

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

**Música celta en México: Estudio de caso
de un género musical foráneo a través del performance.**

**TRABAJO RECEPCIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL**

PRESENTA

BRYAN ALEXIS VELÁZQUEZ GONZÁLEZ

DIRECTOR

MTRO. ANDRÉS RICARDO GUTIÉRREZ

Ciudad de México, marzo de 2025.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

TOMA MI MANO Y SÍGVEME
TE MOSTRARÉ LO QVE TV ALMA NO VE
POR EQVIPAJE SOLO LLEVA TV FE
POR ESCVDERO EL VALOR SIEMPRE TEN
Y SÍ EN TV VIAJE OYES LA VOZ
DEL LADO OSCURO DE TV CORAZÓN
ELIGE BIEN O JAMÁS VOLVERÁS
DEL SVEÑO DEL GRIAL, NVNCA
DESPERTARÁS...



MÄGO DE OZ. (1998). EL SANTO GRIAL. EN *LA LEYENDA DE LA MANCHA* [CD].
MADRID, ESPAÑA.: LOCOMOTIVE MUSIC.

A LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE
DE LA NOCHE...
PABLO J. VELÁZQUEZ.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, Adriana Gonzáles Hernández, por su amor infinito, por su apoyo incondicional y por creer en mis sueños tanto como yo.

A mi padre, Pablo Jacinto Velázquez Castillo, por que dio todo para verme cumplir mis sueños y porque a pesar de que el infinito cosmos nos separe, sigue dándome lecciones de vida.

A mi compañera de vida, Viviana Gómez Armengol, por todo el amor, comprensión y el apoyo que me ha dado y que me motiva a superarme día con día.

A mi hermana, Paulina Leylani Velázquez González, por su incondicional apoyo en los momentos más difíciles.

A mi sobrino, Pablo Adrián Velázquez González, por ser un ángel que llegó a enseñarme que siempre se puede salir adelante.

A la UACM por enseñarme que hay más de una forma de ver y aprender de la vida.

A todos los que han sido mis profesores y han dejado parte de su esencia en toda mi trayectoria académica.

A Leilanni Navarro por su invaluable apoyo al revisar y guiarme en la redacción de este trabajo.

A mis lectores, Dra. Luz Beleguá Gómez López, Mtra. Eloisa Poot Grajales, Dr. Aliber Fernando Escobar Susano por darse el tiempo de leer este trabajo y ofrecerme sus invaluable enseñanzas.

Eterna gratitud al profesor Andrés Ricardo Gutiérrez, por dirigir este trabajo, ofrecerme sus enseñanzas y su invaluable amistad.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I.....	4
1 ¿Qué es la música celta?.....	4
1.1 Origen y antecedentes históricos	23
1.2 Características Técnico-musicales.....	31
1.3 El papel de la música celta en la cultura audiovisual (Cine y T.V.).....	38
1.2 ¿Cómo la música celta llega a México y cuál es su relación con la cultura mexicana?	41
1.2.1 Siglo XVI: Los primeros descendientes de la cultura celta en México	43
1.2.2 Siglo XIX: Guerra de Intervenciones México-Estados Unidos	46
1.3.3 Siglo XX: El nacimiento de la industria musical. Siglos XX-XXI.....	52
1.3 Influencia cultural de comunidades originarias de países celtas en México	54
Capítulo II.....	59
2.1 El <i>Performance</i> Musical	59
2.1.1 Elementos simbólicos del <i>performance</i> musical.....	64
2.1.2 Comunicación entre <i>performers</i> y espectadores	71
2.1.3 El <i>performance</i> musical y la construcción de la experiencia.....	75
2.1.4 El <i>performance</i> musical celta.....	79
2.2 La industria musical.....	84
2.2.1 Dinámicas de la actual industria musical	91
2.2.2 Características e impacto del <i>performance</i> musical a gran escala	97
2.2.3 Construcción de la experiencia musical desde el espectáculo a gran escala	103
2.3 La música fuera de la industria musical	107
2.3.1 La música como un oficio.....	107
2.3.2 ¿Qué es el <i>performance</i> musical artesanal?	112
2.3.3 Construcción de la experiencia musical desde el <i>performance</i> musical artesanal	122
Capítulo III.....	128
3.1 El <i>performance</i> musical artesanal en México.....	128

3.1.1 Diversidad del <i>performance</i> musical en México	132
3.1.2 Los públicos en México	135
3.2 La música celta en México.....	139
3.2.1 El <i>performance</i> musical celta en México	139
3.2.2 Las Formas simbólicas del <i>performance</i> musical celta en virtud de la construcción de la experiencia.....	152
3.2.3 El <i>performance</i> musical celta en virtud de la difusión cultural en México	159
Capítulo IV	167
4.1 Reflexión final.....	167
Referencias.....	170

Introducción

El presente trabajo de investigación es un recorrido y a la vez un análisis cultural sobre un tema interesante de explorar dada su relación y manifestación en México. Se trata de la música celta, estilo musical representativo tradicional de países con herencia celta, como Irlanda, Escocia, España, entre otros. De manera empírica es notorio que la presencia de este estilo musical en el territorio mexicano ha tenido un importante crecimiento en las últimas dos décadas, a pesar de ser foráneo y sin una aparente relación con la cultura¹ y los gustos de los mexicanos. Eso nos lleva a la siguiente pregunta: ¿cómo es que un género musical como este puede manifestarse y desarrollarse bajo un contexto cultural y social tan diferente como el mexicano? Esta interrogante motiva el análisis de este tema de interés desde aspectos sociológicos, culturales y artísticos, ya que, como se puede apreciar, estos elementos están implícitos en la pregunta anterior.

¹ El sociólogo John B. Thompson (1993) propone dos concepciones antropológicas de la cultura. Una de ellas es la concepción descriptiva, la cual se refiere al “conjunto de valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas, las cuales son características pertenecientes a una sociedad determinada o a un periodo histórico determinado”. La otra de ellas es la concepción simbólica, la cual desplaza el enfoque hacia un interés por el simbolismo, lo que ocasiona que el estudio de la cultura se base en la interpretación y acción de los símbolos. Como podemos darnos cuenta, la propuesta de Thompson engloba dos formas de cultura, ya que por un lado la concepción descriptiva abarca los rasgos más notables de la cultura, es decir, todo aquello que de algún modo podemos atestiguar, tanto material como inmaterialmente. Mientras que la percepción simbólica se concentra en lo que la cultura puede significar o incluso representar. Indudablemente, la propuesta de «cultura» que aporta Thompson nos permite analizar un sinnúmero de fenómenos culturales, ya que consideramos que esta logra abarcar de manera amplia todo aquello que puede considerarse dentro de la cultura.

Durante el primer capítulo de este trabajo se definirá qué son la música y la cultura celta, cuáles fueron los momentos de contacto a lo largo de la historia de México, y cuál ha sido la influencia celta en México. Esto con el propósito de dibujar un panorama que nos permita entender los procesos por los cuales nuestro tema de interés se manifiesta y se desarrolla en la actualidad.

En el segundo capítulo se explorará a la música en su modalidad escénica, haciendo énfasis en la comunicación entre intérpretes y la audiencia, la construcción de la experiencia y el panorama de la música dentro y fuera de la industria musical en la actualidad. Esto para conocer y entender la forma en la que la música celta se desempeña dentro del contexto musical en México.

En el tercer capítulo el objetivo es indagar en el panorama de la diversidad musical en México en su modalidad escénica de baja escala y el panorama musical celta en México, para cerrar con un análisis que nos permita entender cómo la música celta afecta a la construcción de las experiencias de los asistentes y a su vez cómo estas contribuyen a su propia difusión cultural dentro del territorio mexicano. En el cuarto y último capítulo se dará el espacio para una reflexión sobre lo estudiado.

El estudio de este tema posee una justificación personal, ya que durante diecisiete años me he desempeñado como músico especialista en la ejecución de distintos instrumentos de viento, tales como la flauta transversal, los *tin* y *low whistles*, y diferentes tipos de gaitas. Mi interés por la música nació a partir de experimentar un contacto con la música celta, misma que me enamoró al instante. Actualmente, mi formación académica en el área del arte y el patrimonio cultural me permite ver mi desempeño como músico con una mayor profundidad crítica y analítica. Por esta razón es que el presente trabajo

de investigación tiene como propósito profundizar y contextualizar mi papel como músico en relación con mi entorno social y cultural. Esto también me permitirá explorar y entender los procesos que involucran la manifestación y desempeño de un género musical que es característico de una cultura (Thompson, 1993) diferente a la mexicana. Para poder llevar a cabo este trabajo de investigación abordaré distintos conceptos como los de los sociólogos John B. Thompson y Pierre Bourdieu, me apoyaré de distintos textos especializados en el arte, la cultura, las industrias culturales, y, desde luego, en materiales como textos, videos y entrevistas enfocados en la música y la cultura celta. Además, usaré los aprendizajes y experiencias que he acumulado durante mi carrera musical.

Capítulo I

1 ¿Qué es la música celta?

De igual manera que cuando hablamos de cualquier género musical, al hablar de música celta nos referimos a un grupo de estilos musicales que poseen ciertas características en común, características que pueden abarcar desde la inclusión de las mismas familias de instrumentos musicales, las técnicas con las que se ejecutan o, incluso, y como en este caso, de las culturas de las cuales son originarias. Y precisamente, en el caso de la música celta, esta última característica resulta un factor importante que nos permite de inmediato tener referencias culturales de ella.

En distintos sitios web, tales como PLANETA MUSIK.COM o SOCIALMUSIK.ES, se hace mención de que el término “música celta” nace en la década de los setenta del siglo XX, debido a la necesidad de las disqueras estadounidenses por catalogar a la música folclórica tradicional de ciertas regiones de España, Francia, Gales e Inglaterra y, principalmente, de Escocia e Irlanda, con el propósito de crear una identidad cultural y nacionalista en beneficio de las ventas de música en formatos físicos. Sin embargo, en estos mismos medios se indica la presencia de un debate existente entre etnomusicólogos que critican esta unificación, pues, por un lado, se argumenta que a pesar de que muchas regiones del occidente de Europa comparten rasgos y características de los pueblos autodenominados celtas, existen claras diferencias entre los estilos musicales de cada región; y, por otro lado, se pone en duda si es correcto usar la palabra celta para categorizar a los estilos musicales de estas regiones, ya que se argumenta que la herencia de las prácticas musicales celtas entre músicos era transmitida generacionalmente de manera oral, por lo que es altamente probable que en todo ese proceso se hayan modificado, agregado o, incluso, eliminado características

que podrían estar ligadas a las técnicas de ejecución y sonorización de los instrumentos musicales, por lo que no existiría una certeza real de lo que es la música celta en sentido estricto.

En su libro *Celtic music: A complete guide* (2000), June Skinner Sawyers reflexiona lo que en la actualidad asimilamos como «lo celta», es decir, a qué nos estamos refiriendo realmente cuando hacemos uso de este término y qué diferencia hay entre lo que comprende la palabra celta en términos culturales. Esta reflexión hace énfasis en las raíces de las personas que de forma usual escuchan y/o se desempeñan como músicos de lo celta, en donde la autora sostiene que, a pesar de que muchas de estas personas podrían ser descendientes directos, o incluso ser parte de alguno de los países con presencia de la cultura celta, estos poseen un sentimiento nacionalista e identitario poco acertado de lo que podría ser la música celta, y responsabiliza de esto a las referencias pop² del cine y la TV, quienes se han encargado de proyectar concepciones estereotipadas de lo que son en realidad la música y la cultura celta.

Un ejemplo claro que podría dejar en evidencia lo anterior, es con la película biográfica sobre la vida de William Wallace, *Braveheart*, una película que pretende retratar el nacionalismo escocés, en cuya banda sonora, el compositor estadounidense James Horner introduce en los temas principales de la cinta melodías con *uilleann pipes*³ (Fig. 1), mejor conocida como gaita irlandesa. Esto es muy interesante y hasta irónico, ya que

² Cultura popular contemporánea o cultura de masas.

³ *Uilleann* se traduce del gaélico irlandés como *codos*. *Pipes*, se traduce del inglés como *tubería*, entendido como *gaita de codos* debido a que su técnica de ejecución demanda el uso de ambos codos, el codo izquierdo acciona el fuelle que infla la bolsa, mientras que el derecho ejerce presión sobre la bolsa y así producir el sonido (Sawyers, 2001).

dentro del filme hay una escena donde aparecen algunos personajes tocando gaitas escocesas (*Great Highland Bagpipes*)⁴ (Fig. 2), pero lo que se escucha no es el sonido propio de esa gaita, sino el de la gaita irlandesa.

Realmente no existe información sobre este dato en específico, de modo que, por sentido común, podríamos deducir que la justificación es que el sonido de la gaita irlandesa queda mejor en pantalla que el sonido de la gaita escocesa, y es totalmente aceptable, pues al final, y sin importar que la cinta pretenda educar sobre la historia de Escocia a la audiencia, no deja de ser una forma más de entretenimiento. Resulta destacable que, en este tipo de casos, Sawyers (2000) señala que no se generan debates con la seriedad apropiada para poder exigir a las grandes industrias culturales que se respete de algún modo la distinción folclórica musical entre las distintas regiones de los países celtas. Si regresamos a nuestro ejemplo y lo analizamos, simplemente notamos que en una película que pretende plasmar la cultura y el nacionalismo escocés vemos alterada la característica principal del instrumento musical, el cual es casi un icono para Escocia y que está siendo aceptado por miembros de la cultura que el filme pretende plasmar, y sumado a lo anterior, sabiendo que el alcance de una producción cinematográfica es mundial, el filme se convierte en una de las referencias más comunes de la cultura celta para un gran número de personas.

⁴ Traducido del inglés como *Gran gaita de las Tierras Altas*, es la gaita más representativa de Escocia.



Figura 1. Conor lamb tocando la uilleann pipe. Fuente: Celtic Life (2020).



Figura 2. Gaitero escocés tocando la Great Highland Bagpipe. Fuente: Alamy (s.f.).

Otro ejemplo inexacto sobre que se percibe como «lo celta» lo encontramos en la propia industria de música, ya que desde mediados de la década de los setenta comenzaron a surgir grupos musicales, principalmente de rock, que buscaban

experimentar creando composiciones en donde se fusionaban distintos estilos musicales. Uno de los grupos más sobresalientes de la época fue la banda de rock progresivo Jethro Tull, liderada por el escocés Ian Anderson, quien, además de cantar, fue pionero en introducir la flauta transversal en este género musical. Sus canciones estaban muy influenciadas por melodías de música tradicional escocesa, pero también del *jazz* e, incluso, de obras clásicas del barroco. Un claro ejemplo de esto son los temas *Bouree* o *The Pine Marteen's Jig*.

El impacto de su estilo musical fue tan importante, que incluso actualmente continúan surgiendo agrupaciones con un claro estilo musical inspirado en Jethro Tull, tales como Focus (Países Bajos), Atic of Love (Estados Unidos), The Trio Project (Estados Unidos), Gwndal (Francia), Saurom (España) y Mago de Oz (España). En los primeros álbumes de la banda, específicamente *This Was* (1968), *Stand Up* (1969) y *Aqualung* (1971) es muy evidente la fusión de estos estilos musicales ya que estaban muy bien diferenciados, es decir, dentro de cualquiera de las primeras composiciones de la banda, podemos localizar algún solo muy característico de *jazz* y, apenas unos segundos después, tomaban protagonismo melodías muy reconocibles de canciones tradicionales escocesas. Pero las fusiones no eran tan distintivas conforme la banda iba evolucionando, porque podían estar amalgamadas en una misma frase musical. Es decir, que podemos encontrar una melodía escocesa modificada en partes específicas de tal modo que suenan a *licks*⁵ muy característicos del *jazz*.

⁵ Traducido del inglés como *corte*, es fraseo musical que consiste en una serie de notas de corta duración y son comúnmente usadas en solos y/o melodías protagónicas dentro del rock, *jazz* y *blues*.

De esta manera, las fusiones musicales ya no estaban a un nivel claramente diferenciable dentro de una canción, sino que se habían mezclado a nivel del fraseo musical. Para crear una imagen que nos permita entender las canciones de Jethro Tull a lo largo de su trayectoria, podríamos hacer una breve analogía: imaginemos que las primeras canciones de Jethro Tull son como un coctel de frutas en el que es posible distinguir claramente los sabores, texturas y colores de cada fruta, mientras que las canciones subsecuentes son como un auténtico licuado, a través del cual percibimos la mezcla de todas las frutas, llegando en ocasiones a no poder distinguir con claridad cada sabor, textura y color que lo componen.

Lo que los músicos de la banda Jethro Tull crearon fue un estilo propio a partir, no solo de la fusión de estilos musicales como el *jazz*, el rock, la música barroca y la música tradicional escocesa, sino también de la mezcla de todos ellos, por lo que no podríamos catalogar a la banda de otra forma que no sea el de su propio estilo. Sin embargo, las disqueras y muchos medios enfocados en el rock no dejaban de hacer énfasis en la “inclusión de la música celta” en las composiciones de la banda a pesar de que la parte celta de la música estaba notablemente intervenida por distintos estilos musicales; es claro que es innegable la influencia de las melodías escocesas que servían de inspiración para los músicos, pero realmente no estaban retomando a la música tradicional de Escocia y su material se etiquetaba como celta únicamente con propósitos de mercadotecnia.

A partir de los ejemplos anteriores, podemos pensar que, en efecto y, como expresa June Skinner, en su capítulo *What is Celtic music?* se está construyendo una idea poco acertada de lo que es la música celta, pues las industrias culturales no solo pretenden englobar en el término distintos estilos musicales, sino que se está fomentando

una generalización del mismo término, pasando por alto muchos aspectos distintivos de cada región celta. Pero, entonces, ¿a qué sí podríamos llamar música celta? La respuesta a esta pregunta podría ser, sin duda, más compleja de lo que parece porque, a la hora de estudiar el origen y la evolución de los idiomas, se tendrían que realizar rastreos históricos de una profundidad similar a los que hacen los lingüistas más especializados. Esto puede sonar a exageración, pero recordemos que la herencia y enseñanza de cualquier estilo musical tradicional de cualquier cultura (Thompson, 1993) del mundo son transmitidas generacionalmente de manera oral, y es por esta propiedad que son casi incontables las modificaciones que pueden llegar a sufrir. Entonces, dotar de una definición que abarque todos los estilos musicales pertenecientes a la cultura celta podría, no solo conllevar a la elaboración de un amplio y detallado catálogo que vincule las características de cada estilo musical a lo largo de su evolución, sino también a crear una definición que evolucione junto con los estilos musicales celtas.

De este modo, a pesar de que sea considerada música tradicional, es tal vez de las menos conservadoras en el sentido estricto de preservar las características estéticas que la componen, pues, incluso en las manifestaciones actuales más cercanas al sonido de su estado más antiguo, sigue produciendo cambios que, de algún modo, la mantienen actualizada. Prueba de ello podría ser lo que nos aporta Erick Falc'her-Poyroux, un investigador irlandés, quien a propósito cuenta con un doctorado sobre la "Identidad musical irlandesa":

The origins of what is termed today as a "Celtic music" are extremely difficult to define in a systematic and methodical way, for lack of actual traces. We can only surmise that today's jigs, reels or gwerziou, probably have very little to do with what the musicians of the early Middle Ages played in Ireland, Brittany, Scotland or Wales, and even less with the kind of entertainment enjoyed by the first Celtic peoples 3,000 years ago in central Europe. [Los orígenes de lo que hoy se denomina "música celta" son extremadamente difíciles de definir

de manera sistemática y metódica, por falta de huellas reales. Solo podemos suponer que los *jigs reels* o *gwerziou*⁶ de hoy, probablemente tengan poco que ver con los músicos de la temprana edad media tocaban en Irlanda, Bretaña, Escocia o Gales, y menos aún con el tipo de entretenimiento que disfrutaban los primeros pueblos celtas hace 3000 años en Europa central]. (Falc'her-Poyroux, 2020)

Como podemos darnos cuenta, hoy en día sería muy difícil definir con exactitud una concepción del término “música celta”. Sería poco responsable, en términos académicos, entrar en el debate que implique la creación de una definición. Entonces, para efectos de este trabajo, lo más práctico será tratar de explorar una definición que abarque a grandes rasgos el término música celta. Para ello empezaremos por reconocer las tres características más comunes dentro de los estilos celtas. La primera de ellas serían las familias de instrumentos musicales que se usan con mayor frecuencia; la segunda, las técnicas y formas de ejecución de estos; y, por último, las regiones socio-geográficas de los que son “originarios”. Esta última característica la ponemos entre comillas porque, como decíamos antes, el origen puede ser muy complejo e inexacto, de modo que solo podríamos hablar del origen actual, es decir, en qué región es común como música tradicional actualmente.

Establecido lo anterior, podríamos retomar el catálogo que propone Sawyers (2000), en el que hace una breve lista con las características más comunes de lo que se entiende como música tradicional celta para cada una de las regiones con mayor presencia de la cultura celta: Irlanda, Escocia, Gales, Bretaña, Galicia y Asturias.

⁶ Los *jigs. reels* y *gwerziou* son estilos dentro del género de la música celta, que suelen poseer ritmos rápidos que invitan a la festividad y al baile (Sawyers, 2001).

Irlanda

Dentro del mundo occidental, este es el principal país referente de la cultura celta. La música tradicional de este país se caracteriza por ser muy festiva, pero, sobre todo, muyailable, ya que su estructura rítmica estaba pensada justo para ser así.

Los instrumentos más comunes en este particular estilo son la *uilleann pipe*, que se trata de una gaita que, a diferencia de otras, el intérprete no sopla directamente a través de un soplete⁷ (Fig. 3) para inflar la bolsa y así hacerla sonar, sino que infla bolsa a través de un fuelle. El sonido de esta gaita es muy similar al de una armónica, pero con tonos armónicos más graves y brillantes, que lo dotan de un timbre único, incluso dentro de la gran variedad de gaitas. Otros de los instrumentos más comunes utilizados en este estilo musical son las *irish flutes* (Fig. 4) y los *tin whistles* (Fig. 5), que son flautas muy simples en su construcción, pero que de igual manera poseen sonidos únicos e instantáneamente reconocibles. (VIDEO DE REFERENCIA: [O'Connor's Pub OAIM Launch Clip 1 - Traditional Irish Music from LiveTrad.com](#))

Podemos hablar también de instrumentos de cuerda, los cuales se dividen en dos grupos, por un lado, tenemos al harpa, al violín y en ocasiones al banyo, que se encargan junto con las flautas y las gaitas de producir melodías protagónicas, y por otro lado tenemos a las guitarras acústicas y al *bouzuok*⁸ (Fig. 6), cuya función es crear el acompañamiento que sirve como base para las melodías protagónicas. Por último, están

⁷ El gaitero español Carlos Núñez (2018) nos dice que se le llama soplete al conjunto de la embocadura y la válvula, por el cual el gaitero sopla para inflar la bolsa de la gaita.

⁸ Es un instrumento de cuerda rasgada, similar a la guitarra en cuanto a la técnica de ejecución, con cuerpo de pera (Sawyers, 2001).

los instrumentos de percusión, de los cuales el que sobresale es el *bohrán*⁹ (Fig.7), o pandereta irlandesa, que básicamente es un tambor con forma de pandero, pero con dimensiones más grandes y que se toca con una baqueta corta.

Dentro del estilo musical irlandés existen sub-estilos que están diferenciados básicamente por el ritmo, tales como *reels*, *jigs*, *hornepipes*, *slow air*. Los primeros tres suelen ser muy bailables debido a su estructura, mientras que el *slow air* se caracteriza por tener melodías lentas y más enfocadas a ser apreciadas, que, al funcionar como una danza, estas suelen ser ejecutadas principalmente con la *uilleann pipe* como instrumento protagonista, aunque en ocasiones son acompañadas por alguna flauta o incluso el violín.

⁹ Se trata de un instrumento de percusión con forma de pandero, que se ejecuta con ambos extremos de una baqueta corta (Sawyers, 2001).

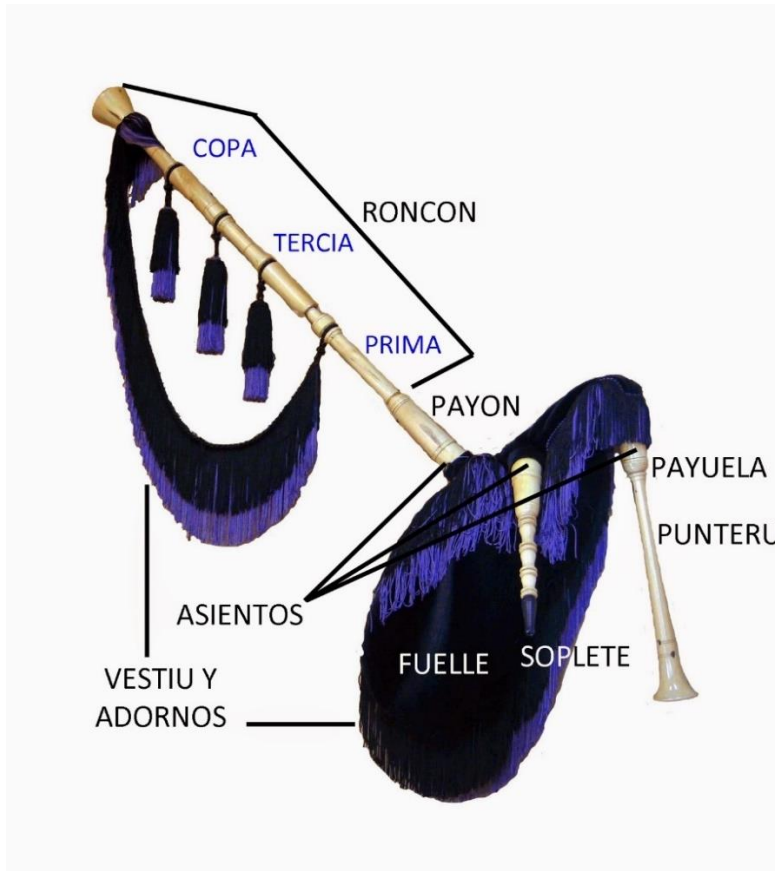


Figura 3. Partes de la gaita. Fuente: Los tesoros del paraíso (2014)



Figura 4. Jean-Michel Veillon tocando una *irish flute*. Fuente: A Guide to the Irish Flute (s.f.).



Figura 5. Músico tocando un *tin whistle* en Re. Fuente: The Wonderful World of Folk Music (s.f.).



Figura 6. Beth Patterson tocando el *bouzouki*. Fuente: bethpattersonmusic.com/shows/ (s. f.).



Figura 7. Músico irlandés tocando el Bodhrán. Fuente: Celtic Life International (2019).

Escocia

Este país, sin duda junto con Irlanda, es uno de los referentes inmediatos de la cultura celta, y su música tradicional es también muy reconocible. Uno de los instrumentos musicales más icónicos de esta región es la gaita escocesa, la cual se caracteriza por un sonido potente y agudo. Este instrumento, a diferencia de la gaita irlandesa, se usa con mayor frecuencia en la música marcial, y está muy ligada a la tradición bélica de Escocia, pues hasta la fecha es común escuchar este instrumento en bandas que, a pesar de no estar vinculadas con algún tipo de fuerzas armadas, poseen características como el vestuario o la acción de marchar, que aluden a fuerzas armadas como ejército o la marina. Para ejemplificar mejor lo anterior, podríamos hacer paralelismos entre las bandas de gaitas escocesas, con las bandas de guerra¹⁰ que son comunes en México y que suelen representar a instituciones del Estado de defensa como la marina y el ejército. (VIDEO DE REFERENCIA: [The Massed Pipes and Drums of Music Show Scotland – Live in the Tui Arena at Hannover](#))

Existen otros dos tipos de gaitas comunes en Escocia que, a diferencia de la anterior, no están relacionadas con una tradición bélica, que son la *smallpipe* y la *borderpipe*¹¹ (Fig.8). Estos instrumentos musicales están más enfocados a las músicas festivas y bailables, y se caracterizan por tener un sonido menos potente. La música

¹⁰ En el portal Wikipedia se indica que las bandas de guerra son conjuntos de intérpretes ejecutantes del clarín y la caja, que suelen pertenecer a instituciones de defensa nacional, como la policía, el ejército, la marina, entre otros, y tienen el propósito de dar órdenes militares a través de melodías de tradición marcial.

¹¹ También se les conoce como *Lowlands bagpipes* (Sawyers, 2001). Traducido del inglés como *Gaitas de las Tierras Bajas*. Poseen las mismas características y forma, siendo únicamente la *smallpipe* de tamaño más pequeño y de afinación más aguda.

tradicional escocesa es muy parecida a la irlandesa en que ambas sociedades están muy influenciadas una de la otra, por lo que, además de las gaitas, comparten los mismos instrumentos, como las flautas, los violines y las percusiones; incluso también encontramos *reels* y *jigs* en los sub-estilos de esta región. (VIDEO DE REFERENCIA: [Cock O´the North – Scottish Smallpipes](#))



Figura 8. Smallpipes/Borderpipes. Fuente: Scottish Lowland Smallpipes (s.f.).

Bretaña

Este país, siendo vecino de Escocia e Irlanda, es de esperarse que cuente con mucha influencia y similitudes en su música tradicional, incluso llegando a distinguirse por contar con su propia gaita, la *northumbrian pipe* (Fig.9).



Figura 9. Alice Robison tocando la *Nothumbrian pipe*. Fuente: Magnetic North East (s.f.).

La música tradicional bretona, a diferencia de la irlandesa y la escocesa, se ejecuta en doce modos musicales¹² diferentes; es decir, mientras que la música tradicional de Escocia e Irlanda se toca mayormente en escalas musicales que incluyen de cero a dos alteraciones¹³ teniendo como resultado un total de tres modos, la música bretona puede llegar a hacer uso de las mismas alteraciones que un piano, dando como resultado los doce modos musicales, lo que le brinda muchas posibilidades melódicas. Otra de las características que distinguen a la música tradicional bretona radica en que se suele tocar solo con un instrumento, careciendo en la mayoría de las veces de un colchón rítmico y armónico que la acompañe. (VIDEO DE REFERENCIA: [Northumbrian small-pipes](#))

¹² También conocidos como modos griegos, son escalas de siete notas, cada una con un sistema de intervalos diferente (Meave Ávila, 2015).

¹³ Pueden ser ascendentes o descendentes, y consisten en mover una nota musical, ya sea un semitono más agudo o uno más grave, según sea el caso.

Galicia y Asturias

Estas dos regiones, de lo que actualmente es España, cuentan con una importante presencia de la cultura celta, aunque en estos casos resulta más notoria la distinción del estilo de su música tradicional con respecto a Irlanda y a Escocia, pues, si bien es muy frecuente el uso de las gaitas, gallegas y asturianas¹⁴ (Fig. 10), sus melodías suelen poseer rasgos muy particulares; mismos que están relacionados con la influencia musical de otras regiones culturales. Recordemos que a lo largo de la historia de España se tuvo lugar una invasión árabe; distintos grupos y comunidades que provenían principalmente del norte de África y Asia instalaban sus asentamientos a lo largo de todo el territorio español, por lo que no es difícil suponer que parte de su cultura (Thompson, 1993) se fue fusionando con la de los habitantes de la vieja Hispania, incluyendo la música, desde luego. El estilo musical que los árabes llevaron es muy particular sonoramente, pues su estructura recurría al uso de alteraciones en su escala musical, lo que resultaba por completo diferente para las escalas musicales de uso común en Europa. Esta particularidad influyó y dio origen a mucha de la música tradicional de la actual región de España, tal es el caso del flamenco. Y, en el caso de Galicia y Asturias, la cultura árabe intervino con ciertos elementos melódicos a la música tradicional de los pueblos celtas que ahí vivían, por esta razón es que su música tradicional posee elementos que evocan a la música de los árabes. Esta particular fusión, contrario a lo que podríamos pensar, no es ajena a los orígenes de la música celta, pues tanto las gaitas como los primeros estilos musicales tradicionales de los pueblos celtas tienen un origen en la

¹⁴ Ambos tipos de gaitas poseen características físicas similares, con excepción de que la gaita asturiana suele ser más aguda y con un sonido más potente.

culturas egipcias e islámicas. (VIDEOS DE REFERENCIA: [Muiñeira de Chantada // Gaita Gallega](#) ; [Himno de Asturias, Interpretado por la Real Banda de Gaitas Ciudad Oviedo](#))

Como pudimos observar en los párrafos anteriores, la música celta se caracteriza por ser, en la mayoría de los casos, música muy festiva, pensada y creada para bailar, pero al mismo tiempo posee vínculos con costumbres rituales y culturales que aluden a costumbres y creencias de la sociedad celta, sin embargo, no es la única característica en común entre los estilos celtas, ya que algo muy notorio es el frecuente uso de las gaitas. Estas, a pesar de que pueden llegar a ser muy distintas y de extensa variedad, no es difícil suponer que, dadas sus características físicas y funcionales, todas están vinculadas al mismo origen, el cual exploraremos con mayor detalle en el próximo capítulo.

Otro punto en el que no hemos hecho hincapié hasta ahora, dado que no parece ser tan evidente, son las técnicas con las que se tocan los instrumentos melódicos como las flautas, violines y arpas. Hablar de técnica musical es referirse a la forma con que cada instrumento se toca, como, por ejemplo, la técnica dentro de la música clásica que es muy usada incluso en estilos musicales más actuales, la cual tiene la característica de ser muy precisa, de siempre buscar la mejor afinación e, incluso, de obedecer estrictamente a las teorías de armonía musical más sofisticadas. Para clarificar, podemos señalar que el *jazz* no es tan preciso en ese sentido, ya que, lejos de obedecer a una armonía musical preestablecida, este se enfoca en la improvisación.

En el caso de los estilos musicales celtas, la gaita es el instrumento eje la mayoría de las veces, por lo que los instrumentos melódicos que suelen acompañarla, como el violín, el acordeón o cualquier tipo de flautas, adoptan la técnica de ejecución de la gaita.

Recordemos que, a grandes rasgos, las gaitas son una bolsa de aire a la que se ejerce presión con el brazo para hacer sonar el puntero, que es básicamente una flauta. Entonces, la particular naturaleza de esta forma tan poco común de hacer sonar este instrumento impide un elemento sumamente importante y necesario para ejecutar cualquier melodía, se trata de la articulación. La articulación no es más que un pequeño corte entre cada nota musical que permite diferenciar las notas entre sí; esto da coherencia y fraseo a las melodías.

En el caso de las flautas, hacer una articulación consiste en cortar el flujo de aire de manera muy rápida con la lengua, pero, como decíamos antes, en la gaita no se puede cortar el flujo de aire, por lo que los gaiteros recurren al uso de adornos musicales¹⁵ que se efectúan con los dedos entre cada nota para así crear una articulación, creando una técnica muy particular. Esta técnica migró a los instrumentos que solían acompañarla, dando origen el estilo particular de la música tradicional de las principales regiones celtas.



Figura 10. Grupo Alborada tocando música celta. Lado izquierdo: gaitero asturiano; lado derecho: gaitero gallego. Fuente: grupoalborada.com (s.f.).

¹⁵ Los adornos musicales, o también conocidos como *florituras*, son pequeños sistemas de no más de cuatro notas musicales que no forman parte estructural de una melodía, y sirven para adornar y dar énfasis estético al fraseo musical (Meave Ávila, 2015).

Ya hemos hecho énfasis en algunos aspectos característicos de la música tradicional de las principales regiones celtas que recapitularemos de forma breve. En primer lugar, tenemos la ubicación geográfica-cultural en la que esta música es considerada tradicional, dada su relación con la identidad cultural celta; en segundo lugar, tenemos la elaboración y el uso frecuente de instrumentos musicales que se emplean para esos estilos musicales; y, en tercero, tenemos la técnica de ejecución de los instrumentos que marcan un estilo definido. Añadido a lo anterior, hay una cuarta característica que podríamos considerar: el propósito, pues, como podemos observar, esta música está vinculada a escenarios culturales de la sociedad celta que con frecuencia involucran lo festivo, ritual, fúnebre y hasta bélico; aunque cabría señalar, que esta no es una característica única de los estilos musicales celtas.

Como mencionábamos al inicio de este apartado, no existe una definición en concreto para el término música celta, ya que, además de abarcar demasiados aspectos y momentos culturales, este no se ha abordado con la seriedad que merece, por lo que, para efectos de este trabajo, construiremos una definición que integre lo más amplia y generalmente posible lo que abarca o constituye a la música celta que conocemos hoy en día, tratando de ser cuidadosos en términos académicos y evitando así entrar en un debate para el cual no poseemos las herramientas necesarias.

Para efectos de este trabajo, consideramos suficientes las cuatro características expuestas previamente, ya que son las más frecuentes y fáciles de notar en los distintos estilos musicales celtas. Por lo tanto, proponemos que la respuesta a la pregunta inicial de *qué es la música celta*, sea la siguiente: la música celta es el conjunto de estilos musicales tradicionales que poseen en común un origen socio-geográfico dentro de cualquiera de

las culturas celtas, las mismas familias de instrumentos musicales, las técnicas particulares de ejecución y los mismos propósitos socioculturales.

