su trabajo solo por el hecho de ser mujer.

Es por eso que ella se esfuerza por ganarse un espacio para tocar que sea brindado como reconocimiento a su trabajo, no únicamente por el morbo de ver a una mujer haciendo sonidero. De la mano con lo dicho, Julia agrega que otro pilar importante en su vida como sonidera es el respeto, tanto de ella para sus compañeros y compañeras, como el de estos hacia su proyecto y el de su familia. Desafortunadamente, aunque ha luchado mucho por reconocimiento, las puertas se abren en todos lados menos en su lugar natal.

Para Julia, aunque la presencia de las mujeres sonideras ha aumentado, sigue habiendo una mayor presencia de hombres en el ámbito debido al trabajo rudo de ser sonidera, esto relacionado con cargar equipo, ensamblar, la atención a los aspectos técnicos, así como otros trabajos que en ocasiones son pocas las mujeres que están dispuestas a aprender y realizar debido a que se ha catalogado a la mujer como un apoyo para el hombre.

Pese a todo lo dicho, *Kaminsky* reconoce que hay algunos hombres que ayudan a las mujeres a ingresar al mundo sonidero. Esto a causa de que, para ella, los hombres tienen mayor disposición de aprendizaje de cosas nuevas, mientras que las mujeres se autolimitan debido a que muchas veces piensan que no van a poder poner en marcha lo que quieren aprender. Pese a lo comentado, Julia remarca que a las mujeres se aventuran en el ambiente y que contratan como sonideras se les paga menos que a los hombres y que estas sufren una crítica constante acerca de cosas que nada tienen que ver con sus producciones sonideras, sino que se centran más en su apariencia estética como personas o al apego a los roles designados socialmente.

Un asunto importante a resaltar es que pese a todo, Julia reconoce que el trabajo de las mujeres en el sonidero es muy importante, puesto que da lugar a la igualdad de derechos entre hombres y mujeres para ocupar el mismo espacio. Por otra parte, el hecho de trabajar en el sonidero para Julia implica ser parte de una productividad económica que enriquece los procesos de creación de empleos, mientras que generan espacios para que más mujeres puedan agregarse al ambiente sonidero sin que se les cierren las puertas por cuestiones de género. Todo lo dicho sin omitir que, desde la perspectiva de *Kaminsky*, las mujeres forman parte fundamental de la alegría en el ambiente sonidero.

Otro punto que Julia rescata, es que hay una diferencia notoria entre los eventos en

donde tocan hombres y los eventos en donde tocan mujeres. Aunque ambos grupos van con el mismo objetivo, a las mujeres casi siempre se les invita por el *morbo* de ver a una mujer tocar. Lo anterior hace que la expectativa del trabajo de las mujeres sonideras sea diferente y por lo tanto recae en una menor aceptación de las sonideras y eso requiere el doble de esfuerzo para que su trabajo sea reconocido.

Por el fenómeno de la diferencia de aceptación del trabajo de las mujeres, Julia reconoce que las ellas se dedican a crear espectáculos originales a diferencia de los hombres, quienes se basan en los grandes referentes para llevar a cabo la locución. Kaminsky recalca que quizá las mujeres no hacen ese ejercicio de *copia* porque a diferencia de los hombres no existen íconos sonideros que sean mujeres, pero esto ha resultado en esfuerzo por producir performances originales y diversos.

Finalmente, Julia argumenta que aunque hay dificultades para ella, el trabajo de sonidera es increíble, puesto que le da la oportunidad de brindar una ayuda a su comunidad, por una parte siendo generadora de empleos, mientras que, por otro lado, la juventud se ha acercado a ella para reconocer su trabajo y esto le ha ayudado a conectar con el público y a brindar momentos de ayuda mutua para salir de problemas económicos, psicológicos o incluso de adicciones, lo cual es gratificante y una forma increíble de complementar la presencia de *Kaminsky* en el sonidero.

4.1.3 Marisol Mendoza *La musa mayor*.

Marisol Mendoza Gómez, hija de Ricardo Mendoza García y Elfega Gómez Jacob, nacida como la hija mayor de tres hermanos, fue criada en una cuna sonidera. Lo dicho se debe a que el padre de Marisol pertenece a *La dinastía Duende*, una de las dinastías sonideras más importantes en México. Mientras que por el lado de su madre, esta es el rostro de *Sonido Butterfly*. Es así que Marisol fue criada entre cables y bocinas gracias a la herencia de su padre, y durante toda su vida ha visto y experimentado en carne propia la magia y el esfuerzo detrás del sonidero.

Cuando Marisol creció se enamoró de Eduardo Michel Omar López Mendoza, con quien formó una familia a la que también pertenecen su hija Arlette Mishell y su hijo Axel Omar. Actualmente, la familia radica en la Ciudad de México (CDMX), en el barrio de la Huichapan dentro de la Alcaldía Miguel Hidalgo.

A Marisol la gente la conoce como *La musa mayor* y ella cuenta con una trayectoria familiar de 43 años dentro del ambiente sonidero. Es por eso que de forma muy natural se

dio su interés por participar en las actividades que rodean al festejo, y así lo fue haciendo desde las actividades de planeación y organización propia del *staff* del *Sonido Duende* perteneciente a su padre. Posteriormente, se interesó por la gestión cultural para poder difundir la cultura sonidera, así comenzó su travesía en su primera colectiva en donde ella y sus colaboradores pudo dar pie a exposiciones y la escritura del libro *Sonideros en las Aceras. Véngase la gozadera*.

Durante la inmersión de Marisol en la gestión cultural sonidera fue que pudo conocer *Lupita la cigarrita* y a Jaqueline Malagón *Sonido La Dama*. Lo anterior impresionó mucho a Marisol, puesto que, aunque toda su vida había girado en torno al sonidero nunca había escuchado de una mujer al frente de un sonido -en sus propias palabras *el sonidero es un mundo de hombres*-. Después de 7 años de conocer a Lupita y a Jaqueline, Marisol formó con ellas, junto con Mariana Delgado, *Ely Fania* y *La Dama de la Salsa*, la colectiva *Sonideras de corazón*. Esta la llevó a conocer más mujeres que lideraban sus propios sonidos y a poder conectarlas con otras sonideras que ya frecuentaba, tal como *Sonido la Morena* perteneciente a *La Dinastía Perea*, una de las familias sonideras con el legado más importante debido a que se dedicaron como familia a hacer llegar a México música de Colombia, Venezuela y Perú.

Pasado algún tiempo de la creación de *Sonideras de corazón*, Marisol juntó a 17 sonideras y gestionaron un evento masivo en donde tuvo una muy mala experiencia, pues al llegar al lugar designado, el organizador y dueño del espacio dejó de responder sus llamadas y bloqueó toda comunicación con ella por lo que no pudo tocar en dicho momento. Pese al mal sabor de boca que le dejó la falta de compromiso de esa persona, Marisol agradece que haya pasado así, puesto que es a partir de ese momento que emerge la siguiente colectiva que encabeza y que se conoce como *Musas sonideras*.

Musas Sonideras nace en *El Salón Candela* el 19 de julio de 2017, después del cerrón de puertas antes mencionado, pero actualmente se encuentra en el margen de su cuarto aniversario. Gracias a este proyecto, Marisol ha llevado un registro de las mujeres que dedican su vida al sonidero en México, Estados Unidos y otros sitios. Mientras que creó una red de apoyo a la que pertenecen 37 mujeres entre los 17 a los 60 años.

El principal propósito de esta colectiva es conocer más mujeres sonideras y buscar espacios para el reconocimiento de la participación y creación de las mujeres dentro de este ámbito artístico. Por lo tanto, la base para crear Musas Sonideras fue el sentimiento compartido entre muchas mujeres de gusto y pasión por la música y el ambiente sonidero, así como de una serie de experiencias compartidas respecto a la estigmatización de las

mujeres en este festejo.

Marisol junto con las sonideras que conforman la colectiva han creado una red de apoyo para impulsar el trabajo que realizan, acuñando el slogan *hasta que la sororidad se haga costumbre*. Y lo ponen en práctica respetando y difundiendo el trabajo de las demás, así como compartiendo conocimientos y recursos para poder seguir adelante con su pasión y su trabajo.

A Marisol le interesa seguir con este trabajo colectivo porque las mujeres siempre han participado del sonidero, pero han quedado eclipsadas del registro histórico y cronológico de este. Por lo tanto, su labor busca dejar un precedente para que se sepa de la existencia de las sonideras y más se animen a participar de este espectáculo. Todo lo anterior sin dejar de lado su realidad cotidiana, como madre, esposa y mujer, pero empatizando porque ella comenta que su historia y dificultades muchas veces se reflejan en la historia de otras mujeres.

Es así que a diferencia de los hombres sonideros, quienes hablan de las marcas de sus equipos, la competencia, que fueron los primeros en hacer tal o cual y que jamás van a decir *“le tuve que pellizcar al gasto para poder hacer el sonidero”*, la mayoría de las mujeres Musas Sonideras entiende el aporte colectivo del sonidero como un trabajo social de paz, responsabilidad, cultural e identidad. Es por lo dicho que Marisol y Musas Sonideras se conecta con una diversidad de públicos para poder demostrar que hay una forma diferente de hacer sonidero, siempre adaptándose a los nuevos contextos y a las necesidades de los asistentes (físicos o digitales).

Así *La Musa Mayor* anda por la vida demostrando que *la voz es tu primer sonido* y que se puede lograr mucho con ella, mientras que se dedica a promover la música y los bailes del continente americano desde espacios libres de violencia. Finalmente, Mari resalta que ser sonidera es importante porque a lo largo del tiempo se le han negado los espacios porque le comentaban que *acorrientaba* los parques en donde tocaba, por lo que comenzó a ver la ocupación del espacio como una forma de alzar la voz por las mujeres en un sistema que las borra. Ser sonidera para Mari es una forma de gritar que existe y que se adapta y supera las adversidades de la existencia.

4.1.4 Odete Rodríguez Sonido lunática.

Odete Rodríguez: *Sonido lunática* es una mujer poblana nacida el 28 de junio de 1992 y originaria del San Martín Texmelucan, un municipio de Puebla que es conocido en México

por sus actividades de comercio textil y uno de los *tianguis* de ropa más surtido del país. Actualmente Odete reside en Jiutepec Morelos y está casada con Roberto Rosales Méndez y es madre de las pequeñas Lynette y Alissa Rosales Pérez.

En el ambiente sonidero a Odete se le conoce como *Sonido Lunática: la primera en Puebla* y cuenta que sus inicios en este espectáculo fueron resultado eventual de estar envuelta por la música tropical. Lo anterior es debido a que ella era cantante y se dedicaba a interpretar música versátil en fiestas de XV años, bodas, bautizos y toda esta gama de festejos propiamente mexicanos. Por el trabajo ya descrito, Odete tuvo la oportunidad de alternar su trabajo con los sonideros y le llamó mucho la atención la magnitud de las estructuras de audio y luz, así como la diversidad de sonidos que se presentaban.

Pero fue hasta que uno de sus tíos que habitaba en Estados Unidos regresó a México que Odete vivió en carne propia la magia de un baile sonidero, puesto que una de las primeras cosas que su tío -un sonidero de corazón- hizo al volver, fue invitarla a un baile donde iba a estar *Sonido la Conga*. Es entonces que nuestra protagonista se decidió a asistir por el simple hecho de que el baile siempre le ha apasionado. Al estar de frente a los círculos de baile sonideros, se dio cuenta que el ambiente era muy distinto a las formas de festejo que ella conocía, porque en palabras de otros sonideros ella solo sabía *bailar cumbia fresa*.

Con mucha alegría Odete resalta que una de las primeras cosas que llamó su atención fue que el pretexto del baile era la celebración de una boda, de la cual jamás conoció al matrimonio pues -entre risas – argumenta que la fiesta estaba repleta de *colados* que acudían al baile. Lo segundo que le pareció interesante fue que la música y las cumbias tradicionales peruanas y colombianas que se bailaban en ese momento eran muy diferentes a las que ella conocía. Lo dicho la emocionó muchísimo y la motivó a bailar, el problema es que nadie se animaba a invitarla a la pista de baile.

Fue entonces que un muchacho se animó a sacarla a bailar y para sorpresa de Odete los pasos de baile eran totalmente diferentes a los que acostumbraba a bailar, pero afortunadamente logró dominar el ritmo y danzar de esta nueva manera tan peculiar. Luego comenzó a sentir que las canciones eran muy largas, ya que sus parejas de baile empezaron a alternar y en una canción de seis minutos ya había bailado con cuatro o cinco personas distintas.

Luego de un baile nuevo e increíble, procedió a buscar a su tío para que fuera a bailar y preguntando por él le indicaron que andaba en la cabina y que él jamás bailaba. La sobrina fue decidida a integrarlo a la pista de baile, cuando de lleno se topó con una de las

cosas que más le llamó la atención de esta celebración.

De pronto Odete observó cómo un cúmulo de gente se encontraba bajo la *cabina* y colgaban saludos en cachitos de papel que elevaban a la altura de la tarima con palos de madera. La gente que estaba tratando de que su saludo fuera recogido se encontraba eufórica, tal como el tío de Odete que iba exclusivamente a que Pedro Perea de *Sonido la Conga* mandara su saludo. Fue esto que observó lo que logró mover toda su sensibilidad para enamorarse del sonidero y pedirle a su tío que la invitara a más bailes.

A partir de este punto comenzó el nacimiento de *Sonido Lunática*, puesto que Odete se preguntó si no había mujeres en este movimiento e investigando en internet dio con que solo se conocían tres, *Batichica*, *Sonido Candela* y *Lupita la Cigarrita*. El trabajo de estas tres mujeres la emocionó y la motivó a pensar que en Puebla hacía falta una sonidera y fue entonces que comenzó a cambiar el sueño de tener un grupo musical de puras mujeres que tocaran cumbia colombiana, a iniciar su propio camino como productora de sonidero. Un pilar para poder llevar a cabo su sueño fue su abuelita, que la motivó a mantenerse al pie del cañón ya que le decía que ella iba a ser la primera sonidera en el estado de Puebla.