1.1 Origen y antecedentes históricos

Hemos señalado, aunque brevemente, sobre lo que la música celta abarca en términos de una identidad cultural, por lo que es conveniente examinar un poco el origen de esta identidad para así contar con un mejor contexto, pues resulta de utilidad profundizar sobre el origen de la música celta en beneficio de lo que se busca en este trabajo.

En distintas fuentes, como *La hermandad de los celtas. Últimas investigaciones y vivencias sobre los celtas y su música por uno de sus protagonistas* de Carlos Núñez (2015) o en *Music and the Celtic Otherworld* de Karen Ralls-MacLeod (2000), encontramos que los antiguos celtas se conformaron en grupos tribales no muy extensos que vivieron en su mayoría en regiones de Europa central y occidental, entre los años 700 a.C. y el 400 d.C., dentro de lo que podríamos señalar como los últimos años de la edad de bronce y los primeros de la edad de hierro.

Estas pequeñas tribus emigraron a otros territorios dentro del continente europeo; se hallaron vestigios celtas en una extensión de territorio que abarca desde lo que conocemos como Portugal hasta Turquía. A pesar de que los celtas llegaron a cubrir gran parte del territorio europeo, estos nunca lograron unificarse como un estado, sin embargo, existieron ciertas características culturales que poseían en común —como el arte, el lenguaje, la religión, los tipos de estrategias que se usaban para conducir la guerra, las prácticas de inhumación, etc.—, aun tratándose de grupos o tribus de poca extensión.

Durante el imperio romano, los pueblos celtas perdieron gran parte del territorio que ocupaban, viéndose obligados a trasladarse a partes más remotas de Europa, principalmente en la parte continental. La mayor concentración de tribus celtas estuvo en Portugal, en la parte norte de España, concretamente lo que hoy se conoce como Galicia y Asturias, y la parte norte de Francia. Pero fue en las islas británicas donde las tribus celtas establecieron mayormente sus asentamientos, siendo Irlanda, Escocia y Gales las principales regiones.

En el párrafo anterior exploramos de manera muy breve lo que podemos considerar como los pueblos celtas en términos de extensión territorial, pero más allá de eso es necesario enfocarnos en el origen de lo celta en términos culturales. Sin embargo, existen pocos textos, tanto en inglés como en español, que refieren a los orígenes de la cultura celta, ya que la mayor parte del material encontrado hace referencia a los pueblos celtas en términos geográficos, de migración y de historia. De igual manera seremos breves, pero esta vez no por practicidad, sino por la escasa información encontrada.

En los textos revisados —tales como *World History Encyclopedia. Los Antiguos Celtas* de Mark Cartwright (2021), el ya citado *Celtic Music: A complete Guide* de Sawyers (2000), *El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España* de Pedro Bosch-Gimpera (1995), entre otros—, hemos encontrado que existen tres grupos antiguos que pudieran dar origen a la cultura celta. El primero de estos grupos sería el denominado como *Urnfield*, el cual data de alrededor de los años 1300 a.C. y que se encontraba asentado en las partes altas del río Danubio. Su nombre está relacionado a la práctica del uso de urnas para guardar y enterrar restos humanos incinerados de los muertos. El segundo de estos grupos fue el nombrado *Hallstatt*, una tribu que habitó en la parte norte de Austria entre los años 1200 y 450 a.C., del que cabe destacar que una de sus

principales actividades era el comercio, principalmente de sal, hierro y cobre; actividad con la que llegaron a formar solidas alianzas con distintos grupos tribales europeos. El tercer grupo es el de *La Tène*, que existió entre los años 450 y 50 a.C. Recibe este nombre ya que los asentamientos se ubicaban en la provincia del mismo nombre, dentro de lo que actualmente conocemos como Suiza. Una de sus características principales era la forma en la que trabajaban el hierro.

Diferentes artículos y textos, tales como los publicados por *World History Encyclopedia* y *Celtic Life International*, coinciden que lo que hoy podríamos concebir como la cultura celta nace de un sincretismo entre las culturas de estos tres grupos europeos antiguos. De hecho, la lengua del segundo grupo, *Hallstat*, es considerada hasta la fecha como una lengua proto-celta, es decir, que es considerada como una de las versiones tempranas de las lenguas gaélicas, que actualmente son habladas en Irlanda, Escocia y Gales.

Como mencionábamos antes, una de las características principales que compartían las primeras tribus que dieron origen a los pueblos celtas fue el arte, el cual tuvo influencia de otras culturas indígenas europeas de la edad de hierro, de culturas vecinas e incluso de socios comerciales; concretamente nos referimos a los tracios, los escitas, los etruscos, los griegos y romanos; incluso se ha llegado a señalar que mucho del arte celta posee influencias del cercano oriente. El origen del instrumento icónico de la música celta, la gaita, posee un origen en el medio oriente, pero este tema lo trataremos más adelante.

En el artículo *El arte celta antiguo*, publicado por el historiador inglés Mark Cartwright en el portal de internet worldhistory.org (2021), el arte celta se distingue por poseer las siguientes características: pasión por las formas fluidas, representaciones de

dioses y guerreros, representaciones de animales reales o imaginarios, pasión por los diseños vegetales complejos, figuras abstractas y líneas espirales entrecruzadas, deseo de embellecer cosas funcionales de uso cotidiano y el deseo de trasladar mensajes sobre religiosidad y poder. En el caso de la música tradicional de los pueblos celtas, resulta ser muy rica en adornos y ornamentos dentro de las melodías, los cuales están muy influenciados y, en ocasiones, pareciera que se trata de una calca de muchos elementos sonoros utilizados en estilos musicales tradicionales del medio oriente. Así como el arte celta fue influenciado por la cultura de otros pueblos, la música celta no se queda al margen de este hecho.

Abordar los orígenes de la música celta puede llegar a ser algo complicado, en primer lugar, porque en la antigüedad la enseñanza de esta música era transmitida entre generaciones de manera oral, por lo que para muchos historiadores resulta muy difícil explicar sus orígenes en concreto, y, por otro lado, la escasa información que existe es de difícil acceso, sin embargo, eso no es razón para no explorar sus orígenes en este trabajo.

El instrumento musical que es casi un icono, ya no solo para la música tradicional celta, sino para casi toda la cultura celta, es la gaita, o cornamusa, como se le conoce en algunas regiones de España. A pesar de que en textos como el artículo *Historia de la gaita*, publicados por curiosfera-historia.com (2022), o libros más complejos como el titulado *La Hermandad de los Celtas. Últimas investigaciones y vivencias sobre los celtas y su música*, de Carlos Núñez (2018), en cuyo libro se profundiza bastante sobre la música celta y todo lo que conlleva, no se hace mención sobre el vínculo histórico entre la gaita y el origen de la música celta, la cual es sumamente importante, por lo que vale la pena explorarlo.

En el capítulo *El aulós, antepasado de la gaita* del libro de Núñez (2018), se narra que una versión temprana de este instrumento se encuentra documentada alrededor del siglo IX, este instrumento era conocido como *utricularios* (Fig. 11), el cual se trataba de un instrumento musical muy similar a lo que hoy podríamos conocer como un oboe. El *utricularios* fue una flauta de madera, cuya característica radicaba en el uso necesario de una caña doble, la cual requería bastante presión de aire a la hora de soplar. Contrario a lo que se podría pensar, esto resultaba de utilidad, pues existe una técnica que incluso muchos músicos ejecutantes de instrumentos de viento utilizan en la actualidad. Esta se trata de la respiración circular, la cual consiste en lograr un flujo de aire constante sin la necesidad de hacer pausas para respirar, esto se consigue inflando los cachetes con aire, mientras se está tocando el instrumento, y se debe realizar la respiración con la nariz antes de que el aire almacenado en la boca se termine, mecánica que solo es posible si el instrumento opone cierta resistencia al ejecutar la sonoridad.

Muchos instrumentos modernos poseen esta característica, como el ya mencionado oboe, el clarinete, el saxofón, el fagot, o cualquier instrumento que utilice cañas simples o dobles. Para los intérpretes del *utricularius*, esta técnica les permitía tocar melodías e improvisaciones continuas por horas, pero, como es de suponerse, esto resultaba muy cansado para ellos, la solución a este problema fue añadir una bolsa, que les permitía conservar el flujo continuo de aire, sin tanto esfuerzo físico, esta bolsa no era otra cosa más que el estómago de una cabra, al que por un extremo añadían el *utricularius*, y por el otro un soplete, que les permitía inflarla.

Estos nuevos componentes ganaron mucha popularidad entre los ejecutantes del *utricularius*, al grado que todos los ejecutantes tocaban con ellos, llevando así a este

instrumento a su evolución. La popularidad de este instrumento se expandió por muchas partes de Europa, poco a poco se adoptaron más elementos, como la inclusión de tubos a la bolsa, llamados roncones, que emitían una nota pedal ¹⁶ con el propósito de armonizar¹⁷ las melodías.



Figura 11. Versión moderna del utricularios. Fuente: El sonido que habito: La gaita gallega (2014).

Un dato que resulta incierto, dada la poca información que existe, es sobre ¿cómo sonaban las primeras gaitas? Antes que nada, es necesario aclarar la diferencia entre el sonido característico de las gaitas y la estructura armónico-melódica que compone una melodía. El sonido de cualquier instrumento musical depende de los tipos de vibraciones que se transmiten a través de sus materiales, a estas vibraciones se las denominan armónicos, y son las responsables de hacer que un saxofón suene a un saxofón, una

¹⁶ El gaitero Marco Cordero (2022) nos explica que una nota pedal es una única nota musical sin variaciones de tonalidad que se mantiene sonando, mientras una determinada melodía dure.

¹⁷ En teoría musical, armonizar es la acción de acompañar melodías musicales, siguiendo las reglas de armonía musical clásica o moderna, según sea el caso (Meave Ávila, 2015).

guitarra suene a una guitarra, una flauta que suene a una flauta, y así con las identidades sonoras de cada instrumento musical.

Ahora bien, hablar de estructura armónico-melódica es referirnos a los intervalos que existen entre el rango de notas musicales que cualquier instrumento puede emitir y que estas son las responsables de que una melodía suene triste o alegre, a *jazz* o a música clásica, a *blues* o a rock, entre otros. Dicho lo anterior, es justo a la estructura armónico-melódica la característica a la que nos referimos al señalar que es incierto cómo sonaban las primeras gaitas.

No resulta difícil suponer que, sin duda, emitían sonidos muy diferentes a los que conocemos de las gaitas actuales, ya que estas tuvieron más de una estructura armónico-melódica a lo largo de su evolución. Sin embargo, en algún punto de la historia de este instrumento se popularizaron tres estructuras armónico-melódicas que tienen sus orígenes en la cultura griega, especialmente en los modos griegos, conocidos como modos: jónico —que en la música moderna es muy popular y es conocido como el modo mayor—, dórico y mixolidio —estos dos últimos no son tan comunes en la música actual, por lo general se usan con mayor frecuencia en el *jazz*. De estos tres modos, el que sobresale es el modo dórico, pues gran parte de la música tradicional celta se encuentra compuesta bajo este sistema de intervalos tonales.

Cuando se tocan melodías dentro del modo dórico, pero con un sistema rítmico atresillada¹⁸, y aun tempo¹⁹ muy rápido, estas melodías suelen sonar festivas y bailables,

¹⁸ El tresillo es un sistema rítmico musical que agrupa tres notas, dentro de un mismo pulso (Meave Ávila, 2015).

¹⁹ El tempo establece la velocidad del pulso dentro de cualquier obra musical según sea el caso (Meave Ávila, 2015).

muy propios del estereotipo de música de tabernas medievales o *pubs* irlandeses²⁰; mientras que cuando estas melodías se tocan en un tempo más lento, suele tener un sonido, al que podríamos identificar de una forma igualmente estereotipada, pero en el campo²¹ literario y/o cinematográfico de fantasía épica, al estilo de películas del género medieval fantástico, como *El señor de los Anillos* o *El hobbit*.

Para los celtas, las gaitas no eran los únicos instrumentos musicales de los que hacían uso, pues también se encuentra una familia de flautas llamadas *whistles*,²² las cuales poseen un sonido muy brillante y potente debido a que están construidas con latón o algún otro tipo de lámina metálica; existen también las *irish flutes*, flautas con un sonido más grave y oscuro que son construidas con madera de ébano; el *fiddle*²³, nombre con el que comúnmente se le conocía al violín; el arpa celta; el acordeón de botones; la concertina, que es una variante del acordeón de botones, pero con un sonido más agudo y brillante; el *bouzouki*, que es un instrumento de cuerdas muy similar a una guitarra; y existían instrumentos de percusión como el bodhrán, o pandereta irlandesa, y los *bones*²⁴. Con excepción de este último, los demás instrumentos adoptaron las estructuras

²⁰ Los *pubs*, también conocidos como *casas públicas*, son bares de tradición irlandesa (Sawyers, 2001).

²¹ Aquiles Chihu, en su texto *La teoría de los campos en Pierre Bourdieu* (1998), nos propone que, de acuerdo con el sociólogo francés Bourdieu, un campo se encuentra determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Entendido como una arena dentro de la cual tiene lugar un conflicto entre actores por el acceso a los recursos específicos que lo definen, el campo posee una estructura determinada por las relaciones que guardan entre sí los actores involucrados. De manera que el campo consiste en un sistema estructurado de posiciones sociales, a la vez que un sistema estructurado de relaciones de fuerza entre esas posiciones.

²² Traducido al español como *silbatos*.

²³ *Fiddle* es el nombre con el que se conoce al violín en algunas regiones de Irlanda (Sawyers, 2001).

²⁴ Es un instrumento musical de percusión fabricado a partir de huesos de cordero o vaca (Sawyers, 2001).

armónico-melódicas de la gaita, dando así origen al estilo particular referente de la música celta hasta nuestros días.

1.2 Características Técnico-musicales

En el apartado anterior hicimos énfasis en la gaita, ya que este instrumento es un eje importante que da pauta al estilo de la música, como mencionamos antes, porque es a partir de este instrumento musical que nace lo que podríamos llamar el color sonoro que nos permite identificar a la música celta como tal. En este apartado trataremos de describir de una forma clara las características técnico-musicales, con el fin de entender de una manera teórica lo que es la música celta.

En primer lugar, hemos indicado que una de sus características es que esta resulta ser muy performativa. Por un lado, dentro de la estructura melódica de la música se encuentra el uso frecuente de un sistema rítmico llamado tresillo, que básicamente consiste en ejecutar tres notas dentro de un mismo pulso. Para tener una idea clara de cómo suena este sistema rítmico, basta con recordar, cualquier vals o el típico chun ta-ta²⁵. Por otro lado, y bastante vinculado a lo anterior, encontramos que el tempo de la música celta festiva suele ser muy rápido, entre 100 y 150 bpm²⁶. De esta manera se obtiene una música que evoca a movimientos rápidos e invita a la diversión. Recordemos también que la música bailable no es el único estilo dentro de la música celta, pues llegamos a encontrar melodías que son completamente opuestas, es decir, lentas, de un

²⁵ Forma coloquial de describir el ritmo musical del vals.

²⁶ «Bpm» es la abreviatura de *beats per minute*, traducido al español como *pulsos por minuto*, y establece la frecuencia de pulsos dentro de un minuto. Se usa para definir la velocidad de una pieza o melodía musical (Meave Ávila, 2015).

color sonoro más melancólico y/o hasta triste. Muchas de estas suelen estar de igual manera rítmicamente atresilladas, pero en estos casos cambian dos aspectos: por un lado, el tempo resulta ser más lento, en 60 y 80 bpm en promedio; y, en segundo lugar, las melodías suelen estar ligadas, eso quiere decir que no existe una marcada distinción del tresillo, dando como resultado notas de larga duración.

Otro aspecto importante dentro de la música celta es el frecuente uso de ciertas tonalidades. Recordemos que existen doce tonalidades —do, do sostenido, re, re sostenido, mi, fa, fa sostenido, sol, sol sostenido, la, la sostenido y si—, establecidas por Johan Sebastian Bach (1801) en su obra, *Das Wohltemperierte klavier*²⁷, donde cada una de estas posee su propio intervalo de notas, en un rango que puede llegar a cubrir hasta cuatro octavas²⁸. Ahora bien, en la música celta se distingue el uso frecuente de únicamente cuatro de estas tonalidades —re sostenido, re, do y la sostenido—, las cuales poseen en común la cualidad de no contar con más de tres alteraciones.

En este punto, vale la pena hacer un pequeño paréntesis para explicar qué son las alteraciones. Las alteraciones son notas musicales que poseen un intervalo más corto entre ellas y, por lo general, suelen marcar la diferencia entre tonos mayores y menores. Como una forma de ilustrar lo anterior, recordemos el teclado de un piano, en donde vemos teclas blancas y teclas negras, siendo estas últimas las alteraciones. Además, hay tonalidades que pueden llegar a tener hasta siete alteraciones.

²⁷ Traducido del alemán como *El Clave Bien Temperado*, Meave Ávila (2015) nos comenta que se trata de una obra musical que establece el temperamento de las doce tonalidades musicales usadas en la música moderna.

²⁸ Una octava musical abarca ocho notas musicales de una determinada tonalidad (Meave Ávila, 2015).

Regresando a la música celta, las tonalidades más frecuentes —re sostenido, re, do y la sostenido— tienen de cero a tres alteraciones y esto no es coincidencia pues, al ser así, las melodías suelen ser más brillantes y potentes en cuanto a la calidad del sonido.

Un elemento importante dentro de la música celta del que no hemos hecho mención hasta ahora son los tipos de adornos que suelen utilizarse en ella. Los adornos musicales, dentro de cualquier género musical, suelen ser pequeños sistemas de notas con poco protagonismo que se tocan muy rápido y tienen el propósito de dar énfasis a una nota musical o a todo un fraseo²⁹.

Existen diferentes tipos de adornos, de los cuales el más común es el trino³⁰, y también está el vibrato³¹, que consiste en hacer vibrar de manera discreta una nota de larga duración. La música celta no está exenta de estos adornos, los cuales, en conjunto con la estructura armónico-melódica y la tonalidad, terminan de dotar a este estilo musical de ese sonido tan característico que hoy en día conocemos de la música celta.

El origen de estos adornos nos lleva nuevamente a la gaita. Recordemos que la gaita es una flauta de caña doble conectada a una bolsa en donde se encuentra almacenado el aire que la hace sonar. Al ser así, el ejecutante hace sonar dicha flauta de cañas soplando de manera indirecta, lo que permite un flujo de aire constante, haciendo

²⁹ Un fraseo es un sistema musical dentro de una determinada melodía, en el que se distinguen un inicio, un desarrollo y una conclusión. Por lo general no suele durar más de dos compases musicales (Meave Ávila, 2015).

³⁰ Un trino es un adorno o floritura, que consiste en el cambio rápido entre dos notas musicales dentro de la misma tonalidad, por lo general se utiliza para adornar una nota de larga duración (Meave Ávila, 2015).

³¹ El vibrato es un adorno o floritura que consiste en hacer una vibración sutil dentro de una nota de larga duración (Meave Ávila, 2015).

posible tocar melodías de larga duración sin la necesidad de cortar el aire para respirar. Pero esto también implica un problema, que es que no es posible hacer una articulación natural en la gaita. Cuando señalamos a la articulación en términos musicales, nos referimos a marcar la diferencia entre notas de una melodía. En el caso de la mayoría de los instrumentos de viento, esto se logra haciendo un corte muy rápido del flujo de aire con la lengua. Pero en la gaita esto es imposible, pues, como mencionamos antes, el ejecutante sopla para inflar una bolsa y este a su vez ejerce presión con el brazo para hacer sonar la flauta de cañas.

Dada esta situación, los primeros músicos ejecutantes de la gaita encontraron una solución, bastante simple en realidad, que consiste en hacer ese corte de aire con los mismos dedos con los que se encontraban ejecutando la melodía, dando como resultado una articulación melódica en la ejecución de la gaita.

A este método, *roll*³² (Fig. 12), se le suman otros dos tipos de articulación: el primero recibe el nombre de *cut*³³ (Fig.12), que consiste en abrir y cerrar muy rápido cualquier dedo que se encuentre tapando un agujero de la flauta mientras la melodía está sonando; el segundo se llama *strike*³⁴(Fig.12), que no es otra cosa más que una combinación de los dos primeros y posee la naturaleza de sonar atresillado —recordemos que la gran mayoría de la música celta, al ser bailable, está compuesta bajo este sistema rítmico—, por lo que esta articulación queda perfecta.

Otro problema al que se enfrenta la gaita es el de no poder ejecutar un vibrato, pero de igual manera la solución es muy simple, ya que los primeros gaiteros encontraron

³² Traducido del inglés como *rodar*.

³³ Traducido del inglés como *corte*.

³⁴ Traducido del inglés como *ataque*.

que, al abrir y cerrar parcialmente los agujeros que se encontraran abiertos durante la ejecución de cualquier melodía, se lograba una especie de vibrato que podía cumplir con el objetivo de adornar una determinada nota.

Amazing Grace

Hymn Trad. arr.

The image shows a musical score for the hymn 'Amazing Grace' in 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a traditional style with various note values and rests. Three annotations are present: 'strike' with an arrow pointing to a note on the first staff, 'Roll' with an arrow pointing to a group of notes on the second staff, and 'Cut' with an arrow pointing to a note on the third staff.

Figura 12. Partitura de la melodía tradicional escocesa *Amazing Grace*.

Fuente: thesession.com (s.f.).

Lo descrito anteriormente no es más que la técnica propia de tocar la gaita. Pareciera que este apartado está enfocado casi únicamente en este instrumento, sin embargo, al inicio se estableció que la gaita es un elemento eje en la música celta, para lo que expondré la razón a continuación.

En algún punto de la historia, los músicos ejecutantes, principalmente de las *irish flutes*, *whistles* y el *fiddle*, comenzaron a adoptar y a aplicar la técnica de la gaita a sus

respectivos instrumentos con el propósito de lograr melodías perfectamente unísonas³⁵, dentro ensamble del musical³⁶. El resultado de la adopción de la técnica de la gaita a otros instrumentos se convirtió en el estilo propio de la música celta, dado que dotó a las melodías de muchos adornos que enriquecen la calidad sonora. Otro punto que resaltar en cuanto a los adornos musicales es que existen ciertas reglas que condicionan el uso de los adornos. Por ejemplo, el vibrato se debe usar únicamente en notas de larga duración; el *cut* y el *strike* se usan cuando la melodía tiene muchos cambios de notas rápidos; y el *roll* se puede usar en dos circunstancias: la primera es cuando la melodía use el sistema rítmico del tresillo y, la segunda, cuando se busque adornar una nota de larga duración, siempre y cuando esta cumpla con la característica de durar tres pulsos.

Hasta este momento hemos descrito, a grandes rasgos, lo que podríamos llamar como la identidad sonora de la música celta desde un enfoque técnico-musical, lo cual es significativo para darnos cuenta de cuán compleja puede llegar a ser. Sin embargo, desde el enfoque estético suele interpretarse y asimilarse como música muy fluida, permitiéndonos imaginar analogías relacionadas a elementos orgánicos y naturales, y es por esta razón que suele ser muy asimilable y familiar para quien disfruta de apreciarla.

La música celta engloba distintos estilos que abarcan desde lo festivo hasta lo fúnebre y existen características que nos permiten identificarlos. Dos de los estilos más comunes dentro de la música celta son los *Jigs* y los *Reels*, que se caracterizan por ser ritmos muy rápidos y bailables. La palabra *jigs* tiene un origen sueco y hace alusión a la

³⁵ El unísono musical consiste en tocar exactamente una misma melodía, tanto en rango y tonalidad como en sistema rítmico, con dos o más instrumentos al mismo tiempo (Meave Ávila, 2015).

³⁶ Un ensamble son los instrumentos musicales y/o voces que configuran una agrupación musical (Meave Ávila, 2015).

danza en pareja. Por otro lado, los *Reels* parecen tener origen en la cultura celta y se caracterizan por bailarse en grupo; de hecho, su traducción al español sería «rueda» o «carrete», lo que nos permite tener una imagen clara en torno a lo que nos referimos con baile grupal. Existe también el *Hornpipe*, que se trata de un estilo festivo yailable al igual que los dos primeros, pero con la diferencia de que este no posee un sistema rítmico atresillado, sino que posee uno cuaternario, lo que permite un mayor número de notas por compás musical³⁷; esto da la impresión de ser un ritmo muy rápido a la hora de bailar. Otro estilo de la música celta es el *Slow Air*, el cual marca una clara diferencia con respecto a los tres anteriores porque resulta ser muy lento, de fraseos y melodías largas, por lo que es poco común que este estilo sea usado dentro de motivos festivos o alegres. Y, por último, pero no menos importante, existe el estilo marcial que es básicamente la música que solía tocarse antes de las batallas. Dentro de este estilo se encuentran adaptaciones de todos los estilos anteriores, pero con ciertos arreglos musicales³⁸ que los convierte en marchas.

Hemos hablado de la música celta como música instrumental, pero también existe la música celta cantada —con líneas vocales mayormente femeninas—, muy similares a lo que anteriormente hemos descrito como *Slow Air*, aunque con el recurrente uso de adornos y sin la guía de una estructura rítmico-melódica preestablecida, es decir, que los cantos celtas solían ser improvisados. Por lo general, la música tradicional celta cantada relata historias de guerra, hazañas de algún héroe local, sobre su mitología o sobre algún

³⁷ Un compás es la entidad métrica musical compuesta por unidades de tiempo (pulsos) según sea el caso (Meave Ávila, 2015).

³⁸ Un arreglo musical es la modificación estructural de una obra con el propósito de embellecer, versionar o adaptarla a un determinado instrumento o ensamble musical (Meave Ávila, 2015).

aspecto de su religión. Estos cantos solían ser acompañados por arpegios de arpa o de algún otro instrumento de cuerdas. Un ejemplo actual de cómo podrían sonar las antiguas canciones celtas con voz es el trabajo que la cantante y compositora Enya realiza en gran parte de su obra, quien, a propósito, es irlandesa y en más de una ocasión ha confesado la influencia de la música celta en sus composiciones.

A grandes rasgos, hemos descrito algunas de las características técnicas y descriptivas de lo que es la música celta y las formas que esta puede tener. Es importante saber esto porque nos permite entender la complejidad y la historia de un género musical, que ha trascendido generacionalmente a lo largo de cientos de años y, con esto, podemos reflexionar sobre su preservación y evolución.

1.3 El papel de la música celta en la cultura audiovisual (Cine y T.V.)

Fuera de los países que podríamos considerar como celtas —Irlanda, Escocia, Gales, etc.—, existe un número importante de personas alrededor del mundo que conocen la cultura celta gracias a las muchas referencias que han tenido presencia en el cine, el radio, la televisión y la literatura, lo que está llevando a la cultura celta a un apogeo que resulta de cierto modo inesperado, pues tan solo hace menos de tres décadas se le consideraba en vías de extinción. Sin embargo, gracias a los procesos de globalización, que permitieron un mejor acceso a la información, la cultura celta fue llegando a regiones en donde la mayoría de las veces ni siquiera era conocida, lo que la convertía en algo completamente exótico y diferente para quien la descubría.

El cine fue tal vez el primero y uno de los más importantes medios en exportar la cultura celta a otros países. Películas de gran impacto como *Braveheart* y *Titanic* pusieron

a la cultura celta en el imaginario colectivo³⁹ (Castillo & Naranjo, 2003) de muchas personas, ocasionando con esto un interés por explorar más sobre esta cultura y, dentro de este interés, la música es tal vez la manifestación cultural/artística más buscada, pues por lo general era retratada en estos filmes de forma sumamente atractiva desde el aspecto estético, acompañando escenas de batallas épicas y/o fiestas de taberna irlandesas. Este tipo de escenas sin duda crearon estereotipos de la música celta, pero hablar de estereotipos no es necesariamente algo despectivo o negativo, por el contrario, un estereotipo bien logrado puede llegar a ser el gancho perfecto para adentrarnos en un campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) cultural mucho más complejo y me atrevo a decir que ese fue el caso de la cultura celta.

Existen otros ejemplos de gran impacto comercial dentro del cine que, si bien no retratan a la cultura celta —como sí lo hace *Titanic* y *Braveheart*—, introducen elementos característicos de ella. Películas como *The Never Ending Story*, *Brave*, las sagas de *El Señor de los Anillos*, *El Hobbit* y *Harry Potter* son algunas de ellas. A pesar de ser historias fantásticas, con elementos irreales y no basadas en hechos históricos, se inspiran en elementos de la cultura celta como la pintura, la literatura, la música, etc., elementos que suelen ser muy atractivos en la pantalla y que, gracias a su estética, aportan gran relevancia a estas historias fantásticas.

La televisión también tuvo mucho que ver en la propagación de la cultura celta a otros rincones del mundo, pues caricaturas de gran difusión como, *Los Pitufos*, *Scooby*

³⁹ José Rubén Castillo y José Jesus Naranjo, en su texto *La comprensión de los grupos sociales. Imaginarios colectivos y grupos Sociales*. Establecen que los imaginarios colectivos responden a la manera como usualmente nos presentan una temática, es decir el proceso de complejización de la actividad mental, mediante el cual los seres humanos logramos mayores niveles de abstracción con respecto al mundo objetivo externo. Esto nos lleva a establecer relaciones entre los sujetos y objetos de conocimiento, los cuales llevan a producir consecutivamente las sensaciones, las percepciones, los juicios, las argumentaciones y las inferencias.

Doo y los *Looney Tunes*, entre otros, incluían constantes referencias hacia la cultura celta, por ejemplo, el personaje de la famosa serie de *Los Simpsons*, Willie el escocés (Fig.13), quien tiene recurrentes apariciones en la serie y logró ser uno de los personajes más populares y, aunque de manera cómica, se convirtió en un referente de la cultura celta para muchas personas en el mundo. En el caso de la televisión es más difícil encontrar contenido que sea un retrato de la cultura celta, ya que, con mayor frecuencia, es común el uso de ciertos elementos celtas que funcionan para resaltar situaciones o elementos característicos en determinadas escenas. Sin embargo, al tratarse de contenido televisivo de gran alcance, estos contados elementos, que en su totalidad o conjunto no aportan un retrato más amplio o fiel de la cultura celta, suelen quedarse en el imaginario colectivo (Castillo & Naranjo, 2003) de muchas personas, logrando en estas referencias inmediatas y hasta estandarizadas de la cultura celta.



Figura 13. Willie el escocés, personaje emblemático de la serie *Los Simpsons*.

Fuente: Sensacine.com (s.f.).

1.2 ¿Cómo la música celta llega a México y cuál es su relación con la cultura mexicana?

Cuando nos referimos a México en la actualidad, sabemos que se le considera como uno de los países más diversos de todo el mundo culturalmente hablando, pues la misma cultura mexicana es la fusión entre una cantidad importante de elementos provenientes de distintas partes del mundo, a causa, en primer lugar, de los incontables hechos históricos que involucran a otros países con México; en segundo lugar, a las múltiples oleadas migrantes de personas provenientes de todos los continentes; y, por último, la globalización, que ha permitido la conexión e interacción remota con prácticamente cualquier parte del mundo. Entender de música dentro del territorio mexicano resultaría demasiado extenso e innecesario para efectos de este trabajo, pero podemos decir que la diversidad es tan basta que son casi nulos los géneros y subgéneros musicales por explorar.

La música en México forma parte de la cotidianidad de muchas personas y no solo como una forma más de entretenimiento, sino que la música suele ser acompañante de muchas actividades, como la realización de tareas domésticas o cualquier tipo de trabajo, convirtiéndose en un importante motor motivacional. Ahora bien, los gustos musicales de todo un país pueden llegar a ser tan amplios y complejos que podríamos llegar a hablar de una alta demanda colectiva por diversidad musical. La gran mayoría de los géneros musicales más comunes en México son el producto de fusiones y adaptaciones de otros estilos musicales.

Para ilustrar lo anterior, el género de música que es escuchado con mayor frecuencia en México en la actualidad son las bandas sinaloenses o regional mexicano,

no obstante, a pesar de que este género musical posee una etiqueta internacional como algo auténticamente mexicano, la realidad es que estas bandas son el producto de una reinterpretación de dos estilos musicales extranjeros: en primer lugar, las bandas de polcas tradicionales de las regiones de Alemania y Países Bajos; y, en segundo lugar, de la *brass bands*⁴⁰ canadienses. Ambos estilos musicales poseen características en común pertenecientes a un estilo folclórico tradicional de regiones del centro de Europa, con la diferencia de que en las *brass bands* canadienses se suelen utilizar elementos técnico-musicales del *jazz*. Básicamente, tanto las *brass bands* canadienses como las polcas alemanas y las bandas sinaloenses poseen características estructurales bastante similares en la instrumentación, armonías y melodías, siendo tal vez una única diferencia el que, en el caso de las bandas sinaloenses, se incorporan melodías vocales con letra en sus canciones. Un caso similar sucede con el mariachi y los huapangos, de hecho, en estos últimos existen ciertas similitudes con la música celta, pues se cree que el huapango pudo haber sido una reinterpretación de algunos *reels* irlandeses traídos a México por los primeros migrantes ingleses poco después de la Independencia. Lo anterior demuestra los alcances que fusiones de distintos estilos musicales pueden llegar a tener en el territorio mexicano.

La música celta en México ha tomado cierta relevancia en las últimas dos décadas y esto es a propósito de una serie de eventos históricos y culturales que han sido de gran importancia para la presencia de este género en el país. Podríamos hablar de tres

⁴⁰ Las *Brass Bands* son bandas musicales originarias de Canadá, cuyo ensamble está compuesto por instrumentos dentro de la categoría de los metales, trompetas, trombones, cornos, tubas, etc. Poseen influencias tanto de las polcas centroeuropeas como del *jazz* y del *blues* (Wikipedia, s.f.).

momentos clave en los que se dio un contacto entre la cultura celta y la mexicana: la llegada de los primeros europeos a México, la Guerra de las Intervenciones y el nacimiento de la industria musical en los siglos XX-XXI.

1.2.1 Siglo XVI: Los primeros descendientes de la cultura celta en México

Como sabemos, los primeros europeos en llegar a México fueron en su mayoría españoles durante la primera excursión que realizó Hernán Cortes. Este hecho marcó el inicio de una oleada de migración europea hacia lo que hoy conocemos como el territorio mexicano. Con excepción de los capitanes, generales y altos mandos, la gran mayoría de los migrantes españoles se embarcaban en estas excursiones como una forma de buscar aventura y que por lo general solían ser personas de pocos recursos económicos y sin una formación militar. Este sincretismo cultural fue el origen de la cultura mexicana y no es difícil darnos cuenta de que gran parte de esta cultura tiene bastantes similitudes con la española. Recordemos que algunos de los pueblos celtas se asentaron en la parte norte de España, lo que se conoce como Asturias y Galicia, por lo que es altamente probable que, en alguna de las primeras excursiones a México, miembros originarios de estas regiones de España hayan estado presentes. Sin embargo, la información sobre los miembros de las primeras excursiones a México es muy poca y no profundiza en aspectos culturales más allá de la religión, por lo que no podríamos hablar de un primer contacto entre la cultura celta y la naciente cultura mexicana durante la época de la conquista.

A partir de la Independencia existen registros más certeros de los extranjeros que llegaron a habitar el territorio mexicano; así lo relata el investigador Martín Pérez Acevedo, del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana, en su

texto titulado *Irlandeses en México: algunos aspectos de su integración económica y social, siglos XIX y XX* (2017), en donde justamente inicia haciendo mención sobre los pocos datos culturales y personales sobre los primeros europeos en México hasta antes de la Independencia.

Este texto se enfoca principalmente en la comunidad inglesa que migró y vivió en México durante los primeros años después de la Independencia y sobre los impactos que esta pudo haber ocasionado, sin embargo, al referirse a la comunidad inglesa en realidad está haciendo una generalización. Dentro de esta categoría existieron migrantes de Irlanda, Gales y Escocia. Para Pérez Acevedo (2017), esta migración se debió a que, en 1824, Gran Bretaña fue de los primeros gobiernos en reconocer a México como una nación libre e independiente, comenzando a su vez relaciones diplomáticas que indudablemente dieron partida a un intercambio no solo comercial, sino también cultural.

Según algunos registros, podrían haber existido unas doce mil familias irlandesas involucradas dentro de las primeras relaciones con México, de las cuales su actividad económica dentro del territorio mexicano estaba enfocada en la extracción de minerales, de las que destacan las minas de Real del Monte, Fresnillos, Guanajuato y Bolaños. Lo descrito anteriormente, no es más que un acercamiento a las primeras comunidades irlandesas en México y, como decíamos al inicio de este apartado, es difícil encontrar textos que describan el intercambio cultural entre México y la cultura celta, pues, una vez más, la publicación de Pérez Acevedo (2017) solo describe aspectos económicos y sociológicos de los irlandeses en nuestro país. Sin embargo, este texto sí nos brinda un dato preciso sobre el primer acercamiento histórico entre personas descendientes de la cultura celta y mexicanos y, a pesar de que es casi nula la información sobre un

intercambio cultural, no es difícil suponer que sí existió dada la inevitable interacción entre individuos de ambas naciones.

El profesor investigador Pérez Acevedo no es el único que ha estudiado sobre los primeros irlandeses en México, pues el autor inglés George Francis Lyon, en su libro *Journal of residence and tour in the Republic of Mexico in the year 1826 (1828)* da cuenta sobre un hombre de origen irlandés cuya vocación estaba en la iglesia católica, siendo el colegio de nuestra señora de Guadalupe, en Zacatecas, donde se desempeñaba como sacerdote. Los datos sobre esta persona son imprecisos, pues la mayoría de los feligreses lo conocían simplemente como el padre McDonald, ya que los registros no suelen ser precisos con su primer nombre. Al tratarse de un sacerdote, el padre McDonald, solía compartir relatos y experiencias dentro de su comunidad que estaban situadas en su país natal, mismos que describían desde la cotidianidad de la vida en Irlanda, hasta aspectos relacionados al arte y la cultura, convirtiéndose así en el primer promotor de la cultura irlandesa en México. Sin embargo, no existen registros sobre el impacto cultural que el padre pudo haber ocasionado.

Si bien los datos encontrados no son muy precisos con respecto a un intercambio cultural, sí reparamos en que existen datos que hablan de una interacción entre dos naciones con orígenes en la cultura celta: por un lado, y como decíamos al inicio de este apartado, los primeros españoles que llegaron a lo que ahora es el territorio mexicano; y, por el otro, los irlandeses que emigraron una vez consumada la Independencia de México. Esta interacción, aunque no es descrita a profundidad en los textos históricos, pudo haber logrado un intercambio cultural significativo, pero por alguna razón este intercambio no llegó a trascender lo suficiente como para que México adoptara rasgos de

la cultura celta. Aun así, estas primeras interacciones marcan un antecedente que daría pie a otros hechos históricos que ligarían una vez más a la cultura celta con México.

1.2.2 Siglo XIX: Guerra de Intervenciones México-Estados Unidos

Aconteció un suceso en la historia de México en el que nuevamente está involucrada Irlanda, el cual tuvo una repercusión tan importante que hasta la fecha se conservan relaciones diplomáticas entre México e Irlanda. Incluso, la alcaldía de Coyoacán de la Ciudad de México posee un hermanamiento⁴¹ con Dublín gracias a dicho acontecimiento. Durante la guerra de Intervenciones entre México y Estados Unidos (1846-1847), existió un batallón de soldados europeos que peleó del lado mexicano. Dentro de las filas de este batallón había un número mayoritario de soldados irlandeses y también contaba con la presencia de alemanes, ingleses y, desde luego, mexicanos, que estaban bajo el mando del general irlandés John Riley. Dicho batallón recibió el nombre de Heroico Batallón de San Patricio. Tal vez nos resulte extraño que un grupo de europeos, en su mayoría irlandeses, haya peleado por México en contra de Estados Unidos, incluso podríamos llegar a pensar que existen más similitudes entre la cultura irlandesa y la estadounidense, que entre la irlandesa y la mexicana, mas es justo por esta razón que resulta interesante explorar este hecho histórico, ya que puede ser clave para entender la presencia de la cultura celta en México y con ello tener un contexto más

⁴¹ Es un concepto por el cual algunos pueblos o ciudades de distintas zonas geográficas y políticas establecen lazos para fomentar el contacto humano y enlaces culturales.

amplio sobre la presencia de la música celta en la Ciudad México, que para fines de este trabajo nos resulta conveniente.

En 1845, hubo en Irlanda una importante escasez de alimentos, lo que provocó que miles de irlandeses migraran fuera del país, siendo Estados Unidos el destino favorito para hacerlo su nuevo hogar. Lo anterior fue motivado por dos razones: en primer lugar, porque no existía la barrera del lenguaje; y, en segundo lugar, por la alta calidad de vida y oportunidades que Estados Unidos ofrecía. Muchos de estos irlandeses se unieron al ejército estadounidense justo cuando este se preparaba para la invasión en contra de México. Sin embargo, los irlandeses sufrían discriminación en las tropas estadounidenses, ya que la mayoría de los irlandeses practicaban la religión católica, mientras que en Estados Unidos son cristianos protestantes.

Como consecuencia de esta discriminación, un joven soldado de origen irlandés llamado John Riley decide desertar junto con otros soldados que se encontraban presos. El plan de Riley era huir hacia México y regresar a Irlanda desde ahí, pero esos planes se frustraron ya que en ese momento estalló la guerra entre México y Estados Unidos, lo que ocasionó un bloqueo de las costas y puertos de México, impidiendo así que Riley y sus hombres salieran de México. Esto implicó un peligro para ellos, pues de caer en manos de Estados Unidos serían fusilados por su deserción, riesgo que los hace decidir unirse a las fuerzas mexicanas como una forma de conseguir protección.

Por su lado, México, además de protección, ofrecía tierras a todo extranjero que se uniera a su ejército y peleara contra Estados Unidos, lo que aumento aún más el interés de Riley y sus hombres por unirse al ejército mexicano. No obstante, la promesa de protección y tierras no eran los únicos intereses de los soldados extranjeros, sino que

se dieron cuenta de que en México se practicaba la religión católica al igual que en Irlanda, lo que impulsó más a los irlandeses a simpatizar con el bando mexicano. Con el paso de las semanas crecía el número de soldados europeos —mayoritariamente irlandeses— que simpatizaban y se unían a las tropas mexicanas, hasta que libraron su primera batalla el 8 de mayo de 1846 en Palo Alto. En ese primer encuentro, los irlandeses tuvieron una participación destacada gracias a la experiencia sobre el manejo de armas que adquirieron en Estados Unidos, pues se encargaron de disparar la artillería en contra de los invasores.

Sin embargo, esta batalla fue ganada por el país norteamericano, ocasionando que las fuerzas mexicanas se trasladaran a Monterrey, en donde casualmente coincidía un número importante de extranjeros europeos que buscaban unirse a las fuerzas mexicanas, por lo que el batallón de extranjeros terminó agrupando a cerca de mil hombres y fue ahí mismo donde se les bautizó como el Batallón de San Patricio, en honor al santo patrono de Irlanda. Incluso los irlandeses usaron el lema “Erin Go Bragh”⁴² (Fig.14), muy popular en Irlanda durante su independencia de la corona inglesa.

La siguiente batalla en librarse fue en Monterrey, entre los días 21 al 23 de septiembre del año 1846, donde el Batallón de San Patricio volvió a destacarse encargándose de nueva cuenta de la artillería y demostrando su valentía, pues, a pesar de que el ejército estadounidense era superior en número y armamento, los soldados mexicanos e irlandeses defendieron fuertemente la ciudad. Aun así, la batalla fue ganada una vez más por Estados Unidos, ocasionando que las tropas mexicanas retrocedieran

⁴² Traducido del gaélico irlandés: *Irlanda por siempre o Irlanda hasta el final.*

hasta San Luis Potosí para reorganizarse. Fue ahí donde se reunieron con el entonces presidente de México, Antonio López de Santa Anna, quien a su vez tenía la intención de reunirse con el comandante en jefe de las tropas estadounidenses Zachary Taylor.

Unos 20 mil soldados —entre ellos el Batallón de San Patricio— marcharon a Saltillo y, una vez ahí, se dio el mayor combate de toda la guerra, la conocida batalla de La Angostura. En dicha batalla, el ejército estadounidense recibió un gran golpe, pues esa vez pelearon cuerpo a cuerpo los soldados mexicanos y los irlandeses, logrando un importante retroceso por parte del ejército de Estados Unidos. Esto abría la posibilidad de una victoria por parte del bando mexicano, mas, a pesar de ello y faltando solo unos días para conseguirla, durante los días 22 y 23 de febrero de 1847, el presidente Santa Anna se retiró inexplicablemente del campo de batalla, estando consciente de que la victoria era casi un hecho.

Algunos historiadores argumentan que, por un lado, el motivo de esta retirada se debió a la falta de comida para los soldados y, por el otro, a que el presidente Santa Anna pensó que con esa batalla ya les había dado una lección a los estadounidenses, esperando que con esto regresaran a su país. No obstante, la verdad es que en la capital del país se había levantado un movimiento armado en su contra, por lo que tuvo que dirigirse a controlar la situación.

Tras este hecho, el ejército mexicano también se dirigió hacia el sur, pero no esperaban que otro ejército estadounidense llegara por el puerto de Veracruz con la intención de invadir esa ciudad, ocasionando el fallecimiento de aproximadamente mil civiles. Una vez tomada la ciudad de Veracruz, se concentraron unos diez mil soldados estadounidenses con la intención de tomar la Ciudad de México y dar por terminada la

guerra. Durante su camino se efectuaron enfrentamientos entre ambos ejércitos, lo que ayudó a retrasar la llegada de las tropas estadounidenses a la Ciudad de México, dando tiempo al ejército mexicano para preparar su defensa, sin embargo, estos enfrentamientos, a pesar de haber sido de alto impacto, terminaron por debilitar al ejército mexicano.

El lugar elegido para la batalla en la Ciudad de México fue el exconvento de Churubusco, a lo que el presidente Santa Anna ordenó la preparación del inmueble —el cual, por cierto, ya poseía características de una fortaleza. El 20 de agosto de 1847 se efectúa la Batalla de Churubusco, donde el ejército estadounidense ataca fuertemente. Por el otro lado, el Batallón de San Patricio —para entonces ya conformado casi a partes iguales, tanto por europeos como por mexicanos— defendió con ferocidad el exconvento de Churubusco, primero con artillería y, una vez agotadas las municiones, se enfrentaron cuerpo a cuerpo. A pesar de ello, los estadounidenses lograron ingresar al convento, dando así la victoria a Estados Unidos. Durante esta batalla, el ejército de Estados Unidos logró capturar a la mayoría de los desertores irlandeses para hacerles un juicio de guerra, logrando condenar a unos a la cárcel, a otros a azotes y a ser marcados con hierro caliente en la cara la letra “D” de *deserters*⁴³, mientras que a los hombres más cercanos del general John Riley se les condenó a la horca. El castigo de Riley fue más allá, pues fue condenado a presenciar la Batalla de Chapultepec con el fin de que pudiera observar a sus hombres ser asesinados mientras los estadounidenses tomaban el Castillo de Chapultepec, con el fin de hacerle creer que su lucha había sido en vano. La victoria de Estados Unidos fue inminente, tomaron el control de la Ciudad de México e hicieron

⁴³ Traducido del inglés como *desertores*.

ondear la bandera estadounidense en el Palacio Nacional. Algunos textos dicen que John Riley falleció en 1850 a causa de su alcoholismo y, ese mismo año, el Batallón de San Patricio se disolvió, algunos de los sobrevivientes regresarían a su país y otros se quedarían a vivir en México.



Figura 14. Estandarte con el lema del Heroico Batallón de San Patricio. Fuente Memoria Política de México (s.f.).



Figura 15. Los sanpatricios de Stefano Delli Veneri. Imagen de la portada del libro *Cacucci*. Fuente: Diagonal Periódico (2016).

1.3.3 Siglo XX: El nacimiento de la industria musical. Siglos XX-XXI

Durante los siglos XX - XXI nacieron muchos artistas y agrupaciones que experimentaron haciendo fusiones musicales, principalmente entre géneros como el rock y el pop con la música celta. Bandas y cantantes como Jethro Tull, Camel, Focus, Enya, Cansas, Nightwish, Eluveitie, Gwendal, entre otras, lograron llevar a la música celta fuera de sus fronteras, que en gran medida fue gracias a las herramientas y medios de difusión de gran alcance que la industria musical ofrece en la actualidad. Sin embargo, cuando nos referimos a “fuera de sus fronteras” no significa que la música celta haya podido llegar a todos los rincones del mundo, pues solo basta con prestar atención a los nombres de estos artistas y agrupaciones para darnos cuenta de la tendencia del origen anglosajón que tienen en común. Esto, aunque no es difícil de apreciar, implica la barrera del lenguaje, es decir, dado a que estos artistas componían su música en inglés, pocas veces se daba un interés sobre ella en los países donde el inglés no es un idioma dominante.

Pero en el caso de América Latina se dio un fenómeno que despertó el interés por la música celta, principalmente en países de habla hispana. A finales de la década de los ochenta nació en Madrid, España, una banda que fusionaba la música celta con géneros como el rock y el metal, pero con la diferencia de que sus letras estaban completamente en español. En un inicio, el grupo recibió el nombre de Transilvania 666, pero más tarde los integrantes decidieron cambiarlo a Mägo de Oz, nombre con el que se les conoce hasta la fecha. Esta banda comenzó a tener un éxito significativo en España, lo que sin duda abrió la posibilidad de viajar a México, donde resultaron ser todo un éxito debido la inclusión de instrumentación y melodías muy poco comunes en el país. A su vez, el éxito

logrado en México les abrió las puertas a la banda para que llegaran a más países hispanoamericanos.

El impacto que Mägo de Oz tuvo en México fue muy importante, ya que esta banda fue precursora en introducir la música celta a gran escala en el país y, como consecuencia, se dio el nacimiento de una comunidad de seguidores interesados tanto en la música celta como en la cultura celta en general, pues la banda no solo incluía en sus canciones melodías con flautas, violines y gaitas, sino que sus letras solían ser alusivas a muchos aspectos de la mitología, la literatura y el arte celta. Dentro de esta comunidad, muchos músicos comenzaban a tocar melodías celtas dentro de sus composiciones debido al naciente interés musical por replicar ese estilo tan característico que tenía la banda.

En este punto podemos notar algo interesante, que es el hecho de que la banda madrileña Mägo de Oz no solo se convirtió en un promotor de la música celta en México, sino que también incentivó el nacimiento de nuevos promotores de la música celta en el país, promotores que van desde bandas que fusionan el rock, el metal, el pop y la música electrónica con la música celta, hasta organizadores de festivales y eventos temáticos — mismos que al día de hoy suman un número importante—, logrando establecer una fuerte presencia de la música celta en territorio mexicano.



Figura 16. La banda española Mago de Oz tocando en la Ciudad de México en el año 2013.
Fuente: Chilango.com (2015).

1.3 Influencia cultural de comunidades originarias de países celtas en México

Como se empieza a apreciar, la presencia de europeos en territorio mexicano ha sido importante para la historia de México, pues es un fenómeno que ha estado presente desde la época de la conquista, principalmente a casusa de intereses económicos. Anteriormente mencionábamos que existe poca información sobre los españoles descendientes de los pueblos celtas que pudieron haber participado en las primeras expediciones a México debido a que, recapitulando, los primeros registros de descendientes celtas en el país se remontan a unos cuantos años después de la Independencia de México y eran generalizados como ingleses, aunque se incluían a irlandeses, escoceses y galeses, y que estos se desempeñaban mayormente en la industria minera.

La información sobre los impactos culturales que estas comunidades lograron en México es poca, sin embargo, es posible hablar sobre algunos que han sido de gran importancia hasta la fecha. La primera, y tal vez la de mayor impacto en México, es la introducción del fútbol. Recordaremos que los migrantes de las islas británicas se desempeñaban mayormente en actividades mineras en zonas del bajío, por lo que se cree que los mineros que trabajan en Pachuca, Hidalgo, organizaban partidos de *soccer* entre ellos en su tiempo libre. El juego resultaba fácil de entender y muy entretenido para los obreros mexicanos que también trabajan en las minas, quienes poco a poco se comenzaban a involucrar en él. El impacto de este deporte logró trascender de manera tal que en la actualidad el fútbol representa un gran motor económico, social y cultural a nivel nacional.

Otro aporte destacable que podemos mencionar de las comunidades irlandesas en México es en la gastronomía, de igual manera en Pachuca, donde los mineros europeos preparaban un platillo a base de carne molida y papas, el cual metían dentro de una hoja de pan hojaldre para posteriormente hornearla: estamos hablando de los *pastes*. Este platillo contaba con esa particular forma de cocinarse porque los mineros creían que así lograban conservar la comida caliente por más tiempo. A esta empanada se le hacía una trenza en la orilla con el propósito de poder sujetarla con las manos sucias y solo comer la parte del relleno.

Además de los mineros, es importante destacar que después de la Guerra de Intervenciones existió un número de irlandeses que decidieron no regresar a Irlanda,

quienes no solo formaron familias, sino que fundaron clanes⁴⁴ en territorio mexicano, de los cuales destacan el clan Given en la Ciudad de México, el clan Barrit en Puebla, el clan Magregol en Veracruz y el clan Montepieller en Cuernavaca. Con los años, estos clanes lograron formar redes familiares que van desde los mil hasta los tres mil miembros, que cuentan no solo con descendientes europeos, sino que también con hijos de padres irlandeses y mexicanos, por lo que la influencia irlandesa en el país trascendió de los aspectos sociales y culturales a los aspectos genético-generacionales.

Una de las familias más importantes en la historia moderna de México, provenientes del clan Barrit, es la de apellido O’Farril. Muchos miembros de esta familia se dedicaron al campo de la comunicación y la política mexicana. El registro más antiguo que se tiene de este apellido es el de Antonio O’Farril, quien nació en Longford, Irlanda, pero migró a México. Entre los miembros más destacados de esta familia se encuentran Rómulo O’Farril, dueño del periódico *Novedades* y participó en la primera concesión televisiva en México; Rómulo O’Farril Jr., quien continuó con el legado de su padre dirigiendo el periódico *Novedades*; y, más recientemente, Gonzalo Bautista O’Farril, gobernador interino del estado de Puebla entre 1972 y 1973.

No solo la comunidad irlandesa ha estado presente en el territorio mexicano en las últimas décadas, sino que, desde comienzos del siglo XX —además de las primeras excursiones dirigidas por Hernán Cortés a inicios del siglo XVI, las cuales tomaremos como la primera oleada— hubo otras tres oleadas provenientes desde distintas partes de España. La segunda oleada fue tras la guerra civil española (1939-1942); la tercera

⁴⁴ Del gaélico *clann*, “descendientes, hijos”; entre los habitantes de Escocia es un grupo social relacionado por parentesco.

oleada se dio poco después, tras iniciar la Segunda Guerra Mundial; y la cuarta oleada se dio en el 2007, como resultado de la crisis económica que sufría dicho país. Con estas oleadas de migración española se dieron aportes culturales, mismos que van desde estilos de vida como la charrería, hasta ámbitos más artísticos como la música y la danza.

Es justamente en estos ámbitos artísticos donde notamos cierta influencia de la música celta; por ejemplo, durante la tercera oleada existió un número importante de españoles que llegaron y se asentaron en Veracruz, estado de donde es originario el son jarocho. Para esto, recordemos lo que anteriormente describimos en el apartado de las características técnico-musicales de la música celta, en donde explicamos las características técnico-estructurales que la hacían festiva yailable gracias a su sistema rítmico atresillado y a las tonalidades mayores en las que suele tocarse. Haciendo un simple análisis a la estructura musical del son jarocho, notamos estas mismas características. Lamentablemente no existe información suficiente sobre a qué regiones de España pertenecían aquellos asentamientos españoles, por lo que es muy probable que el son jarocho haya sido una reinterpretación de la música celta traída por gallegos y/o asturianos. Lo mismo podemos hablar de otros géneros musicales mexicanos como el huapango y los jarabes tapatíos.

En la actualidad, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)⁴⁵, existen poco más de veinte mil españoles y unos 147 mil descendientes directos —es decir, hijos y nietos de españoles— viviendo a lo largo de casi todos los estados de la República Mexicana. Si a esto le sumamos que existen unos 4 mil ciudadanos británicos entre ingleses, escoceses, galeses e irlandeses —es necesario

⁴⁵ Censo de población y vivienda 2020.

aclarar que, en este censo, se contabiliza solo a irlandeses de Irlanda del Norte, país que forma parte del Reino Unido, no a la República de Irlanda— y a unos 339 irlandeses provenientes de la República de Irlanda, rápidamente podemos darnos cuenta de que actualmente existe en México una presencia significativa de personas que comparten una identidad cultural celta y no es difícil deducir que es natural que estas comunidades busquen un acercamiento a ella, lo que trae como resultado la realización de distintos eventos culturales alusivos a dicha identidad, siendo los más destacables las celebraciones por el día de San Patricio o la noche de San Juan. Si bien estos suelen ser eventos dirigidos a públicos en general, existe siempre la presencia de miembros de alguna comunidad irlandesa, escocesa, inglesa o española.

Otro ejemplo de la notable presencia de la cultura celta en la actualidad dentro del territorio mexicano está relacionado a las comunidades españolas, pues existe un número importante de sedes de casas culturales y centros deportivos, como el Centro Gallego y el Centro Asturiano, entre otros. En estos centros se realizan actividades y festividades propias de la cultura celta y española, incluso, estas dos instituciones son pioneras en enseñar la ejecución de la gaita de manera formal en México, enseñando tanto a ciudadanos españoles radicando en México y a sus descendientes directos, como a ciudadanos mexicanos, siendo así promotores activos de la música celta en México.

Capítulo II

2.1 El *Performance Musical*

En el capítulo anterior hicimos un recorrido en torno a responder, a grandes rasgos, qué es y cómo llegó la música celta a México. Después de explorar estas respuestas, nos damos cuenta de que, en el contexto cultural mexicano, esta resulta percibida como música exótica, ya que, por un lado, nos invita a imaginarnos escenarios propios del género medieval fantástico debido al color sonoro que posee; y, por el otro, el impacto visual que ofrece por el uso poco común de instrumentos musicales como las gaitas. Por esta razón, y para efectos de este trabajo, consideramos importante incursionar en lo que se entiende por *performance* musical en el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la música celta y sus elementos simbólicos, pero primero conviene explorar lo que es el *performance* musical.

Cuando tratamos de explorar una definición sobre el término música celta, nos encontramos con que existen distintas propuestas que tienden a poner en juego qué es lo celta y lo que no lo es. Curiosamente, al realizar la misma maniobra sobre el término *performance* musical, nos encontramos de igual manera con que existen opiniones diferentes, las cuales con frecuencia alientan un debate académico con el propósito de establecer un término que logre concentrar, de manera completa y general, todas las variantes, formas y modalidades del *performance* musical. Por esta razón conviene hacer un breve repaso de manera general al término, puesto que, para efectos de este trabajo, no es necesario entrar en este debate. Sin embargo, antes vale la pena revisar el significado literal de la palabra *performance*. El portal web Enciclopedia Significados indica que se trata de una palabra propia del idioma inglés y que la traducción más común

al español sería la de «actuación», refiriéndose al espectáculo visual dentro de cualquier expresión artística. No obstante, este significado puede variar dependiendo el contexto. Por ejemplo, según la página de internet Software DELSOL, el término también puede hacer alusión al rendimiento, ejecución, desempeño y/o funcionamiento de un determinado proceso, que no necesariamente tiene que estar vinculado al espectáculo visual. Un ejemplo de esto podría ser cuando se utiliza la palabra *performance* para hacer énfasis en el funcionamiento y producción de la maquinaria dentro de una determinada fábrica. Este breve repaso de la traducción literal de la palabra *performance* nos ayuda a tener una noción más amplia de su o sus significados, así que, cuando hablamos de *performance* musical, nos damos cuenta de que el término no solo engloba a la actuación musical, sino también a todos los procesos de producción que este conlleva, desde aspectos materiales-económicos hasta simbólicos y sociales.

Para comprender aún mejor lo que es el *performance* musical, vale la pena explorar el debate que mencionamos al inicio de este capítulo sobre el término. Para comprender las líneas que guían el debate, integramos el texto de Alejandro L. Madrid en su artículo *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: Una introducción al dossier* (2009), en el que realiza un breve, pero bien explicado recorrido sobre este debate. Madrid comienza su artículo planteando que los estudios del *performance* representan una gran variedad de paradigmas dentro de lo que denomina como «el hacer musical», los cuales van desde la separación de la composición musical e interpretación musical, hasta las especulaciones prácticas y filosóficas referentes a la práctica de la interpretación. Es decir, el término *performance* musical abarca desde la forma teórica de una composición musical y el análisis que el intérprete hace antes de

ejecutarla, hasta los procesos simbólicos que este le da a la hora de interpretarla. Este aporte sin duda confirmaría lo que señalamos al inicio de este capítulo al respecto de que el *performance* se encuentra en todos los procesos de producción de un espectáculo.

Madrid (2009) nos dice que dentro de este debate existe un problema persistente: el de diferenciar entre *performance* y performatividad. Si bien los dos parecen ser términos que de cierto modo se refieren a lo mismo, no lo son del todo. La performatividad está relacionada a la interpretación de la música desde el análisis teórico, es decir, cuando un músico tiene por primera vez una partitura, la analiza, estudia los cambios de compás, de ritmo, la armadura y otras situaciones musicales con el propósito de empaparse en el estilo musical que esta posee, para finalmente interpretarla de manera adecuada. Esta situación permitiría hacer un paralelismo con el trabajo que un actor realiza al construir su personaje después de leer, estudiar y analizar el guion de la obra.

Sin embargo, como indicamos antes, el *performance* abarca todo el proceso de producción de un espectáculo musical, entonces, lo que acabamos de explicar ¿no sería parte de este proceso? Es justo aquí donde podríamos abordar parte del debate, pues *performance* y performatividad son procesos similares que se complementan y al mismo tiempo pueden llegar a ser independientes. Tal vez esta relación puede llegar a ser un poco confusa, pero trataré de explicarlo un poco más. Retomemos el ejemplo del músico que analiza y estudia la obra desde la partitura sin llegar a la práctica de la interpretación, a este proceso le llamaríamos performatividad o, dicho de otro modo, se estaría preparando para la práctica de la interpretación, pero si este no estuviera dispuesto a llevarla hasta este punto, es decir, omitiendo la ejecución de la obra, que es justo la práctica de la interpretación, ¿el proceso de la performatividad se vería truncado o

incompleto? La respuesta sería negativa, pues esa performatividad pasaría a convertirse en el *performance* en sí mismo, ya que la práctica se convertiría en una interpretación teórica de un texto musical teórico.

Con lo anterior no es difícil percatarnos de que tanto el término performatividad como el de *performance* están relacionados a la interpretación de una obra, aunque en el presente trabajo solo nos enfocaremos en el *performance*, que dicho de otro modo sería la parte escénica o teatral de la música. Nos interesa explorar cómo los elementos simbólicos escénicos de un género musical —en este caso la música celta— repercuten en la percepción de los oyentes y cómo eso a su vez repercute en la difusión cultural. La práctica de la interpretación musical no solo abarca el hecho de ejecutar una melodía en determinado instrumento musical o cantar una canción, sino también abarca una serie de elementos físicos y simbólicos que contribuyen a enriquecer la experiencia musical entre el intérprete y el espectador. Estos elementos simbólicos pueden ir desde lo más básico, como simples y sutiles movimientos corporales con el propósito de hacer énfasis en la melodía que el instrumentista o cantante está llevando a cabo; o también pueden ir a situaciones más complejas como vestuarios, escenografías y coreografías complejas, incluso llegando a adoptar rutinas propias del teatro.

Entonces, podríamos afirmar que el ejercicio escénico-musical está estrechamente ligado desde el inicio tanto a la performatividad como al *performance*, y es que no es difícil darnos cuenta de que la música podría ser una representación abstracta y no visual del movimiento, por eso parecería natural y hasta instintivo acompañar a la interpretación musical con movimiento corporal. Entendido de este modo, podemos afirmar que el baile sería una forma del *performance* musical. Por

consecuencia, cuando asistimos a un concierto musical y bailamos la música que ahí se interpreta, estamos siendo parte del *performance* musical. No obstante, como señalamos antes, el *performance* musical no solo implica representar o hacer visible el movimiento que la música simboliza, sino también es complementar la actuación musical. Esto resulta muy llamativo para los públicos, ya que brinda una experiencia integral que, sin duda, marca una diferencia entre escuchar música en formatos físicos o digitales y escucharla de manera presencial, porque, cuando acudimos a un concierto, no solo vamos a escuchar música, sino a ver todo lo que el espectáculo escénico puede ofrecer. De lo contrario, tendría poco sentido acudir a espectáculos de música escénica.

En el párrafo anterior hicimos énfasis, de manera muy breve, en la importancia e incorporación de los elementos visuales en la interpretación musical, pero todavía no hemos explorado una definición precisa sobre qué es, puesto que, como indicamos antes, existe un debate que no ha generado un concepto preciso que abarque todas las variantes del *performance* musical, además de que consideramos, de nueva cuenta, que no sería académicamente responsable entrar en un debate teórico de esa talla, por lo que tal vez nos conviene, según los objetivos de este trabajo, tratar de explorar una definición que nos resulte lo más general posible. En este sentido, podemos definir que el *performance* musical es el arte de la interpretación que, por un lado, utiliza el cuerpo para visualizar los movimientos abstractos de la música y, por el otro lado, son los elementos físicos y simbólicos que complementan estéticamente dichos movimientos, repercutiendo en un impacto cultural e integral para el espectador. Sin embargo, estos elementos no son aleatorios en la mayoría de los casos, ya que existe un factor determinante no menos importante, que es la temática misma del espectáculo musical.

Es decir, para que el *performance* tenga sentido, debe satisfacer la regla de que los elementos físicos y simbólicos que lo acompañan tengan una relación cultural lógica entre sí. Por ejemplo, dentro de la música celta, el *performance* debe ir acompañado de elementos propios de la cultura celta para que la experiencia del espectador resulte integral, a menos que el *performance* musical tenga propósitos experimentales⁴⁶, caso en el que podría romperse esta regla. Aunque el término «romper» podría ser subjetivo, dado que, al referirnos a un espectáculo musical como experimental, estamos asumiendo que la temática puede ser aleatoria, en cuyo caso no se estaría rompiendo esta regla, sino que se estaría avisando sobre una mezcla de elementos físicos y simbólicos infinitamente variantes.

2.1.1 Elementos simbólicos del *performance* musical

Como planteamos anteriormente, el *performance* musical es más que el simple hecho de llevar la ejecución musical a la práctica, sino que también es el resultado de una serie de combinación de elementos, principalmente visuales, que tienen el propósito de complementar estéticamente el acto musical y así poder estimular una construcción de la experiencia más integral. Es así como estos elementos deben estar sujetos a la condición o regla de formar parte de una misma temática.

Por ejemplo, en la ópera podemos apreciar el acto musical escénico por excelencia, ya que es la combinación perfecta del teatro y la música, en donde ambas expresiones artísticas alcanzan un nivel de grandilocuencia extraordinaria, pues, por un

⁴⁶ Con el término «experimentales» nos referimos a la inclusión de elementos culturales aleatorios no relacionados entre sí (vestuario, escenografía, etc.), que aporten una autenticidad visual al *performance* musical.

lado, la parte musical suele llegar a ser muy compleja y, por otro, la parte teatral suele ser muy visual, exaltando hasta el más mínimo detalle. Recordemos que la ópera es la representación escénica de una determinada historia, usualmente dramática, en la que la mayoría de los diálogos son musicalizados orquestalmente.

Entonces, contrario a lo que podríamos pensar, según la tesis doctoral *El nacimiento de la ópera. La legitimidad musical de la Edad Moderna* (2018) de Daniel Martín Sáez, la ópera no nace a partir del teatro, sino de la música, y es el resultado de la inspiración basada en la cotidianidad que los antiguos compositores tuvieron y fue solo cuestión de tiempo para que los cantantes de ópera comenzaran a actuar las situaciones que estaban cantando. De igual modo, no tardaron en hacerse presentes los pomposos vestuarios y las complejas escenografías. Todos estos elementos no solo funcionaron para complementar estéticamente el acto musical, sino que también dotaron de una carga simbólica al mismo, porque creaban una atmosfera que resultaba envolvente para los espectadores, logrando así llevar la ficción a la realidad.

Pero ¿cuáles serían los elementos simbólicos en el *performance* musical? El primero —y uno de los más importantes— sería el movimiento corporal del interprete, los sutiles movimientos que el músico o cantante realiza durante su ejecución, lo que conecta con lo que decíamos anteriormente acerca de que la música es una forma abstracta de movimiento, pues, a pesar de que no podemos ver a la música, no es difícil imaginar a los sonidos como movimiento. Recordemos que en cualquier melodía existen fraseos, notas de larga duración, notas de corta duración, adornos, entre otros, los cuales hacen alusión a aspectos cotidianos de la vida o de la naturaleza. Para clarificar, esto lo podemos apreciar en la famosa obra musical *Las Cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi,

compuesta en cuatro partes, en la que cada una de ellas busca retratar la esencia de las estaciones del año. Homero Villareal (2014), profesor de Solfeo y Composición Musical de la Facultad de Música de la UNAM, nos cuenta en entrevista que Vivaldi solía poner pequeños textos en las partituras que describían determinado pasaje musical dentro de la obra. Por ejemplo, en el movimiento n° 1 en mi mayor, Op. 8 RV 269, <<La Primavera>>, escribió debajo de las melodías escritas para flauta algo parecido a «imagínese el canto de los pájaros mientras revolotean», o, en las escalas descendentes de violín, «imagínese a campesinos borrachos riendo a carcajadas». Otro ejemplo claro lo encontramos en el movimiento n° 2 titulado *L'estate (El Verano)*, el cual contiene melodías muy fuertes y rápidas tocadas con violines, haciendo una clara alusión a tormentas y relámpagos en el cielo, propios de una tormenta de verano. Estos pequeños textos no estaban dirigidos al público, sino a los músicos que interpretaban su obra con el propósito de que pensarán, además de en una intención melódica, en una imagen en concreto, lo que claramente repercute en una interpretación musical más profunda.

El movimiento, dentro de la interpretación musical, complementa estéticamente a la misma y también busca representar algo más, algo que no se podría distinguir a simple vista, como la representación del cantar de un ave en una melodía. Es por esta razón que el movimiento es muy importante dentro del *performance* musical, pero, para que esto funcione, de igual modo es necesario que los espectadores puedan entender este movimiento, pues claramente el músico no intentará volar como un ave para representarla, sino que sus movimientos serán mucho más sutiles, haciendo alusión a la fluidez con que las aves vuelan y no al hecho mismo de volar.

El otro elemento simbólico dentro del *performance* musical sería el vestuario propio de los intérpretes, que, al contrario de parecer que este elemento no es tan importante a nivel simbólico, resulta tener un impacto visual que nos permite suponer que despierta el interés del público, invitándolo a quedarse a presenciar el acto musical, pero no solemos darnos cuenta a primera vista de que el vestuario de un músico nos podría estar contextualizando sobre lo que está tocando. Por ejemplo, una imagen que resulta popular en México es la del mariachi, cuyo particular atuendo alude a la charrería, que es la práctica del cuidado y crianza del ganado en las zonas centrales del país. Sin embargo, esta práctica se convirtió en algo tan popular que podríamos estar hablando de la cultura (Thompson, 1993) de la charrería.

El mariachi es una representación de esta cultura, ya que su música, por lo general, suele referirse a la cotidianidad de la charrería. Por esta misma razón el mariachi adopta elementos de la vestimenta típica de la charrería, la cual identificamos de inmediato al verla. De este modo, notamos lo que el vestuario de un músico puede llegar a aportar incluso antes de que este comience a tocar o a cantar. De igual modo, para que esto pueda funcionar, el público debe tener la capacidad de percibir y de reconocer lo que está viendo, es decir, y regresando a nuestro ejemplo, el espectador debe tener el suficiente capital cultural⁴⁷ como para darse cuenta de que el vestuario del mariachi hace

⁴⁷ En el texto titulado *La concepción simbólico-estructural de la cultura*. Guillermo Peimbert retoma que, según Pierre Bourdieu, un campo de interacción puede conceptuarse de manera sincrónica como un espacio de posiciones y diacrónicamente como un conjunto de trayectorias. Los individuos particulares se sitúan en ciertas posiciones en ese espacio social y siguen, en el curso de sus vidas, ciertas trayectorias. Tales posiciones y trayectorias están determinadas en cierta medida por el volumen y la distribución de diversos tipos de recursos o «capital». Bourdieu distingue cuatro tipos de capital:

alusión a una cultura (Thompson, 1993) en específico, y con esto crear una predisposición sobre qué tipo de espectáculo musical está a punto de presenciar.