Bautizada como *Sonido Lunática: la primera en Puebla* comenzó con esta travesía de la comunidad sonidera y cuenta con aproximadamente 8 años de trayectoria en este ámbito artístico. Actualmente Odete cuenta con las licenciaturas en derecho y psicología, pero se dedica al ambiente sonidero como *cabinera*, lo que quiere decir que trabaja en cooperación con sonidos que tengan equipo y que pueda conjuntar equipo para que las dos personas puedan utilizar.

Basada en su trayectoria Odete nos comenta que ha observado que la participación de la mujer ha ido aumentando, al igual que la diversidad de expresiones que las mujeres ponen en escena en el sonidero. Según la perspectiva de esta sonidera, antes la participación de las mujeres se caracterizaba por ser dulce o sensual, por lo que ella decidió optar por un estilo de locución que cataloga como más rudo y llamativo. Por lo dicho, cuando asistes a un baile en donde *Sonido Lunática* es la encargada del ambiente es común escuchar saludos en un grito tremendo que hace vibrar a cualquiera en el público. Al igual que Odete, existen muchas productoras que se inspiraron en las primeras mujeres sonideras que escucharon y se atrevieron a ser *las primeras sonideras* en su contexto y a hacer algo diferente a lo habitual.

Algo que a esta sonidera también le interesó contar es que, pese a que su trabajo es muy bien recibido gracias a su estilo en el escenario, aún existen reacciones diversas entre el público, pero la mayoría siempre son buenas. A diferencia de lo anterior, ella

comenta que la diferencia de trato suele ser mucho más notoria en los compañeros (hombres) que son sonideros, puesto que le ha tocado trabajar con sonideros de renombre que limitan el uso del equipo o le bajan el volumen al momento de tocar, y aunque no lo toma personal, entiende que son cosas que le podrían pasar a cualquiera -ya sea hombre y mujer-.

Otro punto importante a destacar es que con el paso del tiempo Odete ha dado un poco más de prioridad a su seguridad cuando va a los eventos, esto a partir de que se convirtió en mamá. Lo mencionado se debe a que en su papel de sonidera tuvo experiencias como que el organizador de un baile la dejara plantada después del evento lugar y sin conocer a nadie tuvo que caminar con su abuela a las 4:30 de la madrugada en un lugar desconocido, o peleas entre bandas que terminan afectando a los asistentes. Es por lo anterior que actualmente revisa previamente los lugares a los que va a asistir y trata de prever los infortunios que puedan suceder para así salir bien librada.

Pese a inconvenientes y algunos infortunios, Odete no quita el dedo del renglón para seguir siendo sonidera y esto es porque para ella el sonidero es un movimiento musical que ya forma parte de la cultura mexicana como consigna y aunque sea un ambiente donde hay más hombres a ella le interesa demostrar que una mujer también puede portar la bandera sonidera con todo el trabajo que eso implica -cargar equipo, montar el sonido, conectar, etcétera-. Y gracias a esto ella defiende ante sus hijas que ellas pueden ser lo que quieran ser, porque las mujeres pueden hacer lo que sea ya que son capaces y tienen todo para hacerlo.

Lo mencionado, para ella está acompañado de que los trabajos sonideros de las mujeres siempre terminan en paz gracias al ambiente que ellas se esfuerzan en crear. Sumado a esto comenta que las mujeres buscan cambiar el estigma del sonidero a través de la originalidad de cada trabajo y no de la presunción de su trayectoria o ponerles el pie y verlas como competencia.

Por último, *Sonido Lunática* resalta que las mujeres sonideras rompen estereotipos porque son impredecibles y eso vuelve impresionante su participación en este ámbito. Es así que cuando una mujer sonidera está en la cabina sonidera existe una presencia impactante gracias a la búsqueda de originalidad y de nuevas formas de existencia en la realidad -no solo para las mujeres, sino que también de las personas transexuales y gay.

4.1.5 Socorro Conde La dama de Hierro.

Socorro Conde de Prieto es una mujer nacida el 18 de noviembre de 1967 en la ahora Ciudad de México, a pesar de haber nacido en la capital de la república sus padres José Maclovio Conde Castillo y Ma. del Carmen Hernández Martínez la criaron en Los reyes la paz, Estado de México. Por cuestiones de la vida Socorro tuvo que migrar a Chicago, Illinois en Estados Unidos.

En Chicago, Socorro formó una familia con su pareja Luis Antonio Prieto a quien conoció en Los reyes, y ahora es padre de sus dos hijos Stephany Prieto y Luis Ángel Prieto. La familia lleva 26 años viviendo en Estados Unidos pero su gusto por el ambiente sonidero se dio en su estadía en Estado de México, puesto que Antonio era sonidero y ayudaba como *staff* en el sonido de su papá.

En la fiesta sonidera a Coco se le conoce como *La Dama de Hierro* y para ella el sonidero estuvo presente desde 30 años atrás puesto que durante buena parte de su vida en México se dedicó a gestionar las actividades de planificación e instalación para el *Sonido Chacharero* con su esposo. Incluso luego de dejar México, Coco y Antonio continuaban con el sueño de poner en marcha el sonidero, pero a hora en tierras internacionales.

Durante su estadía Estados Unidos, la familia Prieto se estableció y al paso de los años fueron ganando estabilidad económica, por lo que buscaron seguir adelante con su sueño sonidero y fue así que comenzaron a adquirir equipo de audio. Gracias a esto, Coco fue posicionándose como una de las mujeres sonideras que ambientaban con música tropical en el extranjero y así el nombre de *La Dama de Hierro* comenzó a tener impacto en el ámbito musical tropical. Debido a lo anterior es que Socorro ha podido recorrer parte de Estados Unidos mientras difunde la cultura sonidera. Para Coco el sonidero no es un trabajo ya que la fuente de ingresos de ella y su esposo es otra, por lo tanto, el sonidero es más que nada un gusto y una forma de conectar con su pasado y sus raíces.

La Dama de Hierro explica que una ronda de trabajo alrededor del Sonidero empieza desde un día antes del evento, ya que para ella es muy importante el proceso de selección de la música en función del tipo de fiesta o celebración al que va a asistir. Justo el día que va a ser el evento, se levanta a las 8:00 a.m. sin importarle no haber dormido lo suficiente -pues su jornada laboral termina a las 2:00 a.m.-, pero lo hace porque no se puede permitir el lujo de descuidar sus obligaciones y a su familia. Por lo anterior es que su día inicia con un baño y la preparación del desayuno para sus hijos, seguido de la limpieza de la casa y la resolución de cualquier necesidad del hogar, su familia o algún pendiente que se le haya

atravesado ese día.

Coco resalta que hay días en donde el tiempo va muy apresurado puesto que su trabajo demanda tiempo y esfuerzo, pero todo se puede acomodar gracias a que los eventos sonideros a los que la invitan suelen ser en la noche. Es así que tiene tiempo de preparar todo el equipo y emprender camino para la puesta en escena de su espectáculo, haciendo todo el proceso de planeación con mucho gusto, y al momento *del baile y la gozadera*, la gente la acepta a ella y a su trabajo con mucho cariño. Por esto y más se siente muy orgullosa y satisfecha de poder trabajar e incursionar en el Sonido y así poder decir que está *haciendo historia sin pisar a nadie*.

Para *La Dama de Hierro* el movimiento sonidero es un ambiente en donde las mujeres siempre han participado, pero han quedado detrás debido a que es un *ambiente de puros hombres*. Por lo tanto, destaca la importancia de que las pocas mujeres sonideras que han ido saliendo se enfoquen en la calidad de su espectáculo para ganarse y aprovechar el espacio en los festejos. Lo anterior se debe a que por tradición los hombres son más libres y más aceptados en el ambiente sonidero y a las mujeres se les presiona más por cuestiones como la apariencia.

De igual forma aclara que también hay muchos hombres que la han apoyado para seguir en el mundo sonidero -como su padrino sonidero *Chilango Chido*- y que hay mujeres que asisten a los bailes que también atacan el trabajo de los sonidos dirigidos por otras mujeres. Por todas estas cuestiones es que *La Dama de Hierro* considera importante que las mujeres hagan sonidero porque pone en visibilidad las diversidades y diferencias en el ambiente mientras que hace algo que le gusta. También comenta que le permite dar evidencia de las problemáticas que enfrenta, como el estatus migratorio.

Finalmente, Coco comenta que al inicio de su incursión en el mundo del Sonidero dudaba de su decisión debido a que estaba mal visto que una “hija de familia” como ella se dedicara a algo como el espectáculo, pero posteriormente siguió firme y fiel a su sueño. Ahora cuenta que durante sus 18 años de trayectoria agradece haberse decidido por el sonidero, aun cuando enfrenta dificultades como el hecho de que por ser mujer tiene que dedicarse a su trabajo, su familia y al sonidero a la vez y que tienen que trabajar mucho más. Pero a pesar de todo ella está Orgullosa de ser Sonidera.

4.1.6 Raúl Orihuela Orihuela MSS.

Raúl Orihuela de 28 años de edad nació en Ciudad de México, pero se crio en Puebla

capital. En el ambiente de la fiesta a Raúl lo conocen como *Orihuela MSS*, el cual es un nombre que ocupa como alter ego el cual se especializa en producir y ejecutar cumbia digital con una fuerte influencia de la cumbia poblana y se ha dedicado a este proyecto desde finales de 2013.

La razón por la que *Orihuela MSS* decide nombrarse de esta forma es debido a la intención de rescatar su apellido paterno, el cual es importante ya que fue gracias a su abuelo paterno que tuvo su primer acercamiento al movimiento sonidero. Por otra parte, el *MSS* es debido a que en ese entonces Raúl solo realizaba *mashups*⁴⁰ o la mezcla de dos o más canciones que daban como resultado un nuevo producto musical bajo el concepto de *sabrosón stereo*.

Pese a que -como se dijo antes- su abuelo fue el primero en acercarlo al ambiente sonidero, el gusto por la cumbia nace en *Orihuela* gracias a la cotidianidad. Lo anterior se dio gracias a que el contexto en el que se desarrollaba el productor era un INFONAVIT⁴¹ poblano en donde era muy común que se escuchara reguetón o ritmos tropicales, de entre los cuales la cumbia comenzó a posicionarse como una de las favoritas de nuestro interlocutor.

Raúl comenta que al inicio la cumbia era uno de sus “gustos culposos” pero que posteriormente decidió borrar ese tabú de la música tropical y ahí fue como se animó a empezar a buscar y escuchar más cumbias, acción que eventualmente le llevaría a producir cumbias de manera digital a través de su computadora.

En realidad, para Raúl la diferencia entre la cumbia y el movimiento sonidero⁴² fue tangible hasta sus 19 o 20 años de edad, esto debido a que cuando no estás inmerso en este ambiente es complicado distinguir la difusa línea entre ambas expresiones artísticas que, aunque van de la mano no son lo mismo. De la misma forma *Orihuela* comenta que existe un impacto muy presente del sonidero para identificar delimitaciones musicales en

⁴⁰ Un mashup es un término que se utiliza para referirse a la creación de piezas musicales/sonoras a partir de la recuperación de elementos de otras piezas ya existentes, pero agregando un nuevo toque que da un resultado auditivo diferente al original.

⁴¹ En el lenguaje coloquial de las personas que viven en México, se refiere a INFONAVIT como un conjunto de viviendas con las mismas características y diseño arquitectónicas y generalmente ocupando grandes espacios con pequeñas casas, dando como resultado un aspecto unitario. Lo anterior es resultado de que las casas son diseñadas y puestas en venta por el Instituto del Fondo Nacional para la Vivienda de los Trabajadores, una institución que tiene como objetivo proveer a la comunidad trabajadora de México de acceso a la vivienda a un precio considerablemente bajo y mediante un crédito.

⁴² Como permite observar la conceptualización hecha durante el capítulo II, las cumbias y el sonidero no son sinónimos. Mientras que la cumbia está catalogada como un género musical, estas junto con otros géneros han conformado repertorios musicales para expresiones culturales que se adoptan por comunidades completas, tal como el sonidero. Lo anterior, sumado a otros factores han coadyubado a que el sonidero se convierta en un movimiento sociomusical.

lugares específicos. Es así que hay una interpretación sonora de los lugares que frecuentamos.

Por otra parte, Raúl comenta que dentro de las formas de entender el sonidero existe la que lo relaciona con lo violento, sin embargo, resalta que desde su participación y observación de los bailes es común notar que el movimiento sonidero no es del todo el responsable de promover este tipo de comportamientos, sino que en los eventos se da un lugar propicio para las disputas por cuestiones que la mayoría de las veces no tienen nada que ver con el baile.

Pero para él también es importante recalcar que a veces las personas que frecuentan el sonidero toman como pretexto el momento o las circunstancias para cobrar factura de cuestiones que nada tienen que ver con la música y producción sonidera. Como ejemplo pone el caso mediático que se dio cuando *El Sonido Samurái* y *El Sonido Fantasma* se pusieron el reto de dar a conocer que uno era mejor que otro. Con base en lo dicho por los sonidos, es que las personas que consumían su producción audiovisual se dividieron e incluso peleaban por defender a quien ellos creían el mejor exponente, tal como suele pasar con el futbol soccer u otras actividades donde se hace expreso algún tipo de fanatismo.

Es entonces que lo esto aunado a los conflictos entre barrios, colonias, bandas e incluso clubs de baile, así como dinámicas al margen del sonidero terminan explotando con el pretexto de defender a quien ellos creían el mejor o simplemente aprovechando la confluencia para externar sus problemas⁴³.

Pasando a otros temas, a Raúl le llama la atención la diversidad de actividades que hacen los asistentes, puesto que mientras algunos van a bailar, otros se dedican a escuchar la música y otros más a ver las visualidades derivadas de los bailes. Al final los productores de sonidero, en un afán de satisfacer los diferentes sentidos de los asistentes, es que integran una cantidad de elementos impresionante que resulta en el buen recibimiento del público, volviendo la expresión sonidera un fenómeno muy complejo y articulado.