El escenario representa uno de los elementos más importantes dentro del *performance* musical, pues es justo donde se va a desarrollar todo el acto musical. Este espacio debe cumplir con las características necesarias para albergar, no solo a los músicos, a los instrumentos y a todo el *backline*⁴⁸, sino que, en la mayoría de los casos, debe tener la capacidad de alojar elementos que nutren el *show*—espectáculo— musical. El ejemplo más común a este respecto es la iluminación, aunque en algunos casos también se pueden incluir pantallas que suelen proyectar animaciones que aporten estética o, incluso, contexto al espectáculo musical. Los elementos que se suelen disponer en el escenario, en su amplio sentido, pueden llegar a ser referencias simbólicas sobre lo que está a punto de suceder arriba del mismo, es decir, fácilmente podríamos distinguir entre un escenario destinado a un espectáculo relacionado a la danza, al teatro

-
- a) **El capital económico**, que incluye los recursos de naturaleza económica (entre los que el dinero ocupa un lugar preeminente por su papel de equivalente universal),
 - b) **El capital cultural**, que incluye los recursos de naturaleza cultural (entre los cuales los diplomas escolares y universitarios han cobrado una importancia creciente),
 - c) **El capital social** (consistente en poder movilizar en provecho propio, redes de relaciones sociales más o menos extensas, derivadas de la pertenencia a diferentes grupos o “clientelas”), y...
 - d) **El capital simbólico**, que consiste en ciertas propiedades impalpables, inefables y cuasi-carismáticas que parecen inherentes a la naturaleza misma del agente (autoridad, prestigio, reputación, crédito, fama, notoriedad, honorabilidad, talento, don, gusto, inteligencia, etc.) Es, en esencia, el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido. Lejos de ser “naturales” sólo pueden existir en la medida en que sean reconocidas por los demás.

⁴⁸ El ingeniero Gerardo Urby (2022), en entrevista, nos comenta que *backline* es un término en inglés comúnmente usado dentro de la ingeniería de audio y que se refiere al equipo de sonido que usan los músicos dentro del escenario, el cual incluye micrófonos, atriles, bocinas, amplificadoras, monitores, secuenciadores, etc.

o a la música, debido a que los elementos que posee cada uno de estos suelen tener un propósito específico, el cual es fácil de identificar. Por ejemplo, en un escenario destinado a la danza, notamos un espacio en su mayoría limpio de elementos adicionales, pues la danza, siendo algo casi completamente visual, busca justamente concentrar toda la atención, por lo que es común que este escenario carezca de elementos visuales que busquen complementar estéticamente el espectáculo en sí.

Por otro lado, el escenario especializado en el teatro suele ser mayormente todo lo contrario, pues sobre él se frecuenta el montaje de escenografías que buscan crear una atmósfera visual que complementa el acto. Por ejemplo, si en determinado acto teatral vemos una escenografía con árboles, bancas y arbustos, fácilmente podremos identificar que la escena se está desarrollando en un parque; por esta razón, en el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) del teatro, el escenario estaría cumpliendo con una función simbólica. Con esto no queremos decir que el escenario destinado a la danza, dada su carencia de elementos que lo adornan, no esté cumpliendo una función simbólica, pues un escenario libre de elementos también es una referencia que alude a un acto escénico, como la danza.

En el caso del escenario destinado a la música, los elementos que notamos sobre él suelen tener una función, al igual que en el teatro, pero que en este caso resulta ser doble, ya que estos elementos son las herramientas mismas de los músicos, sus instrumentos musicales y su *backline*, que al mismo tiempo funcionan como una referencia simbólica que alude al propio espectáculo musical que está por llevarse a cabo. Es decir, que el público supone con facilidad que un concierto está próximo a comenzar al ver únicamente instrumentos musicales y equipo de audio arriba de un escenario e,

incluso, dependiendo del tipo de instrumentos musicales, equipo de audio y demás elementos visibles, se puede llegar a suponer el género musical que se va a interpretar. Otro punto para resaltar dentro del escenario musical es que tanto los instrumentos musicales como el *backline* están acomodados no solo de manera funcional, sino que también se busca una organización visual que resulte estética y atractiva dentro del *performance* musical, lo que puede ayudar a hacer énfasis o a resaltar momentos específicos durante su desarrollo.

Como podemos notar, el escenario no solo es el espacio vital del intérprete —tanto de la danza, del teatro o de la música—, sino que este tiene una función de contextualizar o hacer énfasis en momentos y elementos simbólicos que inciden en crear una experiencia integral en los espectadores. El escenario también cumple una función importante en la experiencia de los intérpretes, la cual es que el espacio de trabajo de cualquier profesión debe brindar comodidad y libertad, sin embargo, este tema no suele incluirse en los textos académicos que abordan al escenario como un elemento importante dentro del *performance*. Pero, dentro de las artes escénicas, estas dos características no solo deben entenderse en el sentido funcional, sino que también en uno estético, es decir, que tanto para cualquier músico, bailarín o actor como para los espectadores, resulta muy estimulante contar con un escenario lleno de elementos que aporten aspectos visuales, estéticos y simbólicos que resulten en un *performance* integral, ya que el intérprete se desempeña en su propia atmósfera, lo que permite una interpretación adecuada y, con esto, una percepción más nutrida por parte de la audiencia.

2.1.2 Comunicación entre *performers* y espectadores

La diferencia más notable entre el *performance* musical y los formatos pregrabados de la música es que la música está viva en el *performance*, ya que se origina directamente de intérpretes que accionan y ejecutan sus instrumentos en tiempo real. Otra característica igual de importante es que existe una comunicación entre los intérpretes y los espectadores. Esta comunicación hace partícipes a los públicos dentro del *performance* musical, dada la interacción que nace durante el desarrollo del espectáculo. Un ejemplo de esta inmersión sería el hecho mismo de que los espectadores aplaudan a los intérpretes, ya que este acto proyecta la clara intención de hacer llegar a los intérpretes un mensaje de satisfacción por lo que están percibiendo, lo que a su vez estimula a los intérpretes a sentirse motivados y con esto brindar un espectáculo de mejor calidad.

Entre otras formas de comunicación entre el público y los músicos ejecutantes, está el baile, que se observa como el resultado de un mensaje que los músicos hacen llegar a los espectadores, dado que, por lo general, la música destinada a ser bailable está justamente pensada y compuesta para invitar a los espectadores a participar en el acto mismo. Entonces, si el público baila con la música ejecutada al momento, esto refleja que el mensaje llegó de acuerdo con lo que se buscó impulsar. Como podemos notar, esta comunicación entre músicos y espectadores es importante, porque se estaría estimulando una experiencia integral que no solo se ve reflejada en los espectadores, sino que también se crea una experiencia integral para los músicos intérpretes, la cual mantiene viva la motivación por el quehacer musical en la interacción producida.

Un hecho interesante es que esta comunicación puede llegar a ser tan variada casi como todos los géneros musicales existentes, y en el *performance* musical muchas veces hay rituales que, en ocasiones, limitan esta comunicación. Por ejemplo, pensemos en los conciertos de música clásica o música de cámara, en donde hay un protocolo, incluso entre los mismos intérpretes, el cual marca pautas estrictas que establecen por turnos cuándo tocar una determinada obra y cuándo son los momentos de ovación y aplausos, mismas que en la mayoría de los casos suelen estar descritas en los panfletos o folletos que incluyen los programas que se reparten en las entradas de las salas de conciertos antes del concierto, en donde literalmente se incluye la instrucción precisa de en qué momento aplaudir. Esta disposición tiene varios propósitos, por un lado, el de crear una atmósfera que le permita al público apreciar la obra con una mayor atención; por otro, facilita una mejor concentración de los intérpretes, ya que, a diferencia de otros géneros, la música orquestal suele ser de una ejecución muy compleja. Sería poco práctico para los intérpretes memorizar obras o conciertos completos, y es por esto por lo que los músicos recurren a leer las partituras en tiempo real y, como es de suponer, esta actividad demanda una alta concentración.

Por último, el director de la orquesta debe tener un espacio limpio acústicamente que le permita escuchar cada melodía ejecutada por cada uno de los músicos, para así poder dirigir a la orquesta de una manera más precisa. Como mencionábamos antes, este protocolo propone otro tipo de comunicación entre músicos y asistentes. Prueba de ello es la crítica que hace el etnomusicólogo Matías Germán Tanco en su artículo de investigación titulado *La comunicación performer-público en la performance de la música académica*, donde nos comparte lo siguiente:

La Creación de la música en este modelo [música clásica] es entonces un asunto de los compositores, mientras que los performers deben seguir las instrucciones escritas en la partitura. Esto supone que la obra está cerrada a la participación de otros agentes, y que la performance musical es una actividad necesaria únicamente para la presentación (o reproducción) de la obra. En la sala de conciertos el público permanece sentado y en silencio, por lo tanto, sus posibilidades de participación se limitan a la contemplación de la obra de arte y su belleza abstracta. La conservación evita así que se produzcan situaciones nuevas que puedan modificar la obra, garantizando su permanencia inalterable en el tiempo. (Tanco, 2018)

Es completamente debatible si esta forma de comunicación representa un problema en el mundo de la música orquestal, ya que los motivos por los cuales este protocolo es determinado *a priori* están perfectamente justificados en virtud de apreciar la obra lo mejor posible. Sin embargo, como hemos expresado en varias ocasiones, es casi obligado que el *performance* musical impulse la construcción de una experiencia mucho más integral, por lo que una participación activa de los espectadores durante el desarrollo del *performance* puede llegar a ser fundamental.

En el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la música clásica, de la música de cámara o la música orquestal, la participación estrictamente protocolizada del público en los conciertos se conserva así desde hace décadas, convirtiéndose actualmente en una forma propia de apreciar este tipo de música. Sin embargo, en géneros musicales contemporáneos pareciera que las obras están compuestas de tal modo que incitan a una participación activa del público durante los conciertos, lo que a su vez la convierte en música para apreciarse en vivo y no tanto en formatos digitales o análogos —salvo algunas excepciones. Este fenómeno ya ha sido explorado académicamente por el crítico de arte Paul Ardenne en su libro *Un Arte*

conceptual. Creación artística en el medio urbano, de situación, de interacción, de participación, donde encontramos que:

Es parte de la esencia del arte hacer partícipe al espectador de los valores que contiene, pero no todas las obras invitan u obligan al espectador a tomar parte en ellas. Las piezas que para adquirir plena significación precisan de la intervención activa del espectador las incluiremos, por esta especificidad, dentro de la categoría que llamaremos arte Participativo. Son obras abiertas que adquieren estatus de realidad solo cuando son directamente experimentadas por los receptores; lo vinculante en ellas estriba justo en la mudanza de sentido que constantemente ofrecen como consecuencia de lo cual, su decantación significativa se puede convertir en un proceso interminable. Para experimentarlas estéticamente es necesario asumir un rol activo aceptando el reto que el artista lanza al espectador para un encuentro creativo consigo mismo. (Ardenne, 2006)

De la definición que expone Ardenne (2006), retomamos una caracterización muy importante cuando propone que el arte participativo son obras abiertas que adquieren estatus de realidad solo cuando son directamente experimentadas por los receptores. Observamos que utiliza términos como «realidad» y «experimentadas», lo cual deja entrever un claro énfasis en la importancia de lo efímero y único que un *performance* artístico puede ofrecer. Esta importancia se nota a partir de una participación activa dentro de los espectadores, y resulta curioso cómo esta participación parece algo fundamental dentro del *performance* musical, pero en realidad no se produce en todos los casos o géneros musicales. Como señalamos antes, la música clásica propone una comunicación poco participativa por parte de sus habituales espectadores. Sin embargo, hay otros géneros que usualmente son concebidos para ser bailables o que aluden a la festividad, pero que parecieran no tener sentido sin la participación activa de los espectadores.

Como podemos notar, la comunicación entre *performers* y espectadores es de gran importancia ya que crea experiencias colectivas e integrales, no solo para los

espectadores, sino también para los intérpretes. Por un lado, la interpretación de la música en tiempo real provoca emociones tanto en quien la interpreta como en quien la aprecia, y este intercambio sensorial culmina en un *performance* musical de una calidad tal que logra trascender de lo material, lo técnico y lo visual a quedarse arraigadas en la memoria colectiva de ambas partes. En consecuencia, esto favorece potencialmente — y casi por sí sola— a la promoción y difusión cultural de la música, pues una experiencia integral puede llegar a ser el motivo perfecto para buscar repetirla. Por otro lado, la participación activa, dada su naturaleza espontánea y efímera, hace único al *performance* musical, pues, aunque los actos, la obra, la iluminación, las coreografías e incluso los diálogos entre canciones sean exactamente los mismos en cada *performance*, este siempre será ejecutado y percibido diferente, lo que garantiza al espectador experiencias nuevas cada vez que se asista a un concierto.

2.1.3 El *performance* musical y la construcción de la experiencia

Previamente se hizo mención sobre la experiencia integral originada por el *performance* musical, ya que este, además de elementos musicales y sonoros, también ofrece elementos visuales que pueden funcionar como adornos, acompañamientos, contexto, ambientación y hacer énfasis en alguna parte en específico del *performance* musical en curso. Ahora nos preguntamos cómo enriquecen estos elementos a la construcción de la experiencia personal. Cuando hablábamos de experiencia, nos referíamos específicamente al momento del goce instantáneo durante el desarrollo del *performance* musical, pero en este apartado nos enfocaremos en la experiencia entendida como el aporte cultural a cada persona, es decir, ¿qué es lo que nos aporta el *performance* musical en términos culturales?

Cuando asistimos a algún concierto, percibimos en un plano general lo que está sucediendo, no solo nos concentramos en un único aspecto, como, por ejemplo, en lo musical; es el plano general el que cambia nuestra forma de percibir a la música, sobre todo si conocemos la música que se está tocando. Para ilustrar, pensemos en nuestra canción favorita: solemos escucharla una y otra vez en formatos digitales y/o análogos, la razón por la que hacemos esto es porque, para nosotros, además de gustarnos estéticamente, tiene un significado o un sentido en nuestra forma de percibirla, pues evoca a algún recuerdo o simplemente estimula nuestro estado de ánimo. A pesar de que esta canción pueda llegar a tener una gran calidad sonora y sonar exactamente igual cada vez que la reproducimos, siempre nos va a parecer más estimulante escucharla mientras es tocada directamente por sus intérpretes, incluso sabiendo que puede no sonar exactamente igual a como estamos acostumbrados a escucharla —puede haber variantes con el equipo de sonido, en la ecualización y mezcla⁴⁹, o porque simplemente los músicos deciden tocar distintas versiones de su música.

Puede llegar a ser irónico que esta sea nuestra forma preferida de percibir la música, ya que fácilmente podríamos pensar que es gracias a los elementos extra que aporta el *performance* musical, pero hay algo de lo que no hemos hecho mención todavía y que, sin duda, es una parte muy importante dentro del *performance* musical: la euforia, la cual de cierto modo está muy ligada a la comunicación de la que hablábamos antes entre el *performer* y el público. La música en vivo cuenta con la característica de la interacción con los espectadores, pero no solo se trata de un intercambio de reacciones

⁴⁹ El término *mezcla*, en las actividades de ingeniería de audio, se utiliza para las actividades de ecualización en vivo (Urby, 2022).

como el aplauso o el baile, sino de también transmitir lo extrasensorial. Con este término nos referimos a las emociones que experimenta el público durante la interpretación de una canción, ya que es visible —e incluso palpable— lo que los autores de la obra quisieron plasmar al componerla, y esto logra crear un sentimiento de identificación con lo que se está interpretando. Es por esta razón que nos parece más estimulante escuchar nuestra canción favorita en vivo que en una grabación.

Existe un elemento o, mejor dicho, una característica en los espectadores que de igual modo puede tener un gran impacto en la construcción de su experiencia, que es la predisposición en relación con lo que se espera presenciar en el *performance* musical. Muchas veces, cuando deseamos asistir a un evento musical, somos conscientes casi con exactitud de lo que estamos a punto de presenciar y, contrario a lo que podríamos pensar, el interés y entusiasmo es aún mayor. Uno de tantos ejemplos que podemos rescatar sería la siguiente situación. Durante el 2019, la banda de metal llamada Rammstein anunció en sus redes sociales y su página web (<https://www.rammstein.de>) una gira por distintos estadios de Europa. La novedad de esta gira consistió en que el concierto se llevaba a cabo en un escenario diseñado especialmente para la banda, que contaba con una gran cantidad de luces, proyectores y, sobre todo, con elementos pirotécnicos, los cuales son un sello característico de la banda. Todos estos elementos daban como resultado un espectáculo único no solo dentro del género del *heavy metal*, sino de toda la música contemporánea en general.

La *Europe Stadium Tour*, bautizada así por la banda Rammstein, recorrió muchos países del continente europeo, y su éxito fue tal que para el 2022 llegó a Canadá, Estados Unidos y México, únicos países integrados en la gira fuera de Europa; el último de ellos

fue México, teniendo como sede el Foro Sol de la Ciudad de México. Como era de esperarse, desde antes de que se anunciaran las fechas de las presentaciones, los fans mexicanos de la banda ya sabían casi con exactitud cómo sería el concierto, pues se habló durante meses sobre los detalles específicos de este en medios como internet, radio y televisión. Inclusive, en plataformas digitales de video como YouTube se subieron fragmentos del concierto, y hasta lo compartieron completo más de una vez, por cortesía de distintos usuarios y creadores de contenido.

Gracias a esto el espectáculo musical de Rammstein tuvo un alcance de difusión mundial, por lo que los fanáticos que estaban a punto de asistir a alguno de los conciertos programados —y también los que no tuvieron esa oportunidad—, en la mayoría de los casos ya habían visto el material audiovisual en alguna plataforma digital, eliminando por completo el factor sorpresa. Sin embargo, esto no hizo que se perdiera el interés de los fans, por el contrario, los boletos para la primera fecha anunciada en México se agotaron a las dos horas de iniciada su venta, lo que tuvo como consecuencia que se abriera una segunda fecha, y, posteriormente, la tercera. Las tres fechas en México fueron *sold out*⁵⁰.

Como se puede observar, el factor sorpresa puede no ser tan importante en un concierto de esta magnitud; incluso, el no saber qué esperar de este concierto pudo haber tenido un efecto opuesto y que no se vendieran tantas entradas. Pareciera que la predisposición en un concierto eleva las expectativas de los posibles asistentes, dando como consecuencia un impulso por querer presenciar por sí mismos lo que anteriormente

⁵⁰ Traducido del inglés como *vendido*, se emplea cuando un concierto, función de teatro o de cine agota por completo sus entradas.

se había visto en medios de comunicación y formatos digitales, siendo algo parecido a ver una película para después ser parte de ella.

2.1.4 El *performance* musical celta

Hemos abordado, en un sentido generalizado, los que podríamos considerar como los elementos más importantes del *performance* musical, pero, para los fines de este trabajo, conviene detenernos a explorar cómo son estos elementos en el *performance* de la música celta, dado que, por su naturaleza, posee elementos simbólicos y materiales que son factores importantes para el deleite de los espectadores, y muchos de estos elementos se perciben exóticos para el imaginario colectivo (Castillo & Naranjo, 2003) de los habitantes de México.

Tal vez uno de los puntos más importantes a destacar es que, para muchas personas, referir a la música o a la cultura celta es un tema desconocido, pues el término celta no es muy recurrente, incluso entre personas que usualmente escuchan música y/o asisten a conciertos. Pero esto no quiere decir que no hayan escuchado este género musical en algún momento de sus vidas, pues, como mencionábamos en el capítulo anterior, distintos medios audiovisuales —como el cine y la televisión— se han encargado de dar a conocer parte de la cultura celta en distintas oportunidades, y en estos medios no suele usarse la palabra «celta». Resulta mucho más ilustrativo referirse a ella como música escocesa o irlandesa, por lo que la palabra «celta» puede llegar a ser desconocida para muchas personas en México. Este asunto es importante porque, en principio, observamos que existe un número pequeño de personas que potencialmente escuchan o asisten a conciertos de música celta, por lo que el *performance* de este género musical en México funciona de manera distinta a los grandes espectáculos

musicales, ya que, contrario al ejemplo del apartado anterior sobre el espectáculo que ofreció la banda Rammstein, en la música celta el factor sorpresa sí podría llamar a más audiencia.

El *performance* musical celta, en términos simbólicos, posee características que son únicas de este género musical. Uno de ellos sería el vestuario, ya que hay una prenda que usualmente usan los hombres, denominada *kilt*. En una entrevista que tuvimos con el Coordinador de Eventos Culturales de la ilustre orden de San Patricio, Stephen Murray —quien, a colación, compartimos que es un irlandés promotor de su cultura (Thompson, 1993) en México—, nos explica que el *kilt* es muy similar a lo que conocemos como una falda, sin embargo, no lo es, porque en la Edad Media era utilizada principalmente por los guerreros escoceses en combate. Su particular forma resultaba práctica y cómoda en batalla, por lo que se convirtió en una prenda que reflejaba virilidad y valor (Fig.17). En la actualidad suele ser usada en ocasiones especiales y de gala, llegando a estar presente en ceremonias muy importantes y de alto prestigio, por ejemplo, las ceremonias de la familia real británica, ya que en más de una ocasión hemos visto a sus miembros portarla.

El otro elemento importante que se observa en el *performance* musical celta es la instrumentación musical, donde destaca la gaita. Este instrumento, como mencionábamos en el primer capítulo, tiene gran importancia por su gran influencia en de los distintos estilos celtas. Podríamos decir que, en países que no comparten la cultura celta, este instrumento musical cumple una función extra a la musical, que es la de atractivo visual. Con lo anterior nos referimos a que la gaita despierta una curiosidad genuina en los espectadores, pues, en países como México, resulta poco común la presencia de un instrumento musical de este tipo.

Los anteriores son ejemplos de elementos materiales que no solo poseen una carga simbólica representativa de las culturas de donde son originarias, sino también una que representa lo poco común y lo exótico en el imaginario colectivo (Castillo & Naranjo, 2003) de los mexicanos. En este contexto, el factor sorpresa en el espectáculo celta es sin duda un elemento importante para atraer la atención de los nuevos espectadores.



Figura 17. Escoceses de distintos clanes usando *kilt*.

Fuente: <http://www.academiapla.es> (2018).

El *performance* musical celta en México no cuenta con un gran número de seguidores, por lo que no es difícil suponer que este no sigue las tendencias de la industria musical actual. No obstante, ello no significa que tenga un valor cultural inferior, sino todo lo contrario, pues recordemos que se trata de música con un gran bagaje tradicional y, por consecuencia, guarda un amplio capital simbólico (Bourdieu, 1986). Pero este capital pareciera no incidir en la difusión cultural a gran escala de la música celta, lo ocasiona que el *performance* musical celta posea un desempeño distintito dentro

del contexto cultural actual en México. A partir de estas inferencias podemos pensar, por tratarse de un *show* de baja escala y no estar sujeto a las reglas de la industria musical —que, a propósito, estas están sujetas a un interés económico—, se desarrolla de manera artesanal. Con esto nos referimos a que los principales exponentes de este género en México se valen de herramientas de difusión y promoción mucho más económicamente accesibles y que además suelen autogestionar cada proceso de producción de este. Y, si tomamos en cuenta que el *performance* musical celta suele estar presente principalmente en eventos culturales públicos o privados, el modo artesanal en el que se desempeña sería el adecuado.

Otra característica del *performance* musical celta es que resulta ser festivo e incita al baile en la mayoría de los casos, lo que sin duda resulta atractivo para los espectadores y potenciales asistentes, pues recordemos que los mexicanos tenemos una alta afinidad por la fiesta y el baile. Por esta razón, muchos de los exponentes de la música celta planean su *performance* de tal modo que involucren al público en el baile, resultando muy efectivo el idear rutinas sencillas en las que los músicos salen del escenario para personalmente invitar a los espectadores a bailar. Esta actividad no es algo que implementaron los músicos mexicanos, sino que estas rutinas son llevadas a cabo comúnmente en las bodas y fiestas de la cultura celta. Actualmente, esta práctica se lleva a cabo en los *irish pubs* de muchas partes del mundo (Fig.18), por lo que podríamos decir que se trata de una práctica naturalizada del *performance* musical celta, misma que es implementada en los conciertos de música celta en México.



Figura 18. Músicos tocando en un *pub* tradicional irlandés.

Fuente: dolans.ie/traditional-irish-music

Como podemos observar, la música celta configura un género musical que, a pesar de no representar un impacto fuerte en la industria musical, funciona a la perfección en el contexto cultural mexicano, pues si bien es música muy poco común, resulta ser altamente atractiva visualmente, representando así una innovación en el contexto cultural de México. Prueba de ello es que distintas promotoras culturales privadas y públicas — como Mundo Medieval o el Museo de las Intervenciones— abren cada vez más espacios destinados a la cultura (Thompson, 1993) y a la música celta en general, aunado a que los exponentes artísticos de este género van en aumento, pues es constatable la existencia de cientos de ellos en la Ciudad de México.

Asimismo, ha aumentado el número de personas interesadas en escuchar y asistir a eventos musicales celtas. Por esta razón es que este trabajo de investigación se centra en el *performance* musical celta y no en la música celta en general, ya que el mayor impacto de este género en el país se produce en los conciertos públicos y/o privados, que llevan esta música a distintitos espectadores, produciendo un número de seguidores

que, a pesar de su lento crecimiento, se observa en aumento. Esto se sostiene con la evidencia empírica acumulada que he adquirido a lo largo de diecisiete años de trayectoria musical en el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la música celta.

En este apartado trazamos un breve recorrido sobre las características más importantes del *performance* musical celta e hicimos uso del término «música artesanal», que, para efectos de este trabajo de investigación, nos permitirá entender mejor las dinámicas del *performance* musical celta en México. Recordemos que anteriormente se mencionó que unas de las características de la música celta en el país es su desempeño a baja escala y los procesos de autogestión que involucran los espectáculos, por lo que no responde a las tendencias de la industria musical en la actualidad. Por esta razón es importante explorar cómo se comporta la música artesanal en el contexto de la industria musical. Pero, antes, debemos entender cómo se comporta la industria musical.

2.2 La industria musical

Antes de que circularan las herramientas digitales que en la actualidad facilitan la difusión de la música, según el texto titulado *La Industria Discográfica y la Revolución Digital*, escrito por César Palmeiro (2004), la industria musical funcionaba principalmente alrededor de los temas u obras escritas en el papel, es decir, las partituras, y si alguien gustaba de escuchar alguna obra, no tenía más que dos opciones: ejecutar y leer las partituras con un instrumento o acudir a escuchar una interpretación en vivo de algún músico o agrupación en especial. Lo antes descrito ocasionaba que el goce de la música encontrara a un público reducido. Palmeiro (2004) narra que, como una forma de acercar el goce de la música a la gente, a finales del siglo XIX se inventa la pianola o piano

mecánico, que consiste en un instrumento musical guiado por un rollo de papel que tenía un patrón específico de perforaciones que, al accionarse a través de un sofisticado mecanismo, podía reproducir música sin la intervención humana —casi cualquier pieza musical previamente adaptada al piano. El primer gran impacto en la reproducción de la música sucedió en los años veinte del siglo pasado con la invención de la radio, medio con el que la difusión aumentó de forma exponencial, permitiendo que canciones y músicos fueran conocidos de forma masiva por la audiencia. Distintos sitios web, como Open Edition Journals, Promoción Musical o, incluso, Wikipedia, coinciden en que la radio fue la causante del nacimiento de las casas disqueras y tiendas musicales para facilitar la adquisición de álbumes musicales grabados en discos de vinilo.

Otro impacto importante en la reproducción musical fue la llegada del sonido a las producciones cinematográficas a finales de los años veinte, que dio a la recién creada industria musical otro medio importante de difusión, por lo que esta siguió creciendo en un corto tiempo. La década de los años cincuenta se caracterizó por el nacimiento de las superestrellas o celebridades para promover la venta de discos y aparatos de reproducción de audio. El factor del desarrollo científico y tecnológico incidió en que las ventas y ganancias aumentaran considerablemente, llamado la atención de importantes inversionistas. Este hecho es importante porque en este periodo histórico nace el modelo de cazar talentos, que consistía en que la disquera, a través de un representante, buscaba jóvenes talentosos a los que invitaba a grabar un *demo*⁵¹, y si este en poco tiempo lograba alcanzar cierto éxito en popularidad y ventas, se le daba la oportunidad

⁵¹ Según el sitio web El Estudio Audio y Video, la palabra *demo* viene de *Demonstration Tape*, o sea, *cinta de demostración* y está pensado para mostrar algo a otros.

de firmar un contrato con el fin de promover su carrera. Las empresas disqueras se dedicaban a manejar enteramente el repertorio y toda la producción de los artistas, además de las estrategias de mercadotecnia y promoción de los discos, motivos por los que los artistas no solían tener dominio de su música ni contacto directo con los consumidores. Durante este proceso, la radio fue un medio con una gran importancia para el negocio musical, por lo que las disquerías solían competir por el tiempo al aire para reproducir las canciones de su catálogo de artistas.

A propósito del aumento de la difusión musical que brindaron la radio, el cine y la acertada gestión en la promoción y difusión por parte de las disqueras, estas últimas empezaron a producir grandes volúmenes de producción discográfica. A partir de los años ochenta, la llegada del CD⁵² ocasionó que las disqueras aumentaran el precio de los discos debido a la gran inversión tecnológica que supuso implementar este nuevo formato. Y, aunque la masificación de la tecnología digital del CD permitió abaratar los costos de producción, los precios en las ventas se mantuvieron iguales, lo que ocasionó ganancias aún mayores, pero los grandes artistitas comenzaban a mostrar su desacuerdo porque los márgenes de ganancias en sus contratos se mantenían iguales.

El cambio de formato del vinil al CD provocó que los consumidores actualizaran sus álbumes musicales al nuevo formato, cosa que benefició a las disqueras ya que estas seguían ganando dinero por los álbumes producidos en el pasado. La necesidad de invertir más recursos en publicidad y mercadotecnia produjo como resultado que las grandes corporaciones discográficas iniciaran fusiones y reestructuraciones con el fin de

⁵² *Compact disc*, traducido del inglés como *disco compacto*, es un dispositivo que cuenta con una mayor capacidad de espacio grabable con respecto a sus antecesores (Pérez Porto & Merino, 2016).

mantener el aumento en la producción, debido a que estas obedecían a los grandes inversionistas, llegando a cotizar en Wall Street⁵³. Sin embargo, esta forma de gestión llegó a ser tan burocrática, que cada vez estaba menos enfocada en el arte musical. Lo que ocurrió fue que los grandes inversionistas exigían grandes ganancias económicas en poco tiempo, por lo que la música ya no era el eje central, sino el lucro económico.

Con la aparición de MTV⁵⁴ en los años noventa, la industria musical contó con una nueva forma de difusión, pues ahora se promocionaba a los artistas y principales exponentes de la música mediante videos musicales en la televisión. Esta estrategia significó un nuevo e importante método de posicionamiento de *hits*⁵⁵ y, con ello, también nació la posibilidad de generar aún más ganancias económicas. La inserción de multimedia provocó que la imagen llegara a ser un elemento de importancia en la presentación de un artista, pues, además de crear música de calidad, las artistas también se veían obligados a cultivar un atractivo físico y de realizar presentaciones innovadoras para así mantener el interés de la audiencia y las ganancias de la industria musical.

En la actualidad, la industria musical se encuentra viviendo una nueva revolución con la llegada de los recursos y medios digitales. Fabián Arango Archila, en su artículo *Apuntes sobre la historia de la industria discográfica (1999-2004): de Napster a la plataforma de iTunes (2016)*, menciona que en la naciente etapa digital de la industria musical se marca un punto de inflexión debido a fenómenos como la masificación y

⁵³ Wall Street es una popular calle en la ciudad de Nueva York, conocida por ser un importante distrito de actividades financieras (Coll Morales, 2020).

⁵⁴ Siglas de *Music TeleVision*, un importante canal de televisión donde se transmitían videos musicales las 24 horas del día.

⁵⁵ Término que se le da a las propuestas musicales con una importante demanda.

accesibilidad de los medios tecnológicos para reproducir música. En un inicio, los recursos digitales ayudaron a mejorar las ventas de las grandes disqueras, pero estos recursos también permitieron la realización de copias de los casetes y discos compactos originales. Como resultado de esto, se originó un declive para las disqueras a raíz de la piratería y el abaratamiento de los dispositivos de almacenamiento regrabables. Esta situación empeoró aún más con la llegada de las computadoras personales, pues esto permitía que cualquiera pudiera tener en su casa un quemador de discos⁵⁶ y copiar colecciones completas de obras musicales.

Carolina Álvarez Rubio, en su texto *La reinención de la industria musical: Nuevos caminos para la comercialización de productos musicales* (2015), nos narra que, en la revolución digital, un importante acontecimiento por el que pasó la industria musical fue la llegada del internet, el cual permitió el intercambio del audio en formatos digitales a través de distintos dispositivos tecnológicos, lo que sin duda representaba un problema: el que ya no era necesario comprar los discos físicos en tiendas de música. Entonces, para los consumidores bastaba compartir y copiar los archivos de audio. Esta actividad se simplificó aún más con el surgimiento del formato mp3 a finales de los años noventa, el cual permitió reducir en gran medida el tamaño⁵⁷ de los archivos, agilizando enormemente el intercambio ilegal de música entre los usuarios del internet. Incluso llegaron a surgir servicios a través de portales de internet que facilitaban el intercambio, tales como mp3.com y Napster. Este último ocasionó grandes problemas a muchas casas

⁵⁶ Un quemador es un dispositivo tecnológico que permite la grabación de música y datos en general en discos compactos vírgenes (Palmeiro, 2004).

⁵⁷ Nos referimos a la cantidad de datos digitales que puede llegar a estar en una canción. Por lo general se miden en *megabites*.

disqueras que aún producían y vendían música en formatos físicos, pues, debido a Napster, los álbumes y discos que producían las grandes disqueras se distribuían de manera gratuita y sin ningún control.

Lo anterior se tradujo en un enorme descenso en las ventas de formatos físicos y significó un importante cambio en la industria musical, ya que puso en evidencia que no era necesario comprar discos físicos ni álbumes enteros para escuchar una sola canción. A pesar de su éxito, Napster no tardó en ser desmantelado tras la demanda hacia su fundador por parte de muchas disqueras por las enormes pérdidas económicas que les ocasionó el portal en cuestión. Sin embargo, para cuando eso sucedió, ya existían miles de plataformas digitales que replicaban los servicios de distribución de música gratuita. Las grandes disqueras se dieron cuenta de que no era rentable demandar a cada uno de estos sitios, así que optaron por implementar nuevas estrategias de venta a través de internet, migrando, forzosamente, a la distribución digital a través de plataformas como music.net, que se dedicaban a comercializar álbumes enteros o canciones individuales, pero imponían una serie de prohibiciones, como no grabar los audios descargados en discos compactos o no permitir la reproducción en más de una computadora.

Aunque dicha idea fracasó, con el nacimiento de la plataforma digital iTunes —de la marca de computadoras Apple— fue que se estableció un mecanismo de ventas de música digital que resultó aceptable para las disqueras, ya que aceptaron ceder las licencias de sus álbumes motivadas por la búsqueda de frenar la piratería. La plataforma iTunes resultó ser un éxito gracias a dicha decisión por parte de las disqueras, pues un número importante de usuarios hacían uso de ella, convirtiéndola en líder en las ventas de música digital en línea a nivel mundial. A pesar de ello, las ganancias de la industria

musical nunca llegarían a ser las mismas que en épocas anteriores. Tras los positivos resultados de iTunes, la marca Apple desarrolló un dispositivo tecnológico llamado iPod, que servía para reproducir canciones compradas en la plataforma, potenciando de esta manera el negocio de la música a través de los dispositivos de reproducción y acercando más las ganancias al éxito de antaño.

A partir de este avance, surgieron nuevos modelos y estrategias de comercialización, de los que destacan plataformas digitales como Spotify, Deezer o Amazon Music, que, a cambio de una suscripción mensual, dan a los usuarios la posibilidad de escuchar música de forma ilimitada sin importar el momento o el estilo musical. Una vez más, las disqueras tuvieron que cambiar la manera en la que promovían a los músicos, por lo que se comenzaron a generar contratos que abarcaban muchos más aspectos de la producción musical, es decir, que las disqueras se convirtieron en una especie de *mánager*⁵⁸ a cambio de percibir un porcentaje de las presentaciones en vivo del artista y de los ingresos obtenidos por otros productos —como playeras, posters y una gran variedad de mercancía oficial— generados por los artistas. Con estos contratos, las casas disqueras ganan por cualquier dividendo que produzca el artista.

Los actuales medios y recursos tecnológicos enfocados en los contenidos digitales permiten que los artistas cuenten con la disponibilidad de producir y distribuir su música sin la necesidad de una casa discográfica como intermediaria para la comercialización y distribución de una producción musical, ya que las plataformas de venta de música digital en línea abrieron la posibilidad para que los artistas independientes —con pocos recursos

⁵⁸ Es un agente encargado de la gestión administrativa y negociaciones entre un artista o agrupación musical y distintos organismos institucionales propios de la industria musical (*Mánager*, s.f.).

económicos y básicamente sin una trayectoria musical— pudieran iniciar una carrera y monetizar sus canciones dentro de cualquiera de las distintas plataformas de *streaming*⁵⁹. Además, esta posibilidad creó un canal inmediato de comunicación entre los artistas y los seguidores mediante el cual los fans pueden apoyar directamente a sus artistas favoritos, sugerir la creación de nueva música y contenidos, comprar productos oficiales, e incluso conocer de manera cercana a los artistas en un ámbito mucho más personal. Otra característica de las grandes plataformas de música en *streaming* es el hecho de promover una infinita variedad de estilos y propuestas musicales nuevas entre los usuarios. Por un lado, esto beneficia a los artistas a llegar a nuevos públicos, y, por otro, dota al usuario de un vasto catálogo de estilos musicales.

2.2.1 Dinámicas de la actual industria musical

En el apartado anterior, se hizo un breve recorrido a lo que es la industria de la música y los principales acontecimientos históricos que influyeron en lo que actualmente conocemos de esta. Asimismo, reconocemos que el objetivo de la industria de la música se basa sobre todo en generar ganancias a través de estrategias basadas en monetizar la música. Este proceso es mucho más complejo de lo que parece, pues las producciones musicales actuales, dentro de los rubros de la industria de la música, tienen como característica principal delegar tareas, es decir, que hay personas encargadas de producir una parte en específico de la obra musical. Por ejemplo, una persona o grupo de personas se dedica a escribir letras; otra u otras más, a componer la música que acompaña la letra. También hay funciones especializadas en grabar a los intérpretes,

⁵⁹ Son plataformas digitales que, gracias a la compra de una membresía mensual, permiten la transmisión ilimitada de música a través de internet.

pues están los productores musicales, que, en conjunto con el equipo de grabación, buscan definir una calidad sonora de lo que se está produciendo. También existe un web mánager, que se encarga de subir la obra a todas las plataformas digitales. Aunado a este mánager, hay alguien que realiza actividades de publicidad y mercadotecnia en redes sociales. Prácticamente existe un encargado o un equipo para llevar a cabo hasta la más mínima tarea dentro de la producción musical. No es difícil suponer que este modelo de producción musical, en el marco de las dinámicas de la industria actual, requiere invertir tiempo y recursos materiales, pero sobre todo recursos tecnológicos, además de invertir en adquirir conocimiento específico en temas como negocios, marketing, publicidad y administración digital, entre otros. En suma, podríamos hablar de tres ejes importantes que hacen funcionar a la industria de la música en la actualidad. A continuación, realizaremos una exploración a estos ejes.

El primero de estos ejes, y como mencionábamos antes, está compuesto por cada uno de los grupos de funciones especializadas en llevar a cabo determinadas acciones dentro del proceso creativo de una obra musical. A su vez, estos equipos se desempeñan en dos áreas distintas: la primera se especializa en la composición musical, mientras que, la segunda, lo hace en aspectos técnicos, como la grabación y edición musical.

Los compositores crean una canción desde cero, uno se especializa únicamente en la letra, y otros en la parte instrumental, arreglos musicales, armonías y melodías. Resulta importante mencionar que, al terminar la producción creativa de una obra, de inmediato se registra la obra ante la oficina de protección de los derechos de autor. Por lo general, en la industria musical, quien registra la música como propia es el productor musical; excepcionalmente el artista es quien se registra como dueño la obra. Pero, en

el caso de los artistas fuera de la industria musical, ellos mismos suelen gestionar todo el proceso de composición y distribución de su música, incluidos los tramites de registro de la obra.

Otra área de este primer eje está enfocada en los procesos de grabación de una obra, que constan en que, una vez que está compuesta y registrada, se contratan músicos de sesión⁶⁰ para grabar toda la parte instrumental. Después se entrega la letra al artista para que la interprete. Detrás de las actividades de grabación, se encuentran profesionales que asisten a los músicos y/o artistas desde aspectos técnicos de audio, de instrumentos y hasta de dirección creativa durante la grabación. En este último proceso se encuentra un encargado de dirigir y supervisar las tomas grabadas, en virtud de conseguir la mejor calidad musical y sonora posible. Esta actividad podría compararse con la labor que realiza un director de cine.

El segundo eje, y del que ya se hizo mención anteriormente, refiere a que, dentro de la actual industria musical, el compositor y el artista no son la misma persona en la mayoría de los casos, por lo que se han establecido tanto la función de artistas intérpretes como la función de compositores. Por lo general, el artista es reclutado por las disqueras para que se desempeñen en el acto musical, es decir, que únicamente interpreten la música, mientras que los compositores suelen ser empleados de las disqueras que, por encargo, realizan todos los procesos de composición musical.

⁶⁰ Los músicos de sesión se especializan únicamente en la grabación de audio, sin formar parte de un ensamble musical (¿Qué es un músico de sesión?, 2018).

Sin embargo, una de las ventajas actuales de la industria musical es que artistas o músicos que comienzan con su carrera musical tienen las mismas posibilidades de crecer artísticamente en la industria gracias al fácil acceso de los recursos tecnológicos necesarias para producir y promover su música, aunque estos artistas, al no contar con grandes recursos económicos, suelen encargarse por sí mismos de todos los procesos de producción y distribución de su obra musical. Cuando un o una artista interprete es atraído por alguna discográfica, esta posee todos los derechos de lo que él o ella componga. Esta condición puede llegar a ser completamente excéntrica e incluso exagerada.

Para ilustrar esta situación tomaremos un ejemplo que sucedió con el fallecido cantante y artista más famoso del mundo, Michael Jackson. Según nos comenta en entrevista (2015) el maestro solfista y guitarrista de la Facultad de Música de la UNAM, Alfonso Meave Ávila, era tal el control que tenían las disqueras sobre la imagen de Michael Jackson que no se pertenecía a sí mismo, por lo que su simple aparición en medios de comunicación debía ser aprobada por su sello discográfico.

Como prueba de ello, está el primer capítulo de la tercera temporada la famosa serie de televisión *Los Simpson*, en donde Michael Jackson había invitado a salir como uno de los personajes de la trama. La disquera poseía los derechos de la imagen del cantante, y, tras negociaciones entre esta y la cadena FOX —encargada de crear a la serie—, nunca se pudo llegar a un acuerdo económico, a pesar de que el propio «Rey del Pop» estaba interesado en participar en la serie. Es por esta razón que, en dicho capítulo, vemos a un personaje que no se parece al cantante en lo absoluto (Fig.19), y tuvo que contratarse a un imitador para las grabaciones de la voz.

Esto demuestra el control que las disqueras pueden llegar a poseer por un interés económico, adueñándose de algo tan abstracto como la imagen del artista, al grado de que este pierda la libertad de pertenecerse a sí mismo. Esto también refleja que lo más importante en la industria musical no es producir música, sino captar formas de recaudación monetaria.



Figura 19. Homero Simpson y “Michael Jackson”. Temporada 3: episodio 1: Happy Birthday, Lisa, de 20th Century Fox, emitido en 1991. Fuente: Google Imágenes (2019).

Una vez terminada, compuesta y grabada la obra musical, el siguiente paso consiste en acudir a una distribuidora musical digital, la cual se encargará de subir la música a las plataformas de reproducción musical más comunes —Spotify, Apple Amazon Music, etc. Las formas en la que estas plataformas digitales funcionan o, mejor dicho, generan ganancias, es a través de dos vías.

La primera consiste en vender suscripciones o membresías a los usuarios, quienes a cambio de una cuota mensual tienen el acceso a escuchar una infinidad de canciones ilimitadamente. Dentro del algoritmo de estas plataformas existe una función que cuantifica la cantidad de veces que una determinada canción es reproducida, y la plataforma abona a las disqueras un porcentaje por cada reproducción —que por lo

general suele ser mínimo. Por ejemplo, según el artículo titulado *Spotify, La dura lucha por el liderazgo* publicado en el portal web [Linkedin.es](https://www.linkedin.com/pulse/spotify-la-dura-lucha-por-el-liderazgo-fernando-fernandez/) la plataforma Spotify estaba pagando 0.006 centavos de dólar por reproducción, por lo que, para poder generar una ganancia considerable, se necesitan de cientos de miles o incluso de millones de reproducciones.

La otra forma en la que las plataformas monetizan la música es a través de suscripciones que son gratis para los usuarios, pero que incluyen constantes anuncios comerciales de un sinfín de marcas. De igual modo, en esta modalidad se pagan 0.006 centavos de dólar por reproducción.

El tercer eje consiste en que, al igual que con los procesos de producción de la obra, existen grupos de personas especializadas en los procesos de distribución. Es normal acudir a empresas que se dedican a la recolección de regalías que se generan por las concesiones o grabaciones de sonido en las distintas plataformas digitales, aunque también se encuentran otras empresas intermediarias que se dedican a recolectar las regalías generadas por las reproducciones fuera de las plataformas digitales, como puede ser la aparición de una canción en una película o en un anuncio comercial, etc. Como podemos darnos cuenta, tanto el artista como la disquera tienen que trabajar constantemente con diferentes intermediarios que se dediquen a cada uno de los aspectos de la industria musical. Además de estos intermediarios, encontramos

también a abogados, contadores, mánagers, inversionistas, agentes de *booking*⁶¹, entre otros, quienes también suelen trabajar de cerca con los artistas y las casas discográficas.

2.2.2 Características e impacto del *performance* musical a gran escala

En el apartado anterior, explicamos los mecanismos con los que cuenta la industria de la música en la actualidad para sus procesos de producción, difusión y distribución. Sin embargo, enfatizamos únicamente en la música grabada o música digital. También es importante para efectos de este trabajo realizar de igual modo un recorrido sobre la música en vivo a gran escala, debido a que es el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) del *performance* musical el que nos interesa explorar. Al igual que en el proceso de producción de la música digital, los procesos de producción del *performance* musical a gran escala se caracterizan por contar con una extensa distribución de tareas a distintos grupos de personas especializadas en prácticamente cada uno de los puntos a cubrir dentro del mismo. Estos grupos pueden llegar a especializarse en tareas que comienzan desde el diseño mismo del espectáculo, hasta aspectos más técnicos, como la logística de construcción y armado del escenario, o las tareas de ecualización e iluminación del concierto, incluso existen grupos de personas que suelen encargarse de las negociaciones y condiciones que requiere una banda, cantante o artista musical, para poder llevar a cabo su *performance*.

Antes de llevar a cabo cualquier concierto musical, existe un proceso llamado preproducción, que consiste en el diseño y planeación de un concierto. Este proceso no

⁶¹ Los agentes de *booking* son personas especializadas en programar y calendarizar eventos musicales (Gamboa, s.f.).

suele surgir espontáneamente, por lo general hay un motivo detrás. Por ejemplo, en la mayoría de los casos, este motivo suele ser con el propósito de promocionar el último material discográfico publicado por una banda o un artista. Una vez justificado el *show*, el artista o la agrupación suelen tener reuniones con personas especializadas en el diseño de espectáculos musicales, donde se tratan temas relacionados a la escenografía, las secuencias de audio e iluminación, el uso de pirotecnia, máquinas de humo, coreografías, entre otros. Una vez definidos los elementos que integrarán el espectáculo, los encargados de producirlo elaboran un presupuesto el cual es presentado a las casas disqueras.

Para cada uno de los aspectos a cubrir dentro de la preproducción de un espectáculo, se contratan a ingenieros que materialicen los aspectos técnicos del mismo, como ingenieros de iluminación y efectos especiales quienes se encargan de crear secuencias basadas en los momentos claves de las canciones que se tocarán. Por ejemplo, en el ya mencionado concierto de Rammstein en la Ciudad de México, una de las características principales fue el uso de la pirotecnia. Estos efectos no sucedían aleatoriamente, sino que aparecían en los remates⁶² musicales dentro de la canción que se estuviera ejecutando en el momento. Para lograr esto con éxito, se creó un sistema de torres y estructuras metálicas sobre las que se instaló la pirotecnia, y, a su vez, todo este sistema estaba conectado por cables y circuitos hacia una computadora que accionaba automáticamente la pirotecnia (Fig.20).

⁶² Un término coloquial dentro de la jerga musical que hace referencia a momentos musicales de gran impacto sonoro, que, por lo general, son repetitivos y de corta duración, con el propósito de hacer énfasis a un determinado aspecto musical dentro de la obra.



Figura 20. Presentación de la banda Rammstein en el Foro Sol, octubre del 2022.

Fuente: revistapaddoc.com.mx (2022).

Como una forma constante de innovar, muchos músicos y artistas buscan crear un escenario único con elementos visuales que adornen al espectáculo. El diseño y fabricación de estos escenarios requiere del trabajo de muchas personas, desde arquitectos hasta decoradores, según sea el caso. La construcción de un escenario puede tardar meses y es una gran inversión económica, pues no solo debe cumplir con la función de adornar el espacio de trabajo de los músicos o artistas, sino que también debe contar con aspectos técnicos que son indispensables para que el espectáculo musical se lleve a cabo. Por ejemplo, un escenario debe albergar todo el sistema de cables, amplificadores, micrófonos y monitores⁶³ para que los músicos se desempeñen de manera óptima, y la administración del espacio de todo este sistema debe estar correctamente gestionado, pues un escenario limpio de estos elementos no solo refleja

⁶³ Los monitores son un sistema de audio que apunta hacia los músicos y no hacia el público, con el propósito de los músicos puedan escucharse a sí mismos durante su actuación (Urby, 2022).

una buena apariencia estética, sino que disminuye el riesgo de accidentes y la aparición de problemas técnicos durante la ejecución del espectáculo. Por esta razón es que un escenario requiere ser diseñado por expertos en este tipo de aspectos técnicos, y a su vez tienen que trabajar en paralelo con las personas y arquitectos especializados en el diseño estético del mismo para así brindar a los músicos un espacio de trabajo óptimo y adecuado, al mismo tiempo de que se contribuye de forma satisfactoria a la experiencia de la audiencia.

Otro aspecto, que por lo general está planeado o diseñado estratégicamente, son las coreografías dentro de un espectáculo musical. Con esto nos referimos a las entradas y salidas por parte de los músicos y artistas. Esto, al igual que en el diseño del escenario, tiene un propósito estético y otro funcional, ya que es importante que quienes suban al escenario sean conscientes en todo momento de en dónde deben estar parados, hacia dónde deben caminar, cómo y en qué momentos puede interactuar con el público, entre otro tipo de acciones. De forma simultánea se logra una correcta distribución de todos los participantes, ofreciendo un mejor aspecto estético; y claro que, dentro de estas coreográficas, también pueden ir incluidos los bailes, dinámicas y hasta tablas rítmicas.

Una vez diseñado todo el concierto, lo siguiente es ofrecerlo a las productoras de eventos, lo cual se consigue a través de un representante de la banda o artista, quien es el encargado de reunirse con otros representantes de productoras de eventos. En estas reuniones, el representante de la banda o artista expone lo más amplia e ilustrativamente

posible el concierto, incluyendo el *rider* técnico⁶⁴ de toda la propuesta. Una vez que se haya concretado la venta de cierto número de presentaciones, la banda o el artista decide hacer públicos los conciertos a través de sus redes sociales y otros medios de comunicación como la radio, el internet y la televisión. Al mismo tiempo que inicia la campaña de promoción del evento, comienzan los preparativos para el concierto. Por lo general, las fechas acordadas suelen programarse entre seis meses y un año de anticipación, esto justamente para tener el tiempo suficiente para trabajar los preparativos para el evento. Durante ese periodo, representantes especializados en ingeniería de audio, luces y montaje del escenario suelen tener contacto con representantes de la productora, con el propósito de gestionar la logística y los recursos necesarios para ejecutar el evento, según los requerimientos de este.

Otro aspecto importante que debe cubrirse, y del que poco se ha hablado, es sobre la logística del *tour* —o gira—, es decir, de los traslados de los músicos, artistas y todo el *staff* —personal o equipo operativo— que se necesita para poder llevar a cabo el evento. A la parte que se encarga de este aspecto se le conoce como *tour manager*, y se encarga de gestionar aspectos como traslados, viajes, hospedajes, entre otros. Cabe mencionar que, en la mayoría de los casos, el recurso económico que se necesita para poder trasladar a una compañía musical no está incluido en el precio del espectáculo ya acordado, por lo que las casas productoras, además de invertir en el espectáculo, también deben cubrir los viáticos de todos los participantes involucrados, al igual que con

⁶⁴ Un *rider* técnico es un documento que contiene las especificaciones y requerimientos técnicos de todo un acto musical. Estas pueden ir desde el equipo de audio e iluminación, hasta las dimensiones mismas del escenario (Urby, 2022).

los gastos de infraestructura, sistemas de audio e inmunización. El trabajo de un *tour manager* también involucra la resolución de problemas que se puedan llegar a suscitar durante los traslados, ya que todo el evento depende de que los artistas, músicos y el *staff* lleguen al recinto y cumplan con sus respectivas actividades.

Es común que los artistas, los músicos y el personal lleguen al lugar donde se llevará a cabo el evento con al menos una semana de anticipación, pues, por un lado, el personal debe encargarse de verificar que lo anteriormente solicitado en el *rider* técnico sea lo adecuado y, una vez verificado esto, deben supervisar e incluso tomar partida en el montaje del escenario y en la instalación de los sistemas de audio e iluminación. Este proceso puede llegar a tardar entre tres y cinco días, sin contar las respectivas pruebas de luz y sonido, que suelen probarse directamente con los artistas y músicos. Mientras todo lo anterior sucede, los músicos y/o artistas suelen hacer campañas de promoción del evento, como conferencias de prensa y entrevistas. Este trabajo es de suma importancia, pues ayuda a elevar las expectativas del concierto, ocasionando mayor interés por parte de potenciales asistentes. A la par, esto ayuda a crear una aproximación cuantificable sobre el recibimiento y la asistencia que tendrá el espectáculo y esto sirve de retroalimentación para mejorar la planeación y ejecución de próximos eventos.

El impacto que un concierto de gran magnitud tiene sobre una sociedad puede llegar a tener repercusiones no solo en ámbitos culturales, sino que sin duda puede ser un gran motor económico, pues es un evento que suele ser muy esperado por mucha gente, la cual no solo estaría dispuesta a pagar un alto precio por una entrada, sino que también puede trasladarse entre ciudades y hasta países, lo que repercute en campos (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) económicos y turísticos de la ciudad donde

se desarrollará el evento. Para ejemplificar lo anterior, tomaremos de nueva cuenta las presentaciones en México de la banda Rammstein, a los que asistió una cantidad importante de público foráneo que no solo venían de todos los estados de México, sino de otros países de Latinoamérica, como Costa Rica, Colombia, Argentina, Perú y Brasil, entre otros. Pero, para que esto suceda, el artista o a agrupación debe tener un enorme reconocimiento internacional, uno que esté a la altura de poder ofrecer eventos de gran calidad visual y sonora, pues recordemos que los eventos culturales de gran escala responden a las dinámicas de las grandes industrias de entretenimiento, y estas a su vez obedecen las reglas del complejo sistema económico que mueve a nuestra sociedad actual.

2.2.3 Construcción de la experiencia musical desde el espectáculo a gran escala

El espectáculo o *performance* musical implica una manera distinta y mucho más integral de percibir la música, pues, como mencionábamos al inicio de este trabajo, aporta elementos que enriquecen estéticamente, o, mejor dicho, que nutren la interpretación musical, mejorando la experiencia de la audiencia. Sin embargo, hemos hablado del *performance* musical de una manera muy generalizada cuando este puede llegar a ser muy complejo, tanto en términos de planeación, ejecución y creatividad como en el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la difusión y convocatoria.

Con esto último nos referimos al *performance* musical que está dirigido a un número de personas lo suficientemente grande como para que sea rentable en términos económicos, obligando a las grandes productoras a ofrecer un evento de calidad en todos aspectos. Entendido esto, no es difícil darnos cuenta de que existe una notable diferencia

entre este tipo de espectáculos de gran escala y los de baja escala, pues basta con observar el tamaño de la infraestructura que un concierto a gran escala necesita para poderse realizar. Pareciera que el lugar donde se llevará a cabo el concierto tuviera la única función de albergarlo, sin embargo, este debe contar con las óptimas condiciones técnicas y, además, ofrecer los elementos que brinden comodidades a la audiencia.

Lo antes dicho es un punto muy importante, pues hay ciertas características de los recintos que están para brindar confort, las cuales fácilmente pueden convertirse en un lujo para el espectador y darle un estatus de prestigio, o no, al recinto, según sean las comodidades que brinde. Esto tiene como consecuencia que los espectadores creen expectativas altas con respecto al espectáculo en general. Por ejemplo, cuando un determinado artista anuncia un concierto en un recinto con cierto prestigio, las personas que potencialmente asistirán se predisponen a asistir a un evento de calidad, y esta predisposición se verá satisfecha si el recinto ofrece las condiciones y comodidades que su reputación le antecede, nutriendo así a la experiencia musical de la audiencia.

Podríamos pensar que lo anterior debería ser algo indispensable para cualquier evento, no obstante, grandes recintos con grandes comodidades implican un costo económico que puede ser sumamente alto, y es necesario que el artista o la agrupación tenga el poder de convocatoria suficiente para cubrir esa inversión y lograr la venta de al menos el cincuenta por ciento de las entradas. Por cierto, aquí hay que destacar un punto muy importante, que es el poder de convocatoria. El hecho de que una agrupación o un artista lo posea y venda un número considerable de entradas refleja la magnitud del evento, lo que una vez más influye en los espectadores a estar dispuestos a una experiencia grata, ya que se sentirán parte de un amplio grupo de personas que

comparten su gusto por la música del artista o agrupación, y así se crea una conectividad emocional entre los asistentes. Un claro ejemplo de esto sería cuando los asistentes a un concierto cantan al mismo tiempo las canciones que se están interpretando, lo que refleja armonía colectiva y conduce a un estado cada vez más elevado de euforia, lo que, sobra decir, favorece una vez más a la construcción de la experiencia en los asistentes.

Otro elemento importante del espectáculo a gran escala es la amplia difusión que se le suele dar en los medios de comunicación más comunes y con gran alcance de difusión —radio, televisión e internet—, ya que esto habla, de nueva cuenta, de la magnitud que tendrá el evento, creando en los potenciales espectadores reflexiones sobre su importancia como parte de la predisposición altamente positiva que ya se ha mencionado. Al igual que sucede con el recinto, una buena publicidad requiere de recursos audiovisuales de gran calidad que demandan grandes recursos económicos, que solo son realizables si existe un importante poder de convocatoria que cubra con esos gastos.

Hemos hablado sobre los elementos que nutren a la experiencia, pero ¿a qué nos referimos realmente cuando hablamos de experiencia? Tras la revisión de varias definiciones, sobresalió una que estimé como la más adecuada para efectos de este apartado y del presente trabajo, y nos da el filósofo Immanuel Kant, analizado por el filósofo Gabriel Amengual en el texto *El concepto de la experiencia: de Kant a Hegel* (2007), donde nos dice que “la experiencia aparece fundamentalmente como el resultado, como el producto de la actividad cognoscitiva, en la que necesariamente interviene como soporte todo el conjunto de condiciones interpuestas por la subjetividad humana”. Aunado a esto, el texto también nos dice que podemos asimilar a la experiencia como una forma

de conocimiento, y que, a su vez, esta forma de conocimiento se construye a partir de dos ejes fundamentales: la percepción empírica y la percepción sensorial. Como podemos ver, ambos ejes implican el uso de los sentidos, y es por esto por lo que nos es útil la presente definición, ya que los sentidos son esenciales para el goce de un espectáculo musical.

Anteriormente hablábamos de las condiciones y las comodidades que el recinto puede brindar durante un concierto, y es que la intención de contar con estos elementos es el de, justamente, ofrecer una mejor recepción sensorial por parte de la audiencia, mejorando así la experiencia; de igual modo sucede con los elementos visuales que suelen agregarse al espectáculo musical.

El espectáculo musical a gran escala debe tener la capacidad de llevar a cabo una planeación estratégica y una ejecución de elevada complejidad, pues dispone de la intervención de profesionales especializados y de grandes recursos económicos para ofrecer un espectáculo musical que trascienda más allá del acto de asistir a escuchar música en vivo, que estimule, en la mayor medida posible, los sentidos empíricos y sensoriales de la audiencia. Esto se logra empleando el uso de elementos visuales, sensoriales y de confort que reflejen una producción de calidad, y, más que eso, que brinden algo extra. Claramente, ese algo extra es la construcción de una experiencia de alto impacto sensorial, que solo puede ofrecerlo el aparato cultural y multidisciplinario que resulta de la producción escénica-musical de gran escala.

2.3 La música fuera de la industria musical

Ya que la música celta se trata de una manifestación de menor escala en relación con las dinámicas de la industria musical de la Ciudad de México, consideramos que, a modo de contraposición con el apartado anterior, es necesario explorar y entender las manifestaciones musicales de menor escala que se manifiestan en México y el impacto que pueden llegar a tener.

2.3.1 La música como un oficio

Con anterioridad se hizo mención de que las dinámicas de la industria cultural a gran escala obedecen a las dinámicas del mundo económico, puesto que, en la actualidad, la industria musical es un negocio que está concentrado en su rentabilidad. Sin embargo, esto no quiere decir que las manifestaciones y/o espectáculos musicales de baja escala no respondan a dinámicas económicas, sino todo lo contrario, pues la música se ha podido monetizar desde mucho tiempo atrás, dándole así un estado de trabajo u oficio, mismo que ha trascendido durante cientos de años, y que, sin duda, antecede a la industria musical. Es por esta razón merece la pena explorar a la música como un oficio.

En la actualidad, es muy común pensar que ser músico conlleva a ser una especie de celebridad, o al menos a creer que el músico busca serlo. Esto es gracias a la enorme cantidad de músicos y cantantes que se vuelven sumamente populares, y no debido a su obra, sino que su propia personalidad es el referente de ellos como artistas. A pesar de ello, la gran mayoría de los músicos —de todas las épocas— no ejercen la música bajo la intención de consagrarse como celebridades, sino como una forma de trabajo. De

hecho, si tomáramos en cuenta todos los antecedentes históricos de la música, nos daríamos cuenta de que ha sido más común el ejercicio de la música como un trabajo, que como una forma de buscar la trascendencia hacia lo simbólicamente popular.

El músico y bloguero Jaime Altozano, en su blog audiovisual titulado *Beethoven y el secreto de la melodía más famosa del mundo* (2019), nos comenta que el primer músico en la historia en ser considerado una celebridad fue Ludwig van Beethoven. Altozano narra que, cuando Beethoven murió en 1827, su funeral atrajo a una cantidad considerable de personas que buscaban dar el último adiós al ídolo. Incluso, durante el funeral otros músicos se reunían a tocar sus obras, los poetas recitaban poemas sobre su personalidad, y hasta se dice que se vendían imágenes dibujadas de su persona; esto sin duda podría reflejar un paralelismo con el funeral de Michael Jackson.

Sin embargo, antes de Beethoven no existían los ídolos en la música, pues lo normal era ver al músico como un oficiante, del mismo modo que se veía a los panaderos, a los sastres o a los herreros. Era común que las clases altas, particularmente miembros de la realeza, contrataran el servicio de los músicos para su entretenimiento personal o para amenizar bodas y fiestas; esta práctica sigue siendo muy común hasta nuestros días. La única responsabilidad de estos músicos era hacer bien su trabajo, al igual que a un sastre o un panadero de la época lo harían. También era bastante común que la Iglesia requiriera los servicios de los músicos compositores para musicalizar misas y otros rituales religiosos con el propósito glorificar a Dios, pues la música en la antigüedad poseía un sentido simbólico que aludía a la divinidad.

Resulta difícil rastrear el origen de la música como oficio, pues, como sabemos, la música ha sido parte de la vida de los humanos desde el origen de propia su existencia,

por lo que no es complicado imaginar que la actividad musical como un servicio posee sus orígenes en las primeras civilizaciones. En el texto *Lo musical en el hecho religioso. Pervivencia del canto llano* (2014), escrito por María Victoria Casas Figueroa, encontramos que, en las civilizaciones más antiguas, la música se relacionaba con fuentes de inspiración religiosa y cultural. Un ejemplo del que se tiene registro se vincula con la civilización egipcia, ya que existieron múltiples asociaciones con la música al servicio de algo, porque esta solía usarse en distintos rituales de carácter religioso. También la civilización griega hacía uso de la música como parte de lo religioso y lo mitológico, e incluso los griegos atribuían el origen de la música a distintos dioses y seres mitológicos propios de su cultura. Sin embargo, la música también solía estar presente en otro tipo de eventos como festividades, bodas y funerales, y, además, como dato interesante, los griegos le atribuían a la música cualidades terapéuticas contra malestares físicos y mentales, porque se creía que podía influenciar a cualquier persona que la escuchara, tanto a nivel moral como espiritual; algo muy similar sucedía con la música durante el Imperio romano.

Durante la Edad Media, la música se vio fuertemente influenciada por la Iglesia católica, y una de sus principales cualidades era la monofonía, es decir, que el canto y la música seguían en paralelo una misma línea melódica, como los cantos gregorianos. Durante este mismo periodo se desarrollaron las primeras formas de escritura musical (Fig. 21) y, con esto, las primeras escuelas de música. Más tarde, durante el Renacimiento surgen nuevas formas de composición y más formas de estilos musicales. Mucha de la música que se compuso durante esta época seguía sirviendo a la religión, pero también comenzaba a ser percibida como una forma de entretenimiento más formal

y, hasta cierto punto, sofisticada, ya que muchos de los miembros de las distintas monarquías europeas solían contar con músicos a su completa disposición y encargales a distintos compositores obras inéditas y únicas exclusivamente para ellos.

Durante la época barroca, la música tenía un uso similar al que le daban los griegos y el Imperio romano. Después, durante la época clásica y el Romanticismo, nace mejora el estilo musical operístico; la música instrumental adquiere mucha más complejidad y apela a las emociones y sentimientos, poniendo a la música en un estado de entretenimiento mucho más sofisticado, pues las composiciones ya no solo estaban inspiradas o influenciadas por aspectos religiosos, sino por la literatura, el arte pictórico, la mitología, el nacionalismo y emociones humanas, como el amor, el odio, etc., lo que sin duda creó una relación entre el espectador y el intérprete que dependía más de la experiencia sensorial que de la intelectual.



Figura 21. Representación de una partitura antigua.

Fuente: musicaantigua.com (2022).

Como se puede apreciar, la música ha estado al servicio de acontecimientos sumamente importantes en la historia de la humanidad, pues no solo ha funcionado como

una forma de entretenimiento, sino también como una forma de resaltar y dar importancia a elementos simbólicos de distintas culturas. Incluso en la época moderna y hasta la actualidad, la música ha estado al servicio de algo. Recordemos la labor de musicalizar películas, programas de televisión y la enorme cantidad de *jingles*⁶⁵ compuestos para comerciales publicitarios desde el nacimiento de la T.V. Cuando hablamos de la música al servicio de algo, nos referimos tácitamente a servidores de la música, lo que nos hace reflexionar que este oficio ha estado presente desde mucho tiempo atrás, sin embargo, es poca la información respecto a si el servicio musical ha sido remunerado o gratificado en especie o de algún otro modo, mas no podemos negar el hecho de que ha existido por cientos de años llegando hasta la actualidad.

Al estar conscientes de lo anterior, no es difícil observar que ha existido la necesidad de musicalizar ciertos momentos específicos de nuestra vida y de nuestra cultura, aunque claro está que no se trata de una necesidad de primer nivel, ni siquiera de segundo⁶⁶, sino de tercer nivel, pues, hablando en un sentido estricto, estamos aludiendo a una forma de entretenimiento y no a un elemento indispensable para la vida. Esto quiere decir que ha existido una oferta y demanda por el servicio musical, lo que podría justificar la labor del músico en términos económicos. Hablar de una necesidad por musicalizar ciertos momentos o eventos de la vida cotidiana refleja también la importancia de la música en la vida de las personas, pues no solo se trata de enriquecer estéticamente un momento en específico, sino de crear vínculos extrasensoriales con

⁶⁵ Un *jingle* es un mensaje publicitario cantado (*¿Qué es un jingle?*, 2018).

⁶⁶ Según la pirámide de Maslow, existen tres tipos de necesidades humanas que se jerarquizan de la siguiente manera: necesidades fisiológicas, necesidades de seguridad y necesidades de afiliación (Elizondo 2021).

recuerdos nuevos o viejos a través de la música, y esto es lo que crea una necesidad por el recurso musical. El antropólogo José Andrés García Méndez refiere en su artículo *Introducción. Música y antropología: Notas acerca de una relación olvidada* que:

Evidentemente el oficio del músico, laudero⁶⁷, versador, o bailador no depende exclusivamente de una búsqueda de mantenimiento de la tradición, sino también de un mercado que le permita continuar con su labor, de tal manera que la renovación musical como espacio social de recreación, de pertenencia, de generación y afirmación de identidades colectivas, de espacio económico, se inserta en un campo de poder que pretende no sólo legitimar sino también construir una determinada realidad a partir de la cual se defina que es y cuál es la “tradición” a seguir. (García Méndez, 2016)

Lo que García Méndez nos propone, invita a reflexionar es que el oficio del músico va más allá de una simple labor económica, pues sin duda la labor del músico que se desempeña bajo la dinámica de un oficio trasciende lo meramente económico y funcional, ya que aporta en gran medida la preservación y promoción de la cultura (Thompson, 1993) de la que es partícipe, convirtiéndolo así en algo más que un actor de la música, pues también es promotor y gestor del propio campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) en el que se desempeña. Esto nos lleva a concluir que el oficio de la música es una labor integral que repercute en distintos campos de la cultura y de la vida cotidiana en general.

2.3.2 ¿Qué es el *performance* musical artesanal?

En el apartado anterior realizamos un breve recorrido sobre el desempeño de la música al servicio de algo, o, dicho de otro modo, como un oficio. Hacer referencia a la actividad musical como un oficio alude casi por naturaleza a una actividad que involucra

⁶⁷ Persona encargada de la fabricación y reparación de instrumentos musicales.

una intención económica, no obstante, consideramos que cualquier actividad artística — además de involucrar elementos como la disciplina, la experiencia, la educación, el entrenamiento o la práctica— tiene un impacto importante no solo en el campo cultural (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998), sino también en la sociedad. Es por esto por lo que uno de los ejes centrales de este trabajo es explorar el término «artesanía» como una forma de ejercer la música a nivel de mediana y baja escala.

Recordemos que en el apartado anterior se planteó que, antes de que existiera la figura del músico como una celebridad, los músicos eran vistos de igual modo que a un panadero, un herrero o un sastre. Esta forma de ver al músico no ha cambiado a lo largo de los años, aún hoy los músicos se desempeñan mayormente al servicio de algo, es decir, que por lo general tocan en eventos privados y de poca escala, lo que obliga al músico a formarse más allá del campo musical (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) , abarcando así otros aspectos como la producción y ejecución del *performance*, ingeniería en audio, relaciones públicas, mercadotecnia, negocios, entre otros. Si bien estos campos (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) a cubrir implicarían la intervención de especialistas —justo como sucede en las producciones musicales de gran escala que ya señalamos—, los recursos para contratarlos superarían el valor mismo del servicio que se habría acordado entre el músico y el contratante, por lo que el músico debe realizar actividades musicales.

Antes de continuar, vale la pena diferenciar entre el músico como una celebridad, el músico independiente y el músico oficiante, ya que, contrario a lo que podríamos pensar, cada uno de estos posee intenciones y visiones distintas respecto a desempeñarse dentro del campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) musical.

El músico célebre es el que ya tiene un reconocimiento a gran escala y posee grandes recursos económicos para la producción de eventos —tanto propios como de terceros— los cuales a su vez son altamente rentables y justifican cualquier costo e inversión. Este músico no solo es reconocido por su obra, sino también por lo que representa simbólicamente ante sus seguidores, lo que lo hace acreedor a gran capital social (Bourdieu, 1986), el cual, desde luego, le permite seguir creciendo exponencialmente tanto a nivel artístico como en popularidad.

Por otro lado, encontramos al músico independiente, cuyo propósito o intención es llegar a consagrarse como el primer caso, pero valiéndose de recursos de menor escala y bajo presupuesto. Por lo general, él mismo suele cubrir muchas de las actividades que son indispensables para la formación de su carrera. Puede llegar a monetizar su obra, aunque no a gran escala, ya que carece de esa gran inversión que le permitiría llegar a un número grande de personas. Su actividad como músico suele ser secundaria y a menudo no le invierte mucho tiempo, porque es claro que no le generaría un sustento económico lo considerablemente grande para vivir de ello, por lo que es común que realice alguna otra actividad que le permita sustentar sus gastos cotidianos y financiar su carreta musical.

Por último, tenemos al músico de oficio. A diferencia de los otros dos, este no busca convertirse en una celebridad con alta producción y rentabilidad, sino que busca trabajar en eventos privados que le permitan sustentar sus gastos económicos y continuar llevando su estilo de vida. La mayoría de los músicos en la actualidad se desempeñan bajo esta modalidad, ya que en apariencia es mucho más fácil ejercer y lograr una remuneración económica.

Para efectos del presente trabajo, interesa enfocarnos en los últimos dos tipos de músico: el independiente y el de oficio, ya que las dinámicas en las que se desenvuelven no los ubica dentro de la industria musical, ocasionando que su desempeño resulte artesanal. Es justamente el término «música artesanal» el que nos interesa explorar en este apartado, ya que el *performance* musical celta en México, al no formar parte de la industria musical, resulta interesante de observar en cuanto a cómo se manifiesta y se ejerce bajo el monopolio de la música y los espectáculos musicales de alto impacto en un país como este.