Es gracias a esta complejidad que *Orihuela MSS* ha encontrado lugar para la creación musical que se sale del molde y es por eso que una buena parte de la influencia en su trabajo se encuentra en la cumbia sonidera poblana. Él decidió tomarla como referente debido a que las producciones sonideras en Puebla son muy versátiles y frecuentemente integran nuevos sonidos y ritmos, mientras que en Ciudad de México y

⁴³ Este comentario enmarca muy bien la temática de los estereotipos en el movimiento sonidero y las formas de concebirlo en el imaginario social. Recordemos que en el capítulo II se abordó esta problemática refiriendo a los conflictos entre bandas por aspectos principalmente territoriales en los que las expresiones de violencia no eran provocadas como tal por el movimiento sonidero

Estado de México la producción sonidera es muy “purista” y trata de ser siempre apegada a lo tradicional.

En este afán de innovación es que Raúl ha decidido apegarse más al género de la cumbia digital más que a tener un sonido en sí, pero sus canciones tienen cabida en el movimiento sonidero, puesto que es común escucharlas en los bailes, siempre reproducidas por sonideros diferentes, mismos que han bautizado sus creaciones como *cumbias progresistas*.

Finalmente queda decir que, para Raúl, el proyecto de *Orihuela MSS* no es sonidero, sin embargo, es una forma artística que ayuda y acerca a las personas a vivir parte de la experiencia sonidera, en sus palabras es algo así como un puente que sirve para llevar a los curiosos a descubrir lo maravilloso que puede ser este movimiento musical.

CAPÍTULO V: EL SONIDERO COMO UN ESCENARIO DE CAMBIO SOCIAL: PERSPECTIVAS DE LA COMUNICACIÓN CRÍTICA Y LA COMUNICACIÓN PARA EL DESARROLLO Y CAMBIO SOCIAL.

5.1 De la comunicación desde la perspectiva crítica hacia una comunicación para el cambio social.

Para comprender por qué la comunicación⁴⁴ y el movimiento sonidero son planteados en este trabajo como dos elementos que son propicios para un escenario de cambio social, es necesario en primera instancia abordar las nociones con que la comunicación es entendida en este proyecto. Es así que interesa recuperar algunos modelos y esquemas de la misma.

Como disciplina se ha hablado -y se seguirá hablando- bastante de la comunicación, pero no es del interés de la presente investigación realizar una genealogía al respecto. Por otra parte, para contextualizar acerca de algunos puntos importantes sobre este concepto se procederá a rescatar algunos puntos críticos. De esta forma, comenzamos con que la comunicación es un fenómeno que ha rodeado la colectividad desde tiempos inmemoriales, pero es hasta el fenómeno de la *modernidad*⁴⁵ que el conocimiento que rodea o genera la comunicación busca una validación científica.

Ante las nuevas pautas del fenómeno de la modernidad, la comunicación buscó crear modelos que responderán a las necesidades explicativas del canon científico positivista. Debido a lo anterior y aunado a la sociología como precedente de producción de conocimiento, es que surgieron modelos que retomaban elementos matemáticos para dotar de características explicativas y cuantificables a través de ciertas *fórmulas*. Tal es el caso de los postulados de Shannon y Weaver en *Teoría matemática de la comunicación* (1981), elaborado con bases en el funcionalismo y la respuesta a los estímulos de los interlocutores.

En este afán de validación ante la comunidad científica se siguieron produciendo lecturas de la comunicación en torno a su cuantificación. Posteriormente sucedió el fenómeno denominado giro lingüístico que consistió en centrar al lenguaje en el interés del pensamiento filosófico y en resaltar su permeabilidad en la construcción no solo de

⁴⁴ De forma general y partiendo de la propuesta de Para Lamb, Hair y McDaniel se entiende en este trabajo la comunicación como “*el proceso por el cual intercambiamos o compartimos significados mediante un conjunto común de símbolos*” mismos que constituyen y están constituidos según el contexto en que se producen.

⁴⁵ Con modernidad se refiere al proceso dado entre 1400 y 1640, en donde el paradigma de pensamiento occidental puso en el centro de su interés los procesos de progreso, tomando como ejes principales de acción y partida la estandarización científica, la secularización de los estados y el esquema económico capitalista, mismo que fue expandido por el mundo durante los procesos de relaciones internacionales de Europa con los demás continentes.

conocimiento, sino de las formas de entender y configurar la realidad. Gracias a este hecho, fue que de pronto se empezó a repensar los procesos comunicacionales vinculados a elementos que son del interés de la lingüística, la antropología y la filosofía, entre otras disciplinas.

A partir de lo anterior comenzaron a surgir abordajes de la comunicación que reconfiguraban epistemológicamente esta disciplina y de las múltiples vertientes que fueron surgiendo, la que interesa recuperar está vinculada a la forma de concepción comunicacional que otorgó la escuela crítica de Frankfurt. Es en este círculo de pensamiento, la comunicación comienza a construirse como una práctica que se ve afectada por las pautas modernas impuestas para las prácticas científicas y del conocimiento.

Ahora bien, algunos pensadores y pensadoras que figuran como sobresalientes en la escuela de Frankfurt son Herbert Marcuse, Hannah Arendt, Max Horkheimer, Theodor Adorno y Jürgen Habermas. Es a partir de la perspectiva de estos autores y autoras que reunían varias clases de postura crítica del conocimiento, que comenzaron a incluir lo derivado de la comunicación -especialmente a los medios masivos de comunicación- como un escenario que contribuía a perpetuar el funcionalismo a través de fenómenos como la cultura de masas.

Derivado de lo dicho, *el discurso del paradigma crítico de la comunicación se propone como un discurso que cuestiona las visiones positivistas, empíricas, técnicas y funcionalistas del sujeto y la sociedad, sin llegar a negarlas* (Navarro Díaz, 2818, pág. 329). Bajo este mismo esquema para la escuela crítica se vuelve importante remarcar que existen diferencias en las otredades y que eso configura una pluralidad que configura la sociedad, pero que se ha visto desplazada por los intentos de homogeneidad de la modernidad.

En ese mismo sentido, para la escuela crítica es sumamente relevante denotar que existen patologías de la sociedad que tienden a ser propagadas por los medios de comunicación en beneficio de intereses que dejan de lado a una buena parte de la esfera social. Navarro Díaz al respecto de lo anterior, comenta muy atinadamente lo siguiente:

[...] la patología central de la sociedad moderna consiste en no lograr un acuerdo que contemple los intereses de todos los afectados [...] son sustituidos por medios no verbales, como el dinero y el poder. Solo un salto al lenguaje, que no desprecie el progreso técnico, pero que exija de la sociedad una auténtica racionalización de ella misma, permitiría superar la patología en cuestión. (Navarro Díaz, 2818, pág. 338)

Como es posible observar, Navarro deja entrever la importancia del lenguaje dentro del paradigma crítico y es en la misma perspectiva que el autor recupera la importancia de vincular esta perspectiva con una comunicación que esté orientada al cambio social, esto

a través de prácticas dentro de esta disciplina que permitan dar cuenta de la pluralidad y por lo tanto del reconocimiento político de los sujetos.

Según la premisa anterior, es que Navarro comienza a introducir el término *Comunicación para el Cambio Social*. Con fines de esclarecer lo que se concibe como esta rama de la comunicación. Dicho concepto se abordará como lo hacen Clemencia Rodríguez, Rafael Obregón y Jair vega en su manual denominado *Estrategias de Comunicación para el cambio social* (2002), en donde recuperan a otros autores para definir la comunicación para el desarrollo *como un proceso de diálogo público y privado a través del cual las personas definen quienes son, qué es lo que quieren y cómo lo pueden obtener* (Rodríguez, Obregón, & Vega, 2002, pág. 25).

En ese mismo sentido, en el documento manual se provee -como es mencionado en su título- ciertos modelos estratégicos que permiten una guía de diseño de proyectos, iniciativas y políticas públicas que tienen a la comunicación como eje principal de trabajo, misma que es entendida como un medio para el cambio y beneficio del colectivo al que va dirigida. Por otro lado, quienes elaboraron el manual lo hicieron vinculando la comunicación para el cambio social a la comunicación política, por lo tanto, toma en cuenta elementos como la ciudadanía y a procesos como la democracia y la toma de decisiones.

Lo anterior resulta de suma utilidad para el presente trabajo, ya que esto da lugar a entender la comunicación para el cambio social como *fundamento de la democracia en la medida que permita fortalecer los procesos de participación de los distintos actores sociales* (Rodríguez, Obregón, & Vega, 2002, pág. 22). Por lo ya dicho se ha elegido un modelo y una estrategia provistos dentro de este material de lectura para elaborar una estrategia para el cambio social, ubicando a la comunicación y al movimiento sonidero como actores de coacción.

Es entonces que para lograr lo anterior, se ha recuperado dentro de la comunicación para el cambio social el modelo denominado *culturalista*. El antes mencionado Se aborda en el manual como uno que permite concebir a la comunicación en relación con los procesos culturales -al igual que se ha venido haciendo en los capítulos preliminares-, siendo la disciplina comunicacional atravesada por campos del conocimiento que han abordado los fenómenos culturales y sociales, recuperando así un base de conocimientos provistos de la antropología, sociología y filosofía.

Como se menciona por quienes elaboraron el manual, este marco metodológico optimiza el abordaje de elementos que se gestan como derivados de los procesos culturales en un espacio y momento determinados (Rodríguez, Obregón, & Vega, 2002, pág. 33). En

ese mismo sentido, la perspectiva culturalista permite entrever el dinamismo y la dialéctica dentro de la comunicación partiendo de las prácticas culturales que rodean a un grupo delimitado, tal como se señala en la siguiente cita.

El objeto de análisis de esta concepción es ahora el sujeto de la recepción como actor social, agente activo que ya no es el receptáculo vacío a ser llenado por el mensaje del emisor [...]. Este modelo entiende al sujeto (receptor) como alguien que hace parte de un universo cultural de significaciones que se va conformando a partir de su proceso de socialización [...]. Con el advenimiento de los estudios culturales, la preocupación se centra en los procesos sociales de atribución de sentido a la realidad, de desarrollo de una cultura, de prácticas compartidas, de un área común de significados. (Rodríguez, Obregón, & Vega, 2002).

Si observa en el postulado anterior, el modelo culturalista da lugar a entender la cultura y su relación con la comunicación como un par de conceptos que son construidos uno por el otro y que de esta conformación deriva una concepción que dota de importancia a las prácticas y significados individuales tanto como colectivos para la realidad de las personas que conforman el entramado social.

Ahora bien, con todo lo explicado, es más claro que resulta oportuno recuperar este modelo para la elaboración de un proyecto en colaboración con la comunidad sonidera. Ya que este modelo brinda una metodología que concibe a quienes forman parte de dicha comunidad como sujetos cognoscentes, estos encontrarán en el desarrollo de la siguiente estrategia comunicativa un espacio que permita realizar cambios de los significados sociales que devienen del movimiento sonidero a través de la propia práctica cultural. Lo ya dicho se verá más claro en el desarrollo y planificación comunicativa que se encontrará próximamente.

Respecto a la organización y puesta en marcha de la estrategia, se ha optado por seguir el planteamiento y pasos propuestos por Rodríguez, Obregón y Vega (2002) en la denominada *movilización social*, la cual es una técnica comunicativa que está centrada en lograr la participación de actores sociales como factores principales para una resignificación acerca de algún tema específico. De la misma forma, una particularidad de esta metodología es que conjunta varios tipos de intervención comunicativa para lograr un impacto en una parte considerable de la esfera social.

En el mismo sentido de lo dicho, se propone que para el éxito de una estrategia como la mencionada, es necesaria la intervención de factores sociales individuales y colectivos, que incluyen al sector gobierno, a las comunidades, la ciudadanía civil y de ser necesaria la participación del sector institucional privado para lograr una mayor recepción ante los beneficiarios. De la misma manera, este tipo de estrategias ayuda a reformular un imaginario a través de personas que influyen en sus audiencias para colectivizar esta

reformulación, para con lo anterior lograr un *cambio sistemático orientado [que] se construye sobre la cotidianidad sobre los/sd involucrados/sd en el proceso* (Rodríguez, Obregón, & Vega, 2002, pág. 62).

Cabe mencionar ahora que según se propone en el manual, las estrategias propuestas están orientadas a una movilización masiva, pero en este caso específico se optará por una planeación estratégica a menor escala para ir aumentando su impacto gradualmente. Es así que se tiene pensado quien será la persona encargada de la reconfiguración acerca del tema específico que en este caso será aterrizado en el movimiento sonidero. De la misma manera, se ha definido el público objetivo y los sectores gubernamentales y privados que se tienen contemplados para la participación en la planeación estratégica, pero esto se encontrará definido con mayor claridad más adelante.

5.2. La planeación e implementación de una estrategia comunicacional: El taller sonidero.

Nombre de la estrategia comunicacional: El taller sonidero.

Justificación.

Al lo largo del desarrollo del presente proyecto se ha tratado de introducir las posibilidades, límites y alcances que tiene el movimiento sonidero como escenario de proyecciones culturales y sociales que devienen del mismo. Uno de los ejes principales de la investigación previa al diseño de esta estrategia está situado en la reconfiguración de imaginarios acerca del sonidero como fenómeno social y remarcar la importancia del mismo desde el seno de la cultura.

Lo anterior se ve reflejado en el diseño de la presente estrategia, pues el taller toma como precedente teórico los postulados obtenidos de la investigación y el abordaje realizado al sonidero desde la perspectiva antropológica y los estudios de género. Es por lo mencionado que la importancia de este taller está centrada en la posibilidad de dar uso a las investigaciones académicas y aterrizirlas en un escenario de implementación para un cambio social. En este caso específico, las herramientas metodológicas aunadas a la comunicación para el cambio social son las que permiten la creación de este taller, que es de suma importancia porque rompe con la brecha entre la teoría y la práctica empírica dentro de las labores de la investigación académica, demostrando la importancia de la transversalidad disciplinar y de las estrategias comunicativas aplicadas.

Otro punto a resaltar acerca de la importancia de esta estrategia se centra en la perspectiva epistemológica de desarrollar ciencia por y para quienes se han abordado en

la investigación, esto a través de propuestas que beneficien específicamente a las mujeres como sujetos cognoscentes que conforman la comunidad dentro del movimiento sonidero. Dicha perspectiva dota de valor esta propuesta comunicacional, pues promueve el uso de espacios y comparte los conocimientos que nacen desde la autogestión de quienes pertenecen a la comunidad sonidera. Siendo así que las personas de la comunidad contribuyen a la formación de este espacio que es para uso de las mismas, en donde la comunicación para el cambio social es solo un medio para que se ponga en marcha esta proyección de conocimientos y valores.

Objetivos: el objetivo general en el diseño de este taller está centrado en **generar un espacio de replanteamiento e inserción de las mujeres a las actividades sociales y culturales** que devienen del movimiento sonidero.

Objetivos particulares:

1. **Determinar** una serie de actividades lúdicas y de conocimiento que permitan a las mujeres interesadas conocer, identificar y proponer formas de participación de las mismas y terceras en el ambiente sonidero.
2. **Introducir** a las asistentes al origen e historia del sonidero, así como su conformación como movimiento cultural, así como el papel que desempeñaron y desempeñan las mujeres en el mismo movimiento.
3. **Identificar** con cada participante del taller la configuración de una identidad individual y colectiva dentro del performance sonidero.
4. **Organizar** los elementos que conforman la identidad individual de cada asistente para su proyección en el escenario a través de elementos gráficos, musicales y performativos.

Definición de imaginarios.

Sonidero: Para los propósitos de diseño de esta estrategia, se entiende el sonidero en la percepción del imaginario colectivo mexicano y poblano como un tipo de festejo colectivo que, muchas veces, se lleva a cabo en el espacio público y que se caracteriza por la puesta en escena de música tropical por el/la persona sonidera. Esta se encarga de la ambientación a través de la selección musical y de intervenciones orales que interrumpen la reproducción musical brevemente para mandar saludos a quienes asisten a bailar o a escuchar, de igual forma para comentar los nombres de las canciones o simplemente para interactuar con la concurrencia.

Este escenario fue gestado y reproducido por mucho tiempo por las clases sociales menos favorecidas económicamente, y al margen se ha envuelto por altercados y

percances de seguridad, por lo que muchas personas lo conciben como una expresión artística que es marginal y deviene en disputas y cuestiones violentas que afectan a la comunidad que lo rodea, lo cual dificulta su aceptación social.

De la mano de lo anterior, se puede decir que el sonidero está representado socialmente por la participación masculina de quienes lo producen y difunden, lo cual ha definido la percepción de la comunidad que lo produce o consume con una mayoría latente en el género masculino, aunque con una observable diversidad de expresiones e identidades de género en la pista de baile.

Redefinición de los imaginarios:

Movimiento sonidero: El presente proyecto busca redefinir al movimiento sonidero como un escenario cultural que cuenta con elementos significativos para volverlo un escenario óptimo para el cambio social. De lo anterior se pretende rescatar que alrededor del movimiento sonidero se ha edificado una comunidad cultural que promueve los beneficios sociales de la puesta en escena de la performatividad sonidera. Gracias a lo dicho es que el sonidero ha trascendido de una práctica lúdica a un movimiento sociomusical articulado que acompaña enunciaciones sociales a nivel político de quienes lo producen, consumen y promueven.

Siguiendo el hilo de lo expuesto, es que la reconfiguración del imaginario de lo sonidero está orientada vislumbrar los beneficios de su práctica dentro del entramado social, superando el estigma de violencia que se produce al marco de las prácticas sonideras y que la mayoría de las veces no son provocadas por el mismo.

Mujeres sonideras: El segundo propósito del taller es dotar de un nuevo significado a la comunidad de mujeres sonideras. Es entonces que el taller presentará a facilitadoras que se dedican a la producción y puesta en marcha del festejo mencionado y que han pasado de ser inspiración a ser las creadoras de sus propios contenidos. La intención principal de esta resignificación gira en torno a poder entender a las mujeres como un sector que siempre ha participado en el sonidero y visibilizar esa participación como una posibilidad de la enunciación de los propósitos de inserción social de las mujeres a través del espectro cultural.

Definición de reeditoras.

Este proyecto es una iniciativa de colaboración con la comunidad que se pretende beneficiar, por lo que la participación de la misma es vital para la optimización de los objetivos del proyecto. El diseño del taller debe verse como una plataforma que las mujeres sonideras usarán para contar sus experiencias y formar nuevas narrativas para nuevas

mujeres.

Por lo dicho es que se ha investigado y concluido la contribución de la colectiva *Musas Sonideras* como las reeditoras de la estrategia. Ahora bien, se ha elegido la colectiva debido a que esta se encuentra formada por 38 mujeres dedicadas a la producción sonidera que van de los 19 a los 60 años, dedicadas en parte al movimiento sonidero y a ejercer diversidad de profesiones y oficios, así como a su desenvolvimiento como amas de casa, hijas, madres y estudiantes.

Marisol Mendoza, mejor conocida como *La musa mayor*, es quien comenzó la búsqueda y registro de las mujeres dedicadas a la producción de sonidero y que posteriormente se concentró en la creación de una red de contactos y apoyo para las mujeres que participan desde la creación y gestión cultural sonidera. Las mujeres que pertenecen a esta colectiva divulgan la labor sonidera a la par de la búsqueda de visibilidad para las mujeres en la creación musical, siempre buscando la conformación de un movimiento de paz y alegría para contar las historias a través de la música y el baile.

Gracias a lo ya dicho, es que Marisol tiene una amplia audiencia que en común proyecta el gusto por la fiesta sonidera. Es por esto que se ha seleccionado como la encargada de la emisión de los mensajes tanto para su público, como también su participación de facilitadora del taller. De esta forma, Marisol será la facilitadora en la conformación de un espacio para la participación y producción autogestionada de conocimientos que parten de las mismas mujeres sonideras.

Público objetivo (demografía):

Este taller está dirigido a las mujeres y disidencias que estén interesadas en desarrollar su propio performance sonidero o en conocer el proceso y trabajo de las mujeres en el mismo. A continuación, se muestra la *Tabla 1* con más especificaciones a cerca de la delimitación demográfica

Género	Mujeres (y disidencias)
Edad	15 años a 40 años
Nacionalidad	Indistinta
Residencia	Puebla, Puebla.
Ocupación	Indistinta.
Estrato socioeconómico	Indistinto.
Idioma y lenguaje de habla	Español y Lenguaje de Señas Mexicana (LSM)
Otros	Reconocimiento general del movimiento sonidero Gusto por la música. Interés en los movimientos culturales y sociales. Interés por la gestión cultural desde las actividades artísticas. Conocimiento básico de dispositivos móviles y computadora.

(Tabla 1)

Colaboradores públicos, privados y comunitarios.

Para poder llevar a cabo el taller, se requiere la participación imprescindible del sector comunitario. De la mano del anterior, se pretende la gestión de la cooperación del sector gubernamental a nivel estado para formar un mayor alcance de la estrategia, y finalmente la colaboración de una pequeña parte del sector corporativo. Para un mejor desglose se recomienda leer la *Tabla 2*, donde se explicarán las instituciones, organizaciones y colectivos que se tienen contemplados para llevar a cabo el taller.

Tipo de instancia	Nombre de la instancia	Objetivo de cooperación	Contacto
Gubernamental	<i>Secretaría de Cultura del Estado de Puebla</i>	El propósito principal de incluir esta dependencia es obtener apoyo material y de difusión para poder llevar a cabo el taller, el cual tiene su centro de importancia en la producción cultural y de conocimientos derivados de las mujeres sonideras. Lo anterior justificado en hacer cumplir la misión de la secretaría de fomentar las políticas públicas y actividades en el estado que devengan en la participación de la ciudadanía.	Av. 5 oriente #3 Col. Centro, Puebla, Pue., México. cultura@puebla.gob.mx Tel. (222)2324703.
	<i>Secretaría de Igualdad Sustantiva del Estado de Puebla. Instituto Poblano de la Mujer.</i>	Estas instituciones están incluidas con el fin de obtener legitimización en el área de la equidad e igualdad desde la perspectiva de género en la sociedad poblana. Lo anterior está relacionado con el objetivo general de este proyecto taller, siendo entonces la cooperación de esta secretaria un elemento vital para el cumplimiento de la inserción exitosa de	Boulevard Atlixcáyotl 1101, reserva Territorial Atlixcáyotl, Col. Concepción Las Cajas (CIS) Puebla, Pue. O Av. 2 sur #902. Col Centro, Puebla, Pue., México. Tel. (222) 304800 ext. 3227 y 3228. Calle 11 oriente #2224, Col. Azcárate Puebla, Pue., México. Tel. (222)2297000

		las mujeres y disidencias asistentes al taller a las actividades sociales a través de su participación en el proyecto presente.	
	<i>Secretaría de Protección Civil y Protección de Riesgos.</i>	Esta instancia gubernamental se incluye debido a dos cuestiones principales, la primera es que es necesario gestionar con esta los permisos para la clausura del taller que se llevará a cabo a forma de ocupación del espacio público con un baile, deviniendo en la segunda cuestión, la cual hace referencia a la cooperación de la Secretaría para brindarnos personal de cuidado para los asistentes a la clausura, así como el equipo necesario para la prevención y protección de los presentes.	Boulevard Norte #2210. Local 75. Centro Comercial Plaza San Pedro, Colonia Las Hadas, Puebla, Pue, México. Tel. (222) 6885343
Colectivos y ONG	<i>Musas Sonideras Colectivo o artista de gráfica sonidera</i>	Serán quienes faciliten el taller y también las encargadas de la clausura del evento con el performance musical.	Marisol Mendoza.
	<i>Voluntariado</i>	Grupo de personal que estará a cargo de las actividades de gestión y cumplimiento de parámetros, así como lo necesario para llevar a cabo el evento/taller.	

(Tabla 2)

Fases y contenidos del evento.

Comenzando puntualmente con los aspectos que implican el desarrollo de la estrategia, tales como el contenido del taller, las fases del mismo y los eventos de clausura, es que se procederá a explicar cómo está seccionada la puesta en marcha de lo relacionado con la

misma.

Fases del evento: La estrategia está dividida en dos fases, la **primera fase** está concentrada en la impartición de un taller práctico que como inicio introduzca a las asistentes al origen y desarrollo del movimiento sonidero para posteriormente hablar del trabajo, producción y a aportación de las mujeres al mismo. Por otra parte, el taller también está diseñado para que las asistentes puedan explorar, desenvolver y articular su identidad performativa relacionada con el sonidero desde elementos como la selección musical, la gráfica y el nombramiento de su proyecto.

La **segunda fase** será llevada a cabo un día después del taller y está dedicada a la clausura del evento con un baile sonidero puesto en marcha por Marisol Mendoza con el escenario abierto a las participantes del taller y la colectiva *Musas Sonideras*. La clausura se realizará en el espacio público, acompañado de la realización en vivo de un emblema gráfico con el estilo visual sonidero elaborado por una artista visual.

- **Duración del evento:** Dos días de trabajo, el primer día estará dedicado a la impartición de 5 horas de taller, mientras que el segundo está orientado al evento de clausura.
- **Propuesta de lugar para poner en marcha el evento:** En este diseño se propone impartición del taller primer día) dando tres opciones de espacios, 1) la Casa de la Cultura Poblana Prof. Pedro Ángel Palou, 2) Teatro de Puebla A.C., 3) Foro Cultural Karuzo, 4) Foro Teatral Xonacatepec.

Por otra parte, el segundo día (clausura) está pensado para la ocupación del espacio público llevado a cabo mediante un baile sonidero puesto en marcha en la explanada del zócalo poblano o el Parque del Carmen.

El contenido de la Tabla 3 muestra los contenidos y temas que se abordarán durante la primera fase del evento, y una parte mínima del segundo.

Fecha tentativa para el taller: 4 y 5 de febrero de 2022 (sujeta a disposición de autoridades y de lugares para la implementación del evento).

Facilitadora: Marisol Mendoza *La musa mayor*.

Planeación de temario de taller:

VIERNES 04/02/22 (DÍA 1)			
Módulo	Título	Finalidad	Duración
1	Las mujeres en el sonidero	Dar una introducción del movimiento sonidero y la participación que las mujeres han tenido hasta ahora en este.	

2	¿Y tú cómo te llamas?	Durante este módulo las asistentes se darán a la tarea de buscar un nombre para su proyecto sonidero y la creación de su personaje para ejecutar locución y trabajo detrás de la producción sonidera.	4 horas
3	Creando tu logo sonidero	En esta parte se mostrará a las asistentes la gráfica característica del movimiento sonidero. Luego estas crearán con materiales como recortes su propio logo basado en el nombre elegido en el módulo anterior.	
4	La mente detrás de la selección musical	Este módulo estará dedicado a platicar acerca del gusto musical de cada sonidera, basado en este se puede hacer la selección musical y la identificación del abanico de piezas musicales que se pueden reproducir durante los eventos.	
SÁBADO 05/02/22 (DÍA 2)			
5	Introducción a las formas de reproducir sets musicales	Las asistentes aprenderán un poco de las diferentes formas de reproducir los sets musicales en el sonidero ya sea de manera análoga, digital y de sintetizadores. Así como a producir sets musicales desde su celular.	1 hora
	Baile de clausura	Actividad lúdica y simbólica de ocupación del espacio público. Mientras el baile es llevado a cabo, se hará una pinta con el emblema “Tu voz es tu primer Sonido”. La finalidad es que esto	2-3 horas

		visibilizaría de forma pacífica de las mujeres en la sociedad a través de su participación en el área cultural/artística.	
--	--	---	--

(Tabla 3)

Requerimientos y materiales para llevar a cabo el taller.