Se conoce poco acerca de lo que se denomina música artesanal, pues en distintos medios —tanto escritos como audiovisuales— este concepto solo se ha mencionado desprovisto de un intento de explicarlo o reflexionarlo, dando por hecho que la audiencia lo asimila como “algo simple” en términos de producción. Por esta razón, consideramos importante explorar una posible definición de este término. Es fácil asimilar que lo *artesanal* alude, cuando está relacionado a un proceso de elaboración de un objeto material, a elementos y procesos orgánicos de producción, por lo que este suele recibir el nombre de artesanía. Ahora bien, creemos que se le puede denominar artesanía a un elemento intangible como la producción musical a baja escala, ya que este involucra procesos menos sofisticados a nivel de complejidad estratégica y de recursos económicos, pero que no por ello son de baja calidad. Tras una búsqueda en distintos medios, hemos encontrado en el portal de internet del Departamento Nacional de Planificación del Sector Artesanal de Bogotá, Colombia, una definición concreta sobre el término artesanía, el cual consideramos que podría ser útil como punto de partida:

La producción artesanal elabora objetos mediante la transformación de materias primas naturales básicas, a través de procesos de producción no industrial que involucran máquinas y herramientas simples, con predominio del trabajo físico y mental. (Departamento Nacional de Planificación, 2006)

En primer lugar, esta definición se concentra específicamente en objetos, dando por entendido que el término artesanía hace referencia a algún objeto físico de decoración. Sin embargo, y como pretendemos demostrarlo, este término puede abarcar elementos tanto tangibles como intangibles, así que conviene detenernos a explorar de forma simbólica lo que es un objeto. La diseñadora Carmen Adriana Pérez Cardona, en su artículo *El diseño, el objeto y la comunicación*, hace un breve recorrido sobre los distintos conceptos que se tienen sobre el objeto como una herramienta. Entre este catálogo de conceptos, sobresale uno que nos resulta útil para comenzar a entender mejor la definición de artesanía que anteriormente exploramos:

Otros tipos de objetos surgen a partir de diversas formas de creación, como el objeto artístico, siendo aquel que satisface una necesidad estética humana, que representa algo para el observador, “transmite una información que se percibe simultáneamente en su totalidad” (Lobach, 1981), posee una estructura estética cargada de significado y simbolismo, donde la expresión y su deseo de representación surgen de las vivencias e impresiones de su creador. Este objeto como tal adquiere su connotación con el tiempo, al ser validado por la sociedad como un objeto con este valor, algunas veces lo adquiere por el concepto que maneja, por la tendencia del mercado, por el desarrollo tecnológico que implicó o sencillamente por el equilibrio en sus funciones práctica, simbólica y estética. (Pérez Cardona, 2010)

Esta definición se centra en el objeto artístico, el cual posee características estéticas cargadas de significado y simbolismos que “transmite[n] una información que se percibe simultáneamente en su totalidad” (Lobach, 1981, como se citó en Pérez Cardona, 2010). Cabe resaltar que esta definición no especifica a un objeto físico, por lo

que, si hacemos un paralelismo entre el objeto artístico que propone la diseñadora Pérez Cardona (2010) y el espectáculo musical, nos damos cuenta de que coinciden en las siguientes características: satisfacer una necesidad estética humana, representar algo para el espectador, poseer una estructura estética cargada de significado y simbolismo que surge a partir de diversas formas de creación, que adquiere su connotación con el tiempo y es validado por la sociedad con valor cultural. Incluso, y rescatando la cita anterior, el espectáculo musical también trasmite información que se percibe al mismo tiempo en su totalidad. Si nos damos cuenta, al usar la palabra «totalidad» se hace referencia a un conjunto de elementos y procesos que forman parte de una misma intención, tal como lo es el espectáculo musical. Habiendo explorado lo anterior, podemos concluir que el espectáculo musical es un objeto artístico intangible.

Si regresamos al concepto de artesanía que tomamos como punto de partida (Departamento Nacional de Planificación, 2006), nos explica que a esta la componen materias primas naturales básicas. Esto quiere decir que los elementos que forman un objeto artesanal no tienen un origen industrial masificado, sino que, por lo general, son elementos originarios de un entorno cercano. De igual manera a lo que hicimos con el objeto artesanal, haremos un paralelismo entre las “materias primas básicas” que propone la definición anterior y los elementos que componen al espectáculo musical no industrializado. Las materias primas son elementos simples que rara vez han pasado por algún tipo de proceso o modificación y que a menudo tienen un origen en la naturaleza, y que, a través de distintos procesos simples, llegan a formar parte de un producto final. En el caso de un espectáculo musical, consideraremos a la puesta en escena como el producto final. Como sabemos, este producto es el resultado de distintos procesos, que

necesitan de elementos básicos para poder realizarlos, y su materia prima son todos los elementos físicos que la componen, mismos que van desde los instrumentos musicales, los sistemas de microfónica y audio, vestuarios, atriles, luces, pirotecnia, efectos especiales, pantallas, hasta el escenario mismo, entre otros.

Ahora bien, podemos señalar que en estos elementos existe una ironía, pues acabamos de establecer que las materias primas suelen ser materiales simples que no han atravesado por ningún tipo de proceso tecnológico o industrial, pero los elementos que enlistamos son el resultado de procesos tecnológicos, técnicos y hasta digitales del trabajo de muchas décadas. Sin embargo, creemos que, cuando nos referimos a materias básicas naturales, no estamos hablando en un sentido estricto, ya que el resultado o producto final es completamente subjetivo al propósito. Por lo que, dependiendo de cuál sea este propósito, los elementos primarios y los procesos están sujetos en su totalidad a sus requerimientos. Por tanto, en el caso del espectáculo musical, consideramos que las materias primas son todo elemento físico y simbólico que lo componga.

El siguiente aspecto que define a una artesanía, según lo que propone el Departamento Nacional de Planificación del Sector Artesanal de Bogotá (2006), está relacionado con los procesos con los que se trabajan las materias primas. Para la producción del espectáculo musical existen distintitos procesos que podríamos categorizar por niveles. En un primer nivel observamos la preparación, educación y/o capacitación que cada participante del espectáculo musical posee de acuerdo con su papel. Aquí entrarían los años de estudio y las horas de práctica que cada músico tuvo que emplear para poder desempeñarse adecuadamente en su labor, según el espectáculo musical lo demande. También entraría la preparación académica de los

ingenieros de audio, bailarines, técnicos en luces, técnicos de escenario, etc. A este primer nivel de procesos podríamos denominarlo “de preparación especializada individual”.

El segundo nivel de procesos abarcaría toda la planeación técnica y estratégica del espectáculo musical. Aquí entraría la planeación del evento, es decir, qué tipo de evento será, qué tipos de elementos audiovisuales y técnicos serán requeridos, dónde se realizará el evento, la gestión de trámites para poder efectuar el evento en un determinado recinto, los ensayos musicales y los generales, la planeación y ejecución del montaje del escenario, entre otros. Dicho de otro modo, en este nivel estarían los procesos en virtud del propio espectáculo musical, por lo que llamaremos a este nivel “de procesos de gestión”. El tercer nivel de procesos estaría enfocado a las actividades de promoción del evento, en el que se abarcan la elaboración y difusión de anuncios, los cuales pueden ser *flayers*⁶⁸, *banners*⁶⁹, videos, entre otros.

Según la definición de artesanía con la que estamos trabajando (Departamento Nacional de Planificación, 2006), en la producción artesanal predominan el trabajo físico y mental con herramientas básicas por sobre las maquinarias y los procesos industriales. Recordemos que en el apartado anterior se abordaron las características del *performance* musical a gran escala e hicimos énfasis en el constante empleo de especialistas altamente capacitados para cubrir cada uno de los procesos de producción del

⁶⁸ La diseñadora gráfica Betzabé Ceballos (2022) nos dice que los *flayers* son folletos digitales referentes a un artista o agrupación y/o evento musical, con información esencial que va dirigida al público en general.

⁶⁹ Un *banner* es una forma de poster digital que funciona como medio de publicidad, que aluden a un artista, agrupación y/o evento musical (Ceballos, 2022).

espectáculo musical, lo que en paralelismo sería lo equivalente al uso de procesos y maquinaria industrial. En el caso de la producción del espectáculo musical a baja escala, los recursos económicos suelen ser menores, por lo que no suele haber especialistas para cada aspecto a cubrir, haciendo que, como consecuencia, todas estas actividades las asuman los interesados en realizar el evento, y que son, en la mayoría de los casos, los propios protagonistas del espectáculo. En este contexto, el uso de herramientas simples sería el predominio del trabajo físico y mental, y el uso de herramientas y recursos —tanto materiales como digitales— que están al alcance del músico, y que no requieren de una alta inversión económica, con el propósito de realizar todas las actividades necesarias en la producción del espectáculo musical.

El último factor importante en este tipo de producciones es la intención con la que el espectáculo musical es realizado, pues, mientras que un espectáculo a gran escala es operado por las grandes casas productoras como un negocio altamente redituable en términos económicos, en el de baja escala encontramos dos móviles: el de realizarlo como oficio —que es así en la mayoría de los casos—, y el de aprovecharlo como una forma de promoción y difusión cultural. Estos dos motivos quedan fuera de las dinámicas de la industria musical. Este último factor sirve como justificación para explorar el término *música artesanal*, pues no solo la intención es diferente, sino también la ejecución de los procesos y la percepción de los espectadores. En este sentido, el elemento *artesanal* daría al espectáculo musical de baja escala un valor cultural que se contrapone a la industria musical.

Tras haber elaborado la analogía anterior, puede decirse que tanto en el espectáculo musical de baja escala como en el de alta escala, los procesos y tareas a

cubrir en la producción de ambos son, en principio, lo mismo, y que el factor principal que marca la diferencia entre los dos es el recurso económico. En los espectáculos musicales a baja escala, lo anterior se ve reflejado en una menor cantidad de recursos humanos y materiales, y ocasiona que las personas involucradas en su producción se encarguen de más tareas y busquen soluciones a los aspectos técnicos necesarios.

Como ya se estableció antes, en la mayoría de los casos la producción de los eventos de baja escala suelen asumirla los mismos protagonistas del *performance*, a excepción de que el evento a realizar tenga un propósito de difusión y promoción cultural sin fines de lucro, ya que para estos casos sí suele haber un presupuesto destinado a cubrir aspectos técnicos, como el montaje de escenarios, conseguir el equipo e instrumentos musicales —conocidos como *backline*—, y la ingeniería en audio, debido a que, la mayoría de las veces, estas presentaciones son organizadas por entidades como casas de cultura, museos o ciertos organismos gubernamentales. Resulta conveniente resaltar que este presupuesto no tiende a ser ostentoso, ya que solo cubre aspectos básicos para la ejecución del evento, por lo que, de igual modo, sería una producción artesanal. El hecho de que los protagonistas del evento necesiten responsabilizarse de otras actividades diferentes a las artísticas para poder efectuarlo, los obliga a capacitarse en ellas, por lo que la formación, tanto del músico independiente como la del oficiante, debe ser multidisciplinaria para poder adquirir conocimientos no solo relacionados a aspectos técnicos propios del montaje e instalación de equipo de audio, sino también a herramientas digitales y dinámicas de mercadotecnia. Incluso deberían contar con conocimientos sociales sobre su entorno, pues se debe tener conciencia sobre cómo y a quién va dirigido el evento que está produciendo. Este punto justificaría, una vez más, lo

que la definición de artesanía (Departamento Nacional de Planificación, 2006) nos propone justo en la parte que dice: “predominio del trabajo físico y mental”.

Tras reflexionar sobre lo anterior, podemos definir que la música artesanal es la que nace a partir de procesos de producción autogestivos —mediante el uso de elementos y herramientas de fácil acceso—, que, por lo general, funciona al servicio de algo y que no necesariamente es efectuado con fines de lucro.

2.3.3 Construcción de la experiencia musical desde el *performance* musical artesanal

Al igual que con el *performance* musical dentro de la industria musical, el *performance* artesanal posee características que repercuten en la construcción de la experiencia del espectador, ya que, al contar con formas más orgánicas de producción, suele tener elementos simbólicos en su resultado final que le dan un sentido más natural e incluso digerible para el espectador. Tal vez el elemento más notable es la interacción entre el espectador y el *performer*. En el apartado 2.1.2 *Comunicación entre performers y espectadores* del presente trabajo, se estableció que, dentro de dicha comunicación, el aplauso es el medio de comunicación principal e inmediato. El efecto del aplauso por parte del público influye directamente en el desempeño del músico, ya que, con este gesto, el público le hace saber que está realizando una gran interpretación, y esta mejoría en el desempeño por parte del músico nutre a una positiva construcción de la experiencia en la audiencia.

En el caso del *performance* artesanal, esta comunicación se vuelve más cercana e incluso honesta, pues, al no ser un espectáculo masificado, el poder de convocatoria suele ser menor. Aunque es justo mencionar que esto no siempre resultar ser así, ya que

han existido *performances* musicales artesanales con un gran número de espectadores. Aun así, la afluencia de público es menor en la mayoría de los casos, por lo que el *performer* aprecia la respuesta del espectador de un modo más individual, de tal forma que la interacción se vuelve más íntima, y no existe lo que podríamos llamar la barrera del anonimato. Cuando un músico o cantante ejecuta su *performance* para una gran cantidad de personas, se genera un efecto de percepción que hace que el intérprete asimile que está tocando para un objeto, como si todos los asistentes se fusionaran en una masa de miradas y reacciones, lo que da pie a un anonimato individual. Esto crea en el músico la sensación de que no existe una comunicación directa con alguien en específico, sino una general, y, contrario a lo que se podría pensar, hace que la interacción entre el músico y los espectadores fluya de manera diferente, ya que la “masa de espectadores” funciona con reacciones en cadena, desde los aplausos, los momentos de euforia, incluso el baile, entre otras dinámicas. Por el otro lado, cuando el grupo de espectadores es reducido no existen ni la barrera del anonimato ni las reacciones en cadena, por lo que la retroalimentación que recibe el músico al instante es más directa y honesta. De nueva cuenta, contrario a lo que podríamos pensar, esto implica un reto para el músico o intérprete, pues la retroalimentación puede llegar a ser más cruda, tanto positiva como negativamente, ya que este es más susceptible a estados de euforia y satisfacción si la reacción es positiva, o, en el caso contrario, es susceptible a los estados de frustración de la audiencia, lo que puede llegar a provocar que el músico se sienta vulnerable, cosa que no pasaría con la “masa de espectadores”.

Todo lo anterior repercute en el músico como una forma de estimular su desempeño, y, con esto, en su propia construcción de la experiencia con relación al

espectáculo que está ofreciendo. A su vez, esto también impacta a la audiencia, pues, al contar con una comunicación más cercana con el intérprete, además de proyectarle reacciones más honestas, el público adquiere más fácilmente una participación activa que lo incita a sentirse parte del *performance*, lo que genera estímulos en la conciencia que repercuten de una manera más integral en la experiencia.

El *performance* artesanal posee una característica que no hemos atendido hasta ahora, y es que rara vez veremos un espectáculo igual, es decir, alguna vez todos hemos asistido a un concierto de un artista muy reconocido, el cual sin duda pertenece a la industria musical, pues suelen estar involucradas las dinámicas y procesos de producción que hemos descrito anteriormente. Un concierto así suele ser parte de una gira, por lo que es muy probable que ese *performance* lleve repitiéndose por semanas, meses o incluso años, esto aunado a la facilidad con la que cualquier asistente a alguno de los conciertos previos haya documentado y subido a las plataformas el espectáculo o un fragmento de él, lo que nos puede llegar a generar cierta predisposición sobre qué esperar en el concierto.

Lo anterior nos recuerda a un proceso industrial llamado “producción en serie”, que no es otra cosa que la repetición exacta de algún producto. Al hablar de un arte escénico como lo es el *performance* musical, siempre existirán detalles que lo vuelvan único. Sin embargo, el concepto general se va a repetir una y otra vez en cada lugar en el que este se efectúe. Con el *performance* artesanal esto no es así, pues cada *show* suele estar sujeto a condiciones, tanto técnicas como conceptuales, que lo obligan a renovarse con frecuencia, por lo que la mayoría de las veces será un espectáculo completamente distinto al anterior y al siguiente. Por tanto, al *performance* artesanal se le dota de un

sentido de autenticidad efímera que le añade un valor simbólico mayor, debido a que, a diferencia del *performance* de la industria musical, no existe una predisposición sobre qué esperar o de qué va a tratar el espectáculo, creando un factor sorpresa que repercute en la participación de los espectadores y a su vez mejora la calidad de su experiencia.

Otro aspecto para destacar está relacionado al tamaño mismo de las producciones del *performance* musical. Recordemos que el *performance* musical masificado —o de la industria musical— posee un muy elevado poder de convocatoria, por lo que es común llevar a cabo estos eventos en grandes recintos con las comodidades necesarias y suficientes para un gran número de asistentes. Sin embargo, en el *performance* artesanal esto no sucede así, ya que, en primer lugar, el poder de convocatoria suele ser reducido, y, en segundo, los recintos donde se realizan tienden a presentar limitaciones físicas que impiden la concentración de un número importante de personas. Podríamos pensar en esto como un inconveniente, no obstante, para el público, un menor número de asistentes implica mejor movilidad dentro del espacio designado para los espectadores, lo que le da la posibilidad de disfrutar del espectáculo desde distintos ángulos. Además, cada asistente dispone de un mayor espacio, disminuyendo así empujones, golpes y pisotones, convirtiéndolo en algo más exclusivo y cómodo para ellos. Esto nuevamente repercute en una construcción positiva en los espectadores, pero, como decíamos al inicio de este párrafo, el número de asistentes está condicionado por las características físicas del recinto, pues estas no siempre son adecuadas, tanto en términos de espacio como de tipo de suelo, accesibilidad o incluso el clima. Como esto puede repercutir negativamente en la experiencia de los asistentes, este punto es un factor esencial para considerar a la hora de producir un *performance* musical artesanal.

Cuando el *performance* musical artesanal es contratado como un servicio para amenizar bodas, cumpleaños o cualquier tipo de fiesta, es muy importante que existan dinámicas extra a las musicales por parte de los protagonistas, es decir, no solo se trata de crear dinámicas con relación a la propuesta musical, sino que se deben realizar otras más que involucren una mayor participación de los espectadores con relación al concepto de la fiesta, tales como bailes, juegos, entre otros. Este requisito nos parece importante porque refleja aún más que el espectáculo artesanal es multidisciplinario, al grado de que el músico debe migrar constantemente entre su tarea musical y un animador de fiestas. Esto dota de un plus al *performance* musical, pues el ambiente festivo y la participación activa por parte de los espectadores generan con más facilidad reacciones positivas en relación al acto musical, lo que por un lado repercute de forma más integral a la experiencia de los asistentes, y, por otro, resulta una forma dinámica de fomentar la difusión musical, ya que estas reacciones y experiencias positivas conllevan recomendaciones y referencias entre los asistentes, quienes figuran como posibles clientes del *performance* musical artesanal.

Por último, podemos sintetizar que el *performance* musical artesanal permite un contacto más directo e íntimo con los espectadores, gracias a que los procesos de producción menos complejos reflejan un sentido más humano en el resultado final, pues es notorio el esfuerzo extra que los productores y/o protagonista realizan durante el desarrollo del acto, aunado a que estos eventos suelen ser más exclusivos en términos de asistencia de audiencia, lo que además crea una cercanía entre el *performer* y el espectador. Esto repercute tanto en el desempeño del músico o cantante, como en una

experiencia más humana por parte del espectador, ya que la cercanía impide la percepción del músico o cantante como un ídolo.

Recordemos que, en la actualidad, la imagen del ídolo es vista como un personaje sobrehumano, excéntrico, casi divino, pero, sobre todo, inalcanzable, lo que crea una barrera que distancia al músico del espectador. Sin embargo, estos ídolos no existen en el *performance* musical artesanal, pues el músico resulta ser un actor social más humano, lo que genera una conexión más íntima y directa con la audiencia. Esto estimula positivamente a la interacción entre el músico y el público, y al mismo tiempo ayuda tanto al *performer* como a la audiencia a crear experiencias emocionales que van más allá de los sentidos, llegando incluso a la propia conciencia humana.

Capítulo III

3.1 El *performance* musical artesanal en México

Lo que establecimos en el capítulo anterior referente al término música artesanal nos permitirá explorar con mayor libertad las distintas manifestaciones de música bajo esta modalidad en México y el papel que juegan. Es sumamente común encontrarnos con algún músico, cantante o agrupación en distintos rincones de la República, ofreciendo pequeños conciertos en plazas públicas, cafés, bares, explanadas e incluso en el transporte público, entre otros, lo que refleja que la música artesanal está presente en todo momento en este país.

La forma de música artesanal más común que podemos hallar en México es tal vez la más subvalorada, pues es la que solemos encontrar durante nuestro recorrido al trabajo, al hogar o a la escuela. Nos referimos específicamente a aquellos músicos que se dedican a tocar a cambio de una moneda en el transporte público, algún semáforo, parques, entre otros espacios urbanos.

Por lo general, estos músicos realizan esta actividad como una forma de sustentar gastos cotidianos, sin embargo, en la mayoría de los casos la percepción de esta actividad por parte de la sociedad resulta prejuiciosa, debido a que suele ser vista como una forma de mendigar por un recurso económico. Esto, como consecuencia, crea en el imaginario colectivo (Castillo & Naranjo, 2003) de los habitantes de México la percepción de que esta modalidad de música artesanal es una actividad de “poca” calidad o “poco” valor artístico. No obstante, esta percepción prejuiciosa no siempre está equivocada, porque, por un lado, dentro de las actividades musicales callejeras existen músicos que

realmente tienen una vocación por ejercer la música de una forma realmente artística y profesional, es decir, que son personas que se preparan y estudian no solo para ofrecer un *performance* de calidad a los transeúntes, sino también para superarse a sí mismos como cantantes o ejecutantes de algún instrumento. Pero, también existen personas cuyo interés es el de conseguir una moneda de la manera más fácil, sin importar si la actividad musical que están ejerciendo carece de calidad técnica de ejecución o de interpretación. Son este segundo tipo de personas las que fomentan en los transeúntes aún más una noción errónea de desvalorización respecto a las actividades de los músicos callejeros.

De cualquier modo, la actividad musical en las calles mexicanas puede ser muy variada, pues no es notable una tendencia con respecto a un estilo musical en especial que se manifieste entre músicos callejeros. Tal vez lo más cercano a un estilo sea que la mayoría de estos músicos salen a tocar sin otra cosa que con una guitarra acústica y su voz, aunque la forma y el género pueden variar, pues la versatilidad de una guitarra permite ejecutar un sinnúmero de estilos musicales. El panorama de la música callejera también presenta una amplia variedad en cuanto a la cantidad de modalidades en las que la podemos encontrar. Es decir, se puede llegar a observar desde una configuración simple de ensamble, como un instrumento en solitario, o la más común que mencionábamos antes: guitarra y voz, o únicamente voz —ya sea a capella⁷⁰ o con alguna pista—, o hasta ensambles más complejos como bandas y, muy rara vez, orquestas.

⁷⁰ El término *a capella* hace referencia a la música sacra compuesta a partir del siglo XVI, la cual estaba pensada para ser ejecutada únicamente por ensambles corales. En la actualidad, este término se usa para referirse a la voz cantada en solitario (Música en México, 2016).

El aporte de la música en las calles es mayor de lo que suponemos, pues no solo se trata de músicos tocando por una contribución voluntaria, sino que son actores culturales que ofrecen algo fuera de la cotidianidad de la vida en México, y que de manera constante mantienen viva una actividad que ha estado presente a lo largo de décadas, tanto en México como en el resto del mundo, como es tocar en el escenario más grande que existe: la calle.

Hay un número importante de músicos en México que se dedican a ejercer la música al servicio de eventos sociales, como bodas, fiestas de XV años, comidas reuniones, entre otros. Esta forma de música artesanal ofrece la posibilidad de amenizar eventos privados. Si tomamos en cuenta lo establecido en el capítulo anterior acerca de la música como un oficio, podemos reflexionar que esta modalidad es por excelencia música artesanal, pues se encuentra entre los rasgos de producción y ejecución propios de la música al servicio de algo. Sin embargo, en esta modalidad, si bien no existe una clara tendencia sobre los estilos musicales en los que se desarrolla, cabe nombrar los estilos favoritos para quienes contratan un servicio de amenización musical, entre los que tal vez son los más frecuentes los ensambles musicales propios de géneros musicales latinos, como la cumbia, la salsa, el merengue, entre otros, debido a que por lo regular se busca un ambiente festivo que invite al baile.

También encontramos al género musical conocido como regional mexicano, el cual abarca estilos musicales como música norteña, música de bandas de vientos sinaloenses, corridos, ranchera y, el más destacable, el mariachi. Cabe señalar que varios de estos estilos musicales evocan al baile y lo festivo. Por otro lado, como en el caso del mariachi, también existen géneros que son más para disfrutar sin una

participación tan activa por parte de la audiencia, pues estilos como la ranchera y el mariachi están más enfocados a ser disfrutados de forma más auditiva, dado que las líricas suelen poseer mucho más protagonismo, invitando a ser escuchadas con atención. Si bien los estilos antes mencionados son utilizados con mayor frecuencia en eventos privados, como reuniones familiares o cualquier otro tipo de reunión social, no son exclusivos de este tipo de música artesanal, pues la música a contratar puede variar según sea lo que el cliente deseé, o según la temática o el tipo de evento. Incluso, cabe mencionar que el servicio musical también es contratado para servicios fúnebres, donde de igual manera puede variar el estilo musical según el cliente decida conveniente o adecuado.

El panorama de la música artesanal en México no sólo está enfocado en el ámbito de las contrataciones para cualquier tipo de evento social, sino que también lo está en eventos culturales sin fines de lucro motivados únicamente por la difusión cultural. Es decir, muchas casas de cultural suelen organizar proyectos musicales dirigidos a un público en general, que sirven como una forma de exhibición y acercamiento cultural. Esta modalidad de música escénica suele ser autogestiva en la mayoría de los procesos de producción, lo que le otorga esa característica artesanal.

Muchas veces, cuando nos referimos a instituciones privadas, damos por entendido que estas suelen disponer de grandes presupuestos para la realización de eventos, pero no siempre resulta ser así. Por ejemplo, en México hay muchas academias de música, entre ellas, la Academia de Música Calderón, que cuenta con una matrícula considerablemente grande de alumnos entre 70 y 80 alumnos por ciclo escolar, y cuyos directores suelen organizar exhibiciones musicales con sus alumnos y maestros. Estas

exhibiciones son autogestionadas en su totalidad, ocupando recursos propios y realizados en espacios públicos como parques, plazas y quioscos. A pesar de que estos conciertos suelen realizarse con el propósito de atraer a más alumnos y, por consecuencia, aumentar sus ingresos económicos, también han fomentado una creciente participación por parte de los espectadores, llegando a abarrotar parques y espacios públicos, pues a sus primeras presentaciones asistía poca gente. Es justo decir que este incremento en la audiencia ha sido a partir de la constancia y la experiencia que ha ido acumulado la Academia de Música Calderón.

3.1.1 Diversidad del *performance* musical en México

Es lógico pensar que, en México, al tratarse de uno de los países con mayor diversidad cultural del mundo, la variedad musical es sumamente amplia, y que, a la par del gusto por la apreciación musical, el *performance* musical ha estado presente en muchos aspectos cotidianos del país, incluso desde épocas prehispánicas. Conforme ha pasado el tiempo, ha ido aumentando y evolucionando dicha variedad, con lo que han surgido nuevas formas de expresión musical, así como seguidores nuevos de cada género que se incorpora a la escena. Prueba de ello es la organización de eventos musicales que logran reunir a exponentes de variados géneros, como lo hace cada año el famoso festival Vive Latino, el cual exhibe propuestas musicales de géneros que van del rock, el ska y el pop, hasta la cumbia y la ranchera.

Otro ejemplo es el Festival Eurojazz, organizado por el Centro Nacional de las Artes, el cual está enfocado en exponer el género *jazz* en la Ciudad de México, caracterizándose por convocar a los exponentes de *jazz* más populares de Europa e incorporar a agrupaciones que se desempeñan en subvariantes muy poco comunes de

este género —algunas de ellas son completamente experimentales—, tales como las bandas Bester Quartet, Senza, Max Andrzejewski's Hütte, entre otros. Contrario a lo que podríamos pensar, estas bandas han llegado a tener un mayor impacto escénico y mejor recibimiento por parte de la audiencia que los exponentes más populares del género.

La variedad del *performance* musical en México no solo está presente en festivales de gran producción, sino que también se encuentra en eventos culturales de pequeña escala realizados en las plazas, parques, en la calle y hasta en el transporte público. Solo basta con dar un recorrido en el metro de la Ciudad de México para darnos cuenta de la gran variedad de estilos musicales a los que recurren los músicos callejeros. Según datos del INEGI (2014), en México existen poco más de 126 mil personas que se desempeñan como músicos en el territorio mexicano; lamentablemente, este portal no ofrece estadísticas respecto a los géneros musicales en los que se desempeñan. Para disipar las dudas, durante una breve plática sostenida con el maestro de saxofón y etnomusicólogo Arturo Barrientos (2023), él nos compartió que los géneros musicales más tocados por los músicos en México son los relacionados al estilo denominado regional mexicano, tales como las bandas sinaloenses, mariachis, grupera y corridos. En un segundo lugar se hallan los estilos musicales conocidos como latinos o tropicales, en los que se engloban la salsa, la cumbia, el merengue y la bachata. En un tercer lugar están las bandas de rock y todas sus variantes, desde el ska hasta el metal, entre otros. En un cuarto lugar están la música pop y baladas. Y en un quinto lugar, los géneros enfocados a la música clásica y *jazz*.

Como podremos comprobar más adelante, los primeros dos estilos musicales de esta lista —regional mexicano y latina— coinciden con dos de los géneros más

escuchados por los mexicanos (Fig. 22), hecho que nos da indicios de una oferta y demanda que los coloca como los géneros que tienen mayor actividad y que mejor recaudación económica perciben, lo que bien justifica que un número importante de músicos decidan desempeñarse en estos estilos. Siguiendo esta misma comparativa, nos damos cuenta de que los últimos tres estilos musicales —pop, clásica y jazz— son los menos escuchados en México, lo que resulta interesante pues sería muy fácil pensar que los géneros más escuchados también son los que cuentan con más exponentes. Sin embargo, no olvidemos que la comparativa que estamos citando (Fig. 22) corresponde únicamente a los gustos musicales de los mexicanos. Si tomamos en cuenta estadísticas a nivel mundial, vemos que la cosa cambia. El portal de internet Enciclopedia Significados (2023) hace un recuento de los géneros musicales más escuchados a nivel mundial, y los enlista de la siguiente manera:

Géneros Musicales más Escuchados a Nivel Mundial	
1	POP
2	ROCK N´ ROLL
3	ROCK
4	METAL
5	BLUES
6	SOUL
7	JAZZ
8	COUNTRY
9	SALSA
10	CUMBIA

Como podemos darnos cuenta, el panorama es distinto con esta lista, pues los tres estilos musicales menos tocados por los músicos en México se encuentran en el top 10 de los géneros más escuchados a nivel mundial. Lo anterior es indicio de que estos estilos musicales han influido en el gusto de los músicos mexicanos, lo que, en complemento con quienes se desempeñan en los estilos de lo regional mexicano y lo tropical, logran ofrecer una amplia variedad de estilos musicales dentro del campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) del *performance* musical en México.

3.1.2 Los públicos en México

A partir del último apartado nos percatamos de la notable variedad de gustos musicales en los habitantes de México. Este país no sólo ha sido el punto de encuentro de muchas culturas, sino también ha sido protagonista de muchas corrientes culturales que han logrado plasmar huella en su historia, como el danzón o el bolero, que, más que simples corrientes musicales, llegaron a ser un estilo de vida para muchas personas. En el caso del danzón, la gente adoptó comportamientos y vestimenta propios de los músicos que tocaban este estilo de música.

México se ha convertido en el lugar de desarrollo de muchas tendencias musicales como la que acabamos de describir, y en la actualidad es tan amplio en términos de diversidad de gustos que, si bien hay corrientes musicales populares como el reggaetón o la música de banda, existe todavía una más amplia variedad. Sin importar qué tan poco común sea determinado género musical en el territorio mexicano, siempre contará con seguidores con un gusto particular por él.

En el 2021, el INEGI publicó una gráfica de los géneros musicales más escuchados en México, la cual refleja claramente cuáles son los gustos musicales de los mexicanos y, en consecuencia, los tipos de públicos que existen hoy en día:

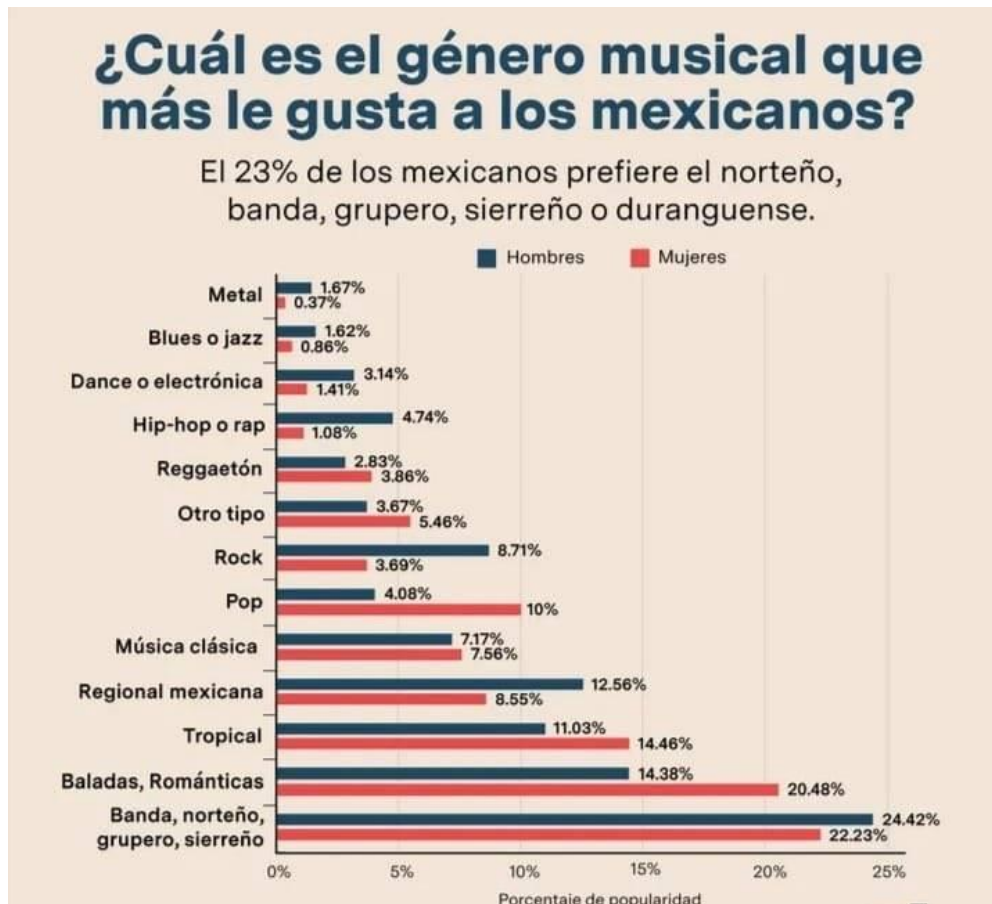


Figura 22. Gráfica de los géneros musicales más escuchados por los mexicanos.

Fuente: <https://www.inegi.org.mx/> (2021).

Según la gráfica, los géneros musicales más escuchados son la banda, el norteño, el grupero y el sierrero, seguido de las baladas, el tropical y el regional mexicano. Esta tabla no hace referencia a si son escuchados en algún formato análogo o digital, o de manera presencial. A pesar de esta inexactitud, no es difícil suponer que la asistencia a eventos de música dentro de lo llamado —música de banda, el norteño, grupero, sierrero

entre otros— está estrechamente relacionada al porcentaje de personas que con frecuencia escuchan estos géneros, pues cada año se llevan a cabo cientos de conciertos de este estilo musical. Prueba de ello es que resulta muy común ver en la calle y en distintos medios de comunicación anuncios relacionados a estos conciertos, y es sencillo percatarse de que la asistencia a estos suele ser altamente concurrida, lo que ocasiona que las agrupaciones y las productoras programen fechas con más asiduidad. Otro ejemplo de la alta preferencia por la música regional mexicana en México es el récord que se rompió en el 2022, cuando Grupo Firme ofreció un concierto gratuito en el Zócalo de la Ciudad de México, el cual reunió, según distintos medios de comunicación —como el periódico El Universal—, a más de cincuenta mil personas, una cifra sin precedentes en los conciertos efectuados en dicha plaza.