Los materiales necesarios para la puesta en marcha del taller y la clausura son los que se clasifican dentro de la Tabla 4.

Tipo de insumo	Insumos necesarios	Día de uso
Papelería	Hojas de colores. Revistas para recortar y reciclar. Plumones de colores, lápices de colores, crayolas (Suficiente material para cubrir el uso de las personas asistentes, se tiene pensado pedir a la misma asistencia que lleve estos insumos, pero se planea tener algunos materiales de reserva).	04/02/22
Equipamiento didáctico	1 laptop. 1 proyector. 1 micrófono.	04/02/22 y 05/02/22
Tecnológico	2 bocinas 1 buffer 1 micrófono 1 laptop 1 mezcladora de audio 1 memoria USB 64 RAM. 1 planta de energía. 10 cables de conexión auxiliar. 4 extensiones de conexión de 4 m cada una.	05/02/22
Movilidad, soporte y otros.	Carpa para la instalación del sonido. Automóvil de transporte del equipo.	05/02/22
Rotulación.	Pared Manta blanca de 8 metros x 4 metros. Cuenda y aros para colgar la manta. 2 L de pintura acrílica color morado. 2 L de pintura acrílica color verde. 2 L de pintura acrílica color rosa.	05/02/22

(Tabla 4)

Cronograma de actividades

<i>Fases</i>	<i>Actividad</i>	ENE/FEB	MAR/ABR	MAY/JUN	JUL/AG	SEPT	OCT
Búsqueda de colaboradores	Presentación de propuesta a colectivas involucradas						
	Presentación de propuesta a la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.						
	Presentación de propuesta a la Secretaría de Igualdad Sustantiva						
	Presentación de propuesta al Instituto Poblano de la Mujer						
Planificación y gestión	Entrega de presupuestos y materiales requeridos						
	Gestión de locación para impartir taller y agenda de fecha del evento en los mismos.						
	Gestión y reclutamiento de voluntariado						
	Gestión de hospedaje y elementos necesarios para reeditoras y facilitadoras.						
	Obtención y organización de recursos y materiales.						
	Gestión de medios de difusión/ entrega de materiales comunicativos.						
	Gestión de permisos y agenda con la Secretaría de Prevención y Protección Civil						
	Capacitación y organización del voluntariado y staff.						
	Corroboración de fechas y espacios						
	Gestión de hospedaje para facilitadoras						
	Convocatoria mediática al evento						
	Gestión de corroboración final						
	Chequeo y revisión general						
	Ejecución del evento						

(Tabla 5)

5.2.1 Diseño de estrategia comunicativa de difusión del taller.

Una vez concluido el diseño del taller, es preciso comenzar a explicar la estrategia de difusión que se tiene pensada para garantizar el cumplimiento de los objetivos planteados en el apartado anterior a este. Siendo así que se incluirán en los párrafos siguientes, la meta, los canales y el rumbo que seguirá la estrategia mediática respecto al Taller sonidero.

Meta de campaña.

Difundir y visibilizar el evento *Taller Sonidero* en los medios poblanos que garanticen la llegada al mismo de público -principalmente compuesto por mujeres-.

Público objetivo (definición demográfica).

El diseño de esta estrategia de difusión mediática tiene como objetivo llegar a la audiencia meta que cumpla con las características que se muestran en la *Tabla 6* Se ha optado por personas con esta descripción debido a que cumplen con el perfil de interés para la asistencia del evento o en su defecto, también podrían ser transmisores del mensaje a personas que puedan asistir al taller.

Género	Indistinto
Edad	18 a 30 años
Nacionalidad	Indistinta
Idiomas	Español.
Residencia	Puebla, Pue. México.
Estrato socioeconómico	C a B+ ⁴⁶
Ocupación	Estudiantes, amas de casa, profesionistas, personas que se dediquen a oficios, madres de familia, músicos, músicas, producción musical.
Intereses	Música, producción musical, arte, gestión cultural, música popular, impacto colectivo a través del arte, movimientos sociales, baile, la mujer en la música, procesos creativos en el arte.
Consumo mediático	Radio en ejes comunitarios. Radio en géneros tropicales. Redes sociales de espacios de gestión cultural comunitaria en Puebla. Redes sociales institucionales de organismos culturales en Puebla.
Otros	Acceso a redes de internet. Disposición de algún aparato tecnológico móvil de comunicación. Disposición de un aparato tecnológico para la escucha de radio.

(Tabla 6)

⁴⁶ La escala que se usó para especificar a que estrato socioeconómico se quiere llegar parte de la separación de grupos socioeconómicos en grupos de la letra C a la letra A donde A (+, -) son los estratos sociales más favorecidos y C (+, -) las menos favorecidas dentro de un esquema socio-gráfico.

Creación de mensaje.

El mensaje que se difundirá está orientado a difundir el evento Taller sonidero. Debido a lo anterior y a la selección de canales es que se tiene pensada la creación de un mensaje con tres variantes siendo estas la visual, la auditiva y la audiovisual, las tres vertientes de difusión harán caso al mismo mensaje, del cual un bosquejo general será:

Selección de canales.

A continuación, la *Tabla 7* contiene los canales que se han seleccionado para la difusión de los mensajes, estos incluyendo y haciendo caso tanto del público objetivo como del diseño del mensaje adaptado a cada canal correspondiente.

Canal	Tipo de contenido	Nombre del medio
Radio	Publicidad por medio de locutor/a	Cholollan Puebla 107.1 FM
Redes Sociales	Creación de <i>fan pages</i> en redes sociales para el evento.	Facebook, Instagram, Twitter.
Redes Sociales	Difusión de cartel, programa y audiovisual del evento.	Fan Pages del evento
Redes Sociales	Difusión de cartel, programa y audiovisual del evento.	Redes sociales de locación del evento.
Redes Sociales	Difusión de cartel, programa y audiovisual del evento.	Redes sociales institucionales de Secretaría de Igualdad Sustantiva, Instituto Poblano de la Mujer, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
Redes sociales	Difusión de cartel, programa y audiovisual del evento.	Redes sociales de radio comunitaria Cholollan Puebla.
Redes sociales	Difusión de cartel, programa y audiovisual del evento.	Redes sociales personales y oficiales de las reeditoras (Musas Sonideras, Marisol Mendoza).

(Tabla 7)

Diseño de contenidos visuales y auditivos:

Con motivo de ilustrar el diseño del mensaje que se busca difundir a través de diversos medios, se han elaborado las Figuras 1 y 2 a forma de muestras de cómo lucirían los contenidos visuales para la convocatoria mediática al *Taller Sonidero: Musas Creadoras*, así como un breve guion modelo en la Tabla 8 que será de utilidad para la promoción de la iniciativa en los medios radiofónicos, tomando como ejemplo la estación radiofónica colectiva *Cholollan Radio Puebla 107.1 FM*.

ESTACIÓN RADIOFÓNICA: CHOLOLLAN RADIO PUEBLA 107.1 FM.	
PROGRAMA: <i>PRÓFUGAS DEL METATE</i>	CONDUCE: <i>Amenic Boom Bap</i> (conductora 1) / <i>Ivonne Albor</i> (conductora 2)

3"	FADE IN CORTINILLA MUSICAL DE REGRESO DE CORTE FADE OUT CORTINILLA MUSICAL DE REGRESO DE CORTE
5"	
20"	Introducción de locutoras al programa radiofónico. Presentación e introducción del evento Taller Sonidero Mujeres creadoras: (Conductora 1) Antes de continuar con el programa de hoy, nos gustaría hablarles sobre una iniciativa que está muy interesante y que tiene que ver con la música y las mujeres, especialmente con el Sonidero, la cumbia y los saludos en los bailes. (Conductora 2): Así es, les trames la noticia de que habrá un evento llamado <i>Taller Sonidero: Musas Creadoras</i>, el cual está dedicado a resaltar el papel de las mujeres en la creación sonidera y también su participación en la música y en la cultura de este movimiento musical. (Conductora 1): Pero no solo eso, también será un taller práctico al que pueden asistir las mujeres y cualquier persona interesada en crear su propio proyecto musical sonidero, y el objetivo es que puedas salir de ahí con tu nombre, tu logo y tu característica musical sonidera. Y si te gusta el ambiente sonidero o te interesa conocer el impacto de este te invitamos a este taller donde aprenderás más acerca del trabajo de las mujeres en la producción sonidera y te acompañaremos en la introducción en este proceso".
20"	Especificación de facilitadora del taller. (Conductora 2): El taller será impartido ni más ni menos que por Marisol Mendoza, mejor conocida como <i>La Musa Mayor</i> por ser creadora de la colectiva <i>Musas Sonideras</i>, la cual está compuesta por 38 mujeres diversas que a lo largo de México y el extranjero se dedican a la producción musical y cultural sonidera. (Conductora 1): Marisol es conocida por su gran trayectoria, pero también por encabezar una red de mujeres que se dedica a difundir los beneficios de la cultura sonidera y a visibilizar la participación de las mujeres en la música.
20"	Detalles del evento. (Conductora 2): Así que, si te interesa este increíble taller, no dudes en contactarnos para informes o en buscar <i>Taller Sonidero: Musas Creadoras</i> en Facebook para obtener más información. Mientras te comentamos que el evento será llevado a cabo el sábado 14 y viernes 15 de octubre de 2022, en el (inserte aquí nombre del lugar confirmado) en Puebla, Puebla, dando inicio a las 11:00 am y que terminará con un

	baile sonidero pacífico en el (inserte nombre de locación autorizada), al día siguiente. Regreso a la programación habitual.
--	---

(Tabla 8)



(Fig.2 Programa de taller sonidero)



(Fig.1 Cartel taller sonidero).

Cronograma de puesta en marcha de la estrategia.

A continuación, se muestra la Tabla 9 con un cronograma de trabajo que se ha diseñado para la optimización de la difusión mediática del taller.

Cronograma de difusión mediática.																															
Septiembre 2022																															
D	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
í																															
a																															

[illegible]

Finalmente, y luego de mostrar toda la estrategia comunicacional a seguir, queda agregar que el diseño de esta propuesta ha sido realizado bajo la perspectiva metodológica de que el impacto y resultado de esta debe ofrecer un beneficio a la comunidad que durante todo el trabajo de investigación se aborda.

Es así que la idea principal de elaborar toda esta planeación es aterrizar toda la propuesta teórica y etnográfica que se ha elaborado durante los capítulos anteriores en una aplicación pensada especialmente para las miembros de la comunidad sonidera. Por lo anterior es que la creación de este taller está orientada a ponerse en marcha de la mano de las mujeres sonideras que colaboraron en esta investigación, siendo entonces que el trabajo académico en curso es resultado de su esfuerzo y por la misma razón se ha tomado la decisión de aterrizar el trabajo con un objetivo de cambio social desde la perspectiva crítica de la comunicación.

CONCLUSIONES.

A modo de comentarios finales, queda decir que la investigación realizada está centrada en entender la producción y consumo de música en México -en este caso específico a través del movimiento sonidero- como parte respuestas a las necesidades y experiencias de los diversos individuos que forman parte del entramado social mexicano. Para lograr lo dicho, es necesario en primer lugar vislumbrar el precedente musical y las prácticas sonoras que existieron y existen en México, permitiendo concebir la genealogía que precede al Sonidero. Lo anterior lleva a dar cuenta de factores sociales, económicos y políticos que permean en las prácticas sonoras de sectores socio-gráficos delimitados.

Partiendo de lo dicho, es necesario recuperar que el estado de Puebla es un sitio geográfico donde el sonidero ha cobrado una relevancia importante en la escena sonidera, puesto que su consumo y producción ha cobrado características propias que marcan una línea idiosincrática tanto en su producción como en su difusión y recepción en las audiencias que lo disfrutan. Ejemplo de esto es la apertura a las intervenciones digitales en las piezas musicales que se reproducen en los festejos sonideros o la fuerte vigencia que tienen las celebraciones sonideras en ciertos espacios geográficos desde hace más de 70 años.

Resultado de lo dicho es la difusión sonidera realizada por la comunidad cultural que forma parte del movimiento, así como de la industria cultural que se ha desarrollado en torno a la misma. Lo ya dicho no es casualidad, pues parte de un movimiento cultural complejo y articulado, el cual resulta del desarrollo contextual e histórico de las formas de expresión musical de grupos sociales determinados.

En ese mismo sentido, el análisis del paisaje sonoro de México a lo largo de la historia abre paso a ubicar las causas que dan origen a las expresiones artísticas en relación con el contexto en que se generan y cómo son ambivalentes y constitutivas entre sí. Una vez abordado este primer acercamiento, es posible situar de manera más clara el nacimiento del sonidero como expresión musical y los significados de las peculiaridades que este fenómeno desencadena.

Así mismo, es importante no dejar de lado el hecho de que el sonidero es un fenómeno cultural, social y artístico que responde a las necesidades de quienes en un inicio gestaron esta actividad. Por lo ya dicho, es innegable que existen ciertas necesidades alrededor del sonidero que son solventadas por el mismo, como el acceso a actividades lúdicas y de festejo, la adaptabilidad de elementos tecnológicos y digitales para poner en marcha la celebración, el hecho de compartir e integrar la historia narrada a través de la

música, el derecho a congregación en el espacio público y la enunciación política de la existencia de grupos sociales a través de la musicalización de los espacios sonoros.

Por otro lado, el sonidero está permeado de experiencias referidas en el imaginario colectivo y en la praxis del festejo mismo. Algunas de estas tienen que ver con la vivencia de altercados y enfrentamientos violentos, así como del desdén por el uso del espacio público por el sector poblacional que consume sonidero y los efectos de lo dicho. Mientras que, por otra parte, también encontramos experiencias que se esfuerzan por resaltar el valor cultural del sonidero a través de actividades de difusión musical, encontramos así la articulación de una comunidad articulada en torno al gusto por la música tropical, la cumbia y el sonidero, o por el deseo de compartir el conocimiento a través de la transmisión oral y musical del mismo y de la reapropiación del espacio público en México.