Como ya fue mencionado, existe una amplia variedad en cuanto a gustos musicales y, en consecuencia, una oferta de espectáculos musicales igual de vasta. Si bien la mayoría de los habitantes de México prefieren escuchar géneros dentro de lo conocido como regional mexicano, no significa que los demás géneros musicales no cuenten con los suficientes seguidores como para realizar conciertos masivos, pues incluso los estilos menos escuchados en México (Fig. 22) —el *heavy metal* y el *jazz*— cuentan con festivales masivos que se realizan cada año, como el Hell and Heaven y el Eurojazz, respectivamente, los cuales han logrado grandes números de asistencia.

Otra inexactitud de la que podríamos hablar, respecto a la tabla de géneros musicales más escuchados, es que el gusto musical no solo es diferente entre individuos, sino que puede llegar a variar en una misma persona según sea su estado de ánimo, el momento del día o cualquiera otro factor. Por lo general, esto último no logran medirlo

estadísticas como la del INEGI, ya que sin duda sería sumamente complejo, pues una encuesta que pretenda medir la diversidad en los gustos musicales de cada persona debería incluir variantes como estados de ánimo y su situación sentimental, social e, incluso, económica. Tal vez estos parámetros provoquen sorpresa, pero recordemos que las personas solemos crear vínculos sensoriales entre una canción y nuestro contexto social. Prueba de esto sería cuando escuchamos una canción que nos recuerda al primer día de clases o al primer día en el trabajo, o a un amigo o a una novia. Esta canción no necesariamente tiene que ser del género musical que frecuentamos escuchar, lo importante es que, al momento de escucharla, reviviendo esos momentos estimulantes a los que nos evoca.

En este sentido, resulta difícil hablar de los públicos musicales en México, pues los parámetros que nos ofrezca una gráfica sobre cuántos seguidores existen de determinado género musical serían inexactos, ya que la variabilidad está presente de manera grupal y también dentro de cada individuo. A su vez, esta variabilidad puede depender de una infinidad de circunstancias o contextos, por lo que las estadísticas respecto a los gustos musicales de toda una población tendrían un margen de error evidente y una vigencia corta. Entendido de este modo, cabe reflexionar que un asistente puede encajar con total comodidad dentro de cualquier género del *performance* musical, ya que otro aspecto a destacar es que, a diferencia de otras décadas —como los ochenta o noventa—, los fans de la música en la actualidad no se “casan” con un solo estilo o exponente musical, sino que ahora es mucho más común que los individuos sigan distintos géneros musicales.

3.2 La música celta en México

Como se ha venido diciendo, en México se vive una amplia variedad de formas y estilos de la música, no solo por parte de los músicos y artistas que se desempeñan en este país, sino también desde la diversidad musical que yace dentro de los gustos de cada persona. La música celta en México posiblemente tenga un número muy reducido de personas que la incluyan dentro de sus gustos musicales, sin embargo, resultan interesantes un par de cosas. La primera es que este particular estilo musical ha aumentado su presencia en el territorio mexicano a través del *performance* musical en los últimos veinte años, a pesar de ser un género poco escuchado. Y la segunda es que el *performance* musical celta no solo representa una forma más de entretenimiento, sino que también se ha convertido en un promotor colectivo, cultural e inmaterial tanto de la cultura celta en general como de culturas específicas de países celtas, como Irlanda, Escocia y España, principalmente. Ambas premisas se fundamentan de manera empírica al notar la frecuencia en aumento con la que se realizan eventos, conciertos, conferencias, entre otros.

3.2.1 El *performance* musical celta en México

A lo largo de este trabajo de investigación hemos mencionado que la música celta en México es un estilo musical que ha tenido un importante crecimiento tanto a nivel de seguidores como de exponentes. En el primer capítulo exploramos tres momentos claves en los que la cultura mexicana tuvo un acercamiento con la cultura celta. El primero, cuando los migrantes británicos llegaron a México poco después de la Guerra de Independencia. El segundo, la conformación del Batallón de San Patricio durante la

Intervención estadounidense en México. Y, el tercero, con la llegada de la cultura (Thompson, 1993) audiovisual a México. Es justo este último punto el que nos servirá de punto de partida, pues fue ahí donde se dio un fenómeno a gran escala que logró introducir a la música celta en nuestro país: la banda de *folk rock* llamada Mägo de Oz.

Mägo de Oz fue una de las bandas pioneras en incluir instrumentos como el violín, flautas, acordeones y gaitas dentro de un ensamble clásico de rock. Al ser una banda española, su música estaba cantada en español, lo que logró un fuerte impacto en el continente americano, primero en México y después en toda Latinoamérica, incluso en Estados Unidos. Como consecuencia del favorable impacto que esta banda logró en México, nació una comunidad importante de seguidores, personas que no solo eran fans de la característica rockera de la banda, sino también de la temática celta que ofrecía. Tal fue la repercusión que muchos de estos fans se interesaron en tocar instrumentos musicales como la flauta y el violín, en virtud de aprender melodías celtas, lo que a su vez provocó que estos músicos indagaran cada vez más en este estilo musical y formaran sus propias agrupaciones inspiradas ya no solo en la banda Mägo de Oz, sino en la música y la cultura celta. Una de las agrupaciones pioneras con temática celta en México es la banda An-bodhrán (Fig. 23), quienes hasta la fecha han logrado acumular una trayectoria de más de veinticinco años. Esta agrupación, al ser de las más longevas y de las pioneras en México, ha inspirado y motivado la creación de muchas otras bandas.



Figura 23. La banda mexicana de música celta An-bodhrán en un concierto en el 2011.

Fuente: <https://www.facebook.com/AnBodhranCelta/photos/>

Otra agrupación para destacar, tanto por su trayectoria como por antigüedad, es el Batallón de Gaitas de San Patricio (Fig. 24), fundadores de la primera banda de gaitas en México. Además, a lo largo de más de veinte años de trayectoria, el Batallón ha colaborado con un sinfín de artistas nacionales e internacionales, e incluso han sido la única banda de gaitas en Latinoamérica que ha participado en diferentes ediciones del Military Tattoo⁷¹ internacional, celebrado en Edimburgo, Escocia, logrando participaciones destacadas e importantes reconocimientos. Tal vez, de todas las agrupaciones que podemos mencionar, esta no nace inspirada por el impacto que tuvo Mägo de Oz en México, sino en los hechos históricos que narran la participación de

⁷¹ El *military tattoo* es una actuación musical de las fuerzas armadas en Escocia. El término se remonta al siglo XVII y proviene de la frase holandesa *Doe den tap toe*, que significa literalmente «cerrar los grifos». En esa época, cada día, desde las 21:30 horas hasta las 22.00 horas se emitía un aviso mediante percusión y trompetas para que todos los posaderos dejaran de servir cerveza a los soldados y estos volvieran pronto a sus barracones. La palabra *tattoo* proviene exactamente de *tap-too* y *taptoo*, alteraciones del *tap toe* original (Royal military tattoo en Edimburgo, 2011).

soldados irlandeses que pelearon por este país durante la Guerra de Intervenciones contra Estados Unidos.

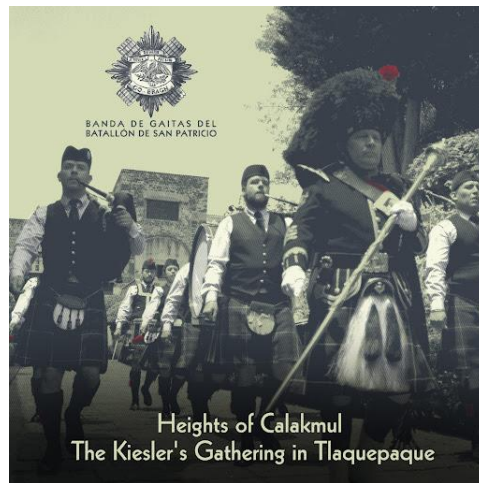


Fig.24) Portada del disco debut de la Banda de Gaitas del Batallón de San Patricio en México (2019). Fuente: bandadegaitas.mx

Durante veinte años se formó un gran número de agrupaciones enfocadas en el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la música celta, de la cuales muchas desaparecieron y unas pocas han logrado permanecer activas, tales como The Triskells, Gaelia, Daedra, What The Flock, Mexica-Irish, la Banda de Gaitas de la Ciudad de México, la Banda de Gaitas del Batallón de San Patricio, An-bodhrán, Kronos Kantus, Basiliscus, Shamrock y Querétaro City Pipe Band. Estas agrupaciones se caracterizan por exponer la música celta en un sentido más folclórico tradicional, es decir, que buscan ser fieles a los exponentes europeos del estilo celta, de modo que las configuraciones de estos ensambles son mayormente acústicas, con el uso flautas, violines, gaitas, acordeones, cellos, guitarras acústicas, *bouzoukis*, percusiones celtas, entre otros. La configuración de las bandas de gaitas es únicamente de gaitas e instrumentos de percusión.

Además de manejar un estilo más fiel, se observa en México un subcampo de bandas que buscan fusionar a la música celta con otros géneros como el rock y el metal, de las que se destacan a FYR, Lemuria, La Agonía de Leonora, Sueños Medievales Folkyou, Luath, Motherfolker, Verde Punk, Weirwood y Moonchariot. Todas ellas, además de incluir instrumentos musicales como flautas, violines, *hurdy gurdys* y gaitas en sus ensambles, suelen recurrir a líricas inspiradas en la mitología y cultura celta. Dentro de otro rubro, también encontramos a Gaelia Sound System, que ha fusionado con éxito melodías tradicionales celtas con distintos *beats* —ritmos— de la música electrónica.

Las agrupaciones musicales anteriormente referidas son lo que podríamos considerar como lo más destacable en la escena de la música celta en México. Sin embargo, no queremos omitir a los músicos solistas —en su mayoría gaiteros— que ofrecen conciertos en centros culturales, fiestas privadas o incluso en la calle. De entre ellos, hay que destacar al gaitero Marco Cordero, quien, siendo integrante de la Banda de Gaitas de la Ciudad de México, ha ofrecido conciertos en solitario con cuatro diferentes tipos de gaitas, tanto en eventos públicos como privados, además de participar con regularidad en ceremonias y eventos organizados por la embajada de Irlanda en México. Es necesario reconocer en este apartado que Marco Cordero es de los únicos tres gaiteros en México que tocan la *Uilliann pipe*, un tipo de gaita extremadamente rara en nuestro país, que produce uno de los sonidos más característicos de todas las familias de las gaitas.

Asimismo, le hacemos su merecida mención al gaitero solista Rafael Gutiérrez, miembro fundador del Batallón de Gaitas de San Patricio, quien se desempeña únicamente en la ejecución de la gaita escocesa. Ha participado tanto en eventos

privados de gran relevancia como en eventos internacionales celebrados en Irlanda, Escocia, España, Francia, Inglaterra, Australia y Estados Unidos. El último de los gaiteros solistas destacados por su labor es Jared Mondragón, residente en la Ciudad de México, de descendencia gallega. Es miembro de la comunidad gallega en este país y es fundador de la Banda de Gaitas del Centro Gallego en México. Se desempeña en la gaita medieval y en la gaita gallega, y se ha presentado en eventos de gran importancia tanto en México como en España.

La escena de la música celta en México, además del enfoque que hace a diferentes exponentes musicales, también se hace presente en distintos eventos y actividades culturales organizados tanto por instituciones culturales gubernamentales como por productoras y gestores dentro del sector privado. En la actualidad, el evento celta más sobresaliente es el San Patricio Fest México que se organiza en la capital del país (Fig. 25), el cual es organizado, gestionado y ejecutado por la Ilustrísima Orden de San Patricio⁷², por autoridades del Museo de las Intervenciones y autoridades de la Embajada de Irlanda en México. A pesar de ser un festival con un enfoque público, distintas marcas y cadenas comerciales se han sumado a la organización del festival como patrocinadores. Marcas de cervezas como Guinness, Hidromiel del Rey, McCarthy's Irish Pub, Wallace Whisky Pub y Celtics Pub, entre otros, han colaborado con recursos económicos, materiales o digitales —publicidad y difusión—. Este festival es una muestra cultural de los países celtas, principalmente de Irlanda, que a lo largo del mes de marzo ofrece actividades tales como lectura de poemas, representaciones

⁷² Es una organización promotora de la cultura irlandesa en México. Cuenta con miembros tanto mexicanos como irlandeses.

escénicas, conferencias históricas y culturales, exposiciones, proyección de películas y documentales, clases de gaélico irlandés⁷³, clases introductorias a la gaita, y más.

El festival del 2024 culminó el 17 de marzo con un desfile que recorre distintas calles de la alcaldía Coyoacán (Fig. 26) y con un concierto especial en la explanada del Museo de las Intervenciones (Fig. 27), el cual incluye distintas compañías de danza irlandesa tanto mexicanas como extranjeras, y, desde luego, distintas agrupaciones musicales. Cada año aumenta el número de asistentes a este evento, lo que ha logrado llamar la atención de importantes medios de comunicación para darle cobertura, reflejando así el gran impacto que ha tenido este festival.



Figura 25. Cartel oficial del San Patricio Fest 2024.

Fuente: Facebook/sanpatriciofestmx

⁷³ Es una lengua celta hablada en Escocia e Irlanda. Hay dos formas principales de gaélico: el gaélico escocés y el gaélico irlandés (Mapa Irlanda, 2023).



Figura 26. Captura de pantalla de la galería de la página oficial del San Patricio Fest México 2024. Fuente: Facebook/sanpatriciofestmx



Figura 27. Concierto de la banda The Triskells en la explanada del ex convento de Churubusco durante la celebración del día de San Patricio en 2023. Fuente: Facebook/sanpatriciofestmx

Además del San Patricio Fest, existe una compañía de gestores culturales llamada Mundo Medieval, quienes a lo largo del año organizan distintos eventos con temáticas celtas, medievales y vikingas. Se trata de una empresa privada con fines de lucro, pues venden entradas para cada uno de sus festivales, comercian recuerdos y una gran cantidad de productos oficiales de su propia marca. Sus actividades han tenido presencia la Ciudad de México, varios estados de la República, España e Italia. A pesar de que se tratan de eventos que establecen un costo para poder asistir, han logrado difundir la cultura celta durante más de quince años, y prueba de ello es que en los últimos años han logrado el *sold out* antes del tiempo estimado para ello.

En la Ciudad de México, desde hace unos cinco años comenzaron a organizarse eventos culturales con motivo de Samhain⁷⁴, una fiesta tradicional irlandesa que conmemora el fin de las cosechas a finales de octubre, y es la celebración que da origen a lo que actualmente conocemos como Halloween. En esta fiesta toman partida distintos ritos que aluden a las tradiciones wiccanas⁷⁵, las cuales involucran música y baile irlandés, aunado a elementos propios de las cosechas como calabazas, espantapájaros, antorchas, entre otros. Estos eventos son realizados por Salem Witches Store & Coffe

⁷⁴ El Samhain, según un artículo publicado en National Geographic en español, “fue una festividad ancestral que marcaba una transición crucial en el calendario celta. Esta iniciaba en la noche del 31 de octubre y se prolongaba por tres días [...] Este festival conmemoraba el final de la temporada de cosecha y el inicio del crudo invierno” (Montejo, 2023).

⁷⁵ La Wicca es un fenómeno religioso que surge en Inglaterra a mitad del siglo XX en el que sus seguidores creen en una divinidad tanto masculina como femenina, seres elementales y espíritus de la naturaleza, la práctica de rituales basados en los ciclos agrarios y de la magia (Hermosillo Jaramillo, 2016).

(Fig. 28), ubicado en la colonia Del Valle en la Ciudad de México. A pesar de ser una celebración relativamente nueva en el país, su impacto positivo se ha reflejado en que medios digitales de gran alcance especializados en recomendaciones turísticas —como el portal web *¿A dónde Ir?*— ha hecho eco de estos eventos, logrando así un alto interés de parte de los mexicanos.



Figura 28. Celebración de la noche de Samhain en Salem Witch Store & Coffe en Ciudad de México en el 2022. Fuente: Facebook/salemwitchstore&coffe

Para seguir con el recorrido de espacios y organización, hay dos importantes centros deportivos y culturales privados con sedes en distintas partes del Valle de México, que tienen una afinidad por participar en actividades relacionadas a la cultura celta. Uno de ellos es el Centro Gallego de México y el segundo es el Centro Asturiano de México. Sus fundadores y actuales directivos son de origen español, y están muy interesados en fomentar y dar muestras de su cultura (Thompson, 1993) en el territorio mexicano —que,

como recordaremos, presenta múltiples rasgos de la cultura celta en sus tradiciones. En cuanto al Centro Gallego, a lo largo del año se organizan distintos eventos y ceremonias donde dan muestra su cultura celta, que, como es de esperarse, incluyen agrupaciones y músicos solistas de la gaita gallega. Aunado a esto, el Centro Gallego ha creado lo que tal vez es la primera escuela de gaita gallega en México, la cual ya egresó a un par de generaciones de gaiteros mexicanos, y ha logrado participaciones destacadas, entre ellas una colaboración especial en el concierto *Diabulus in Opera* de la banda *Mägo de Oz*, realizado y grabado en la Arena Ciudad de México en el 2017 (Fig. 29).

Respecto al Centro Asturiano, cada año, durante el mes de junio, se organiza un evento que hace honor a la Noche de San Juan, una celebración con motivo del inicio de las cosechas —resulta algo similar al Samhain, la ya mencionada celebración irlandesa. Esta fiesta incluye conciertos con música celta asturiana y la participación de distintas agrupaciones de gaitas, que incluyen intérpretes tanto asturianos como mexicanos. A pesar de ser un evento privado y pequeño, se ha hecho eco entre las comunidades aledañas a este centro por su atractivo visual.



Figura.29. Captura de pantalla de la Banda de Gaitas del Centro Gallego de México, participando en *La Cantata del Diablo* de la banda Mago de Oz. Ciudad de México, 2017.

Fuente: DVD *DIABVLVS IN OPERA* (2018).

Ahora pasemos al ámbito social, en específico a las bodas druidas o bodas celtas, que, a pesar de ser unas ceremonias sumamente tradicionalistas en países de herencia celta, se han vuelto una tendencia algo común para las parejas próximas a casarse en México. Los motivos para esta elección pueden ser distintos, pero sin duda uno de los más comunes es que la ceremonia celta posee elementos —desde lo simbólico hasta lo material— que aluden propiamente a la temática medieval celta. Por ejemplo, uno de los momentos más destacables del rito es el acto musical, el cual cumple con la función de proyectar solemnidad y festividad, y ya en conjunto con los demás elementos ofrecen una alternativa temática diferente en relación con las bodas tradicionales que suelen celebrarse en México. Rafael Gutiérrez, gaitero solista y fundador del Batallón de Gaitas de San Patricio, nos comparte que la tendencia de bodas con temática celta se ha vuelto muy común en mayor parte entre personas que viven cerca de la frontera y personas con alto poder adquisitivo, pero, según su experiencia, pronostica que en poco tiempo esta práctica también se popularizará en otros sectores sociales, ya que la música celta en

una boda da un sentido festivo y solemne, lo que culmina en experiencias inolvidables, asevera Rafael Gutiérrez.

Otro momento social en el que la música celta ha tenido cierto protagonismo en México es en situaciones de solemnidad fúnebre. En países de tradición celta es muy común que, durante los ritos funerarios, se escuche el sonido de las gaitas, debido a que este instrumento posee una carga simbólica histórica que alude a muchos momentos de guerras y batallas. En la actualidad, principalmente en países anglosajones, esta práctica es muy común. Sin embargo, en el caso de México, si bien resulta raro el uso de gaitas durante los funerales, en palabras de Rafael Gutiérrez, es algo que ha comenzado a verse con mayor frecuencia durante los últimos años al igual que las bodas celtas, pues él, al dedicarse a la ejecución de la gaita escocesa en eventos de esta índole, da constancia de que lo contratan cada vez más para eventos fúnebres, y de igual modo considera que esta práctica se volverá común en un futuro no tan lejano.

La música celta, en concreto la música de gaitas escocesas, posee la característica de funcionar como algo solemne que alude a lo conmemorativo, y es por esta razón que ya ha gozado de cierto protagonismo en ceremonias y eventos diplomáticos de algunas empresas o asociaciones. También se considera que la música de gaitas suele proyectar un sentido de seriedad diplomática, propio de países como Inglaterra, donde a menudo la usan para eventos de gran importancia, como los de la realeza británica. En Estados Unidos, la música de gaitas puede llegar a escucharse en eventos conmemorativos, políticos, de instituciones gubernamentales o de cualquier tipo de inauguración. En el caso de México se alcanza a apreciar un acercamiento a este tipo de ceremonias, pues cada 20 de agosto se conmemora a los soldados irlandeses que

pelearon y dieron su vida por México durante la invasión estadounidense; dicha ceremonia cuenta con la presencia de la Banda de Gaitas del Batallón de San Patricio.

Después de la exploración anterior, es evidente que el *performance* musical celta en México se desempeña fuera de las dinámicas de la industria musical, por lo que creemos conveniente retomar la reflexión al final del segundo capítulo del presente trabajo, en el que se hizo un recorrido teórico sobre qué es el *performance* musical artesanal y cómo repercute en la experiencia de la audiencia. En el apartado 2.3.2 *¿Qué es el performance musical artesanal?*, se planteó que estos son conciertos musicales que nacen a partir de procesos de producción autogestiva, mediante el uso de elementos y herramientas de fácil acceso; también que, por lo general, funcionan al servicio de algo, y no necesariamente se realizan con fines de lucro. Esta definición, en conjunto con lo planteado en los apartados 2.1.4 *El performance musical celta* y el 3.2 *La música celta en México* —donde hablamos de las características y procesos que involucran la realización de estos conciertos—, nos da fundamento para establecer que el *performance* musical celta en México figura como música que se desempeña de forma artesanal.

3.2.2 Las Formas simbólicas del *performance* musical celta en virtud de la construcción de la experiencia

A lo largo de este trabajo hemos realizado un recorrido por todo lo que es la música celta, cómo es el *performance* musical de este género y cuál es su presencia en el territorio mexicano. A continuación, vamos a analizar y a tratar de dar respuesta a la interrogante que, de cierto modo, ha estado presente desde el inicio de este trabajo: ¿cuál y cómo es el impacto de este género en la experiencia de los habitantes del país? Pregunta que, consideramos, es uno de los ejes primarios de este trabajo, ya que resulta

interesante que un género musical de una cultura (Thompson, 1993) foránea como el que aborda este trabajo, se desarrolle favorablemente en un país con un contexto cultural diferente en términos musicales. Para realizar este análisis trataremos de resaltar los elementos simbólicos propios del *performance* celta y cómo son percibidos por la audiencia. Antes de empezar, vale la pena explorar una concepción teórica respecto a lo que son las formas simbólicas. Para ello nos valdremos de los aportes teóricos del sociólogo John B. Thompson.

En su libro *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (1993), Thompson define a las formas simbólicas como “acciones, objetos y expresiones significativas de diversos tipos”, y que, según sus propias palabras, el término le funciona para referirse a un amplio campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de fenómenos con significado, como acciones, gestos, rituales, e incluso enunciados, textos, programas de televisión y obras de arte, pero que no son acciones u objetos en sí, sino la construcción mental en torno a ellos. El autor también distingue cinco aspectos que intervienen en la construcción de formas simbólicas.

En primer lugar, tenemos al aspecto intencional, del cual nos dice que las formas simbólicas “son de un sujeto y para un sujeto”, es decir, que este aspecto persigue ciertos objetivos o propósitos y busca expresar por sí mismo lo que quiere decir, o se propone con las formas así producidas. En segundo lugar, tenemos al aspecto convencional, el cual hace referencia a cómo estas formas simbólicas son percibidas por los sujetos haciendo uso de reglas codificación y decodificación. En tercero, está el aspecto estructural, el cual implica el análisis de los elementos específicos y las interacciones de

estos que pueden distinguirse, es decir, se trata de abstraer la forma simbólica y reconstruir un panorama general de los elementos y sus interrelaciones. En cuarto tenemos al aspecto referencial, el cual tiene el propósito de abarcar en el sentido general cuando una forma simbólica puede representar u ocupar el lugar de algún objeto específico, individuo o situación, así como una expresión lingüística refiriéndose a un objeto particular. El último aspecto es el contextual, que hace referencia a contextos y procesos sociohistóricos específicos en los cuales se producen y se perciben las formas simbólicas. Como señala Thompson, estos aspectos intervienen en la construcción de las formas simbólicas, y entenderlos nos será de gran utilidad para identificarlas.

Habiendo hecho el breve recorrido teórico del párrafo anterior, ahora podemos buscar cuáles son estas formas simbólicas en nuestro tema de interés. Lo primero que notamos es que la música celta posee una característica ilustrativa, es decir, que al escucharla nos invita a imaginarnos escenarios boscosos, con cabañas y fogatas, o de tabernas medievales, o de batallas épicas entre distintos clanes. Como mencionamos en los apartados *1.2 Características técnico-musicales* y *1.3 El papel de la música celta en la cultura audiovisual* del presente trabajo, esto se debe en principio a la estructura técnico-musical propia de la música celta en su conjunto (1.2), y que la cultura audiovisual del siglo XX nos ha impuesto la idea de relacionar esta estructura técnico-musical con películas y literaturas propias del género fantástico-medieval (1.3). Esta característica ilustrativa de la música celta es indudablemente una forma simbólica, en la que encontramos el aspecto convencional y el aspecto referencial, ya que alude a una postal imaginaria que está relacionada a elementos propios de la cultura que representa y que

ha sido impuesta gracias a obras de la cultura audiovisual, aunque esto último depende del capital cultural (Bourdieu, 1986) de cada sujeto.

También encontramos que es indispensable el uso de instrumentos musicales propios de la cultura celta para poder llevar a cabo el *performance* musical, tales como distintos tipos de gaitas, flautas, distintos instrumentos de cuerda y percusión. A diferencia de la anterior, esta característica involucra objetos materiales que podríamos ver como simples herramientas. Sin embargo, recordemos que las formas simbólicas pueden ser “acciones, objetos y expresiones significativas de distintos tipos” (Thompson, 1993). En ese sentido, notamos que estos instrumentos poseen la característica de representar algo poco común y singular dentro del contexto cultural mexicano, ya que, al ser utilizados para ejecutar una música propia de una cultura que —dentro del imaginario colectivo (Castillo & Naranjo, 2003) de los mexicanos—, llega a percibirse como ajena, resultan objetos distantes, raros y hasta exóticos.

De igual modo sucede con otros elementos materiales que solemos ver en el espectáculo musical celta, tales como los vestuarios que son tan característicos de dicha cultura, pues estos representan algo diferente a lo que los mexicanos albergan dentro de su contexto cultural y social. Concretizando, estos elementos y su característica “exótica” presentan en el contexto cultural de México, al igual que la postal ilustrativa de la que hablamos anteriormente, aluden a la cultura (Thompson, 1993) que representan, en otras palabras, son una forma simbólica —forma exótica—, pues lo que acabamos de describir encaja con los aspectos convencional y referencial propuestos por Thompson.

Además de los elementos materiales que acabamos de describir, consideramos que, en muchas ocasiones, el *performance* musical celta va acompañado de ciertos

elementos inmateriales que sirven de justificación o pretexto para realizar una presentación de este tipo. Nos referimos a los motivos socioculturales que le dan contexto. Es decir, la música celta, al tener una implicación tradicionalista, es común que esté ligada a ritos, fechas conmemorativas, ceremonias o a fiestas patronales, tales como bodas rituales druidas⁷⁶, funerales o fiestas, o como la celebración de la noche de San Juan, el día de San Patricio o la fiesta de Samhain, entre otros. En estas celebraciones, el *performance* musical celta no solo tiene como fin el entretener e invitar a la audiencia a permanecer en los eventos, sino que también sirve para ilustrar distintos contextos y procesos culturales, tales como la solemnidad, la festividad o el luto, lo que brinda contexto cultural a dichos eventos. Esta característica encaja con el aspecto contextual, ya que los motivos para realizar el *performance* musical están vinculados, por lo general, a procesos relacionados a aspectos sociales y culturales, justo como los ya mencionados, la festividad, la solemnidad y lo fúnebre.

Tras el análisis previo, concluimos que el *performance* musical celta en México posee tres formas simbólicas: la forma ilustrativa, la cual imprime en el imaginario de los mexicanos una postal de la cultura (Thompson, 1993) que representa; la forma exótica, que distingue al *performance* celta como una propuesta diferente en el contexto cultural mexicano; y, por último, la forma causal, que involucra los motivos sociales y culturales que dan contexto al *performance* musical celta.

A continuación, se hará el análisis de cómo es que estas formas simbólicas repercuten en la percepción y la experiencia de quien tiene la posibilidad de

⁷⁶ Las bodas celtas o druidas se basan en un ritual de unión de manos, que se entrelazan cruzando la mano derecha de uno, con la izquierda del otro, formando el símbolo del infinito (Márquez, s.f.).

presenciarlas. En el apartado *2.1.3 El performance musical y la construcción de la experiencia* del presente trabajo se estableció que la música en vivo cuenta con la característica de la interacción entre los intérpretes y los espectadores, en donde no solo el contacto visual y sonoro toman protagonismo, sino también lo extrasensorial, como las emociones. Si tomamos la forma simbólica ilustrativa del *performance* musical celta en relación con lo anterior, apreciamos que la interacción entre los intérpretes y su audiencia adquiere una percepción atmosférica-temática, ya que se ven involucrados elementos más allá de lo sensorial y extrasensorial propios de la música en vivo, pues la forma simbólica ilustrativa está dotando a la percepción de la audiencia de un sentido temático propio de la cultura celta.

En el apartado anteriormente citado —2.1.3—, también se abordó la predisposición con relación a lo que la audiencia espera del acto musical, en donde el factor sorpresa juega un papel muy importante en la percepción de los espectadores. A esta característica se le puede relacionar con la forma simbólica de lo exótico del *performance* musical celta. Recordemos que la predisposición depende del capital cultural (Bourdieu, 1986) de cada sujeto. En ese sentido, dentro de la audiencia se distinguen dos variantes: las personas que están familiarizadas con todos los elementos materiales y simbólicos que el *performance* musical celta ofrece; y las que no lo están o los desconocen por completo.

En adición a lo anterior, retomaremos lo expuesto en los apartados *3.1.1 Diversidad del performance musical en México* y *3.1.2 Los públicos en México*, acerca del gusto musical de los mexicanos, donde nos damos cuenta de que el género musical celta ni si quiera entra en la lista de los géneros más escuchados, lo que nos lleva a

concluir que un amplio porcentaje de los asistentes del *performance* musical celta en México no están familiarizados con los elementos de este estilo. Por lo tanto, la forma simbólica de lo exótico interfiere positivamente en el factor sorpresa dentro de la característica de la predisposición de los asistentes.

La forma simbólica causal, al igual que la exótica, se le puede relacionar con la característica de la predisposición, con la diferencia de que el factor sorpresa no sería la característica principal, ya que conocer el contexto por el cual el espectáculo musical tiene lugar contribuye con el capital cultural (Bourdieu, 1986) de las personas, y esto les permite entender mejor el acto. Es decir, según sea el tipo de *performance* musical que esté en desarrollo, la audiencia aprende de manera empírica los protocolos de un acto musical con una temática que alude a otra cultura. Recordemos que la música celta tiende a esta vinculada a motivos solemnes —fúnebres o festivos—, por lo que, en ese sentido, crear conciencia acerca del contexto del acto en curso es también una forma altamente didáctica de aprender cómo se realizan estos *performances* —según sea el motivo— dentro de territorios con herencia cultural celta.

Las formas simbólicas del *performance* musical celta tienen un impacto importante en la experiencia de los asistentes, pues, en conjunto, además de ofrecer un recorrido visual y sonoro que alude a las tradiciones musicales celtas, también ofrecen un acercamiento cultural tanto en un sentido tradicionalista como en sentido simbólico. Por lo tanto, este espectáculo en particular conlleva un contacto integral con elementos materiales e inmateriales que proyecta en los asistentes un acercamiento con una cultura (Thompson, 1993) distante, el cual, al tratarse de algo fuera de lo común en el contexto

musical de México, se queda grabado en la memoria colectiva de quien tiene la oportunidad de presenciarlo.

3.2.3 El *performance* musical celta en virtud de la difusión cultural en México

La música celta, en el contexto social y cultural mexicano, resulta distante e incluso ajeno para la mayoría de sus habitantes, y el hecho de que la manifestación más común de este particular estilo se manifieste en la modalidad de *performance* musical artesanal, provoca el acercamiento y un interés genuino de la audiencia gracias a los elementos culturales, tanto materiales como inmateriales, que suelen acompañarla. En el apartado *2.1.2 Comunicación entre performers y espectadores*, se destacó la importancia de la comunicación entre músicos y espectadores y se hizo énfasis en la construcción de la experiencia tanto para la audiencia como para los artistas, constituida por el intercambio de distintas reacciones que culminan en percepciones simbólicas. Estas últimas, según sea el caso, pueden repercutir positiva o negativamente en la experiencia de cada participante del espectáculo musical.

En el caso del *performance* celta, además de contar con esas formas de comunicación, cuenta con las formas simbólicas que abordamos en el apartado anterior, las cuales logran transmitir una sensación atmosférica propia de una cultura (Thompson, 1993) que no es la mexicana, lo que en la mayoría de los casos deriva en una experiencia innovadora y temática para la audiencia. Pero la creación de esta vivencia depende más que de la expresión musical en la modalidad de *performance* artesanal, pues es gracias a la difusión cultural que un género musical foráneo cuente con una exposición escénica cada vez mayor en el territorio mexicano.

Según el sociólogo Luis Martínez-Casasola Hernández, en su artículo *Difusión Transcultural: qué es, tipos y características* (2020), define que la difusión cultural es la propagación de cualquier elemento de una cultura, de un grupo social a otro, e identifica cuatro tipos de difusión cultural, los cuáles compartiremos desde la síntesis del portal Estudyando:

La difusión contagiosa es un tipo de difusión en la que el elemento cultural se propaga desde la fuente (a menudo una sola persona) a otras personas. Primero puede propagarse a personas cercanas a la fuente, quienes luego comparten el elemento con varias personas. Muy rápidamente, lugares enteros o el mundo pueden experimentar este tipo de cultura. En el siglo XXI la difusión contagiosa es uno de los tipos más populares de difusión cultural

La difusión jerárquica es una forma de difusión en la que el elemento cultural se propaga de un grupo específico dentro de la sociedad a otro. Un ejemplo de este tipo de difusión es la difusión de la música de un grupo específico dentro de una población (como la música country en las zonas rurales o el hip hop en las zonas urbanas) a la mayoría de la población. Con la difusión jerárquica, el elemento cultural pasa de ser específico a un subconjunto de una cultura a ser conocido por toda la cultura.

La difusión de estímulos describe la transferencia de cultura donde esta cambia a medida que se difunde. El elemento cultural original se mezcla con la cultura en el lugar donde se está extendiendo para encajar en la cultura ya establecida. Un ejemplo de difusión de estímulos son los diferentes tipos de alimentos que comemos. Piense en la comida mexicana o china que podría comer en un restaurante estadounidense. Si realmente fuera a China o México, la comida que se sirve allí sería muy diferente. Esto se debe a que los elementos del menú se han adaptado para satisfacer las necesidades de los estadounidenses

En la difusión de la reubicación, una persona se traslada de un lugar a otro y se lleva consigo su cultura de origen. Esto podría ser una mudanza breve de una ciudad a otra o una mudanza alrededor del mundo. Ya sea intencionalmente o no, la persona se lleva su cultura cuando se muda. A medida que exponen a otros a esta cultura, puede extenderse en esa área. (Estudyando, 2021)

Podemos darnos cuenta de que en nuestro objeto de estudio intervienen los cuatro tipos de difusión cultural, ya que México encaja a la perfección con el tipo de difusión jerárquica debido a la explosión de la música celta que se desarrolla en el contexto cultural de este país. Asimismo, el tipo de difusión de reubicación aplica debido a los migrantes de raíces celtas que han llegado a México.

También encaja en el tipo de difusión de estímulos, ya que, como dice la cita anterior, hablamos de un elemento cultural propio de un grupo social que se propaga en otro totalmente distinto, además de que resulta inevitable que este género musical no adopte ciertos elementos de la cultura mexicana. Para ilustrar el planteamiento anterior, la Banda de Gaitas del Batallón de San Patricio ha adaptado temas populares mexicanos, como *La cucaracha*, *El son de la negra* o incluso *Huapango* de José Pablo Moncayo, para ser tocadas con gaitas y con el característico estilo celta, a fin de proyectar un sentido de identificación con sus asistentes. Localizamos casos similares con An Bodhrán, quienes han adaptado temas de Cri-cri “El Grillito cantor” a la música celta; o The Triskells, quienes han traducido y tropicalizado⁷⁷ temas del inglés y el gaélico al español mexicano.

Por último —y tal vez uno de los tipos de difusión más importantes—, es que la música celta en México ha tenido ese impacto positivo gracias la difusión contagiosa, en la cual, el elemento de arranque tiene lugar —en este caso, el performance artesanal de música celta—, el cual impacta a las personas cercanas y a sus asistentes, y después este público comparte su experiencia, de modo que propaga el evento. Este tipo de difusión en la actualidad se ve potenciada debido a la facilidad con la que las tecnologías

⁷⁷ Según la Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), «tropicalizar» es hacer que se adopten modos exagerados o apasionados al captar, interpretar o vivir la realidad cultural.

de la comunicación dispersan el contenido digital. Como ya se ha mencionado, nuestro caso de estudio cuenta con distintitas formas simbólicas que proyectan en el imaginario de los mexicanos un sentido de autenticidad e innovación. Mediante la difusión contagiosa y los medios digitales de comunicación, este sentido de innovación puede llegar a públicos que aún no tienen contacto presencial con algún aspecto de la música o la cultura celta.

En el apartado 3.2.2 *Las Formas simbólicas del performance musical celta en virtud de la construcción de la experiencia* tratamos las tres formas simbólicas que posee el *performance* musical celta: la forma ilustrativa, la cual imprime una postal de la cultura (Thompson, 1993) que representa en el imaginario de los mexicanos; la forma exótica, que distingue al espectáculo celta como una propuesta diferente en el contexto cultural mexicano; y, por último, la forma causal, que involucra los motivos sociales y culturales que dan contexto al acto musical celta. Al explorar estas formas se hizo énfasis en que funcionan en virtud de la experiencia desde el *performance* musical. Ahora podemos añadir que estas pueden trascender a los distintos tipos de difusión ya planteados, puesto que no pierden su valor simbólico cuando son aplicadas como medios de difusión.

Hoy en día, las redes sociodigitales juegan un papel muy importante en materia de difusión y propaganda, debido a la facilidad que ofrecen para acceder y publicar contenido digital. Esto ha logrado que la información tenga un mejor alcance que nos permite apreciar la creación de contenidos enfocados al arte y la cultura, beneficiando así a la difusión cultural. En ese sentido, y recordando que nuestro objeto de estudio se contextualiza en la actualidad, nos damos cuenta de que los creadores y gestores culturales enfocados en el *performance* cultural celta dentro de nuestro país han utilizado

estas herramientas digitales para promoverse. Aunado a esto, retomando el impacto de las formas simbólicas del *performance* musical celta en la experiencia de la audiencia, cabe añadir que es claro que estas formas también tienen efecto de manera remota a través de los contenidos digitales.

Las tecnologías de comunicación funcionan mediante algoritmos que recopilan y documentan información de cierto contenido de los seguidores en un medio digital, es decir, cada vez que visualizamos o reaccionamos a una publicación determinada, los algoritmos lo registran como un tema de interés que puede ser del gusto de más personas, y con base a eso recomiendan contenido similar para que el usuario permanezca en las plataformas donde ese contenido haya sido visto. Es gracias a esta cualidad de los medios de comunicación digitales que el contenido de un creador digital obtiene mayor alcance, según sea el interés de los usuarios en tener contacto con ese material.

Aquí es donde el factor humano entra para lograr que el algoritmo difunda la información a nuevos públicos, ya que el contenido necesita ceñirse a un estándar de calidad más allá de los aspectos técnicos —como un buen audio o buena calidad de imagen—, pues también debe resultar interesante o entretenido, para así lograr más interacciones y vistas. De este modo se activa el algoritmo para que la plataforma lo difunda entre públicos potenciales. Un número importante de artistas y promotores culturales han utilizado estos medios como una forma de difundir e, incluso, monetizar su arte, y desde luego en el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la gestión y promoción cultural usan estas herramientas para conseguir un alcance propagandístico que nunca se había visto.

Como decíamos anteriormente, la difusión contagiosa es la más común en la actualidad y también la que mayor protagonismo toma en nuestro objeto de estudio, así que consideramos conveniente analizar cómo es que las formas simbólicas del *performance* musical celta afectan a este tipo de difusión, sin olvidar, por supuesto, que estas formas simbólicas también pueden afectar a los cuatro tipos de difusión que ya citamos. Cuando los gestores del campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la música celta en México anuncian sus eventos o conciertos en las redes sociales, por lo general recurren a imágenes y videos con el propósito de mostrarle al público de la manera más atractiva posible cómo son sus eventos.

Estas campañas publicitarias, al ser visuales en su totalidad, apuntan precisamente a la forma simbólica de lo ilustrativo de la música celta, pues es la más fácil de las formas y a la vez la más completa de percibir. Los autores del texto *El Arte en la publicidad. Tipologías del uso del arte visual en la comunicación comercial*, Olga Heredero Díaz y Miguel Ángel Chaves Martín, investigadores de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), nos señalan que:

El arte visual influye positivamente en la percepción y evaluación de los productos o marcas que lo incluyen en su comunicación. Se trata de un efecto de contagio entendido como un mecanismo según el cual, el contacto directo o indirecto entre dos objetos puede dar lugar a una transferencia permanente de las propiedades de un objeto (el arte) al otro (el producto anunciado), y que Hagtvedt y Patrick [2008] denominaron efecto de transfusión del arte. En sus investigaciones comprobaron que el arte connota excelencia, lujo y refinamiento y, que estas connotaciones, se comunican a los productos que utilizan el arte en su publicidad, con independencia tanto del contenido de la obra de arte, como del tipo de producto. (Heredero Díaz & Chaves Martín, 2016)

Como podemos darnos cuenta, los autores nos hablan sobre la aplicación del arte visual en beneficio de la publicidad, ya que dota de “excelencia, lujo y refinamiento” al

mensaje o producto que se busque difundir. Es en este sentido que la forma ilustrativa, la cual ya posee un valor artístico, adquiere mayor protagonismo, pues es habitual aprovechar todos los recursos visuales propios del *performance* musical celta y de la cultura celta en general en las publicidades y publicaciones que los difunden. En un país como México, donde es poco común ver, escuchar o conocer a la música celta con todo lo que conlleva y representa, no es difícil imaginar que el contenido relacionado a eventos musicales y/o culturales que circula en las redes sociales está sumamente relacionado a los gustos musicales preferidos por la audiencia mexicana, como los ya mencionados en el apartado *3.1.2 Los públicos en México*.

Por lo tanto, en el campo (Bourdieu, 1983, como se citó en Chihu, 1998) de la difusión cultural y musical dentro de las redes sociales en México también es inusual ver publicaciones o publicidad relacionada a la música celta, así que, cuando estos entran en circulación, despiertan un interés entre la comunidad con la que tiene un primer contacto, pues los elementos visuales que aluden a esta música resultan diferentes a lo que suele apreciarse en los espacios digitales de comunicación. En la mayoría de los casos, esto ocasiona un rápido flujo de reacciones en los apartados de comentarios de las publicaciones, por lo que los algoritmos posicionan este contenido a más usuarios a los que les puede interesar y con ello nacen potenciales asistentes a eventos y conciertos enfocados a la música celta. De modo que la forma simbólica de la exotividad también juega un papel muy importante en torno a la difusión de estos eventos.

Por último, para describir la forma causal respecto al tema de estudio, retomemos que los conciertos celtas usualmente están relacionados a la festividad. Por ejemplo, en la Ciudad de México, el Festival de San Patricio se realiza cada año durante varios días

del mes de marzo, y se incluyen conciertos, desfiles y varias actividades culturales que aluden a la cultura irlandesa. Las actividades de difusión de este festival se elaboran y se ponen en circulación con meses de anticipación, y están enfocadas en promoverlo a través de fotos, videos, audios y testimonios de versiones pasadas del mismo festival, pues son recursos que reflejan la parte estética que lo caracterizan. El hecho de que este festival se repita cada año nos da una referencia del éxito que ha tenido, ocasionado que más gestores organicen sus eventos alusivos a esta festividad en distintos lugares del país. Lo mismo sucede con otros eventos, como los organizados por Mundo Medieval, los cuales, gracias a su propio impacto, se organizan con más frecuencia y en más lugares. Esto quiere decir que los festivales se han convertido en motivos o pretextos que conducen a su vez a la realización de más eventos musicales celtas.

Tras haber reflexionado y explorado lo anterior, observamos que la música celta, a pesar de ser un estilo musical pequeño en comparación a los estilos musicales más frecuentados por los mexicanos, ha logrado influenciar a toda una corriente cultural con suficiente valor estético como para mantenerse activa e, incluso, expandirse dentro la diversidad cultural en México. Por lo que es posible concluir que el *performance* musical celta en México funciona como un promotor colectivo artesanal, cultural e inmaterial de la música y de cultura celta en general.

Capítulo IV

4.1 Reflexión final

A lo largo de este trabajo de investigación se ha enfatizado en que el estilo musical celta posee la cualidad de sobresalir en el contexto cultural e histórico de México, debido a que resulta diferente e incluso distante para el imaginario colectivo (Castillo & Naranjo, 2003) de los habitantes de México. Por esta misma razón, el *performance* musical celta se percibe altamente atractivo, tanto por la naturaleza estética propia de su sonido como por los elementos materiales e inmateriales que se necesitan para crearla. Pero incluso va más allá, ya que existen ciertas dinámicas culturales que dotan a este estilo musical de una importante carga simbólica, mismas que justifican su presencia y estimulan su propia difusión dentro en el territorio mexicano.

La primera de estas dinámicas está relacionada al contexto histórico que vincula a la cultura mexicana con la celta. Recordemos que en el Capítulo I del presente trabajo abordamos tres puntos en los que estas dos culturas tuvieron contacto. La primera fue con la llegada de los primeros inmigrantes británicos poco después de consumarse la Independencia en México; la segunda, durante la intervención estadounidense, en donde un batallón de soldados europeos, en su mayoría irlandeses, pelearon por México; y la tercera, durante las distintas oleadas de inmigrantes europeos durante el siglo pasado como consecuencia de las dos Guerras Mundiales y las crisis económicas que estas produjeron.

De estos tres puntos resalta el segundo, porque, a pesar de que se trató de un acontecimiento bélico, impactó a la sociedad mexicana y generó en ella respeto y

admiración hacia el Batallón de San Patricio, aquellos europeos que pelearon por México. Lo anterior se vio reflejado en la realización de distintos homenajes y reconocimientos en sus nombres, tales como nombrar calles en honor a este grupo de soldados irlandeses, menciones honoríficas con letras de oro en las paredes del Senado de la República, estatuas y bustos en memoria de Jhon Rilley, entre otros. Como consecuencia, esto ha servido de justificación para celebrar eventos que buscan resaltar a la cultura celta en México y al vínculo entre ambos países, y al mismo tiempo sirve para dar profundidad histórica y contextual a los eventos culturales celtas que se realizan en la Ciudad de México. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos deducir que la música celta en México no solo representa una forma diferente de manifestaciones artísticas, sino que funciona como un homenaje que alude a los acontecimientos históricos ya mencionados, hablando específicamente sobre el vínculo con Irlanda —ya que, como sabemos, México ha estado siempre ligado a la cultura española, también poseedora de características de la cultura celta.

En el caso del vínculo histórico con España, es factible decir que los españoles ocupan un lugar bastante significativo a raíz de las diferentes oleadas migrantes europeas que llegaron a México, donde se ha dado cabida a un número importante de comunidades descendientes de estos españoles a lo largo de las últimas décadas. Desde luego, esto se ha visto reflejado en una mayor presencia de la cultura española, principalmente la gallega y la asturiana, ambas de herencia cultural celta. Siendo así, es común encontrarnos eventos, reuniones y fiestas de estas comunidades donde la música tiene un elemento importante y peculiar. Previamente hemos hablado de los vínculos históricos y sociales entre México, Irlanda y España, en los que se deja ver su herencia

cultural y que, además de funcionar como una justificación o pretexto para la realización de eventos culturales, también sirve para resaltar los vínculos entre la cultura mexicana y la celta. De ese modo, la música celta en México es más que una forma de entretenimiento y expresión artística, sino que funge como un homenaje que alude a ciertos acontecimientos históricos y refleja que este tipo de música, en un país como México, posee vínculos que trascienden más allá de los gustos particulares, que también son sinónimo de una herencia cultural.

En conclusión, el *performance* musical celta en México, siendo un estilo musical pequeño en comparación con la diversidad y gustos musicales dentro del país, representa una contracorriente musical, ya que ha demostrado que funciona a pesar de las dinámicas establecidas por la industria musical, tanto en los aspectos económicos como en las tendencias musicales actuales que esta industria domina. Esto se debe a varios factores, de los cuales identifico como el más sobresaliente el hecho de que el *performance* musical se desempeña de manera artesanal, y esto ha permitido un acercamiento con una cultura que en muchos sentidos se siente distante para los mexicanos. Y, finalmente, el otro factor a destacar tiene que ver con las formas simbólicas que posee y que anteriormente describimos, pues en conjunto proyectan una alternativa diferente e innovadora para la diversidad musical y cultural en México, que, además, debido a que se manifiesta casi en su totalidad mediante el *performance*, funge como un organismo colectivo que promueve y difunde exitosamente la cultura que representa.

Referencias

- "Defensores de la Patria" 1846-1948 Batallón de San Patricio. (2009). En *Letras de oro en los muros de honor de la Cámara de Diputados*. México: Miguel Ángel Porrúa, Librero Editor. Obtenido de https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/muro/pdf/libro_letras.pdf
- ¿Para qué y cómo se hace un demo? . (20 de Mayo de 2021). Obtenido de El Studio. Audio y Video: <https://elstudiobc.com/para-que-y-como-se-hace-un-demo/>
- ¿Qué es la cultura pop? . (20 de Octubre de 2021). Obtenido de El Corte Inglés Ventra de Entradas Blog: <https://www.elcorteingles.es/entradas/blog/cultura-pop/>
- ¿Qué es un jingle? (2018). Obtenido de Centro Universitario de Comunicación: <https://cuc.edu.mx/2019/04/02/que-es-un-jingle/>
- ¿Qué es un músico de sesión? (3 de Septiembre de 2018). Obtenido de Blue Funky Music: <https://bluefunkymamma.wordpress.com/2018/09/03/que-es-un-musico-de-sesion/comment-page-1/>
- A. Buylla, J. (s.f.). La música popular y tradicional asturiana. *Los Cuadernos de Asturias*, 67-72. Obtenido de https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/05/05_67.pdf
- Alice Robinson [Foto]. (s.f.). Obtenido de Magnetic North East: <https://www.magneticnortheast.com/tune-o-gram-about>
- Altozano, J. (24 de Enero de 2019). *Beethoven y el secreto de la melodía más famosa del mundo*. Obtenido de [Jaime Altozano] YouTube [Archivo de video]: <https://www.youtube.com/watch?v=0DuXjdkAYrg>
- Álvarez Rubio, C. (2015). La Reinención de la Industria Musical: Nuevos caminos para la comercialización de productos musicales. Segovia, España: Universidad de Valladolid. Obtenido de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13078>
- Amazing Grace Sheet Music [Foto]. (s.f.). Recuperado el 2022, de The Session: <https://thesession.org/>
- Amengual, G. (2007). El concepto de Experiencia: de Kant a Hegel. *Tópicos. Revista de filosofía de Santa Fe*, 15, 5-30. doi:<https://doi.org/10.14409/topicos.v0i15>
- An Bodhrán [Foto]. (11 de Octubre de 2011). Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/AnBodhranCelta/photos/pb.100063672815039.-2207520000/242052492511015/?type=3>
- An Interview whit Jean-Michel Veillon . (s.f.). Obtenido de A Guide to the Irish Flute: <http://www.irishfluteguide.info/jean-michel-veillon-interview/>
- Arango Archila, F. (2016). Apuntes sobre la historia de la industria discográfica (1999-2004): de Napster a la plataforma de iTunes. *[Con]textos*, 5(19), 33-43. doi:doi:10.21774/ctx.v5i19.69

- Ardenne, P. (2006). *Un Arte conceptual. Creación artística en el medio urbano, de situación, de interacción, de participación*. Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.
- Banda de Gaitas del Batallón de San Patricio*. (2019). Obtenido de Banda de Gaitas del Batallón de San Patricio : bandadegaitas.mx
- Barahona Mora, A. (Febrero de 2021). La música tradicional irlandesa como recurso para el aprendizaje de la lengua inglesa. En *Conference Proceedings CIVAE 2020* (págs. 213-216). MusicoGuía. Obtenido de <https://www.researchgate.net/publication/349554831>
- Barrientos Navarro, A. (2023). Estilos musicales preferidos por músicos en México. (B. A. Velázquez González, Entrevistador)
- Barrios Nogueira, A., & Chaves Zaldumbide, Á. (2014). Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo. En *Intersecciones* (Vol. 34, págs. 32-33). México: CONACULTA.
- Beth Patterson*. (s.f.). Obtenido de Beth Patterson (Web oficial): bethpattersonmusic.com
- B-Linda. (14 de Junio de 2021). *La música celta y sus orígenes* . Obtenido de Planeta Musik: <https://planetamusik.com/blog/la-musica-celta-y-sus-origenes/>
- Blue Funky Music* . (3 de Septiembre de 2018). Obtenido de ¿Qué es un Músico de sesión?: <https://bluefunkymamma.wordpress.com/2018/09/03/que-es-un-musico-de-sesion/comment-page-1/>
- Bodhrán* . (20 de Febrero de 2024). Obtenido de Celtic Life International: <https://celticlifeintl.com/the-bodhran/>
- Bosch-Gimpera, P. (1995). Las oleadas célticas. En *El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España* (págs. 123-143). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones Históricas.
- Brass band*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Brass_band
- Calderón Lugo, E. (2017). *Método de música celta: El violín*. Edo. de México.
- Calderón Lugo, E. (Julio de 2022). Teoría musical aplicada en la música celta. (B. Velázquez González, Entrevistador)
- Camino Rentería, M. (27 de Abril de 2015). *Los Oficios de la Música. Mapa conceptual*. Obtenido de Clase de Música 2.0: <https://www.mariajesusmusica.com/inicio/los-oficios-de-la-musica-mapa-conceptual>
- Campbell, H. (06 de Octubre de 2019). *Youtube*. Obtenido de Cock O' the North - Scottish Smallpipes: https://www.youtube.com/watch?v=MMP-F2of_GE
- Carmona Dávila, D. (2022). *Los invasores americanos ahorcan en San Ángel a soldados irlandeses del Batallón de San Patricio*. Obtenido de Memoria Política de México: <https://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/9/09091847.html>

- Cartwright, M. (2021). El arte celta antiguo. *World History Encyclopedia en español*. Obtenido de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-17794/el-arte-celta-antiguo/>
- Cartwright, M. (01 de Abril de 2021). Los Antiguos Celtas. *World History Encyclopedia en español*. Obtenido de Los Antiguos Celtas: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-140/los-antiguos-celtas/>
- Casas Figueroa, M. (2014). Lo musical en el hecho religioso. Pervivencia del canto llano. *Historia Y Espacio*, 10(43), 187–207. doi:<https://doi.org/10.25100/hye.v10i43.1214>
- Castillo García, J. R., & Naranjo Giraldo, J. J. (2003). La comprensión de los grupos sociales: Imaginarios colectivos y representaciones sociales. *ÁNFORA*, 11(18), 146-160.
- Ceballos, B. (Diciembre de 2022). Entrevista. (B. A. Velázquez González, Entrevistador)
- Chihu Amparán, A. (1998). La teoría de los campos en Pierre Bourdieu. *POLIS 98 Anuario de Sociología*, 179-198.
- Clan escocés*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Clan_escoc%C3%A9s
- Coll Morales, F. (20 de mayo de 2020). *Wall Street*. Obtenido de Economipedia: <https://economipedia.com/definiciones/wall-street-2.html#referencia>
- Comunidad de irlandeses en México*. (2022). Obtenido de Embajada de Irlanda en México: <https://www.dfa.ie/es/embajada-de-irlanda/mexico/nuestroobjetivo/comunidadirlandesaenmexico/>
- Conor Lamb* . (14 de Agosto de 2020). Obtenido de Celtic Life International: <https://celticlifeintl.com/conor-lamb/>
- Cordero, M. (Agosto de 2022). Aspectos teóricos, técnicos e históricos de la gaita. (B. A. Velázquez González, Entrevistador)
- David, B. T., Jiménez-Yañez, C., & Christian, F. H. (2017). Capítulo IV. Diversidad cultural, migración y derechos humanos. En *Cultura en América Latina: prácticas, significados, cartografías y discusiones*. Universidad Autónoma de Baja California.
- De la Torre, E. (2013). Época colonial. Siglos XVI y XVII. En M. León-Portilla (Ed.), *Historia documental de México 1* (págs. 455-644). Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas. Obtenido de https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/v01/593t1c_04_12_epocacolonial.pdf
- Delgado de Cantú, G. M. (2015). La Conquista española. En *Historia de México. Legado histórico y pasado reciente*. Ciudad de México: Pearson Educación. Obtenido de <https://shorturl.at/GSSeX>
- Departamento Nacional de Planificación. (2006). Agenda Interna Sectorial. *Sector Artesanal*. Obtenido de www.dnp.gov.co/archivos/documentos/AI_Documentos/artesanias.pdf

- Domínguez, I. L. (6 de Mayo de 2020). *Desperta Ferro Revistas*. Obtenido de La Guerra México- Estados Unidos (1946-1948): <https://www.despertaferro-ediciones.com/2020/intervencion-guerra-mexico-estados-unidos-1846-1848/>
- Duarte, R. (2016). Industria Cultural 2.0. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 3(3), 90-117. Obtenido de <https://constelaciones-rtc.net/article/view/750>
- Editorial Team. (2019). *10 tin whistle players you should listen*. Obtenido de The wonderful world of folk music: <https://worldfolk.org/tin-whistle-players/>
- Elizondo, E. (2021). *La Pirámide de Maslow: La jerarquía de las necesidades*. Obtenido de HYPERNOIR: <https://hypernoir.com/la-piramide-de-maslow-la-jerarquia-de-las-necesidades/>
- Equipo Editorial. (8 de noviembre de 2023). *Los 25 Géneros musicales Más Populares*. Obtenido de Significados.com: <https://www.significados.com/generos-musicales/>
- Estudyando. (3 de octubre de 2021). *Difusión cultural: definición, tipos y ejemplos*. Obtenido de Estudyando: <https://estudyando.com/difusion-cultural-definicion-tipos-y-ejemplos/>
- Exfors Histori. (24 de Octubre de 2020). *CIMXEl Batallón de San Patricio- los irlandeses que lucharon por México/Guerra México-Estados Unidos*. Obtenido de YouTube [Archivo de video]: https://www.youtube.com/watch?v=r3Gpy_jgv0s&ab_channel=ExforsHistori
- Falc'her-Poyroux, E. (Diciembre de 2020). Celtic music. En A. Martin, & M. Mihalka (Edits.), *Music around the World: A Global Encyclopedia*. ABC-CLIO. Obtenido de <https://www.researchgate.net/publication/350055337>
- Frías, H. (1900). *La invasión Norte-americana: Primeras batallas*. México: Biblioteca del niño mexicano: Última serie: Época Moderna.
- Fustes Alonso, N. (2018). *La industria musical y los nuevos medios: Una perspectiva autoetnográfica*. Universidad de Valladolid. Obtenido de <https://shorturl.at/rmIEL>
- Gajardo Cornejo, C. (2011). Aproximación a la industria discográfica y su relación con la industria radial en Chile (1964-1967). (O. E. Journals, Ed.) *Polis [en línea]*(29). Obtenido de Open Edition Journals: <https://journals.openedition.org/polis/2036>
- Gamboa, A. (2021). *Cómo encontrar un agente de booking como músico independiente*. Obtenido de Symphonic Latino Blog: <https://blog.symphoniclatino.com/2021/06/29/como-encontrar-un-agente-de-booking-como-musico-independiente/>
- García Méndez, J. A. (2016). Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. *Cuicuilco*, 23(66), 11-23. Obtenido de <https://www.redalyc.org/journal/351/35145982002/html/>
- Glosario: Performance*. (s.f.). Obtenido de Software DELSOL: <https://www.sdelosol.com/glosario/performance/>
- Gómez Armengol, V. (Junio-agosto de 2022). Traducción de textos en inglés. (B. Velázquez González , Entrevistador)

- Grupo de gaiteros asturianos Alborada [Foto]*. (s.f.). Obtenido de Alborada:
<https://www.grupoalborada.com/musica-gaiteros.html>
- Herederó Díaz, O., & Chaves Martín, M. (2016). El arte en la publicidad. Tipologías del uso del arte visual en la comunicación comercial. *Comunicación y Medios*(34), 96-113. Obtenido de
<https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/42715/46812>
- Hermosillo Jaramillo, B. (Mayo de 2016). *La Wicca como religión emergente en México*. Obtenido de Repositorio Bibliográfico de la Universidad Autónoma de Agusalientes:
<http://bdigital.dgse.uaa.mx:8080/xmlui/handle/11317/632>
- Historia de la gaita*. (9 de Agosto de 2022). Obtenido de CurioSfera: <https://curiosfera-historia.com/historia-de-la-gaita-origen-inventor-evolucion/#:~:text=No%20cabe%20duda%20de%20que,tambi%C3%A9n%20de%20los%20m%C3%A1s%20difundidos>.
- Historia de la tecnología musical*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia:
https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_tecnolog%C3%ADa_musical
- INEGI. (2014). Estadísticas a propósito del Día del Músico (22 de noviembre). Obtenido de INEGI:
<https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2014/musico0.pdf>
- INEGI. (2020). *Censo de Población y Vivienda 2020*. Obtenido de Instituto Nacional de Estadística y Geografía : <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>
- INEGI. (2021). *Encuesta Nacional de Bienestar Autorreportado (ENBIARE) 2021*. Obtenido de https://www.inegi.org.mx/rnm/index.php/catalog/730/variable/F20/V2233?name=PJ7_1
- Inmigración británica en México*. (s.f.). Obtenido de Academic: <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/608822>
- Introduction to the Scottish smallpipes. Scottish Lowland Smallpipes*. (s.f.). Recuperado el 2022, de Borderpipe: <http://www.borderpipe.com/Scottish%20Lowland%20smallpipes.htm>
- Jarque, F. (17 de Junio de 1995). *El renacer de la música celta* . Obtenido de El País:
https://elpais.com/diario/1995/06/18/cultura/803426405_850215.html
- La Gaita gallega*. (Abril de 2014). Obtenido de El sonido que habito/Blogspot:
<http://elsonidoquehabito.blogspot.com/2014/04/grupo-de-gaitas-y-buen-acompanamiento.html>
- La Intervención norteamericana en México. (2010). Senado de la República LX Legislatura; Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM. Obtenido de
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2779/7.pdf>
- La mejor música celta*. (s.f.). Recuperado el 15 de Agosto de 2022, de DameOcio:
<https://www.dameocio.com/la-mejor-musica-celta/>
- Livetrad. (01 de Abril de 2011). *Youtube*. Obtenido de O'Connor's Pub OAIM Launch Clip 1 - Traditional Irish Music from LiveTrad.com: <https://www.youtube.com/watch?v=NEmfLeAQEc>

- Lyon, G. F. (1828). *Journal Of a Residence and Tour In The Republic Of Mexico in the Year 1826. With Some Account of the mines Of That Country*. Estados Unidos: Franklin Classics.
- Macmillan, N. (09 de Enero de 2017). *Youtube*. Obtenido de Northumbrian smal-pipes: <https://www.youtube.com/watch?v=gOtcGpI9GDk>
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿ Por qué ahora?: Una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, 13. Obtenido de <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>
- Main Watchers. (26 de agosto de 2017). *Extranjeros pelearon por México | El batallón de San Patricio [Archivo de video]*. Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=laDVC7pyLhE&ab_channel=MainWatchers
- Mánager*. (s.f.). Recuperado el 2022, de APPYWEB: <https://www.appyweb.es/diccionario/manager/>
- Mancilla Pons, R. (2020). Entre la música y la performance : características singulares en la producción musical escénica de Matías Giuliani. *Cuadernos de Analisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, 3, 23-41. Obtenido de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/17156>
- Mapa Irlanda. (2023). *El idioma gaélico irlandés. Origen, nombres y expresiones de una lengua inmortal*. Obtenido de <https://mapairlanda.com/el-idioma-gaelico-irlandes/>
- Márquez, L. (s.f.). *Handfasting: ritual simbólico lleno de significado*. Obtenido de Bodas.net: <https://www.bodas.net/articulos/boda-celta-historia-ritos-simbolos-y-mucho-mas--c8866>
- Martín Sáez, D. (2018). El nacimiento de la ópera. La legitimidad musical de la Edad Moderna. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Filosofía.
- Martínez, I., & Valles, M. (2011). Evaluación de la performance en las prácticas de producción cantada: ¿Criterios objetivos o subjetividad informada? *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata: Facultad de Bellas Artes-UNLP. Obtenido de <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/43261>
- Martínez-Casasola Hernández, L. (22 de Diciembre de 2020). *Difusión transcultural: ¿Qué es?, tipos y características* . Obtenido de Psicología y mente: <https://psicologiymente.com/social/difusion-transcultural>
- Meave Ávila, A. (2015). Clase de Armonía. (B. A. Velázquez González, Entrevistador)
- Miller, R. R. (1997). Los San patricios en la guerra de 1847. *Historia Mexicana*, 47(2), 345-385. Obtenido de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2438>
- Molina, I. V. (29 de Julio de 2016). *Youtube*. Obtenido de Muiñeira de Chantada // Gaita Gallega | Isidro Vidal & Santiago Molina: https://www.youtube.com/watch?v=DYPACarWO_g
- Momentos de Willie el Escocés [Foto]*. (s.f.). Recuperado el 2022, de Sensacine: <https://www.sensacine.com/noticias/series/noticia-18521391/>

- Montejo, E. (21 de Octubre de 2023). *Samhain: La celebración celta que recibía a los espíritus y dio origen al Halloween*. Obtenido de National Geographic en Español : <https://www.ngenespanol.com/historia/samhain-la-celebracion-celta-que-origen-al-halloween/>
- Morcillo, F. M. (10 de Diciembre de 2020). *LinkedIn*. Obtenido de Spotify, la dura lucha por el liderazgo: <https://es.linkedin.com/pulse/spotify-la-dura-lucha-por-el-liderazgo-francisco-moch%C3%B3n-morcillo>
- Música en México. (22 de Agosto de 2016). *¿Qué quiere decir a capella?* Obtenido de Música en México: <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/quiere-decir-capella/>
- Nietzsche, F. (2000). Segunda Conferencia. En *Sobre el porvenir de nuestras instituciones educativas*. (C. Manzano, Trad., págs. 59-86). Barcelona: Tusquets.
- Núñez, C. (2018). *La Hermandad de los celtas. Últimas investigaciones y vivencias sobre los celtas y su música por uno de sus protagonistas*. Barcelona, España: Espasa Libros.
- Oviedo, R. B. (14 de Noviembre de 2023). *Youtube*. Obtenido de Himno de Asturias, interpretado por la Real Banda de Gaitas Ciudad de Oviedo: <https://www.youtube.com/watch?v=IYfGcfq0098>
- Palmeiro, C. (Marzo de 2004). *La industria discográfica y la revolución digital*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Partes de la Gaita [Foto]*. (9 de diciembre de 2014). Obtenido de Con G de Gaita: <https://lostesorosdelparaíso.blogspot.com/2014/12/con-g-de-gaita.html>
- Pascual Gay, J. (2012). Oficio y genio entre el artista y el artesano. *La palabra y el hombre, Otoño 2012*(22), 53-57.
- Peimbert, G. (s.f.). *La co*.
- Películas y series sobre mitología celta*. (s.f.). Recuperado el 15 de Agosto de 2022, de Celta Digital: <https://celtadigital.com/peliculas-series-mitologia-celta/>
- Pérez Acevedo, M. (2017). Irlandeses en México: algunos aspectos de su integración económica y social, Siglos XIX y XX. *Almanack*, 17, 273-306. Obtenido de Scielo Brasil: <https://www.scielo.br/j/alm/a/rjvwFNdWPX6pWCNhNk64qCw/?lang=es>
- Pérez Cardona, C. (2010). El diseño, el objeto y la comunicación. *Grafías*(12), 43-46. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3645175.pdf>
- Pérez Porto, J., & Merino, M. (19 de Agosto de 2016). *Definición de CD - Qué es, Significado y Concepto*. Obtenido de Definición.DE: <https://definicion.de/cd/>
- Performance*. (23 de 12 de 2022). Obtenido de Enciclopedia Significados: <https://www.significados.com/performance/>
- Pina_nes. (4 de Marzo de 2020). *La música celta y sus curiosidades*. Obtenido de Revista Rezuma Azud. Generalitat Valenciana: <https://portal.edu.gva.es/rezumaazud/va/2020/03/04/la-musica-celta-curiosidades/>

- Porto, J. M. (19 de Agosto de 2016). *Definición de CD - Qué es, Significado y Concepto*. Obtenido de Definición.DE: <https://definicion.de/cd/>
- Promoción Musical. (2019). *Historia de la industria musical*. Obtenido de Promoción Musical: <https://promocionmusical.es/historia-de-la-industria-musical/>
- Quetescuchen. (2016). *La Música como profesión*. Obtenido de <https://quetescuchen.com/la-musica-profesion/>
- Ralls-MacLeod, K. (2000). *Music and the Celtic otherworld: from Ireland to Iona*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Rammstein Tour [Foto]*. (2019). Obtenido de Rammstein: <https://www.rammstein.de>
- Rincón, J. (2014). *Mago de Oz le tiene mucho cariño a México [Foto]*. Obtenido de Chilango: <https://www.chilango.com/musica/mago-de-oz-le-tiene-mucho-carino-a-mexico/>
- Rivas, P. (9 de Septiembre de 2016). *Desertores con causa: El Batallón de San Patricio*. Obtenido de Diagonal Periódico: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/31377-desertores-la-justicia-batallon-san-patricio.html>
- Royal Military Tatto en Edimburgo* . (2011). Obtenido de Edina Tours. Blog sobre Escocia: <https://www.edinatours.com/edinablog/royal-military-tattoo-edimburgo>
- San Cristobal Opazo, Ú. (2014). Las nociones de performance en los estudios musicales y su aplicación en el estudio del video de música antigua. Una aproximación preliminar. *Primer congreso de música y cultura audiovisual*. Murcia.
- San Cristobal Opazo, Ú. (2017). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 207-231.
doi:<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee>
- Sawyers, J. S. (2001). *Celtic Music. A Complete Guide*. Da Capo Press.
- Schneider, P. (2008). *Scottish bagpipe player [Foto]*. Obtenido de Alamy: <https://shorturl.at/tlVEI>
- Scotland, T. M. (14 de Febrero de 2015). *Youtube*. Obtenido de The Massed Pipes and Drums of Music Show Scotland - Live in the Tui Arena at Hannover: <https://www.youtube.com/watch?v=4sPgFR9OBE4>
- Social Musik. (27 de Mayo de 2016). *El origen de la musica celta*. Obtenido de Social Musik: <http://socialmusik.es/origen-musica-celta/#:~:text=La%20m%C3%BAsica%20celta%20es%20un,influencia%20en%20la%20m%C3%BAsica%20actual.>
- Staples, A. (2018). Los intereses británicos en la minería mexicana: una mirada historiográfica. En W. Fowler, & M. Terrazas y Basante (Edits.), *Diplomacia, negocios y política. Ensayos sobre la relación entre México y el Reino Unido en el siglo XIX* (págs. 79-102). Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas. Obtenido de https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/693/693_04_05_intereses.pdf

- Tanco, M. G. (2018). La comunicación performer-público en la performance de la música académica. *Revista de psicología (UNLP)*, 17(2), 22-44. doi:<https://doi.org/10.24215/2422572Xe020>
- Thompson, J. B. (1993). El concepto de cultura. En *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (G. F. Caviedes, Trad.). UAM.
- Traditional irish music [Foto]*. (2022). Obtenido de Dolan's live music venue & food: <https://www.dolans.ie/traditional-irish-music>
- Tropicalizar*. (2010). Obtenido de Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de americanismos: <https://www.asale.org/damer/tropicalizar>
- Ulloa, J. M. (2010). La obra de Arte Musical: Hacia una Ontología de la Musica. En *Revista Musical Chilena Número 213*. Chile : Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Urby, G. (Noviembre de 2022). Términos de la producción musical escénica en el campo de la ingeniería musical. (B. A. Velázquez González, Entrevistador)
- Vilches, J. (2012). *Música celta y folk: Inglaterra, Escocia, Irlanda...* Obtenido de Musicópolis: <https://www.musicopolis.es/musica-celta-y-folk-inglesa-escocia-irlanda/301662012/>
- Villareal, H. (2014). Clase de Solfeo. (B. A. Velázquez González, Entrevistador)
- Waelder, P. (2016). El mercado del arte en la era del acceso. Acción Cultural Española. Obtenido de https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2016/Publi/anuario2016/3_mercadoArte.pdf
- Yúdice, G. (2002). Desarrollo cultural. En *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (G. Ventureira, Trad., págs. 27-30). Barcelona, España: Editorial Gedisa.