Cabe recordar que, a efecto de estos significados, se han generado distintas discusiones acerca de lo que conforma al movimiento sonidero, lanzando un gran número de vertientes por las cuales se puede analizar este tipo de celebración. Por lo anterior, es necesario apuntar que aquello que edifica al sonidero de forma social y etnográficamente es diverso y dinámico, como ejemplo tenemos el caso del sonidero poblano, en donde la comunidad sonidera tiene un fuerte peso en el disfrute sonidero, especialmente en las periferias; colocándolo como un fuerte referente, ya que es un estado catalogado como altamente sonidero por la misma comunidad. Lo anterior ha abierto paso en esta investigación a desmenuzar la concepción de la fiesta sonidera como un fenómeno que, dentro de la estructura social y cultural de México, es una forma de entender a los individuos dentro de las mismas estructuras.

Por su parte, este trabajo, al desarrollarse desde una perspectiva antropológica y comunicacional, sitúa una conceptualización del sonidero desde las prácticas culturales de una comunidad articulada para poder entender objetivamente el mismo fenómeno. Es entonces que este, se ha situado como una forma de festejo que ha logrado trascender de una actividad meramente lúdica gracias a tres cuestiones principales, la característica de movilidad, la musicalización del espacio público y la tecnología al servicio de una comunidad cultural, así como formas de responder a las necesidades sociales, lúdicas, políticas y económicas que emergían alrededor del acceso al entretenimiento de la misma.

Partiendo de lo dicho, se ha logrado abordar las formas en que el sonidero genera identidad para grupos sociales determinados, y cómo esa identidad gira en torno a procesos de memoria, e imaginarios colectivos que se reproducen mediante interacciones comunicacionales, actos discursivos y usos y costumbres de los contextos particulares en

los que se desarrolla el festejo, mismas que en un inicio partían de la solvencia de necesidades de grupos sociales vistos como marginados.

Y es que estas formas de festejo e interacción, dadas solamente en los sonideros mexicanos, han permitido dar cuenta de las representaciones de la cotidianidad de sus integrantes mediante las prácticas festivas que llevan a cabo y que por su presencia en el espacio público han desempeñado una función política al enunciar la existencia de un grupo social que se prefiere recluso al espacio privado.

De igual manera, esta investigación introduce al lector a entender que las interacciones de los participantes en el sonidero dan forma a un espacio de prácticas que conforman significados psicológicos y cómo estos devienen en formas de representación colectiva meramente identitaria para un grupo social, mismos que vuelven a la vista rasgos distintivos de lo que parece ser una sociedad homogénea.

Posteriormente, la conceptualización del fenómeno sonidero como un movimiento *sociomusical* (Salazar Lara, 2018) es aterrizada en un análisis que aborda las formas de participación más frecuentes de las mujeres dentro del movimiento sonidero. Esta taxonomía de participación se limita a tres formas de incidencia que se llevan a cabo en la corporeidad del baile, en la gestión cultural y en la producción y creación del sonidero.

Dando cuenta de la lectura del trabajo, es posible entender que la participación de las mujeres se encuentra reclusa mayormente a los dos primeros rubros de los antes mencionados. Mientras que con menor frecuencia estas se desarrollan en el papel de productoras y creadoras de la fiesta sonidera.

Empero, el análisis hecho durante este trabajo, arroja que las mujeres se han visto involucradas en la creación sonidera, pero casi siempre es *tras bambalinas*, lo cual las recluye del reconocimiento de productoras y dueñas de los sonidos. En respuesta a lo dicho, han surgido grupos y colectivas organizadas que se dedican a difundir y promover el reconocimiento de las mujeres creadoras y productoras de sonidero como una parte elemental de la comunidad.

Este fenómeno se ha abordado desde una perspectiva antropológica y social que arroja una interpretación realizada según los estudios de género. En dicho análisis encontramos que la práctica de las mujeres sonideras se ve atravesada por cuestiones como la asignación de roles sociales con base en el género, el valor atribuido al trabajo que ejecutan las mujeres, la estratificación de las prácticas sociales y artísticas dadas desde una sociedad androcéntrica y como esto repercute en el *trabajo* de creación de las sonideras en el territorio mexicano y el extranjero.

Como resultado de lo explicado, grupos de mujeres autogestionados han buscado la forma de reivindicar las interpretaciones y significados sociales mediante la práctica sonora dada en el sonidero. Aunado a lo dicho, también se ha dado un fenómeno de enunciación y autonombramiento de las mujeres sonideras en el espacio público como ejercicio de libertad, el cual tiene un efecto social, político y simbólico de alto impacto, puesto que en el contexto en que se desenvuelven estas mujeres, el espacio público es ocupado en su mayoría por los hombres.

Observando lo ya dicho, se optó por aterrizar toda esta teorización y conceptualización del movimiento sonidero con la ayuda de miembros de la comunidad cultural sonidera que dieron sus testimonios y que desde la polifonía ayudan a vislumbrar en las prácticas cotidianas de la sustantividad de sujetos cognoscentes, los aspectos teóricos que en este trabajo se desarrollan.

Finalmente, las últimas páginas del trabajo desarrollan la planeación de un taller sonidero dirigido a las mujeres. Este parte la posibilidad de situar el fenómeno sonidero como un escenario cultural y del trabajo que muchas mujeres sonideras han realizado para desestigmatizar esta práctica de festejo.

Es en este momento del trabajo que podemos observar con claridad la aplicación de la comunicación en función del cambio social. Siendo entonces que, desde las herramientas dotadas de esta disciplina, se ha logrado la creación de una propuesta que rompa las fronteras entre la producción de conocimiento académico y de la aplicación de conocimientos en pro de uso de estos por la comunidad de sujetos cognoscentes que ayudan a generarlos.

REFERENCIAS.

(s.f.).

- Comas-d'Argemir, D. (1995). *Trabajo, género y cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres*. Barcelona: Icaria.
- Duhau, E., & Giglia, Á. (2004). Espacio público y nuevas centralidades. Dimensión local y urbanidad en las colonias populares de la Ciudad de México. *Papeles de Población*, 167-194.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Arboleda, D. B. (2007). La música colombiana en México: Transculturalidad y procesos identitarios. *Etnomusicología Instituto Nacional de Antropología e Historia-INAH*, 153-160.
- Arendt, H. (1974). *La condición humana*. Barcelona: Seix Barral.
- Arendt, H. (1996). ¿Qué es la libertad? En H. Arendt, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* (págs. 163-165.). Barcelona: Península.
- Bolaños, M. A. (2015). *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Libro digital.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Páidos, 2001.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 321-336.
- Casares, A. M. (2008). *Antropología del Género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cobo Bedia, R. (2005). El género en las ciencias sociales. *Cuadernos de Trabajo Social*, 249-258.
- Contreras, A. (27 de noviembre de 2019). *Pie de Página*. Recuperado el 05 de marzo de 2021, de Sonideros enfrentan estigma de la violencia.
- Cruces, F. (2009). De los ciclos insulares a la celebración diseminada. En M. Delgado, & M. Ramírez Cornejo, *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera* (págs. 23-35). Ciudad de México: Tumbona Ediciones.
- Delgado, M., Ramírez Cornejo, M., & Radwanski, L. (2008). *El Proyecto Sonidero*. Obtenido de El Proyecto Sonidero: <https://elproyectosonidero.wordpress.com/>
- Díaz Muñoz, M. Á., Rodríguez Moya, J. M., & Sabaté Martínez, A. (1995). *Mujeres, espacio y sociedad: hacia una geografía de género*. Síntesis: Madrid.
- Drake, J. (1988). La ciudad modelada por el varón. En C. Booth, D. Jane, & S. Yeandle, *La vida de las mujeres en las ciudades: La ciudad, un espacio para el cambio*. (págs. 117-130). Madrid: Narcea ediciones.
- Esteban, M. L. (2004). Hacia una teoría corporal de la acción social e individual. En *Antropología del cuerpo* (págs. 53-64). Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Ferrándiz, R. R. (2011). De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del «campo» cultural. *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, 149-156.
- Gamio, M. (2010). *Forjando patria: Pronacionalismo* (Forjando Patria [Eng. Ver.] ed.). (F. Armstrong-Fumero, Trad.) University Press of Colorado.
- García, D. (23 de 06 de 2020). ¡Un saludo a todas las mujeres sonideras desde Tepito!

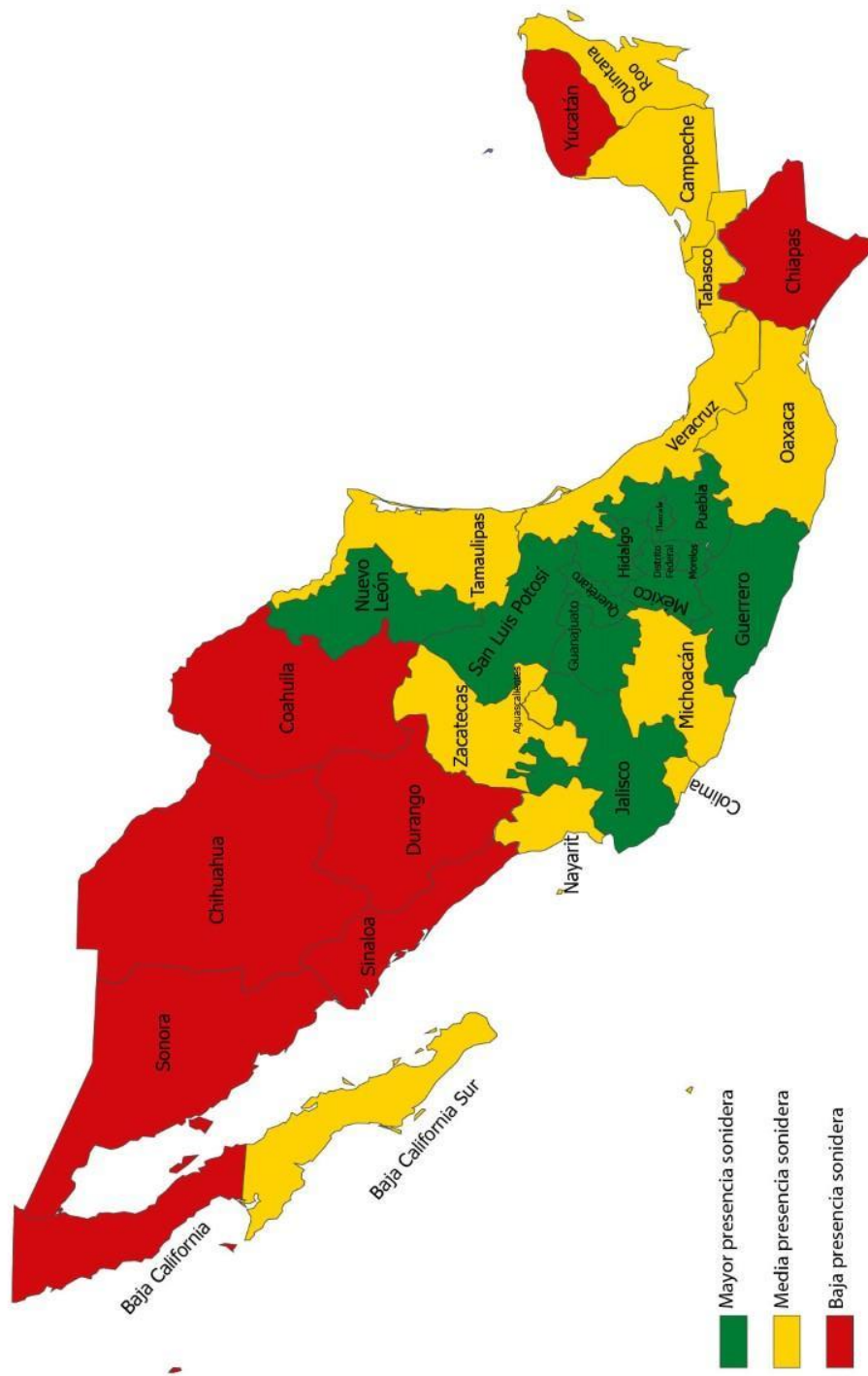
- LadoB. Obtenido de <https://www.ladobe.com.mx/2020/07/un-saludo-a-todas-las-mujeres-sonideras-desde-tepito/>
- García, J. (Dirección). (2018). *Yo no soy guapo* [Película].
- Godmits. (2010-2019). *Une méthodologie pour la recherche sur les cultures populaires: Sound System Outernational*. Londres: University of London.
- González, J. A. (1987). Los frentes culturales: Culturas, mapas, poderes y luchas por las definiciones legítimas de los sentidos sociales de la vida. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*.
- Guerra Palmero, M. J. (1999). Mujer, identidad y espacio público. *Contrastes: Revista interdisciplinaria de Filosofía*, 45-94.
- Herrera, J. (2015). Entre lo público y lo privado. Música, política y religión en el cuaderno para Guadalupe Mayner al inicio de la independencia de México. En *De la música colonial a la música nacional: estrategias de construcción de una identidad en los procesos americanos de la independencia* (págs. 349-368). Ciudad de México: UNAM.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1970). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: 146-199.
- León Balza, S. F. (1998). Conceptos sobre espacio público, gestión de proyectos y lógica social: reflexiones sobre la experiencia chilena. *EURE (Santiago)*, 27-36.
- Little, J., Peake, L., & Richardson, P. (1988). *Women in cities: Geography and gender in the urban environment*. Basingstoke: MacMillan.
- Madariaga Ortuzar, A., & Ortega Nuere, C. (2012). Ocio festivo: Cambios relevantes en la percepción y organización de las fiestas. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 365-378.
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (págs. 228-235). España: Museo de Antioquia.
- Mascia-Lees, F., & Johnson Black, N. (2000). *Gender and Anthropology*. Illinois: Prospect Heights Waveland Press.
- McDowell, L. (1999). *Género, identidad y lugar: Un estudio de las geografías feministas*. (P. Linares, Trad.) Madrid: Ediciones Cátedra.
- Méndez Pérez, L. (2008). Antropología feminista. En *A la luz del feminismo y de la antropología. Las definiciones de sexo social y de género*. España: Editorial Síntesis.
- Merino Huerta, M. (2010). *¿Qué tan público es el espacio público en México?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Meza, K. (19 de mayo de 2019). Protestan bailando, sonideros piden no prohibir presentaciones en vía pública. *El Sol de Puebla*, págs. <https://www.elsoldepuebla.com.mx/local/protestan-bailando-sonideros-piden-no-prohibir-presentaciones-en-via-publica-musica-paz-baile-sin-violencia-3642391.html>.
- Navarro Díaz, L. R. (2018). Aproximación a la comunicación social desde el paradigma crítico: Una mirada a la comunicación afirmadora de diferencia. *Investigación y Desarrollo*, 326-345.
- Pérez Vargas, N., & Méndez Espinoza, J. A. (2020). Prácticas juveniles rurales e indígenas de producción simbólica. El caso de Santa María Atexcac, Huejotzingo, Puebla. *Liminar Estudios Sociales y Humanidades*, 173-185.
- Ramírez Paredes, J. R. (2009). Ramírez Paredes, Juan Rogelio 2009 De colores la música: lo que bien se baila jamás se olvida (identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy). *Ramírez Paredes, Juan Rogelio 2009 De colores la música: lo que bien se baila jamás se olvida (identidades sociomusiPosgrado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad*

Nacional Autónoma.

- Rivera Garretas, M. M. (1994). *Nombrar el mundo en femenino: Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- Riviére, C. (1999). *Introducción a l 'Anthropologie*. París: Hachette.
- Rodríguez, C., Obregón, R., & Vega, M. J. (2002). *Estrategias de la comunicación para el cambio social*. Quito: Friedrich-Ebert-Stiftung: Proyecto latinoamericano de medios de comunicación.
- Rosas, L. (06 de 03 de 2020). *Reporte Índigo*. Obtenido de Musas Sonideras, del barrio a los museos.: <https://www.reporteindigo.com/piensa/musas-sonideras-del-barrio-a-los-museos-cultura-popular-musica-baile-muejres/>
- Salazar Lara, F. A. (2018). *Movimiento Sonidero: Construcción de Socialidades y Visualidades*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Sevilla, A. (1996). Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México. *Alteridades*, 33-41.
- Shannon, C. E., & Weaver, W. (1981). *Teoría matemática de la comunicación*. Forja.
- Stoller, R. J. (1968). *Sex and gender; on the development of masculinity and femininity*. Nueva York: Science House.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Velasco Cuevas, W. A. (s.f.). Música en la Independencia. *Acalán*, 43-44.
- Zúñiga, A. G. (17 de 03 de 2018). Mujeres que hacen bailar la calle. *El Universal*. Obtenido de <https://www.eluniversal.com.mx/orgullomexicano/metropoli/mujeres-que-hacen-bailar-la-calle>

ANEXOS DE LA INVESTIGACIÓN.

ANEXO 1: Mapa de acercamiento a la presencia del sonidero en México.



*NOTA: Bajo la investigación realizada, se pudo observar que TODOS los estados de la república cuentan con la presencia de un sonidero o de comunidad que asiste a bailes sonideros. Siendo entonces que, el mapa cataloga los sitios donde es más notable la presencia del movimiento. Así mismo es importante comentar que este mapa es solo un acercamiento, ya que el fenómeno y la comunidad abordados son variables, por lo que en algunos años el mapa podría verse de manera distinta.

ANEXO 2: Tabla informática de la comunidad sonidera que se muestra en las historias de vida.

Nombr e	Alias sonide ro	Eda d	Región de origen/reside ncia	Forma de participac ión en la producció n sonidera	Ocupació n/es	¿Conci be al sonide ro como trabaj o?	¿Concibe al sonidero como fuente de ingresos económic os?
Julia Romer o	Sonido Kamins ky	39 años (198 2)	Origen: Pachuca Hidalgo, México	Sonidera con equipo propio	Sonidera Propietari a de un negocio de renta de inmueble para fiestas. Madre Ama de casa.	Sí	Sí
			Residencia actual: Pachuca Hidalgo, México				
Marisol Mendoz a	La Musa Mayor	42 años (197 9)	Origen: Estado de México	Sonidera Cabinera	Sonidera Gestora cultural Madre Ama de casa	No	Sí
			Residencia actual: Ciudad de México				
Odete Rodríg uez	Sonido Lunáti ca	29 años (199 2)	Origen: San Martín Texmelucan Puebla, México	Sonidera Cabinera	Sonidera Madre Ama de casa (Lic. en Psicología y derecho)	No	Sí
			Residencia actual: Jiutepec Morelos, México				
Raúl Orihuel a	Orihue la MSS	34 años	Origen: Ciudad de México	Productor de cumbia digital	Productor Gestor cultural	No	Sí
			Residencia actual: Puebla Puebla, México				

Socorro Conde	La Dama de Hierro	54 años (1967)	Origen: Ciudad de México	Sonidera con equipo propio.	Sonidera Empleada. Madre de familia Ama de casa	No	Sí
			Residencia actual: Illinois Chicago, Estados Unidos.				

ANEXO 3: Bitácora y reporte de hechos de acercamiento al fenómeno sonidero.

En el presente documento, quien lea podrá encontrar una serie de hechos, visitas, colaboraciones y consultas que permitieron realizar parte del análisis conceptual y las explicaciones dadas en el capítulo I y II de la tesis denominada *Un acercamiento a las expresiones lúdicas, sociales y de género en la música: El caso del fenómeno sonidero en Puebla*. Cabe mencionar que la autora del trabajo ha tenido un acercamiento de carácter lúdico al movimiento sonidero desde una edad temprana -debido al contexto de la misma- pero las fechas y encuentros que aquí se describen, son aquellos que tuvieron una influencia o estuvieron planeados específicamente para el desarrollo de la investigación antes mencionada.

- **Enero 2017:** Asistencia a baile sonidero llevado a cabo en San Baltazar Campeche (Puebla capital) como parte del festejo patronal de 6 de enero o *Día de los Santos Reyes*. Esta fiesta es de suma importancia para la junta auxiliar que la realiza, como parte de sus festejos de memoria colectiva a través de prácticas religiosas. Dentro de la feria se efectuó un baile ambientando con música tropical que tuvo que ser suspendido debido a un enfrentamiento armado entre civiles.
- **Marzo 2017:** Asistencia a baile sonidero en Delegación Iztapalapa. Aquí la autora pudo notar que la dinámica sonidera era distinta a la vivida en Puebla, principalmente por dos factores. El primero es que la música y pistas que se reproducían eran de carácter clásico o cumbias de antaño, llevando al segundo punto que se centra en la preferencia de la asistencia por piezas musicales no tan intervenidas digitalmente.

Por otro lado, fue interesante para la autora observar que este baile estaba resguardado por cuerpo policial para evitar *saldos rojos* y que debido a que contaba con permisos de protección civil, este tuvo un fin temprano (2:00 A.M.) a diferencia de lo que se acostumbra en otros bailes sonideros.

- **Febrero 2018:** Asistencia a la proyección del largometraje *Yo no soy guapo* (García, 2018).
- **Abril 2018:** Inicio de contacto con comunidad sonidera en San Baltazar Campeche a través de red de contactos locales. Al respecto, pude notar que las personas a las que refirieron fueron principalmente a quienes se dedican a la ambientación musical en vivo y con músicos de fiestas familiares -no precisamente de sonideros-.
- **Abril 2018:** Asistencia en Puebla Capital al espectáculo de Orihuela MSS dentro de una actividad lúdica. En este festejo, fue posible notar la influencia de las herramientas de sonoridad digital dentro de la cumbia y el impacto y buen recibimiento que estas alteraciones tienen en el público poblano, especialmente en la población más joven.
- **Mayo 2018:** Asistencia a baile sonidero en San Martín Texmelucan con propósito lúdico. Dicho baile fue dado gracias a una fiesta familiar de conocidos del abuelo de la autora y promovido por el sonidero local que asistió a ambientar el baile. En esta fiesta la autora tuvo la oportunidad de platicar acerca del movimiento, la cultura de disfrute musical mediante CD's y las radios en redes sociales del sonidero con el encargado de musicalizar y con su equipo.
- **Junio 2018:** Contacto con la comunidad sonidera atlixquense a través de ir a visitar las instalaciones de la *calle de los sonideros* en donde, de forma autogestionada, algunos productores se dedican a promover sus servicios mediante una oficina de

contratación que entre otras cosas ofrece cierta *facilidad* para obtener clientes - la autora desconoce si esta oficina aún sigue en funcionamiento.

- **Agosto de 2018:** Inicio de la elaboración del protocolo de investigación para el presente trabajo, para lograr lo anterior fue primordial para la autora llevar a cabo una investigación documental y estado del arte acerca del fenómeno sonidero. Estas fuentes documentales pueden encontrarse en el apartado de referencias de la tesis antes mencionada.
- **Enero de 2019:** Nueva revisión de documental *Yo no soy Guapo* (García, 2018), esta vez proyectado por parte del Complejo Cultural Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- **Marzo 2019:** Una vez anunciado el inicio de la pandemia ocasionada por el virus SARS-COV19, la autora se planteó el cambio de estrategia para la documentación sobre el fenómeno sonidero que se encontraba realizando. En ese mismo sentido, fue necesario comenzar una búsqueda digital sobre lo que estaba aconteciendo con la comunidad y su labor sociomusical durante la pandemia mencionada.
- **Abril 2019:** La autora dio inicio a la búsqueda de material digital que ayudara a observar y entender cómo la comunidad sonidera se mantenía desarrollando actividades en torno al festejo en la era del SARS COV-19
- **Mayo 2019:** La autora comenzó un monitoreo de notas periodísticas en medios periodísticos locales y nacionales que tuvieran que ver con el desarrollo de la labor sonidera durante la pandemia del SARS COV-19 en ese sentido, a lo largo del monitoreo encontró que.
 - A) La mayoría de las notas encontradas en los medios periodísticos eran punitivas. Lo anterior hace referencia a que los periódicos producían notas con tendencia a demostrar y documentar la clandestinidad de los bailes que se llevaban a cabo durante la pandemia de SARS-COV-19.
 - B) De las pocas notas que se encontraron que no estaban orientadas al carácter de clandestinidad y cancelación de bailes, a la autora le llamó la atención una nota que hacía referencia a la creatividad de un miembro de la comunidad sonidera y que como productor decidió ambientar el espacio público desde su azotea en Jalapa Veracruz según la nota del periódico Milenio (DIGITAL, 2020).
 - C) A partir de esta búsqueda pude notar que el interés de los medios por la participación de la comunidad sonidera dentro del entramado social, estaba muy demarcada en el espacio físico, especialmente el público.
- **Julio 2019:** La autora comenzó con una búsqueda en redes sociales para intentar encontrar alguna otra forma de documentar los bailes sonideros en la pandemia causada por el virus SARS-COV19. Así mismo, la autora del trabajo comenzó a integrarse a grupos -principalmente de Facebook- que giraban en torno al *ambiente sonidero* pero que no se limitaban a este, pues también encontró que había foros de debate, grupos para compartir música tropical, y radios dedicadas a la transmisión de música tropical popular.
- **Agosto 2019:** Gracias a la inmersión de la autora a los foros y grupos de la comunidad sonidera en Facebook, pudo encontrar que se dio una nueva modalidad de llevar a cabo el festejo sonidero a través de lo digital. Esta nueva forma de operar, está orientada principalmente al uso de las transmisiones en vivo o streaming en lugares específicos. Así los sonideros desde espacios físicos que

podían ir desde sus casas, estudios o salones emitían videos en vivo que son difundidos en foros, radios, canales, grupos y sitios digitales que se dedican al esparcimiento y consumo de la cultura sonidera mediante internet.

Esta modalidad es bastante interesante ya que da cuenta de la capacidad de adaptación de la comunidad sonidera a las circunstancias impuestas no solo por la pandemia del virus SARS-COVID1, sino que también es una muestra latente de cómo esta comunidad puede adaptar la tecnología para seguir llevando a cabo lo correspondiente en torno al entretenimiento sonidero. Un asunto importante a recalcar es que en estas prácticas virtuales se seguía llevando a cabo las dinámicas que se realizan en los bailes presenciales -excepción de los círculos de baile-, es entonces que a través de comentarios y chats grupales se pedían saludos, canciones o dedicatorias mientras el sonidero en turno emitía canciones.

- **Octubre 2019:** Observación de la cinta *Ya no estoy aquí* (Farías, 2019) que, si bien no retrata la realidad de la comunidad sonidera, es una ficción que sí aborda una expresión sociomusical que comparte características sociomusicales que denotan ciertas similitudes en el consumo y práctica de corporeidades y consumo artístico. Este filme también es interesante porque abrió la puerta a discusiones y nuevos panoramas a las narrativas audiovisuales que retratan elementos culturales parecidos al sonidero.
- **Enero 2020:** Para este periodo la autora se encontraba integrando la temática de las mujeres en el sonidero, por lo que comenzó con una búsqueda activa de las mujeres que se dedican a la producción sonidera.
- **Febrero 2020:** Continuando con el monitoreo de las noticias que abordaran la temática de los sonideros y la inmersión en grupos dentro de las redes sociales, la autora dio con el colectivo *Musas Sonideras*, mismas que se encontraban realizando gestión cultural a través de medios digitales. A partir de este momento comenzó la intención de contacto con Marisol Mendoza, *La musa mayor*.
- **Marzo- Mayo 2020:** Durante este periodo se elaboró el protocolo de investigación previo al registro de la tesis, es en este momento en que se contempló el diseño metodológico, conceptual, teórico y epistemológico que incluía la perspectiva de abordaje histórico del antecedente y desarrollo sonoro y musical del territorio mexicano como precursor al movimiento sonidero para posteriormente comenzar con el trabajo conceptual centrado en aspectos de antropología social y clase y continuar con la inclusión de la perspectiva de género para dar cuenta de la participación de grupos disidentes, en este caso las mujeres.
- **Agosto 2020:** Inicio de la elaboración del capítulo I de la tesis en cuestión. Para este caso fue necesario un acercamiento a la comunidad que se desenvuelve en el género musical *HIGH ENERGY* y el *SOUND SYSTEM* que es practicado en la comunidad poblana. Aquí se habló con dos exponentes masculinos y una bailarina que señalaron la importancia de encontrar vínculos relacionales entre los sistemas de entretenimiento móvil debido a las características contextuales de los consumidores.
- **Octubre 2020:** Inicio de la elaboración del capítulo II de la tesis, para lo cual fue fundamental aludir a experiencias previas a la bitácora que en este caso se plantea, pero que también incluye las observaciones puntuales de los bailes a los que se asistió desde 2017. Estas observaciones fueron hechas desde el papel de observación participante, pero al no estar orientadas a la asistencia

completamente lúdica, dieron como resultado la base de la recopilación de hechos empíricos que son expuestos principalmente en el primer apartado del capítulo II y en la conceptualización abordada sobre el espacio público.

- **Noviembre 2020:** Visita al tianguis de San Isidro, Puebla, para poder observar y analizar la venta de producciones audiovisuales en los mercados y los puestos populares. Este fue el punto de partida del recorrido, ya que posteriormente se recorrieron mercados de la zona sur, centro y norte de Puebla capital, entre los que se incluyeron lugares como *Mercado Zapata*, *Mercado Independencia*, *Tianguis Las 3 entradas*, *Tianguis Santa Clara*, *Tianguis Independencia*, *Mercado la Cocota*, *Mercado de San Baltazar Campeche*, *Mercado de la 8 y 10 Poniente*, *tianguis los lavaderos*, *mercado Morelos*, *Mercado hidalgo*, *Tianguis de la cuchilla*, *El campanario*, *La fayuca* y *Mercado 5 de mayo* (Atlixco).
- **Diciembre 2020:** Asistencia a un festejo controlado de fin de año en la colonia *El paraíso*, Huaquechula ambientado por sonidero. Este fue llevado a cabo en espacio privado, por lo que la ambientación musical solo fue consumida por alrededor de 20 personas (la familia contratante). Cabe mencionar que se recalcó a la autora que la asistencia de personas ajenas a la familia del festejo no sería aceptada en el evento. Durante este encuentro, la autora tuvo tiempo para hablar con la comunidad sonidera asistida para musicalizar el espacio y se habló acerca de la presencia de las mujeres en el sonidero y de la importancia histórica del desarrollo musical sonidero. Así mismo se habló acerca de las dificultades de la comunidad sonidera para seguir laborando durante la pandemia ocasionada por el virus SARS-COV19.
- **Enero - marzo 2021:** Para este periodo se comenzó una búsqueda e inmersión hacia el trabajo de las mujeres sonideras, especialmente en la producción de esta comunidad cultural. Para lo anterior se comenzó una búsqueda física con la comunidad sonidera, pero no se logró contactar a ninguna productora sonidera, sin embargo, se proporcionaron contactos de organizadoras de clubes de baile y de *Rosy La abuelita sonidera*.
- **Abril 2021:** A través de redes sociales fue posible encontrar colectivos como *Chingona Sound*, *Mujeres Vinileras*, *Morras chidas rotulando* y *Musas Sonideras*. Así mismo, la autora comenzó a contactar a productoras, cabineras y gestoras culturales sonideras con el principal apoyo de Marisol Mendoza, *La musa mayor*.
- **Mayo 2021:** Se postuló la parte introductoria del presente trabajo a la iniciativa de Encuentro de Jóvenes Investigadores llevado a cabo por el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla.
- **Julio 2021:** Se logró concretar una entrevista vía remota con Marisol Mendoza *La musa mayor*. La entrevista tuvo una duración aproximada de 3 horas, en las que la gestora y sonidera se dedicó a abordar su historia personal y familiar -la dinastía Duende- como influencia en su desempeño como sonidera. Posteriormente, habló acerca de la participación de las mujeres en el ambiente sonidero y de la importancia que estas tienen en el mismo ámbito. Un punto importante a recalcar fue cuando mencionó la importancia de la autogestión organizada de las mujeres sonideras para conformar espacios que documenten y promuevan las aportaciones de las mujeres sonideras.

De igual forma, Marisol explicó desde su experiencia personal los matices de pertenecer a la comunidad sonidera desde siendo una mujer que se dedica a producir y no solo a

gestionar, dando un punto de partida para nuevos panoramas que son proyectados en el escenario nacional.

- **Agosto 2021:** Durante este mes la autora se puso en contacto con alrededor de 10 mujeres sonideras dispuestas a dar su testimonio, entre la lista de mujeres que dieron entrevista destacan las siguientes:
 1. Kaminsky Sonidero.
 2. Yakidama Sonido.
 3. Sonido Lunática La primera en Puebla.
 4. Sonido La dama de Hierro.

Estos ejercicios de entrevista fueron sumamente interesantes, ya que se centraron en la historia y experiencia de mujeres diversas, de diferentes partes dentro y fuera de la república, que se dedicaron a explicar y reportar su actividad como mujeres productoras de sonido. Las particularidades de las historias permitieron la creación de un archivo a forma de historias de vida que dan cuenta de similitudes en la vivencia sonidera, mismas que están explicadas principalmente en el capítulo III de la tesis y que no se refieren directamente a cada mujer sonidera para no caer en un juego de generalidades que desacredite la experiencia empírica de cada sujeto cognoscente que figura -o no- en las entrevistas e historias de vida en el presente trabajo.

- **Agosto 2021:** Presentación de los avances del trabajo en el Encuentro de Jóvenes Investigadores por parte del Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla.
- **Septiembre 2021:** Se llevaron a cabo entrevistas a sujetos masculinos de la comunidad sonidera en Puebla, la participación que cabe destacar es la entrevista remota realizada a Orihuela MSS, quien compartió parte de su experiencia en la comunidad sonidera, así como una perspectiva importante a tratar que hace referencia al mercado laboral de lo sonidero, a la forma de operar de la industria musical y a los productos derivados del sonidero que generan *valor económico*, tal como discos, videos y canciones. Así mismo se abordaron las expresiones de violencia en el ámbito social que lo rodea.
- **Septiembre 2021:** La parte introductoria del presente trabajo tuvo la obtención del 1.er lugar en la categoría de Ciencias Sociales en el Encuentro de Jóvenes Investigadores por parte del Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla.
- **Octubre 2021:** Asistencia a celebración sonidera llevada a cabo en *La trinidad* Atlixco, Puebla. La estadía de en este baile fue muy corta por cuestiones de la pandemia antes mencionada. Sin embargo, se pudo hablar con algunos miembros de la comunidad sonidera -no productores- en donde se abordó el tema del sonidero en el aspecto laboral y también la importancia de la migración por la música por parte de dinastías como la Perea para obtención de discos y vinilos de música tropical popular en países como Colombia. Así mismo se habló acerca de la tradición de realizar los bailes en las calles y vecindades por motivos de unión colectiva, pero también como consecuencia de que no había opciones de festejo para quienes no podían costearlo.
- **Diciembre 2021:** Asistencia como ponente al ciclo de cine/debate con perspectiva de género por la Secretaría de Cultura del estado de Puebla en el foro cultural *El callejón del gañán* para abordar el filme *Yo no soy guapo* (García, 2018) en conjunto con Rosy *La abuelita sonidera*. Este encuentro fue bastante interesante porque se profundizó mucho en las vivencias de la comunidad sonidera, así como

mitos y estereotipos que giran en torno a ella, de igual forma se abordó el tema de la mujer en el sonidero y de la perspectiva patriarcal en este.

- **Diciembre 2021:** Asistencia a baile sonidero en la colonia Castillotla Puebla, Pue con motivo de fin de año en el tianguis nocturno -solo esa ocasión- de la colonia. A este baile sonidero solo se asistió para observar la participación en el mismo de aquellos que se integran al festejo desde las pistas de baile.
- **Enero 2022:** Trabajo conjunto con Orihuela MSS para poder generar un mapa sonoro que dé un acercamiento a las formas de cumbia que se consumen dentro de la república mexicana. Cabe decir que este mapa sonoro presenta de forma inicial los géneros y expresiones musicales y sociomusicales que de alguna forma están vinculadas al sonidero a forma de justificación de la vigencia del sonidero en ciertos lugares.
- **Marzo 2022:** Video reunión con Marisol Mendoza y asistencia a baile sonidero ambientado por Musas Sonideras -la mayoría de personas pertenecientes a la comunidad sonidera eran mujeres-.

Compilado de fuentes documentales consultadas.

Material audiovisual.

- *Barrio sonidero* (2012) Revilla Records.
- [*La “Colombia chiquita” de México: así se vive el fervor por la cumbia en Monterrey* \(2022\) BBC Mundo,](#)
- *Los sonideros, expresión cultural del barrio* (2018) La Jornada.
- *Sonideros* (2015) Instituto Politécnico Nacional, Canal 22.
- *Sonideros, cultura de barrios* (2016) Universidad PART.
- *Pasos de cumbia -serie documental-* (2014).
- *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Farías de la Parra.
- *Yo no soy guapo* (2018) de Joyce García.
- *Yo soy la cumbia* (2008) de Mauricio Martínez.
- *La calle baila* (2013) UAM-Xochimilco.

Canales de YouTube:

- Ambiente sonidero <https://www.youtube.com/c/AmbienteSonideroMX>
- Cultura sonidera <https://www.youtube.com/user/culturasonidera>
- Fleximanía música sonidera <https://www.youtube.com/c/FLEXISSIUX2015MusicaSonidera>
- Cumbia Poder y Porro <https://www.youtube.com/user/CumbiaPoderPorro>
- Musas sonideras <https://www.youtube.com/channel/UCsDwH7m7tCLxQRpJ4jHxEwW>
- Mujeres Vinileras MX <https://www.youtube.com/channel/UCRtY7RMuHGfCwY4v3wpkiW>
- Música de cumbia <https://www.youtube.com/channel/UC3kdeF1pTZTRx0x9ArYPeGQ>
- Pakito Mix <https://www.youtube.com/user/PAKKITOMIX>
- Richard TV <https://www.youtube.com/c/RICHARDTVOFICIAL>
- Sonidero Latino TV <https://www.youtube.com/c/SonideroLatinoTV>
- Sonideros en movimiento TV <https://www.youtube.com/c/SoniderosenMovimientoTV>

Grupos y fanpages de Facebook:

- Bailes y eventos sonideros en Puebla, Tlaxcala, Veracruz
<https://www.facebook.com/groups/3277958415644492>
- Chingona sound <https://www.facebook.com/CHINGONASOUND>
- Cumbias con el sabanero Leyva
<https://www.facebook.com/watch/miguelsabaneroleyva/>
- Cumbias y más <https://www.facebook.com/cumbiasymas>
- Cumbias wepas y sonideras <https://www.facebook.com/Videosmucica>
- Frecuencia latina mix <https://www.facebook.com/watch/FLMix198.5/>
- La casa de las sonideras voces que endulzan el sentido
<https://www.facebook.com/groups/2652996988270629>
- La página del sonidero <https://www.facebook.com/groups/1692628867640288>
- Mundo sonidero <https://www.facebook.com/groups/320334484755322>
- Sonidero <https://www.facebook.com/groups/760360854556366>
- Sonideros de antaño del mundo
<https://www.facebook.com/groups/2652996988270629>
- Vamos a cumbiar el mundo
https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=547703313345995&external_log_id=fe0c9c64-b694-40e0-bcb5-fd47d64a8a78&q=historia%20de%20la%20cumbia

Perfiles de Instagram.

- Archivo Duenes <https://www.instagram.com/archivoduenes/?hl=es-la>
- COFED <https://www.instagram.com/cofedmx/?hl=es-la>
- Cumbia poder Tokio <https://www.instagram.com/cumbiapoder.tokio/?hl=es-la>
- Huexolotl MX https://www.instagram.com/huexolotl_mix/?hl=es-la
- Kumbia Net https://www.instagram.com/kumbia_net/?hl=es-la
- Mujeres vinileras <https://www.instagram.com/mujeresvinileras/?hl=es-la>
- Sabotaje media <https://www.instagram.com/sabotaje.media/?hl=es-la>
- Sonido Canela <https://www.instagram.com/sonidokanela/?hl=es-la>
- Sonido confirmación <https://www.instagram.com/sonidoconfirmacion/?hl=es-la>
- Sonidero Latino TV <https://www.instagram.com/sonidero.latino.tv/?hl=es-la>

Material de lectura.

- De fiesta callejera: Historia de los sonideros de Tepito por Javier Ibarra
<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/de-fiesta-callejera-historia-de-los-sonideros-de-tepito/>
- La “Colombia chiquita” y su influencia en los sonideros (2018) de Fonoteca Nacional <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/noticias/1475-la-colombia-chiquita-y-los-sonideros>
- Las mujeres sonideras: Reinas del sonidero en México (2018) por Annuska Ángulo. <https://local.mx/musica/sonidero-mujeres/>
- Mujeres que hacen bailar la calle (2018) de Anahí López Zúñiga
<https://www.eluniversal.com.mx/orgullomexicano/metropoli/mujeres-que-hacen-bailar-la-calle>
- Palabras sonideras Secretaría de Cultura y Musas sonideras,
- Pasos sonideros (2016) de Jesús Cruzvillegas.
- Sonideras por la paz (2019) Ana Laura Velázquez Moreno
<https://www.animalpolitico.com/blog-invitado/sonideras-por-la-paz/>

- Sonideros en las aceras (2012) coordinado por Mariana Delgado.
- Sonideros: Héroes del barrio (2018) Max Pearl.
- Sonideros y balas: Una noche de realismo “mejico” (2017) de Camilo Rodríguez
<https://cultura.nexos.com.mx/sonideros-y-balas-una-noche-de-realismo-mejico/>
- Sonideros mexicanos: cuerpos alternativos en las calles (20016) de Rubén López Cano
<https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/2592/2570>